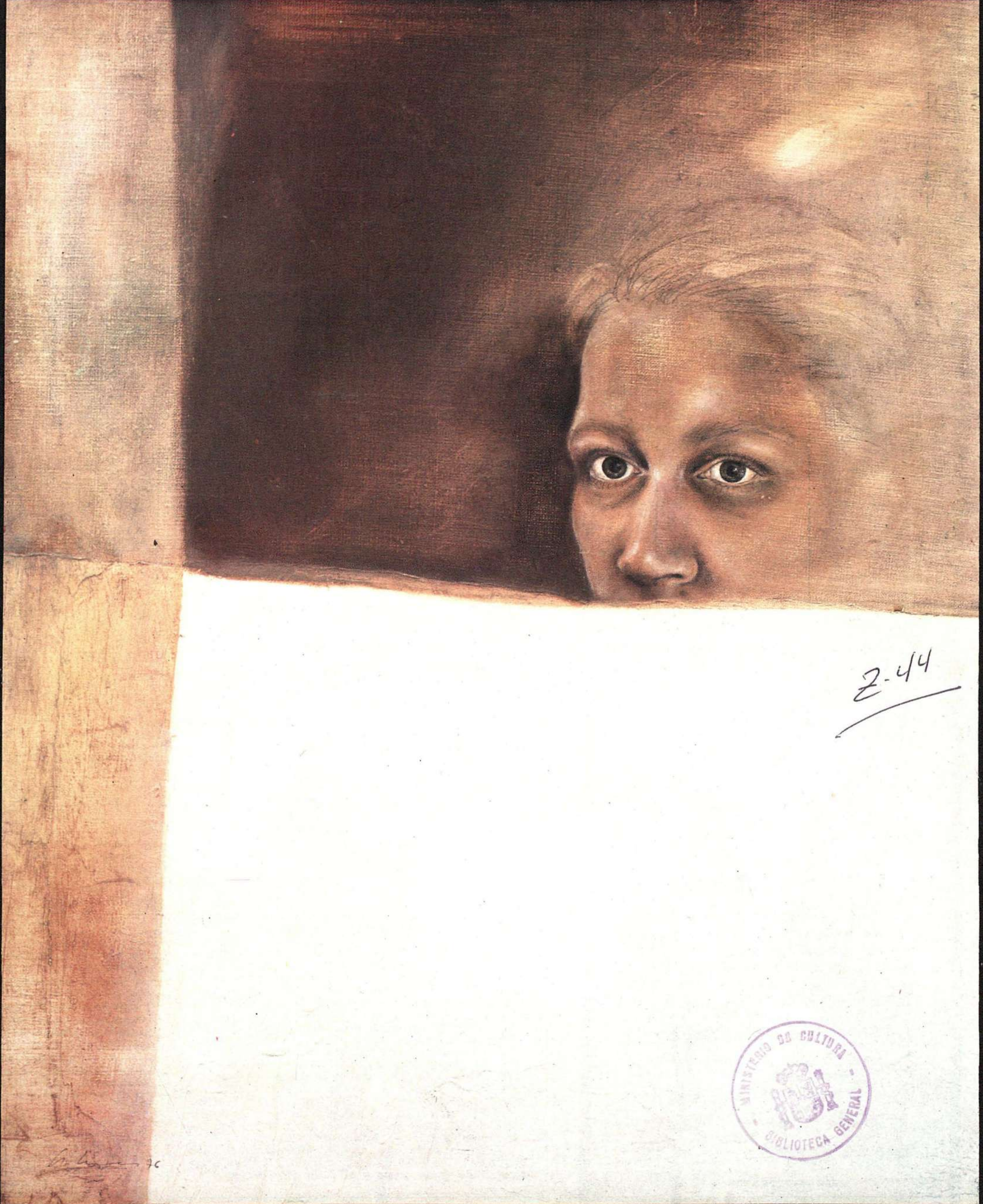


la **estafeta literaria**

nº **586**  
15 abril 1976  
30 ptas

revista quincenal de libros, artes y espectáculos



pintores en portada: **ANA LENTZSCH**

2-44





# LOTERIA DE las artes y las letras



**PUEDEN JUGAR**

## V CERTAMEN LITERARIO «SAGRADA FAMILIA»

San Fernando, 1973

La Sociedad Deportiva Sagrada «Familia» de San Fernando convoca el V Certamen Literario Sagrada Familia, con el fin de promover los valores espirituales y exaltar la belleza del deporte en general.

Podrán acudir al mismo todos los escritores de lengua castellana.

Los trabajos deberán ser enviados por triplicado a la siguiente dirección:

Sociedad Deportiva Sagrada Familia, Cecilio Pujazón, número 7, San Fernando (Cádiz), antes del próximo día 30 de abril, fecha en que quedará cerrado el plazo de admisión, si bien serán admitidos aquellos que remitidos por correos, acusen en el matasello haber sido depositados en la oficina correspondiente con anterioridad a esa fecha.

El tema sometido a concurso en la presente edición versará obligatoriamente sobre un poema que cante las influencias entre el deporte, razón de convivencia universal, quedando a criterio de su autor rima y medida.

Se establecen los siguientes premios:

A. Un primer premio de 5.000 pesetas y diploma.

B. Un segundo premio de 3.000 pesetas y diploma.

C. Un tercer premio de 2.000 pesetas y diploma.

Los trabajos deberán ser escritos a máquina a doble espacio, por una sola cara y con un lema, por el sistema de plica, y en sobre cerrado aparte, con el mismo lema, deberá figurar nombre y dirección completa del autor.

El fallo del jurado se hará público el día 12 de mayo, y la entrega del mismo el lunes 31 del expresado mes, durante el acto de clausura del mes de Exaltación Deportiva.

El jurado estará compuesto por distinguidas personalidades de la Literatura, cuyos nombres se darán a conocer simultáneamente a la publicación del veredicto. El secretario de la Sociedad Deportiva Sagrada Familia actuará de secretario del jurado, sin voz ni voto. El fallo del jurado será inapelable.

Los trabajos presentados quedarán en propiedad de esta sociedad, pudiéndolos publicar parcial o íntegramente.

## VII PREMIO NACIONAL DE POESIA DE PUENTE CULTURAL

BASES

1.ª Podrán concurrir al mismo los poetas que hablen el idioma español, cuya edad no supere los treinta y cinco años y tengan como máximo un libro publicado.

2.ª Los trabajos, que habrán de ser inéditos, deberán tener una extensión mínima de cuatrocientos versos, siendo la forma y el tema totalmente libres.

3.ª De los mismos se enviarán, además de un original, tres copias, siguiéndose el procedimiento del lema, que figura en la parte superior de cada uno de los ejemplares, los cuales irán dentro de un sobre cerrado y lacrado, en el que deberán escribir: «Para el Premio Nacional de Poesía Puente Cultural»; Gran Vía, 25, Madrid-13. A su vez, este sobre contendrá otro en el que figuren, junto al tema, los datos personales del autor, que hace referencia a su nombre, domicilio y edad. Los ejemplares deberán enviarse bien por correo o entregándolos personalmente en las señas anteriores.

4.ª El plazo de presentación de originales se cerrará a las doce horas del día 24 de abril de 1976.

5.ª El fallo del Jurado tendrá lugar en el transcurso de una cena que se celebrará en la noche del 11 de mayo de 1976, en el lugar que oportunamente se anunciará. El Jurado estará compuesto por cinco conocidos poetas españoles.

6.ª El premio consistirá en 25.000 pesetas y la publicación del libro por una importante

editorial, haciéndose la presentación del mismo en uno de los actos organizados por la Sección de Poesía de Puente Cultural. Asimismo, el Jurado se reserva el derecho de declarar desierto el premio, así como de crear los accésit que consideren necesarios.

7.ª Los libros no premiados podrán ser recogidos por sus autores dentro del mes siguiente a la publicación del fallo en las oficinas de Puente Cultural, Gran Vía, 25, Madrid-13.

8.ª El presentarse a este premio supone la aceptación íntegra de las bases aquí establecidas.

## UNIVERSIDAD AUTONOMA DE MADRID, CONCURSOS

La Universidad Autónoma de Madrid convoca los siguientes concursos: Artículos, Interpretación musical, Fotografía, Poesía, Cuento, Narración, Teatro, Cine, Pintura, Escultura, Artesanía, Campeonato de ajedrez.

BASES GENERALES

1.ª Podrá participar cualquier persona relacionada con la Universidad Autónoma de Madrid.

2.ª Los trabajos serán inéditos y el tema libre, salvo los casos en que expresamente se indiquen.

3.ª El plazo de presentación será hasta el 30 de abril, a las trece horas, en el Gabinete de Estudios.

4.ª El fallo será dado a conocer antes de finalizar el mes de mayo.

5.ª La Universidad se reserva el derecho de publicar cualquiera de los trabajos o ponerlos en escena, y en algún caso la publicación podrá sustituir al premio en metálico.

6.ª Los premios consistirán en 10.000 pesetas para el primero, 5.000 pesetas para el segundo y 3.000 pesetas para el tercero.

7.ª El fallo será decisivo e irapelable.

8.ª Los premios pueden ser divididos o quedar desiertos a juicio del tribunal.

9.ª La composición del jurado será dada a conocer en el fallo del concurso.

Artículos sobre los siguientes temas a elegir:

A. Las relaciones Universidad-Sociedad.

B. Colaboración Universidad-Empresa.

C. La problemática universitaria.

Interpretación musical.

— Los grupos de interpretación musical y solistas podrán concursar con un número de canciones que no sea superior a tres.

Fotografía en blanco y negro.

— El tamaño máximo será de 40 x 30 centímetros, pudiéndose presentar hasta cuatro fotografías.

Literarios.

— Poesía: El número de versos no debe ser superior a 20, ni inferior a 60. No deberá presentarse más de un original.

— Cuento: Extensión máxima de cinco folios.

— Teatro: Obras cortas de teatro.

— Narración: Extensión máxima de cinco folios.

Nota: Los trabajos literarios no se devolverán al interesado, éste no debe quedarse sin copia. Aparte de presentar el original serán necesarias tres copias del mismo que irán dentro de un sobre cerrado, con lema o seudónimo, y dentro de este sobre irá otro cerrado con los datos personales del autor. El nombre del autor no podrá aparecer explícito en ninguna de las páginas del trabajo presentado.

Cine:

— Películas en super 8. Tema libre. Presentación máxima de una obra.

Artes plásticas:

— Pintura: Las dimensiones no excederán de 1 x 1 metro. Presentación máxima de dos originales.

— Escultura: Presentación máxima de cinco originales.

— Artesanía: Presentación máxima de cinco originales.

## XV CERTAMEN NACIONAL DE POESIA «AMANTES DE TERUEL»

El excelentísimo Ayuntamiento de Teruel convoca el XV Certamen Nacional de Poesía en honor a los Amantes de Teruel, patrocinado por la Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Zaragoza, Aragón y Rioja.

BASES

Primera.— Se establecen los siguientes premios:

Flor natural y 25.000 pesetas al mejor poema de amor, con libertad absoluta de forma. Este poema podrá encontrarse incluido en alguno de los libros presentados al premio «Libro de Poemas» o ser presentado aisladamente.

Premio «Amantes de Teruel» de 50.000 pesetas y edición, al mejor libro de poemas.

Premio de 15.000 pesetas, al mejor soneto sobre los «Amantes de Teruel».

Premio «Poesía Joven» de pesetas 10.000 al mejor poema con libertad de tema y forma, de autor turolense o residente en Teruel.

Premio especial «Centenario de la Caja» de 25.000 pesetas al mejor poema que contenga un canto a Teruel.

Este trabajo tendrá una extensión mínima de cinco folios y máxima de diez folios, escri-

## VIII CERTAMEN POETICO «EIJO GARAY»

El Colegio Menor de la Juventud «Eijo Garay», de Lugo, convoca, en sus fiestas colegiales, un concurso poético con arreglo a las siguientes bases:

1.ª Podrán concurrir a este concurso todos los jóvenes de España que lo deseen, y cuya edad no exceda los veintiún años.

2.ª Los trabajos serán originales e inéditos, con extensión y tema a voluntad del autor.

3.ª Los trabajos se presentarán por duplicado, mecanografiados a dos espacios y por una sola cara, y una vez presentados no podrán modificarse título ni textos.

4.ª Los trabajos que se presenten llevarán escritos un lema en la primera página y se acompañarán de sobre lacrado y cerrado en el que figure el mismo lema, y dentro del sobre el nombre del autor, dos apellidos, domicilio, curso y fecha de nacimiento.

5.ª Deberán enviarse, bien por correo certificado al Colegio Menor de la Juventud «Eijo Garay», de Lugo, o bien entregarse personalmente en el mismo, indicando tanto en un caso como en otro: «Para el Certamen Literario. Comisión de Fiestas del Colegio Menor. Lugo».

6.ª El plazo de admisión de originales se contará a partir de la fecha de estas bases y terminará a las doce horas del día 30 de abril de 1976.

7.ª Se otorgarán tres premios: un primero de 7.000 pesetas, Flor Natural y Diploma conmemorativo; y un segundo y tercero de 5.000 y 3.000 pesetas, respectivamente, y Diploma conmemorativo.

8.ª El jurado será nombrado por la Dirección del Colegio, dándose a conocer los nombres de los componentes el día del fallo del concurso.

9.ª Se entiende que, con la presentación de los originales, los señores concursantes aceptan la totalidad de estas bases y el fallo del jurado.



JUEGOS FLORALES



tos en una sola cara y a doble espacio.

A este premio no podrán concurrir poemas presentados en certámenes anteriores, ni a los premios especificados en esta convocatoria.

Segunda.—Todos los trabajos presentados deberán ser originales e inéditos.

Tercera.—Podrán tomar parte en este certamen los escritores de cualquier nacionalidad, siempre que envíen sus trabajos en castellano.

Cuarta.—Los originales enviados quedarán a disposición del Ayuntamiento, el cual podrá publicar los que, a juicio del jurado, lo merecieren, siempre con la autorización de sus autores respectivos.

Quinta.—Los trabajos presentados deberán estar escritos a máquina, en triplicado ejemplar, en sobre cerrado y bajo un lema, incluyendo plica con su nombre, apellidos, dirección y teléfono y dirigidos al excelentísimo Ayuntamiento de Teruel con la indicación: XV Certamen Nacional de Poesía «Amantes de Teruel». Los que concurren al premio «Poesía Joven», deberán hacerlo constar en el trabajo y en el sobre que contenga la plica.

Sexta.—El plazo de presentación de los trabajos finalizará el día 15 de mayo de 1976.

Séptima.—El jurado que se designe, cuyos nombres se darán a conocer a través de Prensa y Radio, tendrá amplias facultades para la admisión de los trabajos que se presenten, su estudio y examen, concesión de los premios y menciones honoríficas, declaración de premios desiertos y cuanto más corresponda dentro de la misión que se les encomiende, siendo inapelables las decisiones y acuerdos que tomen en cualquier orden de sus atribuciones.

Octava.—La presentación de trabajos presupone la aceptación de las bases y el compromiso por parte de los autores, a recibir personalmente el premio en el acto solemne que se celebrará durante las Fiestas del Ángel de 1976 y en el que será proclamada la Reina del certamen y presentada su Corte de Honor.

Novena.—Para cumplir el requisito de la base anterior, les serán abonados a los poetas premiados los gastos de desplazamiento y estancia en esta ciudad.

## PREMIO «EULALIO FERRER» DE NOVELA

El Ateneo de Santander convoca, por segunda vez, el premio anual de novela «Eulalio Ferrer», con arreglo a las siguientes bases:

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

2.ª Los aspirantes a este premio deberán entregar los originales en tres ejemplares mecanografiados, en cuartillas de treinta líneas y setenta pulsaciones, y con una extensión mínima de doscientos folios y máxima de trescientos cincuenta, en el Ateneo de Santander (Plaza de Velarde, 1), haciendo constar en el envío: Para el premio «Eulalio Ferrer» de Novela.

3.ª Los trabajos serán necesariamente originales e inéditos, y el plazo de presentación terminará a las nueve de la tarde del día 30 de abril de 1976.

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

5.ª Adjudicado el premio, los autores no galardonados podrán retirar sus originales, previa presentación del recibo que se dará al hacer la entrega de los tres ejemplares y la plica correspondiente, a partir del día 1 de agosto y durante el plazo de tres meses. No se responde de la pérdida fortuita de algún original.

6.ª El premio, en esta segunda convocatoria, será de cuatrocientas mil pesetas, y podrá ser declarado desierto, pero no fraccionado. El premio corresponderá a los derechos de autor por la primera edición de la obra premiada, que será realizada por «Ediciones Grijalbo, S. A.». El Ateneo se reservará el plazo de un año, a contar de la fecha de adjudicación del premio, para su publicación. Si por causa mayor no se editase la obra en este plazo, el autor podrá disponer libremente del original, aunque debe figurar en cuantas ediciones se hiciesen de la novela, y en lugar visible de la sobrecubierta y portada, «Premio Eulalio Ferrer», del Ateneo de Santander.

7.ª El jurado, constituido por especialistas en la teoría y crítica literaria, será designado por el Ateneo de Santander y dará su fallo en votación secreta, en el transcurso de una cena que se celebrará en la noche del primer sábado siguiente al 25 de julio (festividad de Santiago Apóstol).

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

9.ª La entrega del premio se efectuará en un acto público que se celebrará en el Ateneo de Santander, en el plazo más breve a que pueda obligar el desplazamiento del autor galardonado.

## VI PREMIO DE POESÍA «ANTONIO GONZALEZ DE LAMA»

Como homenaje y evocación de la figura leonesa que con su obra, vertida principalmente en la revista *España*, en los años cuarenta, vino a ser auténtico restaurador de la crítica de poesía en España, ejerciendo decisiva influencia sobre sucesivas promociones de poetas.

La presente convocatoria y los actos de culminación del Certamen quedan incorporados a la celebración de las tradicionales Fiestas de San Juan y San Pedro.

En el presente 1976, la concesión del Premio de Poesía «Antonio González de Lama» será regulada por las siguientes bases:

1.ª Se establece un premio único e indivisible de 75.000 pesetas. El premio podrá ser declarado desierto, pero su dotación no será retirada en ningún caso, reconvocándose, si es necesario, dentro del mismo año o acumulándose a la dotación del año siguiente. No se concederán accésit ni menciones.

2.ª Podrán concurrir poetas de cualquier nacionalidad con tal que los originales estén escritos en lengua castellana. Cada poeta podrá presentar un solo original.

3.ª El premio se adjudicará a un libro de poemas con extensión y tema libres. Los originales deberán ser inéditos. No perderán esta condición aun cuando, parcialmente, hayan sido impresos en publicaciones periódicas.

4.ª Los originales se presentarán en ejemplar triplicado, mecanografiado a dos espacios, en papel tamaño folio u holandesa. Los concursantes, en la portada de su original, harán mención únicamente del título de su

trabajo, acompañando un sobre cerrado, en cuyo exterior se repetirá este título. Este sobre contendrá nota con nombre y domicilio del autor y una breve noticia bio-bibliográfica.

5.ª Los originales serán presentados o remitidos por correo certificado al excelentísimo Ayuntamiento de León, con la expresión de su concurrencia al Premio «Antonio González de Lama». El plazo de admisión quedará cerrado el día 30 de abril. Serán admitidos aquellos envíos que en el matasello de origen presente esta o anterior fecha.

6.ª El trabajo premiado quedará propiedad del excelentísimo Ayuntamiento de León y será publicado en edición de mil ejemplares, de los cuales serán entregados cien al autor.

7.ª El jurado estará compuesto por personas de reconocida solvencia en el orden de la crítica literaria o la creación poética. Su fallo será inapelable.

8.ª El fallo del jurado tendrá lugar dentro de la primera quincena del mes de junio, y la fecha de entrega del premio otorgado se dará a conocer oportunamente, siendo obligado requisito la asistencia del autor galardonado a dicho acto.

9.ª Los originales presentados y no premiados podrán ser retirados por sus autores.

10. La interpretación de estas bases corresponde exclusivamente al excelentísimo Ayuntamiento de León, y en su caso, al jurado que discernirá el premio. El hecho de presentar sus obras, supone la conformidad de los concursantes con la totalidad de las presentes bases.

# La estafeta

literaria

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

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

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

## Sumario

n.º 586

COMO HACE UN POEMA JORGE GUILLEN, por Arturo del Villar. (Págs. 4 a 8.)

ANTONIO GALA: DRAMATURGO POETA, por Gladys Crescioni Neggers. (Págs. 8 a 10.)

EN EL IV CENTENARIO DE MIRA DE AMESCUA, por Joaquín Valverde Sepúlveda. (Págs. 11 a 13.)

PREMIOS «ESTAFETA» PARA MENORES DE 25 AÑOS: «A la sombra de la sombra» (poema), por Federico García Serrano, y «Ulises Santa María del Mar» (cuento), por Carlos Faraco. (Págs. 14 y 15.)

LOS PREMIOS LITERARIOS, HOY: EL «LARRA», por José López Martínez. (Págs. 16 y 17.)

II CENTENARIO DE HOFFMANN, ESCRITOR Y PERSONAJE DE FICCIÓN, por Carlos-José Costas. (Págs. 19 y 20.)

RAMON PERALES Y LA MUSICA ANTIGUA, por Mary Carmen de Celis. (Pág. 22.)

LA PINTURA EN LA OBRA Y EN LA VIDA DE ANTONIO BUERO VALLEJO, por Carmen García Moya. (Págs. 23 y 24.)

EL NUEVO HIPERREALISMO DE ANGEL DORESTE, por Carlos Areán. (Págs. 26 y 27.)

LABORALMENTE: ¿QUE ES UN ESCRITOR?; LOS TRATADISTAS DEL TEMA (RIMBAUD), por Eduardo Tijeras. (Páginas 31 y 32.)

LA SOLEDAD SONORA DE RAFAEL ALVAREZ ORTEGA, por Luis López Anglada. (Pág. 36.)

Págs.

Secciones:

LOTERIA DE LAS ARTES Y LAS LETRAS ... 2

FICHAS PARA UNA COMPUTADORA BUENA, por Angel Palomino ... 10

CRONICA DE 15 DIAS, por Javier Villán ... 13

LA ANTORCHA, por Vicente Pesa ... 15

CINE, por Luis Quesada ... 18

MUSICA, por Carlos-José Costas ... 20

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

ITINERARIO DE EXPOSICIONES: BARCELONA, por Francesc Galí ... 29

TEATRO, por Juan Emilio Aragonés ... 30

ESTAFETA NOTICIAS ... 32

EL CUADERNO ROTO, por José García Nieto ... 35

ESTAFETA LIBROS (suplemento bibliográfico), críticas, reseñas y notas. Págs. 2433 a 2448.



# cómo hace un poema

# JORGE GUILLÉN

B IEN sabíamos que con la publicación de *Aire nuestro* no quedaría completa la obra de Jorge Guillén, aunque lo dijera en el poema titulado precisamente «Obra completa», perteneciente a su libro *Homenaje*: «Hemos llegado al fin y yo inauguro, / Triste, mi paz: la obra está completa.» No podía ser así, y el poeta vallisoletano dio a la imprenta un volumen posterior, con más de quinientas páginas, titulado *Y otros poemas*, para resaltar su carácter de complemento del anterior (1). ¿Cómo se titulará el próximo? Porque Guillén, que acaba de cumplir ochenta y tres años, sigue siendo fiel a la poesía y mantiene esa labor de creación constante que él mismo señalaba en «El acorde», uno de sus más conocidos y extraordinarios poemas, con el que abría, en 1957, *Mare-mágnum*:

*Al manantial de creación constante  
No lo estancan fracaso ni agonía.  
Es más fuerte el impulso de levante,  
Triunfador con rigores de armonía.*

Está a punto de cumplirse el cincuentenario de la aparición del primer *Cántico*, editado por la Revista de Occidente en 1928, ese año feliz para la historia de nuestra poesía, en el que también fueron impresos el *Primer romancero gitano*, de Federico García Lorca, y *Ambito*, de Vicente Aleixandre. Desde aquella fecha hasta hoy mismo ha sabido conservar Guillén su postura de poeta comprometido con el tiempo, sin dejar que se estancase nunca su manantial de creación constante, a pesar de tantos pesares como ha visto sucederse. Su trabajo continuado mantiene su poesía unida estéticamente. No olvidemos que *Cántico* cuadruplicó el número de sus poemas desde la primera edición a la cuarta y primera completa que imprimió en 1950, sin que por ello se aprecien disonancias en el volumen total; antes bien, ganó en redondez, en unidad.

Lo ha conseguido gracias a su trabajo no menos constante. Ciertamente el poeta castellano cree en la inspiración, pero ayudada por el trabajo. Verlaine decía que sólo se invoca a la inspiración a los dieciséis años, y es verdad, porque lo justo parece empujarla por medio del trabajo. Lo ha explicado magníficamente Jorge Guillén en uno de los poemas que



*Jorge Guillén*

dedica a los temas de «Escritor y escritura» dentro de *Y otros poemas*:

*Que una luz de intelecto,  
Fervor, sensualidad  
Y gracia de palabra  
Converjan en tu obra  
Si va a ser poesía.  
El poeta, sí, nace.  
El poema se hace.*

Es una precisa definición que sale al paso de las dudas acerca de si el poeta nace o se hace; en realidad, de acuerdo con Guillén, son necesarias las dos circunstancias, ya que, además de nacer con una cierta predisposición para la poesía, hay que saber convertirla en palabras, en poema, pues el poema no nace hecho, sino que es preciso hacerlo. Y ahora surge la pregunta primordial, básica de todo lo demás: ¿cómo se hace un poema para que lo sea auténticamente? Porque no basta con la vieja receta medieval de las sílabas contadas y el curso rima-

do, sino que esto resulta incluso prescindible. Tratemos de examinar cómo hace un poema Jorge Guillén, basándonos en sus propias confesiones, para adoptar su sistema, o al menos conocerlo.

## INSPIRACION Y PALABRA

Partamos de la inspiración, puesto que hemos admitido que el poeta nace; luego es un ser dotado de cierta predisposición especial para realizar la poesía. Ese estado peculiar en que suponemos inmerso al poeta cuando escribe lo llamaremos, para entendernos, inspiración, con todas las reservas necesarias. Habremos de creer con fe en la inspiración, o, de lo contrario, tendríamos que admitir que todo cuanto escriba el poeta con intención poética lo es, y bien sabemos que no es así; sabemos que hay poemas que se tuercen y en muchas ocasiones quedan inconclusos por imposibilidad de terminarlos; sabemos igualmente que no todo lo que sale de manos de un poeta posee igual calidad. Por todo ello, resulta forzoso pensar que, cuando el poeta escribe inspirado, el resultado es un buen poema, pero sólo entonces.

Los primeros poemas de la serie «Hacia la poesía», en *Y otros poemas* (páginas 197 a 204, inclusive), confirman la importancia que Guillén concede a la inspiración para dar con la palabra exacta capaz de decir lo que se quiere decir, y nada más; palabra exacta y única, insustituible:

*Inspiración. Hallo cosas  
Que no buscaba mi pluma.  
Están ante mi conciencia  
Que las ve. Todo se suma.*

Está bien clara la expresión de un hallazgo imprevisto como parte del poema, con el vago término de «cosas», que es tanto como palabras, giros, rimas, figuras retóricas, etcétera; cosas que ve su conciencia, no sus ojos, porque se trata de categorías estéticas primeramente ideales, y una vez pasadas al papel se hacen tangibles y visibles para el sentido corporal de la vista; mientras tanto, es la conciencia la encargada de observar los descubrimientos del inconsciente o del subconsciente, que el origen no se presupone. El poeta actúa, pues, inspirado, como un vidente, según decía Rimbaud: oye las palabras como si le llegasen de otro mun-

(1) JORGE GUILLÉN: *Aire nuestro* (*Cántico*, *Clamor*, *Homenaje*), All'Insegna del Pesce d'Oro, Milano, 1968. *Y otros poemas*, Muchnik Editores, Buenos Aires, 1973.



do irreal, y él se encarga de realizarlas, de hacerlas llegar a los demás por medio de su expresión poética.

Ha sorprendido bien esta característica Octavio Paz, en un comentario muy citado y reproducido, pero que no está de más traer a cuento ahora: «La actitud de Guillén ante el lenguaje era menos teórica y más directa que la de sus predecesores y contemporáneos. No se preguntó qué es el lenguaje, sino cómo son las palabras y de qué manera debemos agruparlas para suscitar ese extraño ser que se llama poema. Selección y composición de frases y vocablos, el poema es un conjunto de signos quietos en la página; apenas los leemos, cobran vida, brillan o se apagan: significan. Poema: mecanismo de significados y ritmos que el lector pone en movimiento» (2).

La palabra es el sustento del poema; una palabra en concreto, no cualquiera: dos adjetivos sinónimos no ofrecen el mismo valor para el poeta; por el contrario, uno le servirá para apoyar sobre él buena parte del peso de sus ideas, pero sólo ése, no el otro, porque tiene el número de sílabas precisas, porque su acento queda en el lugar justo, porque mantiene o no mantiene consonancia con otras palabras, porque anima el ritmo del verso... Nada digamos del sustantivo, cuya función sintáctica es más principal aún en el «discurso poético» y cuyas significaciones ofrecen un valor de primera magnitud, siendo jerárquicamente superiores a las demás palabras.

Claro que con una palabra no se hace un poema, sino con muchas. El propio Guillén ha señalado, al comentar el lenguaje literario de su generación, que eligieron el lenguaje de poema: «La poesía no requiere ningún especial lenguaje poético. Ninguna palabra está de antemano excluida; cualquier giro puede configurar la frase. Todo depende, en resumen, del contexto. Sólo importa la situación de cada componente dentro del conjunto, y este valor funcional es el decisivo... Sólo es poético el uso, o sea, la acción afectiva de la palabra dentro del poema: único organismo real. No hay más que lenguaje de poema: palabras situadas en un conjunto» (3).

Tal situación condujo a Guillén a trabajar con una economía verbal asombrosa. No podemos pensar, al leer cualquiera de sus poemas, que hay rellenos en él, porque incluso en muchas ocasiones reduce las frases al mínimo permisible, eliminando los adjetivos y eligiendo el verbo, sin que por ello el poema resultante ofrezca dificultades de comprensión o aumente su hermetismo. No, es la fórmula de la poesía pura tan justamente elaborada por Jorge Guillén en la tantas veces —¿cuántas veces?: incontables— citada «Carta a Fernando Vela», a la que por fuerza habíamos de aludir: «Poesía pura es todo lo que permanece en el poema después de haber eliminado todo lo que no es poesía. Pura es igual a simple, químicamente... Me decido resueltamente por la poesía compuesta, compleja, por el poema con poesía y otras cosas humanas. En suma, una "poesía bastante pura", *ma non troppo*, si se toma como unidad de comparación el elemento simple en todo su inhumano o sobrehumano rigor posible, teórico» (4).

El interés por la palabra ha sido continuo y amplio en la generación del 27, en la que Jorge Guillén se incluye y le

incluyen (discrepé de esa inclusión en un comentario sobre *Cántico*, pero Guillén me reprendió en una carta del 2 de febrero de 1975: «Claro que pertenezco a la generación de mis amigos: verdaderos compañeros, y todos diferentes»). La mayor parte de estos poetas se vio en el exilio, y casi todos en una forzada lucha con su palabra natal para no perderla; Guillén reside en los Estados Unidos desde 1938, viéndose obligado a escuchar y hablar una lengua que no es la suya castellana (y se dice que Valladolid es una de las provincias donde se habla mejor el

también algo a él esta palabra o aquella palabra? Examinada la declaración de Guillén de preferir una «poesía bastante pura» desde el punto de mira del lector, precisamente para ponerse de acuerdo con él, es claro que el poeta se ve compelido a perseguir un doble rigor, consigo mismo y con los demás. Queda señalado en uno de los poemas de la serie «Por la palabra», de su último libro: «Precisión de palabra, limpieza de la frase: / Eso es lo que busqué. / Así jamás se escribe sin tensión en la base. / El esfuerzo era fe». Y más adelante, uno de los poe-



castellano). Pese a esta circunstancia, el rigor de la palabra exacta no ha desaparecido nunca en la obra de Jorge Guillén, desde *Cántico* a *Y otros poemas*, siendo semejante el procedimiento retórico de economía verbal, presentado a veces por medio de exclamaciones o interrogaciones: el mayor énfasis de los signos compensa la falta de elementos discursivos.

Es posible hablar de un control de la palabra poética, no tanto para someterla a la pureza como para acercarla al lector, según veremos en seguida. Las palabras se desgastan por el uso y pierden su fuerza expresiva, de modo que el poeta ha de cuidar las suyas si quiere comunicarse con el lector y transmitirle la vigencia de su inspiración.

## HACIA EL LECTOR

Porque no se puede olvidar al lector, ese ente desconocido que posee millones de caras y que teóricamente habla todas las lenguas cultas del planeta. ¿Le dirá

mas titulados «Obra completa» manifiesta: «La palabra rigurosa, / Tronco a tronco, rosa a rosa, / Crea el precioso jardín» (páginas 295 y 347 de *Y otros poemas*). Precisión de palabra rigurosa, pues, se exige el poeta a sí mismo para hacer el poema y ofrecérselo al lector.

Una palabra tras otra, como una rosa con otra, crean el poema perfecto, el jardín precioso. Es la misma idea que mantuvo T. S. Eliot con respecto a la belleza de las palabras y su musicalidad: «Si no es preciso que todo el poema sea enteramente melodioso, y muchas veces debe no serlo, se sigue que un poema no está hecho sólo de "palabras bellas". Dudo de que, desde el punto de vista del *sonido* exclusivamente, alguna palabra sea más o menos bella que otra... Palabras feas son las que no se adecuan a la compañía en que se hallan... La música de una palabra está, por así decirlo, en un punto de intersección: nace primero de su relación con las palabras que la preceden y la siguen inmediatamente, e indefinidamente con el resto del contexto; y de

(2) OCTAVIO PAZ: «Horas situadas de Jorge Guillén», en *Puertas al campo*, Seix Barral, Barcelona, 1972, página 66.

(3) JORGE GUILLÉN: *Lenguaje y poesía*, Revista de Occidente, Madrid, 1962, pág. 252.

(4) No hace falta decir que la «Carta a Fernando Vela» figura como «Poética» de JORGE GUILLÉN ante su selección en las dos antologías que con el título de *Poesía española* publicó GERARDO DIEGO en 1932 y 1934.



otra relación, la de su significado inmediato dentro de ese contexto con todos los otros significados que ha tenido dentro de otros contextos, con su mayor o menor riqueza de asociación» (5).

A Guillén no le preocupa especialmente la belleza de la palabra, sino su eficacia; es lógico suponer que si además de precisa es una palabra hermosa por sus connotaciones (pues no hay palabras bellas *per se*, como el mismo poeta dice), el poema se logrará de forma perfecta. Hasta cierto punto, la belleza de la palabra depende de su adecuación al instante; así, por ejemplo, una interjección grosera puede resultar incluso admirable pronunciada en determinado momento

«El poeta español o italiano no se siente todavía obligado a adoptar ante su arte la actitud desesperadamente tensa, heroica y consciente hasta el renunciamiento, de un Valéry o (de otra manera) de un Eliot. La lengua de Góngora y la de Tasso han quedado algo retrasadas respecto al extremo desarrollo, en el sentido de lo racional y de lo abstracto, que les ha tocado en suerte a la lengua de Racine y a la de Shakespeare... Asimismo, la palabra no se resigna al papel de signo o de instrumento, aunque sea al de un instrumento cuyo único destino sea el de ser admirado en sí y por sí; desea adherirse al pensamiento no como una vestidura, sino como un cuerpo, a fin de que no sea

la serie «Escritor y escritura», que cuenta con numerosos precedentes en la obra guilleniana.

De momento, reparemos en la advertencia de que al autor le completa el lector, pero precisamente el buen lector. Tras este poema encontramos en el libro otro en que se figura una discusión entre un poeta y un crítico, llamado (para reforzar el tono mordaz) «un señor crítico»; es un triste oficio el de la crítica, dicho sea de paso, que nunca contenta a nadie. Pero sigamos con el poema: el crítico explica el poema a su modo, y el poeta dice que no es así, a lo que el crítico replica: «El poeta no sabe lo que escribe»; al final, el poeta acaba riéndose del crítico. Por lo tanto, Guillén viene a confesar que no escribe para los críticos, sino todo lo contrario, y que el buen lector no es el crítico, sino alguien indeterminado, el hombre en general.

Ya en su libro anterior, *Homenaje*, había advertido lo mismo, en un poema titulado «Si el crítico leyese», muy divertido por sus rimas y por su intención: «¿Habrà lector? Ojalá. / No me lee esa persona. / ¡Bien está!»: el que no lee es el crítico, y sin embargo juzga, por lo que Guillén le llama tonto varias veces. Y en el poema «De lector en lector» asegura:

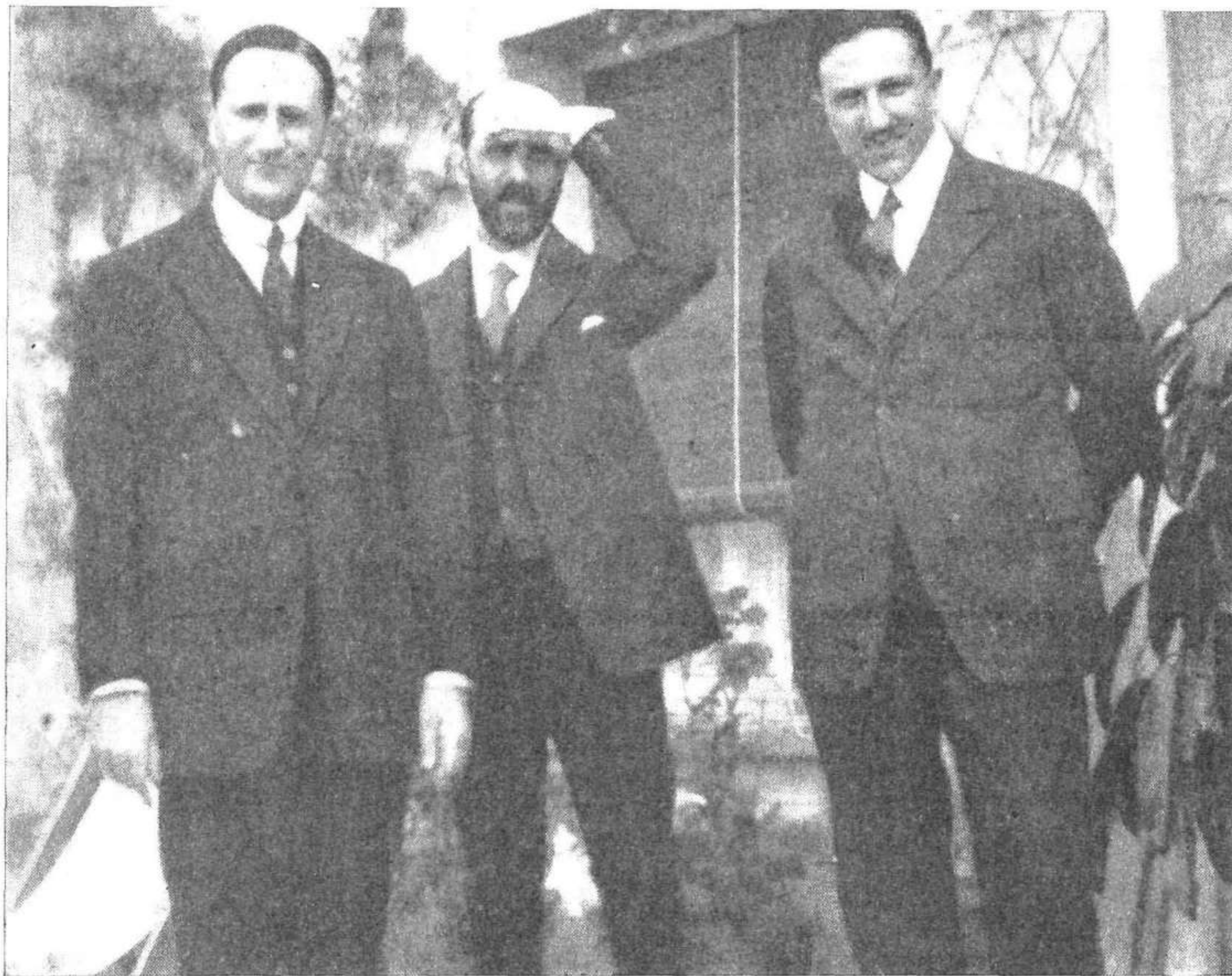
*Me dirijo a ti, lector,  
Hombre con toda tu hombría,  
Que sabes leer y lees  
A tus horas poesía.  
Buena para ti la suerte.*

Cualquier hombre o el hombre cualquiera es el lector ideal, el buen lector buscado por el poeta. Hay que dialogar con él empleando sus palabras, sus giros, sus solecismos, y fijando la claridad y la concisión de los vocablos. Por lo mismo, el poeta es un hombre que escribe poesía, también un hombre cualquiera, con ese oficio para el que se siente inspirado naturalmente. Uno de los más interesantes poemas de *Cántico*, el que cierra su segunda parte, se titula «A vista de hombre», de manera muy significativa y que puede extenderse al libro entero, pues si bien el hombre describe una gran ciudad en la noche, vista desde la ventana de algún rascacielos, todo lo ha contemplado Guillén con su mirada de hombre enraizado en el mundo y solidario con los demás seres vivientes. De modo que la ciudad no es presentada «A vista de poeta», aunque se cuente en un poema, sino «A vista de hombre».

## CON NUESTRA REALIDAD

El hombre poeta mira a los hombres de la calle y les habla. Tengamos en cuenta la profusión de ventanas que aparecen en la obra de Guillén, empezando por la exclamación de ese mismo poema: «Sálveme mi ventana: mi retiro». En esta segunda parte de su primer libro encontramos otro poema que se titula precisamente «La ventana», en el que escribe: «Soy como mi ventana. Me maravilla el aire. / ¡Hermosura tan límpida ya de tan entendida, / Entre el sol y la mente! Hay palabras muy tersas»... Jorge Guillén es poeta visualizador, y por ello descriptivo, a menudo detallista; claro que también contempla los «paisajes del alma» y los inventaría con no menores detalles. Para escribir un poema parte de algo que ha visto, es decir, de la realidad circundante y suele estructurarlo de acuerdo con ella, según las estaciones del año, según las horas del día, según el crecimiento de los seres... Según la realidad.

Todos los comentaristas de Guillén han resaltado la importancia que presenta la



Jorge Guillén (izquierda) y Pedro Salinas (derecha) visitan a Juan Ramón Jiménez en su casa madrileña, hacia 1923

crítico, y no es difícil recordar algunos casos célebres. De acuerdo con Eliot y Guillén, una palabra es bella si es la precisa en una frase determinada, si cumple su función comunicadora.

Como característica obligada apunta el poeta vallisoletano que ha de ser además clara: «Estoy ya hasta la coronilla / De tantos difíciles vates... / Dame la palabra, Castilla, / Que a la luz del sol se desnuda» (*Y otros poemas*, pág. 213). Así, pues, que no tenga nada que ocultar ni encierre doble sentido, y a la vez que pueda ser expuesta en la plaza pública para que todos la vean o la escuchen. Es como se consigue la poesía pura de verdad, la sencilla, clara y rigurosa poesía que sirve para todos los hombres. El malentendido general en torno a la poesía pura en los años veinte se debió al afán crítico de mezclar ideas de Valéry, Juan Ramón Jiménez y Guillén, siendo como son tres poetas que buscan la pureza cada uno a su manera y por su lado; más cerca se hallan los dos españoles, a pesar de todas las diferencias estéticas y después personales que les separaron: el afán de exactitud, de claridad y de rigor les une para llegar a la desnudez.

Una explicación interesante de las posturas puristas en Italia y España frente a Inglaterra y Francia la proporciona Wladimir Weidlé a través del lenguaje:

posible diferenciarlos. Quizá sea este sentimiento, un poco macizo, un poco material, del peso, del volumen, de la carne concreta de las palabras, lo que más ha actuado en los poetas mediterráneos preservándolos de la gran amenaza, justamente llamada la desencarnación del verbo, de la que los poetas franceses e ingleses escapan más difícilmente» (6); es discutible llamar mediterráneos a los poetas españoles e italianos y no a los franceses, de un lado, y también en un sentido más concreto no parece lógico aplicar ese adjetivo a poetas de tierra adentro, como Guillén; por lo demás, es muy oportuno el juicio de Weidlé.

Resumen de esa utilización de palabras elegidas intencionalmente, pero con ayuda de la inspiración primera, es la poética de Guillén; la encarnadura de las palabras da carne también al poema, lo materializa y humaniza, haciéndolo fluir sin complicaciones ni alteraciones. Nada tan lejos de la supuesta deshumanización del arte, señalada ingenuamente por Ortega y Gasset en aquellos años al fiarse más de apariencias que de realizaciones; en Guillén el verso ha buscado siempre al lector. En su más reciente libro lo repite: «Palabra en concierto, / Copla, ritmo, rima. / Nada estará muerto / Si el lector lo anima... / Nada es el autor / Sin el buen lector»... Es una décima de

(5) T. S. ELIOT: «La música de la poesía», en *Sobre la poesía y los poetas*, trad. de María Raquel Bengolea, Sur, Buenos Aires, 1959, pág. 26.

(6) WLADIMIR WEIDLÉ: «La poesía pura y el espíritu mediterráneo», trad. de Lyly Cardahi, en «Sur», Buenos Aires, mayo de 1947.



realidad en su obra, por lo que no hace falta insistir en ello. Para él la vida del hombre se resume en un enfrentarse a la realidad, sin posibles escapismos; de ahí la trascendencia realista de toda su obra, en la que se dan, como es lógico, diversas actitudes, según el estado de ánimo que sujete al poeta en cada momento, pero con una indudable postura común de acatamiento de la realidad, incluso en los años en que apareció el primer *Cántico*, época propicia al superrealismo y los mundos oníricos. Dicho con sus mismas palabras: «El despertar de cada durmiente recompone el careo que es nuestra vida: un yo en diálogo con la realidad» (7).

De ese diálogo surgieron el cántico, el clamor y el homenaje, todos sus poemas. Su ventana da siempre a la realidad, sin cristales siquiera que se interpongan entre el poeta y las cosas, de modo que los poemas se basan en sucesos, visiones o sentimientos del poeta en relación con cuanto se desenvuelve a su lado. El poema viene a ser como una instantánea fotográfica, pasada por su intelecto para darle forma, que reproduce con exactitud lo circundante. Más que autobiografía del poeta se descubre en sus versos biografía de las cosas desde el punto de vista personal del contemplador, que no tiene por qué ser como el de otras personas. En un poema prologal a *Aire nuestro*, titulado precisamente «Mientras el aire es nuestro», confirma Jorge Guillén:

*Respiro instante a instante,  
En contacto acertado  
Con esa realidad que me sostiene,  
Me encumbra,  
Y a través de estupendos equilibrios  
Me supera, me asombra, se me impone.*

De aquí se deduce que la realidad lo es todo para el poeta, más incluso de lo que él quisiera aceptar, ya que se le impone y le obliga a escribir sobre ella de una cierta manera. Recordemos que en la composición poética hay que contar con la inspiración, por lo que parece necesario unir a la inspiración con la realidad, y suponer que al poeta le inspira la realidad en primer término. Aplicando la terminología de la experimentación química a estas conclusiones, podemos decir que nada se crea ni nada se pierde en los versos, sino que el mundo físico

(7) JORGE GUILLÉN: *El argumento de la obra*, All'Insegna del Pesce d'Oro, Milano, 1961, pág. 9.

Homenaje a Jorge Guillén en el restaurante madrileño Lhardy. De pie, y de izquierda a derecha: Alfonso Laredo, Miguel Arteché, Mariano de Cossío, Claudio Guillén, Manuel Díez Crespo, Germán Bleiberg, José María Valverde, Luis Rosales, Dionisio Ridruejo, Carlos Bousoño, Luis Felipe Vivanco. Sentados: José Bello, Eusebio Oliver, Gerardo Diego, Jorge Guillén, Vicente Aleixandre, Melchor Fernández Almagro y Dámaso Alonso



Homenaje a Góngora en el Ateneo de Sevilla (1927). De izquierda a derecha: Rafael Alberti, Federico García Lorca, Juan Chabás, Mauricio Bacarisse, José María Platero, Eusebio Blasco Garzón (presidente del Ateneo), Jorge Guillén, José Bergamín, Dámaso Alonso y Gerardo Diego

y psíquico conjuntamente se transforma en poema gracias al buen saber hacer del poeta. Su obra reunida advierte cómo en todo momento ha estado sujeta a la realidad, incluso cuando aisladamente podría suponerse que era al contrario por intentar evadirse a otros mundos mejores e ideales.

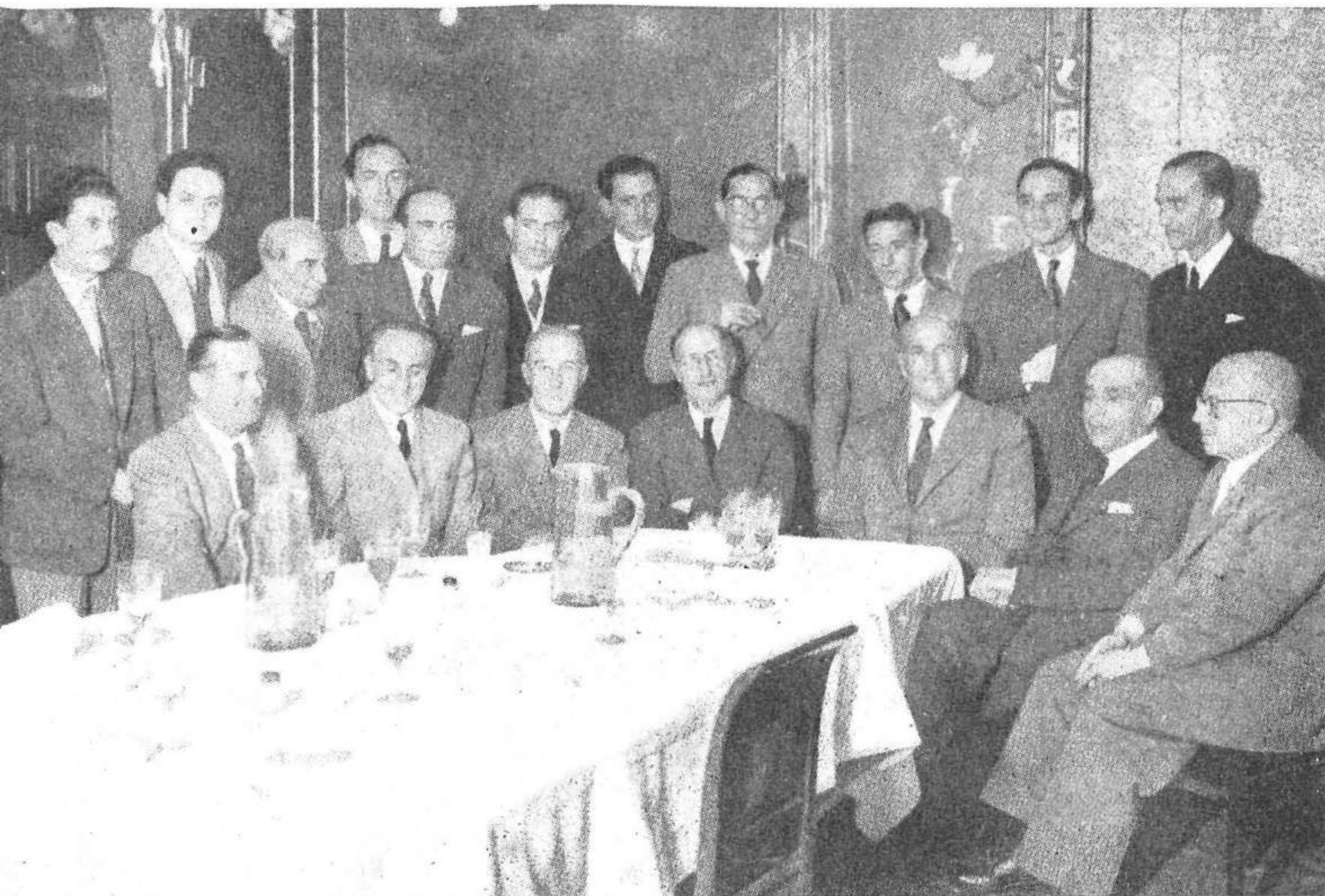
En uno de los sonetos de *Cántico*, el titulado «El hondo sueño», tropezamos con una exclamación anhelante, relacionada con los versos citados: «Realidad, realidad, no me abandones / Para soñar mejor el hondo sueño». Porque el sueño no ha de ser refugio ni escapismo de la realidad; antes bien, el sueño será real como la vida diaria, presentándola a través de una simbología traducible al lenguaje común. Tal es la razón de que *Cántico* sea un libro conflictivo al enfrentar muy a menudo la realidad y el deseo, por emplear la expresión cernudiana. Se ha dicho que este cántico es espiritual como el de San Juan de la Cruz, opinión que sólo cabe entender si se piensa que el hombre es espíritu y en eso se diferencia de los restantes seres

vivos. Por lo demás, el cántico resulta bien terrenal y sin cuidados místicos. Cernuda manifestó que *Cántico* era un libro esteticista, pero su actitud ante Guillén era negativa por sentirse dolido de las influencias que le achacaban, de modo que sólo vio lo que quiso ver.

Cuando Guillén dice, en la famosa décima «Beato sillón», tan reproducida, que «El mundo está bien / Hecho», afirma que es así frente al caos; en sus versos el mundo se opone al caos, y si el caos se nos aparece como negativo o como revulsivo, el mundo ha de figurárenos bien hecho, lo que no significa que sea perfecto o ideal. En el mundo se halla el hombre, y esto es suficiente, como se indica ya en el primer poema de *Cántico*, al recordar que el caos queda lejos y la historia del hombre permanece y le anima al poeta hacia su futuro desde el pasado: «A ciegas acumulo / Destino: quiero ser. / Ser, nada más. Y basta. / Es la absoluta dicha». Lo importante y primordial es ser, existir; lo demás se adquiere, se mejora, se realiza. Mordiéndose la cola, los versos finales de ese libro repiten casi los primeros: «No soy nadie, no soy nada, / Pero soy». Guillén se acerca a las tesis de Jean-Paul Sartre, para quien el hombre existe primero, y después se define en su relación con el mundo, pero no «es» inicialmente, sino con posterioridad a su lanzamiento a la vida sobre el planeta. No se realizaría el hombre sin las cosas, sin su realidad. Por supuesto, Guillén no es un poeta existencialista en el sentido filosófico del término, quede claro.

## TODO HACIA EL POEMA

Inspirado desde la realidad circundante y usando palabras claras y precisas, Jorge Guillén escribe para el lector indeterminado que es el hombre en general, siguiendo una métrica concisa que suele someterse a estrofas. Parte de la contemplación de la realidad y se desarrolla por medio de la inspiración gracias a la métrica. Lo comenta en un trébol de la serie «Palabra por palabra» dentro de *Y otros poemas*: «El poema, si lo es, / Une los tres elementos: / Arranque, visión, compás», porque nace y se hace con arreglo a una técnica, aunque es cierto que la





técnica termina por ser natural en todo poeta y nunca perseguida; el escribir a sílabas contadas, de acuerdo con la receta medieval, no significa que se vayan contando con los dedos las sílabas del verso. El arranque del poema se oculta en la doble acción de la realidad y de la inspiración; una influye a la otra y las dos se completan mutuamente. Al comienzo de *Cántico* se lee: «Buen prólogo: todo, / Todo hacia el poema». En efecto, Guillén ha demostrado que de cualquier cosa, de cualquier situación y de cualquier sentimiento es posible hacer un poema.

Pero no es que la poesía esté en las cosas; es un defecto exclamar que una puesta de sol, por ejemplo, sea poética. No, la poesía está en el poema, y lo que hacen las cosas es llevar hacia el poema a través de la inspiración del poeta. El admirado Bécquer era un soñador visionario que vivía en un permanente estado poético, lo que le impulsó a desperdigar la poesía con exceso y a dudar del «idioma grosero y mezquino». Para los poetas de la generación del 27 la poesía no estaba dada, sino que debían crearla en el poema. En la ya citada «Carta a Fernando Vela» afirma Guillén: «No hay más poesía que la realizada en el poema, y de ningún modo puede oponerse al poema un "estado" inefable que se corrompe al realizarse y que por milagro atraviesa el cuerpo poemático». Idea que se prolonga y amplía en el capítulo referente a su generación en *Lenguaje y poesía*: «Hay que recoger, para evocar la atmósfera de aquellos años, esta voluntad de poesía como creación, de poema como quintaesenciado mundo... Sí había propósitos de rigurosa poesía como creación. ¿Y si el poema fuese todo él poético? Esta ambición flotaba difusa en la brisa de aquellas horas. Era preciso identificar lo más posible poesía y poema... ¿Poesía pura? Aquella idea platónica no admitía realización en cuerpo concreto... Valéry no creía o creía apenas en la inspiración —con la que siempre contaban estos poetas españoles» (8).

Inspiración, realidad y palabra: es la tríada de elementos imprescindibles para la creación del poema poético; si falta uno de ellos el poema será otra cosa, pero no poético, así que no debe concederse más importancia a uno que a los otros dos. De ello se deduce que todo poema se hace a partir de un impulso emanado de la realidad, empleando palabras que en su conjunto forman el poema, sin que aisladamente una de ellas sea por sí misma poética o no, puesto que esa condición sólo se da en el poema completo. El poema se hace con dificultad, nadie piense que la inspiración lo da resuelto; hay que componerlo con palabras, tarea nada sencilla, como indica en uno de los tréboles de *Maremagnum*: «¿Poeta fácil? Acaso. / ¿Poema fácil? Ninguno». El poeta trabaja el poema si quiere que salga poético: así lo hicieron en la Edad Media con su «fablar curso rimado per la quaderna via», así lo hizo Góngora con las rimas sonoras que le dictó (pero menos) la bucólica y culta Talía, y así lo hace Jorge Guillén, como él mismo indica en esta décima blanca de su último libro publicado:

*Otoño con niebla y frío.  
Se me da «otoño» en noción.  
«Niebla, frío», sensaciones  
Inmediatas. Esas zonas  
Tan dispares se me juntan  
—¿Cuál materia, cuál idea?—  
Y se funde, ya palabra,  
Vía de una creación  
En forma: completo el acto.  
Otoño con niebla y frío.*

# ANTONIO GALA: DRAMATURGO POETA

Por Gladys CRESCIONI NEGGERS



ANTONIO Gala vive en un elegante piso en la calle Darro de Madrid, decorado con alfombras persas, antigüedades e interesantes colecciones. Tiene un criado simpático y eficiente que lo protege, cuida y admira mucho, y un secretario que se ocupa de los compromisos y de la correspondencia —unas 2.000 cartas semanales—. Esta avalancha epistolaria probablemente se debe al artículo que el autor escribe semanalmente en «Sábado Gráfico», y a que

frecuentemente sale por televisión. Desde enero presenta personalmente una nueva serie teatral, *Paisajes con figuras*, porque entiende Televisión Española que su cara vende. Es indudable que Gala ha alcanzado eso que es ansiado por tantos: la popularidad. Sus infrecuentes salidas a la calle siempre causan gran expectación, y hasta se le acusa de salir poco *ex profeso*, como técnica para conseguir una especie de deslumbre.



Lo cierto es que Gala, como muchos hombres de teatro, hace vida bastante casera, y se horroriza de tener que vivir el ambiente del teatro. «No se podría seguir escribiendo porque te tomaría todo el tiempo.» Sólo a va los estrenos de sus obras y a tomar las uvas con los actores la noche vieja. «Además he conseguido que no se mortifiquen porque he hecho correr la voz de que soy gafe; así que me agradecen que no vaya».

También han contribuido a su vida reclusa unas raras secuelas de una operación muy grave —una perforación del duodeno— en la que estuvo muerto clínicamente diez horas, hace más de dos años. La convalecencia ha sido poco formal y todavía va arrastrando las consecuencias de aquello. He aquí probablemente la razón para el uso del famoso bastón. Sin embargo, él afirma que: «Tengo una gran vitalidad, pero lo que sucede es que cada vez salgo menos, que cada día me voy haciendo más perro asilvestrado y veo a muy poca gente.» De todas maneras, a pesar de sí mismo, en muchas ocasiones tiene que recibir constantemente. El día que lo entrevistamos, poco después del estreno de *¿Por qué corres, Ulises?* había tenido cuatro entrevistas anteriores a la nuestra y mientras estuvo con nosotros lo llamaron un par de veces para informarle del estado de salud de Franco, que en aquellos días agonizaba.

También parece ser que llegó a dramaturgo a pesar de sí mismo. Comenzó como poeta y ganó varios premios escribiendo este género por el cual siente gran reverencia:

—Tengo un concepto un poco especial de la poesía. Para mí la poesía no es un género literario, es más bien una vía de conocimiento. Es una actitud vital; todo es poesía. Existe la poesía de poema y aquella que no se concreta, sino que, como un gas, sale de uno y lo tiñe todo. Hace algún tiempo que me abandonó la poesía de poema y ahora le tengo tanto respeto que quizás vuelva a ella, pero tarde, casi al final, para decir solamente unos versos últimos que serán el resumen de todo lo que he dicho en prosa.

Tengo un respeto tremendo a la poesía y me parece que hay que escribirla de rodillas. Es el género más puro y al que más se le falta el respeto porque lo escribe casi todo el mundo.

Todos empezamos escribiendo poesía y luego vamos encontrando nuestro camino. Sin embargo, yo creo que es un género que hay que escribirlo muy de vuelta, después de haberlo conocido todo y después de haberlo hecho todo.

Gala nunca pensó que iba a escribir teatro, aunque en una ocasión que tuvo amistad con alguien que le gustaba el teatro escribió un drama. Se lo enseñó a unos amigos, Félix Grande y Paca Aguirre, y éstos lo presentaron al «Premio Calderón de la Barca» estando Gala en Italia.

—Me enteré de que me habían dado el premio sin yo saber que me habían presentado. Esa comedia *Los verdes campos del Edén*, se representó en el 1963, y desde entonces me vi metido en este patiburrillo del teatro que me está quitando la salud a ojos vista y cuyo ambiente no me gusta. Me encuentro cómodo escribiendo teatro, pero no me gusta el ambiente de camerinos y ensayos. Además los actores son un poco vanos, sólo algunos tienen cierta calidad humana.

Cuando el poeta entró de empujón en el mundo del teatro estaba escribiendo una novela y aún hoy piensa con verdadera delectación en estar unos años sin escribir teatro y poder escribir novela. Esa novela se llamaba y se llamará, porque piensa con-



tinuarla, *Interminablemente bajo el cesto*. Según el autor, es un intento de literatura total y tendrá poemas y diálogos teatrales. El cree en los géneros literarios, cree que existen unas diferencias, pero que dentro de éstas está la literatura y la creación, que es algo que los vincula.

—Precisamente mi caballo de batalla es defender que el teatro es un género literario, porque en España al teatro se han acercado siempre los seudoescritores, que hacían una especie de carpintería teatral de tente mientras cobro.

Los escritores auténticos han sido un poco rechazados por la escena y existía hasta hace poco tiempo un cierto desdén por el teatro como género literario impuro. Este desdén proviene de la Generación del 98 que quiso escribir teatro y no supo. En vista de que les salía mal lo despreciaron.

La aportación mayor de Antonio Gala al teatro ha sido un lenguaje nuevo, estudiado, recreado. «Adoro el castellano y lo escribo con un diccionario siempre al lado. Soy el gran defensor de la primacía de la palabra en el teatro. También he añadido poesía subterráneamente al teatro.» Según él, la de antes era muy evidente y un poco dulzona. «La poesía tiene que estar aleteando sin que se concrete en palabras.»

Al hablar de la técnica teatral, nos dice que no cree tenerla y que por eso se resigna a que digan que no es un hombre de teatro. «El otro día me sorprendió un crítico, García Rico, diciendo que yo era un hombre de teatro de cuerpo entero. Yo creo que en todo caso soy hombre de medio cuerpo, el medio cuerpo de abajo que es donde se localizan los instintos. Yo escribo teatro en una forma instintiva, es decir, creo que desprecio lo que se llama técnica teatral. Es como ponerle puertas al campo.» Pero al mencionarle el humor de frase no integrado en la situación y en contradicción a veces con ella nos dice:

—Yo utilizo el sentido del humor como instrumento de trabajo porque es evidente que el español comprende mejor una frase ingeniosa que un raciocinio o un circunloquio. Para mí es la manera más directa de comunicarme. Entonces sí, creo que existe una técnica, pero yo la tengo de una mane-

ra instintiva, y me parece que debe ser así, porque si existiera una técnica como la de hacer sillas, todos acabaríamos haciendo la misma silla.

Técnica o no, es indudable que Gala sabe lo que hace. *Los verdes campos del Edén* fue un gran éxito, un augurio solamente comparable, en los años de la posguerra a *Historia de una escalera*, *Escuadra hacia la muerte*, *El grillo* y *La camisa*. Su segunda obra *El sol en el hormiguero*, fue autorizada después de varios cortes de censura. *Noviembre y un poco de yerba* es, según Rodríguez Méndez, «el gran drama de nuestra guerra civil». (*Gala*, Taurus, 1970, pág. 46).

Monleón asegura, sobre esta misma obra, que «es una de las grandes obras del teatro español de los últimos años». (Taurus, págs. 33-34). *Los buenos días perdidos* y *Anillos para una dama* fueron éxitos aparatosos y rotundos. De la primera ya se ha hecho una película y de la segunda se han hecho traducciones a otros idiomas. Al inglés la tradujo Peter Luke, el autor de *Adriano VII*, y se va a representar en el teatro Nacional de Londres, con Glenda Jackson en el papel de Jimena. Las otras obras del autor han tenido buena acogida, aunque la última, *¿Por qué corres, Ulises?*, fue recibida con fuertes aplausos, pero también con fuertes pateos.

Recordando esta relación, se puede hablar de Gala como autor consagrado, algo que él mismo hace con muchísima sencillez explicándonos: «Hablo así porque soy completamente ajeno a la vanagloria. Me parece que en este oficio no hay lugar para ésta. El éxito tampoco me interesa; lo desdeño porque es una cosa que nos quitan y nos ponen.»

Pocos dramaturgos serios han experimentado con el género de café-teatro, pero Gala lo ha hecho. Alcanzó un gran triunfo con *Spain's Strip Tease*, obra en la que radiografía, como él tan bien sabe hacer, la sociedad española. Sin embargo, no piensa volver a escribir obras de este tipo:

—Yo vaticiné que probablemente el género café-teatro se estropearía porque se transformaría en una especie de minirrevista en el que se permitiría lo que se llama el destape, pero su camino, que era el de la crítica socio-político-económico-religiosa, lo perdería. En efecto yo creo que ha extraviado el camino, de modo que difícilmente vuelva a escribir nada para café-teatro.

*Spain's Strip Tease*, es lo único con música que ha estrenado, porque *Suerte, campeón*, que tiene bastantes canciones y coros, fue prohibida, y *Carmen, Carmen*, primera versión española de la *Carmen* de Mérimée, también fue censurada.

Gala ha tenido bastantes problemas con la censura debido a su intención crítica de la sociedad española. El ve el teatro como un hecho social, un arte de participación y un hecho cultural, pero no aspira a transformar la sociedad por medio de sus obras. Piensa, como Buero Vallejo, que el teatro puede ser un buen médico, pero no un buen cirujano. «Yo sólo conozco una obra por la que se haya cambiado una legislación: *La muerte de un viajante*. Pero indudablemente es cierto que al teatro se le exige una mayor responsabilidad social por el hecho de que es más inmediato y más directo que la novela. Sus efectos se ven de manera evidente.»

A Gala le entusiasma mucho la historia y los mitos —«La historia me encanta, me chifla.»—, aunque en muchas ocasiones se acerca a éstos con mucha irreverencia. Se necesita valor para faltarle el respeto al mito del Cid en España y él lo hace en *Anillos para una dama*.

—Lo que pasa es que uno en el fondo está harto de todas esas historias triunfa-



listas. La historia de España ha sido tan mal contada que a veces hay que faltarle el respeto. En aquel momento el Cid era un mito necesario, pero el pueblo español, como todo pueblo guerrero, es tan dado a los mitos que ya prácticamente sólo vive de ellos.

La pasión que el autor siente por la historia se nota también en los artículos que escribe y las series de televisión que ha

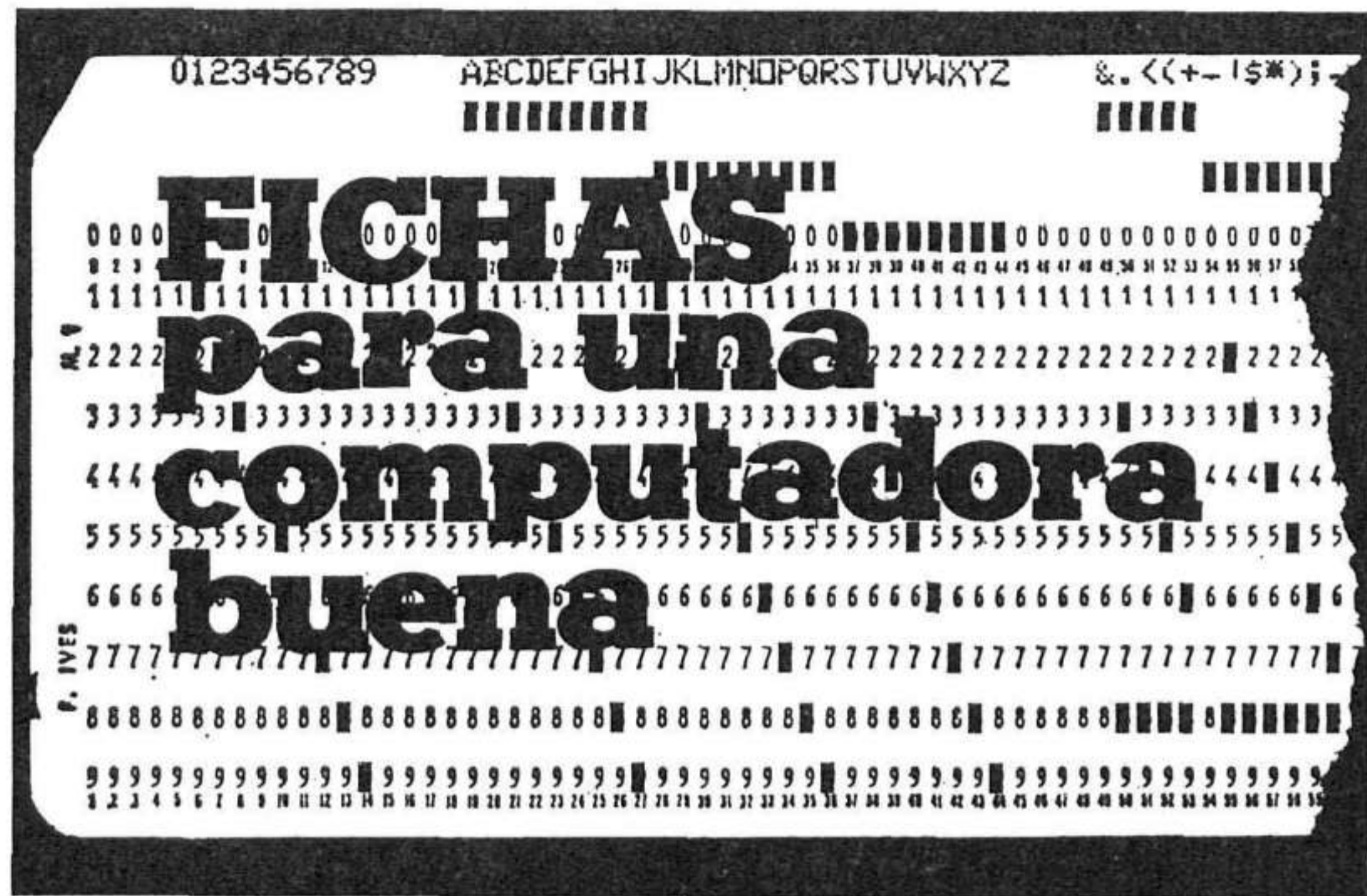
hecho. Esta última, *Paisajes con figuras*, es también puramente histórica.

A pesar de llevar una vida tranquila, Gala gusta de viajar y de cambiar de ambiente. En uno de sus muchos viajes estuvo en Puerto Rico, y cuando le preguntamos qué tal le pareció nos dice:

— Adorable. Fui después de un horrible viaje de ocho meses por los Estados Unidos, en el que acabé enfermo, pero en

Puerto Rico resucité. En cuanto oí hablar, en cuanto vi la alegría y los colores. Tengo *gratisimos* recuerdos de San Juan, de Ponce, de Loíza Aldea. En una comedia, Los buenos días perdidos, incluí una frase que recogí en Puerto Rico y que ahora la gente usa aquí «Cada guaraguao tiene su pitirre».

He aquí a Gala, simpático, brillante, otro valor de España.



Por Angel PALOMINO

«El Cuaderno Gris», de JOSEP PLA, en versión castellana (Destino), es, para la cultura española, un libro necesario. De PLA llegan muchas noticias a la Meseta Central y los Reyes JUAN CARLOS I y SOFIA siempre que van a Cataluña hacen por verle y él los coge del brazo, o los invita a un vaso de vino sin etiqueta (sin etiqueta el vino y la invitación) y los escritores castellanos contemplamos con asombro la actividad literaria de PLA y la actividad de algunos intelectuales políticos que se desautorizan como lo uno y como lo otro negando al sanísimo PLA el premio más importante de la literatura catalana.

«El Cuaderno Gris» —esto es, la versión castellana de «El Quadern Gris»— es el último servicio que le ha prestado a España DIONISIO RIDRUEJO; murió cuando corregía las galeras de esta edición. Creo que, en este caso, hablar de traducción es injusto; lo que hizo RIDRUEJO —eficazmente auxiliado por su mujer, GLORIA DE ROS— fue una colaboración; se puede hablar de buena traducción cuando ésta es creadora y nace de un choque emocional; sólo traduce quien admira y no se contenta con hacer una tarea a destajo y salir del paso; traduce quien padece, como padeció el autor, quien busca, prueba, perfila, tacha, desespera y pierde el sueño cuando memoria y oficio le niegan la palabra precisa, la frase justa que exprese lo que siente, lo que desea transmitir.

Pocas traducciones habrán sido escritas con tanta fe, con tanto amor, respeto, admiración y sentido de la responsabilidad. El prólogo de RIDRUEJO es ejemplar; debería ser reescrito en forma de decálogo y hacer su lectura obligatoria para cualquiera que se proponga ejercer de traductor. Y, más aún, para los editores que encargan traducciones a quien no sabe hacerlas y pagan igual —igual de mal— la obra chapucera y mecánica que la traducción creadora, difícil, a brazo partido con el autor. El mismo PLA lo dice en el libro; lo escribía el 21 de febrero de 1919: «Traducir es un trabajo endemoniado, difícilísimo, pero comprendo que es útil. Útil, sobre todo, para conocer un poco la propia lengua.»

«El Cuaderno Gris» me ha prendido como una novela. Hoy nadie podría escribir ese libro si no fuese inventándolo, imaginándolo; hoy no se vive; mejor dicho, hoy la vida es otra cosa más pobre de contenido, más rica en monotonías y solos de flauta. Hoy sólo suceden tres o cuatro cosas, siempre las mismas y casi siempre bastante tontas. Todo lo que se dice, todo lo que se hace está de moda: lo hace demasiada gente. Para que algo interese, tenemos que inventarlo.

LOS químicos ¡a escribir! RAFAEL ABELLA presenta su libro «La Vida Cotidiana durante la Guerra Civil/Zona Republicana» (Planeta) en la Librería Buchholz —no sé si Buchholz es redundancia o apellido, pero sí que es un palace del libro— y al hacer la presentación RICARDO DE LA CIERVA, recuerda al gentío que él es historiador y químico y que, agárrense ustedes, ABELLA es, también, historiador y químico.

Entonces nos encontramos con el fenómeno anotable, analizable y meditable de que la política la están haciendo hoy los ingenieros de caminos, con soporte político en un equipo de embajadores, y que la historia la están haciendo los químicos. Cosa buena es, dijo LA CIERVA; aquí está haciendo falta mucho químico que analice y clarifique y ponga al día las aguas de lo que está pasando.

Volví risueño a mi «curriculum vitae», recliné mi cabeza en el recuerdo y comprendí de dónde me viene esa manía de escribir en los periódicos y comentar lo que ocurre: yo estudié Ciencias Químicas en la Universidad de Madrid. Aquella vocación que creí abandonada está viva, aunque enmascarada en la crónica. Y el libro de ABELLA también está vivo; la historia de los hechos cotidianos, el miliciano del Ebro, la señora del tercero que se ha quedado viuda de pronto, la guerra día a día, en las grandes batallas y en los pequeños dramas de las pequeñas gentes que forman

un precipitado oscuro en el fondo de la probeta del químico historiador.

★

LOS premios literarios de la Casa de las Américas siguen funcionando. Ayer faro de cultura hacia el que navegaban los intelectuales enamorados de la libertad dentro de un orden gauchiste, la Casa de las Américas era como si dijéramos, el CHICOTE del Caribe, lugar de reunión de la crema de la intelectualidad; pagaba la revolución y repartía generosamente billetes de avión a los intelectuales de Occidente tan poco viajados y mimados ellos. La Casa repartía invitaciones y concedía credenciales de talento. Dieciséis años dura el premio que antaño asociara nombres gloriosos y hoy cumple fielmente las directrices de la planificación libertadora en la lucha por el socialismo.

ONETTI —perpetuo sonámbulo genial— se dejó llevar y formó parte del jurado del premio de novela. Quería dejarlo desierto: «Todas trataban del proceso insurreccional de Latinoamérica... Es un hermoso tema, pero yo no puedo aceptar una novela que no comience por ser una buena novela. Yo estoy convencido de que cualquier imposición sobre la literatura le degrada y destruye.»

La Historia sigue...

★

YO tengo sangre portuguesa, algo de sangre inglesa, tengo alguna sangre belga, pero lo que más tengo es sangre española. España tiene que significar mucho para mí. Ante todo, mi destino es el idioma español.

Lo ha dicho JORGE LUIS BORGES; él mismo, para «Blanco y Negro».

El idioma español, que es hoy uno de los más brillantes vehículos de cultura, uno de los más eficaces y posibilistas útiles de creación. Aunque gentes mediocres que se dicen cultas —movidas quizá por razonables y santas indignaciones justificadas aunque reaccionarias— aspiran a desterrarlo de nobles universidades periféricas. Confunden la velocidad con el tocino a riesgo de robar a sus nietos, irremediablemente, un lujo como el idioma de BORGES, de BAROJA, de RUBEN, de GARCIA MARQUEZ, de VALLE-INCLAN, de NERUDA y de don MIGUEL DE CERVANTES. Ya sé que citar a don MIGUEL constituye abuso. Bueno, pues abuso: la carne es débil.

★

A GARCIA PAVON, y también a UMBRAL, voy a tener que hacerles recuadro aparte y permanente: siempre están dando que hablar. Ahora va el «Proust de Tomelloso» y gana el «Hucha de Oro» en difícil batalla. La competencia fue tremenda. Cayeron con la Hucha de Plata puesta ENRIQUE JARNES, tercer premio, y MAURO MUÑIZ, segundo premio (finalista), y otros muy conocidos e ilustres cuenticultores y tozudos de la Hucha.

Lo gracioso es que ésta es la primera vez que G. PAVON consigue un premio de cuentos.





El Balcón de los Corregidores, fechado en 1606, réplica exacta del que se quemó en 1936

# EN EL IV CENTENARIO DE MIRA DE AMESCUA

Por Joaquín VALVERDE SEPULVEDA

## EL NACIMIENTO

**G**UADIX, como tantas otras ciudades andaluzas dominadas por los árabes, más que tomadas por los Reyes Católicos fue entregada a éstos por los moros principales a cambio de ciertas concesiones a título personal y con la promesa real y formal de respetar a sus moradores y concederles algunos privilegios. Sin embargo, pese a la mejor voluntad de sus católicas majestades, no siempre se llevaron a efecto tal como habían sido pactados.

Los conversos —más de hecho que de derecho— se resistían a aceptar tan radical mudanza que se les imponía (lógica, por supuesto) después de siete largos siglos de dominación musulmana. Y si no se oponían abiertamente a los fueros y prerrogativas de los nobles e hijosdalgo de los viejos cristianos —más de derecho que de

hecho— era debido, sin duda alguna, al pánico que les causaba la Inquisición, nada remisa en hacer cumplir a rajatabla los severos —¿infrahumanos?— dictados de los jueces que servían al Santo Oficio.

Esta tensa situación dio lugar a la sublevación de los moriscos (tan sangrienta como anecdótica por ambas partes beligerantes), sofocada y dominada por Don Juan de Austria, el hermano bastardo de Felipe II. A partir de ahí, poco a poco, la convivencia se fue normalizando, aunque subsistieron los fueros y desafueros, sobre todo los desafueros, de los castellanos que mantenían, hasta extremos increíbles, diferencias abismales que se traducían y evidenciaban en todos los estamentos de cualquier tipo social.

El linaje, la limpieza de sangre, era el gran obstáculo que se enfrentaba e impedía la promiscuidad como el camino más recto.

firme y seguro para la fusión e integración de tantos grupos étnicos, políticos y religiosos como convergían.

Creo que aún está por estudiar el siglo XVI, concretamente el accitano, y por eso, o por nuestra falta de conocimientos, nuestro propósito se ha de fundamentar entre lo hipotético y lo histórico. Resulta inevitable sentar esta premisa para, apoyándonos en los pocos datos con que contamos y en un poco de imaginación, permitirnos aventurar una serie de conjeturas, que estimamos consecuentes, con la pretensión de justificar lo que, aparentemente, carece de todo sentido. También, para no fatigar al paciente lector, hemos de hacer constar que todo lo entrecomillado, sin que se haga llamada concreta, corresponde al extracto sobre las pruebas y testimonios que, acerca de la limpieza de sangre del doctor don Antonio Mira de Amescua, publicó don Fructuoso Sanz, canónigo de la santa y apostólica catedral de Guadix, en esta ciudad en el año 1914.

Tan valioso testimonio determina que Mira de Amescua «fue hijo de dos personas muy conocidas en Guadix: Don Melchor Amescua y Mira, descendiente de los ganadores de dicha ciudad y de la ciudad de Baza, y de Doña Beatriz de Torres y Heredia, vástago de una familia ilustre de la villa de Berja».

Don Melchor «durante su vida fue una de las principales figuras de Guadix; ca-

*Dr. Antonio Mira de Amescua*



ballero que en las fiestas reales y actos públicos salía a jugar cañas, torneos y otros juegos. Tuvo los honrosos oficios de Regidor, Alcalde de la Santa Hermandad, Alcalde de Aguas y Alcalde muchas veces por la ciudad».

De la madre, doña Beatriz, queda constancia que «procedía de las Alpujarras de Granada», que «era natural de Berja» y «descendiente de Don Francisco de Heredia (1) y de Doña Francisca Morales», que tuvieron en su matrimonio, además de doña Beatriz, la menor de los hijos, a doña Francisca, don Antonio y don Cristóbal.

Es presumible que, después de los trágicos acontecimientos de 1568, temiendo nuevas acciones por parte de los siempre resentidos moriscos, doña Francisca Morales, viuda, confiara a su hija menor, doña Beatriz, a su sobrina «Doña Constanza Vázquez del Oso, casada con el Doctor Matías Figueras, médico, que ejercía su profesión en Guadix». Así, la madre pretendería, que ya que había escapado con vida de las matanzas en aquellos días horrorosos de la sublevación de los moriscos, tenerla en lugar más seguro, «en Guadix, que los antiguos

con la ayuda de «Doña Isabel y Doña María, doncellas y hermanas» suyas, como queda dicho, y «que vivían con él en su casa, criaban y regalaban al dicho doctor Don Antonio Mira de Amescua, como a su sobrino, dándole amas y lo demás necesario».

Nada sabemos de la tesitura en que quedarían las relaciones entre ambas familias, aunque no debieron ser muy hostiles, toda vez que «la madre, unas veces por su criada y otras en persona, se presentaba en la casa de las Montiel y en la misma del Melchor» y «acariciaba y regalaba como a su hijo, lo llamaba de tal a su hijo, y así el dicho doctor Mira de Amescua trataba y respetaba a la dicha Doña Beatriz de Torres como a su madre y en las conversaciones que esta testigo (Francisca Hernández) vido, que fueron muchas (porque servía en la casa del doctor Figueras, lo que prueba que la sobrina continuó viviendo con sus tíos), la decía madre, y ella a él, hijo».

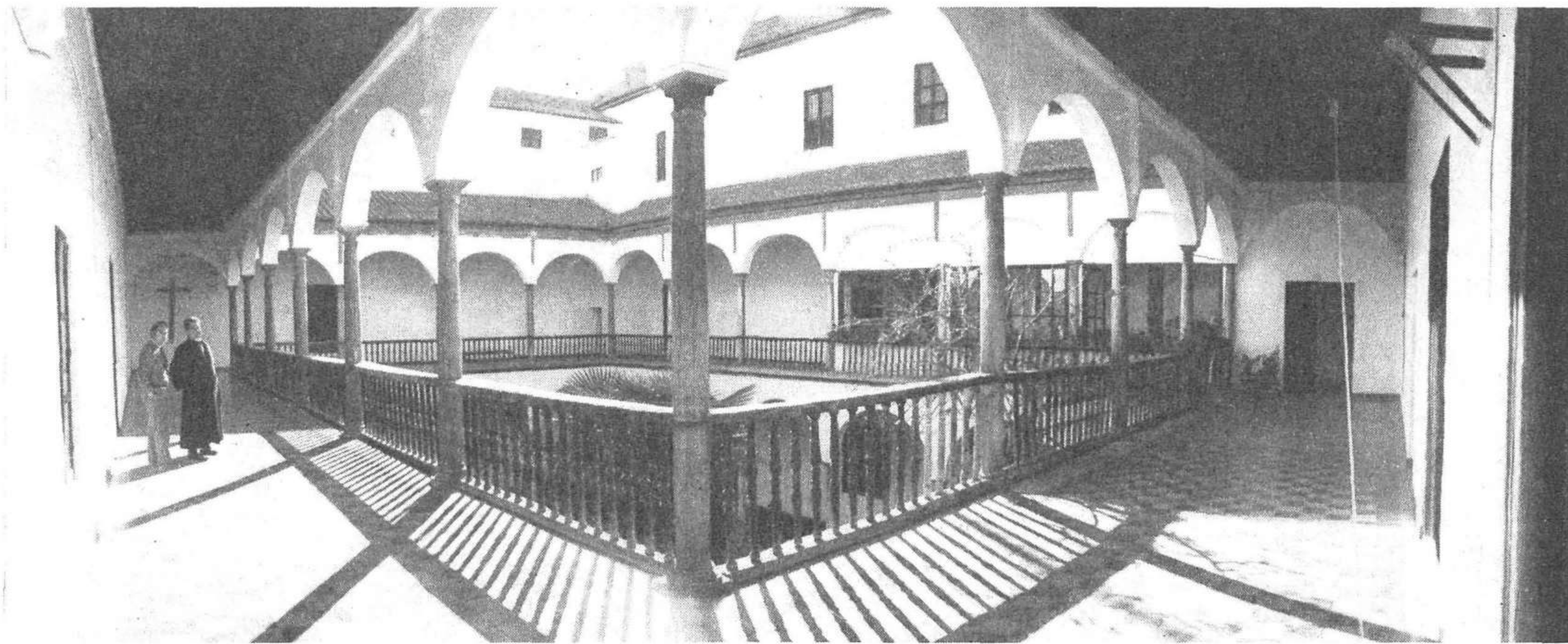
Resulta muy significativo observar cómo se repite «del Melchor» al aludir al padre, mientras que a la madre siempre se la llama «Doña Beatriz».

En la declaración que prestó Luis Pérez

pasado, cuyo «genio y figura» apenas conocemos—, el único recurso que nos queda es identificarlos con sus obras y por su obra para entrever, al menos, su pensamiento, talento y actitud, y tratar de justipreciar sus valores y personalidad, independientemente de que la gloria y fama de su tiempo perdure hasta el nuestro.

En el caso de Mira de Amescua —famoso autor dramático en la primera treintena del siglo XVII, con más de sesenta obras escritas— resulta todo muy difícil. Estamos totalmente ayunos de casi todas sus cosas. Han desaparecido muchas de sus obras, sobre todo de la producción poética de menor entidad en cuanto a extensión. Si bien se conservan la mayoría de sus dramas manuscritos, casi todos autógrafos.

Lo único que nos queda son unas dispersas referencias en las obras de contemporáneos tan importantes, eso sí, como Lope de Vega, Cervantes, Vélez de Guevara, etcétera. Estas citas —fugaces, sutiles, de urgencia o puramente circunstanciales— son los puntos de apoyo que nos sirven para perfilar la figura y genio, entendiendo como tal su carácter, que, según Cervantes, dista



Patio del convento de las Clarisas de Guadix

llamaron Acci, pueblo grande en España y cabeza de provincia, como agora es» (2), que estaba bien protegido.

Y así, doña Beatriz «vivió en la casa que el doctor Figueras poseía en la parroquia de San Miguel», extramuros de la ciudad, «donde siempre la trataron como su sobrina y persona principal». Don Melchor, amigo del matrimonio Figueras, frecuentaba la casa de ellos en unión de sus hermanas y a cuyas reuniones asistían también doña Juana y doña Beatriz de Montiel, que, dicho sea de paso, consta que «vivían en casa contigua a la de los Amescua», en la Parroquia Mayor, cuya feligresía abarcaba toda la ciudad amurallada. De ahí, por el trato que existía entre ambas familias, el que la sobrina del doctor Figueras se mostrase solícita y obsequiosa con el amigo, soltero, de sus tíos y que posiblemente, don Melchor reparase en aquella «joven, de buen cuerpo, blanca y fresca». Pero las relaciones fueron más allá de las puras lisonjas platónicas, y fruto natural —aunque ilegítimo, claro— fue un tierno infante al que «recién nacido se lo trajo a su casa su padre Melchor» para,

Cardader, familiar del Santo Oficio, dijo que «oyó decir muchas veces que el dicho Melchor se había de casar con la dicha Doña Beatriz, pero que no se casó con ella ni con otra alguna». Y cabe preguntarse: ¿por qué no legitimaron —«siendo libres y solteros»— al hijo contrayendo matrimonio?

Es posible que nunca se despeje esta incógnita. Sin embargo, no sería presuncioso asegurar que la razón, por fuerza, tiene que encontrarse en alguna de las sesenta y tantas obras del dramaturgo accitano. No nos cabe la menor duda de que, inconscientemente y por alguna circunstancia especial —la muerte de alguno de sus progenitores podría ser— ha de estar, por lo menos apuntada, entre la cadencia de sus versos, fluidos y sonoros, y rimada con más nostalgia que mordacidad y resentimiento.

## POCO GENIO Y MUCHA FIGURA

Es lamentable que se pierdan las cosas. Con ellas desaparece la posibilidad de conocer a las personas, ya que todo conocimiento, físico y psíquico, posibilita un mejor entendimiento y una mayor comprensión. Sin embargo —respecto a las personas del

mucho de esa imagen de un Mira de Amescua histérico e iracundo que daba bofetadas a la salida del coro, a plena luz del día, o tiraba de las orejas a una maestra, como gratuitamente afirma Geral Brewan.

Casi todas las referencias que tenemos del autor de *El esclavo del demonio* —su obra principal—, están entre frases laudatorias sobre su «divino» ingenio, término que, por otra parte, se prodigaba en exceso y con cualquier motivo. Cabe la duda, razonable, de que toda expresión de alabanza había de estar forzosamente —como encorsetada— antecedida o precedida de «divino», adjetivo que ha llegado hasta nuestra época y que, suponemos, pasará al futuro con la fuerza, por antonomasia, de calificar lo mejor.

En el *Viaje al Parnaso*, de Cervantes, cuando se supone que arriba a Nápoles, nos encontramos por vez primera con un apunte de lo que realmente podría ser el carácter y temperamento del autor de *La mesonera del cielo*:

«... el doctor Mira apostaré, si no lo manda el Conde que también en sus puntos se retira. Señor galán, parezca, ¿a qué se esconde? Pues a fé por llevarle, si él no gusta, que ni le busque, aseche ni le ronde.

(1) Que fue alcalde de Salobreña y, después, capitán de la gente de a caballo de Adra y su distrito, al que pertenecía Berja, hasta que murió a manos de los moros en defensa de la santa fe católica y de la gente cuando los moriscos se alzaron en este reino.

(2) Diego Hurtado de Mendoza en «La Guerra de Granada».



¿Es esta empresa acaso tan injusta  
que se esquiven de hallar en ella cuantos  
tienen conciencia limitada y justa?  
¿Carece el cielo de poetas santos?  
¿Puesto que brote a cada paso el suelo  
poetas, que lo son tantos y tantos?  
¿No se oyen himnos sacros en el cielo?  
¿«La Arpa de David» allá no suena  
causando nuevo y accidental consuelo?  
Fuera melindres, y cese la entena,  
que llegue al tope, y luego, obedeciendo  
fue de la chusma sobre buenas buena...»

De todo esto —que necesariamente resulta extenso para un artículo—, y sin entrar en pormenores ni esforzar la imaginación, se desprende que el autor de *La Fénix de Salamanca* era más retraído —deducimos— que tímido: poco amigo de fiestas y jaranas; introvertido, obediente y, por encima de todo, disciplinado.

Por otra parte, debemos a su gran amigo Lope de Vega, que nos dejara constancia de su figura. El Fénix, en su epístola «El jardín de Lope» —dirigida a don Francisco de Rioja en 1621— retrata a sus amigos, a los íntimos y que pululaban alrededor de él y formaban parte de la bohemia y república de las letras. Y al referirse al autor de *La casa del Tahúr*, Mira de Amescua, que diez años más tarde sería arcediano de la catedral de Guadix, su ciudad natal, dice:

*El divino pincel del «mudo» Heredia  
(que entera no pudiera) al Doctor Mira  
de su figura retrató la media.*

Es evidente que Lope alude a la corpulencia del accitano. Y nosotros, llevados de la mano de la paciencia, imprescindible en estos menesteres, dimos al fin, en otra de las obras de Mira de Amescua, *Galán, valiente y discreto*, con unos versos que bien pudieran considerarse aguda contestación al Fénix de los Ingenios, cuando el conde Urbino, uno de los personajes, irónicamente afirma:

*Las cosas grandes no pueden  
ser pintadas como son  
porque a su misma opinión  
las mismas cosas se exceden*

Sin embargo, estos versos que evidencian una sutil réplica, quedan desbordados por los que Mira de Amescua pone en boca de don Fadrique, el protagonista de la obra:

*¿Quién un objeto tan alto  
reducir pudo a medida  
y proporción con el arte  
copiando luz tan divina?*

Y, aunque se refiere a la belleza de la duquesa de Mantua, al llegar a este punto

nos asalta la duda sobre si Mira de Amescua mantiene la socarronería o, por el contrario, se vuelve sarcástico. Todo pudiera ser. Puede que don Antonio Mira de Amescua fuese un hombre poco agraciado físicamente, puede que no resultara muy favorecido en la pintura. E incluso puede que «el divino pincel» no fuese tan divino ni el tal Heredia tan «mudo», sino todo lo contrario. Existe la posibilidad de que se tratase del Heredia representante (actor) que fuese un simple aficionado a la pintura y tan locuaz que sus amigos, por eso mismo, le apostillarían «el mudo».

Aventuremos esta hipótesis por el mero hecho de ir entrecorrida la palabra «mudo». Normalmente el escritor usa de este signo ortográfico cuando pretende decir lo contrario del término que emplea.

Y pudiera ser que por esta misma falta de datos, Juan A. Jiménez, el ganador del primer premio del cartel anunciador de este IV Centenario de Mira de Amescua haya querido simbolizar esquemáticamente el poco genio y la gran figura de Mira de Amescua —que gozó de justa fama a principios del siglo XVII— en el pergamino y la pluma de ave sostenida por una mano grande que sale de la bocamanga del traje capitular del Arcediano que, en un acto más de humildad, se oculta tras la señera silueta de la torre de la catedral de Guadix.

# CRONICA DE 15 DIAS

Por Javier VILLAN

## MIGUEL HERNANDEZ, A TRAVES DEL PROFESOR CANO BALLESTA

VIGENCIA DEL POETA  
DE ORIHUELA

La vigencia y la permanente actualidad de Miguel Hernández han sido analizadas en la Fundación March por el profesor don Juan Cano Ballesta, que enseña Literatura Española en la Universidad de Boston. «Su obra —dijo—, leída a cuarenta años de distancia, ha logrado mantener su actualidad permanente.» Definió a Miguel como poeta del presente, de la esperanza mezclada con la desesperación, existencialista y profundamente trágico. «Miguel Hernández descubrió que la vida era un juego demasiado serio. Su grandeza reside en haber abierto bien los ojos a la violencia de que el mundo está hecho y, en especial, el momento histórico que le tocó vivir.» A través de las palabras del profesor Cano, uno de los máximos especialistas en el poeta de Orihuela, fueron pasando los

diversos libros de Miguel Hernández. Desde *Perito en lunas*, libro barroco y de claras influencias de sus lecturas de los clásicos, hasta los trágicos poemas de sus últimos años. «Cuando Miguel llega a Madrid en 1934 su bagaje poético de pasión telúrica, de ingenuidad y autenticidad, tenía que llamar necesariamente la atención en un ambiente literario que carecía de ella. Sus temas, tomados de la vida diaria —el horizonte vital del campesino, el cielo natural y cotidiano, el contraste entre el duro trabajo creador del hortelano y la recompensa al regreso al hogar—, el acento apasionado y herido con que canta al amor humano, aportan a la poesía española del momento nuevos aires revolucionarios en formas y temas. Su amistad con Pablo Neruda y Aleixandre le orienta pronto hacia una poesía cada vez más personal y libre, colocándose a la cabeza de un movimiento renovador.»

Las claves señaladas por Cano en la poesía hernandiana son las siguientes, entre otras: «la sangre como símbolo destructor y a la vez de vitalidad y amor; imá-

genes metálicas de arados, cuchillos y puñales; exaltación del amor sexual sin eufemismos ni platonismos como acontecimiento de raíces telúricas y exigencia de fuerzas cósmicas». Pero quizá uno de los momentos más importantes en la poesía de Miguel Hernández es cuando aparece y asume su concepción de la literatura como arma de lucha. «El optimismo apasionado y entusiasta de Viento del pueblo lo convierte en el corifeo de la poesía social con la formulación lírica adecuada, a la vez que en denunciador de la angustia y trágica suerte de su pueblo.» El profesor Cano se detuvo en el análisis de la evolución de Miguel Hernández en el transcurso de sus días de prisión. Dijo: «Cuando en Miguel se fue apagando el ardor juvenil de la guerra cuyo desenlace presentía, será el hombre en acecho la metáfora principal de su poesía, reflejo del desgarramiento interior del poeta. De cantor de un grupo social combatiente, pasa Miguel Hernández a ser un poeta amargamente desilusionado del hombre en general. Se refugia en su esposa, criatura de carne y hueso,

ya lejos de la amada de ensueño de Antonio Machado, alba y luz que alumbra el sol naciente: el hijo.»

Don Juan Cano Ballesta se refirió también a la amistad fecunda entre Miguel y Pablo Neruda, y la decisiva importancia que la influencia de éste tuvo en la poesía miguelhernandiana. «Neruda fue el caudillo de la batalla entablada por un grupo de poetas jóvenes contra la poesía pura y cerebral de Juan Ramón Jiménez y algunos poetas del 27. Miguel se convirtió pronto en la cabeza del grupo y escribió artículos y poemas en «Caballo verde para la poesía».

«En la poesía de Neruda —prosiguió el profesor Cano— Miguel descubre el corazón y el sentimiento como norma, y su desbordante temperamento le hace romper con las formas tradicionales y el acervo metafórico clásico. Si su amigo Ramón Sijé le conducía al clasicismo, a la poesía religiosa y al teatro sacro, Neruda y Aleixandre le orientan al surrealismo, a las formas poéticas revolucionarias y a la poesía de compromiso político, intensamente ligada a aquel momento histórico de violencia ideológica y bélica. La amistad profunda, humana y artística entre ambos dio ricos frutos para las letras españolas, consiguiendo abrir nuevos horizontes y crear entre los jóvenes una atmósfera de libertad y osadía que contribuyó a la formación de una consciencia más profunda de la relación orgánica entre el artista y la sociedad, entre el arte y la vida.»

Don Juan Cano Ballesta ha ejercido la docencia en las Universidades de Göttingen (Alemania), Kansas y Yale, entre otras. Uno de los máximos especialistas mundiales en Miguel Hernández, es autor de diversos libros y artículos publicados en las principales revistas de hispanismo. Entre sus obras figuran *La poesía de Miguel Hernández (1971)*, *Miguel Hernández. El hombre y su poesía (1974)* y *La poesía española entre la pureza y revolución (1930-1936) (1972)*.





PREMIOS ESTAFETA  
PARA MENORES DE  
25 AÑOS 1976



\*poesía y cuento\*

**POEMAS 5**

**“A LA SOMBRA DE LA SOMBRA”**

I

Esta noche de hierro negro y luna opaca  
a la intemperie de una amargura de hielo  
siento que un vacío impenetrable  
me separa de vosotros.  
No gritaré vuestros nombres para escuchar el silencio,  
no lloraré una lágrima infértil y pobre  
que nunca llegaría al suelo...  
No podré alzar mi bandera  
ni mostraros mi estandarte de agujeros.  
Elevaría quizá una plegaria  
si todavía un cielo me cobijase,  
si el despertar cruel de un día sucio  
no hubiese borrado de mi eterna infancia  
los días bellos que se fueron.  
No sabré entonar una canción hermosa  
para lucir con honra mi tristeza,  
no conoceré del orgullo de la gloria,  
viviré sin paz,  
como un camino de bandidos  
por el que nunca pasan  
viajeros.

II

Un algo  
sin peso sin cuerpo  
se cobija en la fina piel  
del calendario.  
«Nunca arranques la hoja de mañana»  
Una ráfaga de adiós  
(sin familiar que le despida  
ni flor que se marchite), anuncia  
la travesía, una nada que se marcha  
por la serpenteante senda de siempre.

Sobre la mesa hay cuatro papeles y un pedazo  
de hojalata, media barra de pan  
y algo de vino, un vaso, la servilleta  
muy bien doblada  
y una gran ausencia de comensales  
que se dejan ver  
para ser vistos  
y que se les vea  
que están ahí

(que están ahí  
comiendo)

enamorando a una novia gorda y fea  
que tiene dos narices y pesa  
cuatro mil kilos y pico...  
Que están ahí abriendo la boca y cerrando  
los oídos, intuyendo el murmullo de sus gargantas  
adornados con orejas y pendientes,  
bien preta la correa que sujeta  
sus calzones.

FEDERICO GARCIA SERRANO

**CUENTOS 5**

**ULISES  
STA.  
MARIA  
DEL MAR**

Por Carlos FARADO

SACUDIO el paraguas como si de algo pegajoso adherido caprichosamente (tenazmente) a su mano se tratara. Miró a través de muchos cristales: sus gafas, la luna del restaurante, las gafas amarillas de la chica. Pestañeando, le hizo señas para que saliera, gestos de esos que mirados de lejos nos dan la idea de que al tipo en cuestión le pasa algo innombrable.

Ella salió con dos carrillos muy rojos, dos ojos muy verdes y un mandil a cuadros azules y blancos. Parecía una caja de pinturas. Le besó así, en un vuelo. Entró. Volvió al poco rato, aunque al chico del paraguas se le hiciera eterno; se había puesto una gabardina blanca y se anudaba con gracia a la cabeza un pañuelo de esos que llaman estampados. Las dos gafas, las dos gabardinas y el paraguas tiraron calle adelante con paso menudo. Iban dando botecitos, como los gorriones.

El hombre de la nariz colorada y el sombrero alicorto que miraba la escena desde la otra acera, sacó una mano del bolsillo, se rascó aquí detrás, buscó un pañuelo que no encontró. Y sorbiendo el moquillo empezó a caminar hacia el otro lado de la calle. Se detuvo (sería más exacto decir que se paró, como un reloj, como un viento joven). Miró de nuevo a la pareja; imposible; tras sus gafas de grueso cristal no había más que calle lluviosa y borrosa. Ya andarán lejos, pensó. Hoy en día se anda muy de prisa. Bueno, también hace meses, qué digo, hace quince años, por ejemplo, se anda-



ba igual o incluso más de prisa. La velocidad es poco amiga de los miopes. Uno quisiera que todo sucediese despacio; para nuestros ojos cansados cualquier exceso es excesivo. Por eso no me gustan las carreras, siempre llego a la meta cuando los atletas ya están recogiendo las medallas (se rió, bajito; había hecho un chiste); bueno, y porque no me gustan las carreras, sencillamente... Esos también debían ser miopes; sobre todo la chica; a las chicas que andan mal de la vista les gustan los colores chillones, por eso llevaba un pañuelo tan estridente. Para nosotros, los tonos suaves y pálidos acaban siempre por ser más o menos «gris». Recuerdo la vez que más intensamente percibí el color rojo, fue la semana pasada, cuando soñé que me clavaban un cuchillo. Qué mal rato. También recuerdo el culo picoteado de las gallinas. Pero eso es porque de pequeño aún veía bien. Y, de cualquier modo, no sabría decir si los recuerdos son realmente a color.

Se paró (aunque esta vez quizá más exactamente se detuviera) delante del escaparate de una pequeña mercería. «CERRaDo HaSTa el 1 DE NoVIEMBRE por Inbentario.» Algo le había llamado poderosamente la atención. Algo sobre lo que no razonó porque ya andaba pensando en otra cosa. ¡Menudo inventario!, seguro que están hipotecaditos perdidos y han puesto lo del inventario para no dar qué hablar a los pocos parroquianos fieles aún: cuatro abuelas que se juntan a charlar—cotillear—en la tienda de la Mari, un niño que le compra lazos de colores a su primer amor y Don Lucio, el solterón que viene a manosear sostenes y fajas, y luego no se lleva más que dos bobinas de hilo de zurcir, para repasarse los calcetines ministeriales. «¿Tiene usted braguitas de ésas muy cortas?; es que quisiera regalarle algo a mi sobrina, y como es una chica muy moderna, pues pienso yo que...» Y la Mari, que será viuda y delgada como un olivo de Burgos, le traerá dos cajitas. Que él observará cuidadosamente, con los ojillos chisporroteantes detrás de las gafas oscuras. Sí, seguro que el tal Don Lucio también es miope. «Pues no, no son éstas las que yo decía—acabará diciendo—, pero, en fin, ponga un par. Sí, color carne, y la otra, pues, negra mismo. Y envuélvamelas lo mejor que pueda.» Y Don Lucio será feliz esa noche, un tonto feliz como tantos otros, muchos, amantes solitarios. Y la Mari le sacará la piel a tiras mañana al mediodía, cuando vengan las cuatro abuelas de siempre. Aunque, luego, por la noche, tenga sueños raros y se despierte sobresaltada, con la boca reseca, más temprano que otros días.

Enredado en estas y otras fantasías llega al café.

Es un café estrechito, un poco en sótano, con las ventanas a ras de la acera. Es un café de viejo donde dan un estupendo café y siempre tienen los suizos recientes. Se sienta. Saca un bloc y mira por la ventana. Pasa en ese momento una pareja, muy apretaditos. Ella tiene las piernas largas, color caramelo de fresa, y unas bragas a lunares; no se ha fijado bien si eran lunares o rayas, ¡qué más da!

—Café, Antonio. Luego te pediré el suizo; ahora no me apetece ni pizca.

Bonita palabra, «pizca» —piensa—. Y la escribe en un ángulo del bloc. Usa una letra redondita y estirada, sincopada a veces, otras muy corrida. Según le dé a la pluma, se dice. Sorbe un poco de café y empieza a escribir:

«Sacudió el paraguas como si de algo pegajoso...»



# la antorcha

Por Vicente PRESA

## ALGOITI

### VITA-VITAE

Según consta en su Documento Nacional de Identidad, Alfredo Valencia Martínez—Algoiti para los amigos y asiduos consumidores de galerías de arte—nació un día cualquiera de 1952 en la ciudad de los «Sanfermines», precisamente cuando los marathonianos pamplonicos aún saboreaban los regustos del último «encierro». Dicen las viejas leyendas que mientras él cambiaba la tranquilidad y transitoria luz fetal por el fogonazo externo de la vida su padre se afanaba con la trilla, allá por las tierras de Ibargoiti. Más tarde, por aquellos campos fue feliz. Quizá esta nominación, casi euzcadi, de la bucólica Navarra congestionó de sol sus más íntimas entrañas. Por eso quiso unirse a su recuerdo. «Algoiti» resultó de la fusión de una sílaba inicial y una terminación evocadora.

El chico es sencillote, desde luego. Mimaba—pequeñuelo inocentón—a las gallinas, y hasta lloró la muerte de una clueca viejica y adorable de color rojizo (a la cual no dio la socrática cicuta, pero ayudó a que su agonía avícola fuese más corta). Si el profesor Rodríguez de la Fuente, o Emilio Zola en su defecto, lee este eutanásico dato es probable que le dedique un panegírico fáunico—esperemos que no sea así.

Es indudable que en toda biografía, aunque no se diga, de «grandes» o «pequeños», de vejetes o de imberbes, siempre se dedica un hueco a la memoria de la primera maestra, a sus «consejas», a sus diatribas (lógicamente, los que fueron a la escuela). Algunos, más sagaces y rufanillos, hasta se acuerdan de las «medidas» de torso, busto y caderas que daba la señorita maesil. Algoiti no es una excepción. El va a más. Lo que podía haberse convertido en una enseñanza doctrinal, en su caso (¡cosas de la raza!, «hispanica» naturalmente) fue la instrucción de una amistad futura. Y ahora, ahí los tenemos se sienten la mar de orgullosos por sus contactos epistolares.

Aguantó dos años con presotana seminarista. No pasó de ahí. Lástima para su abuela Melchora—la buena mujer que le regaba con rosarios cada noche y jaculatorias cada mañana.

Y vino la época de querer ser, quizá, domador de planetas, o juez de abejas que, para el caso, es lo mismo. Tentó teatro, probó literatura, dibujó..., ¡por fin!: dio con la pintura.

### OPERA OMNIA

Si de algo puede servir, para su presentación, el que en los dos últimos años haya realizado más de una decena de exposiciones por el plano de la iracunda Celtiberia; y que tiene concertadas once próximas muestras pictóricas (una de ellas en Buenos Aires y otra en Londres); y que

obras suyas se encuentren en colecciones particulares de la vieja Europa y allende los mares, por si acaso, lo anoto.

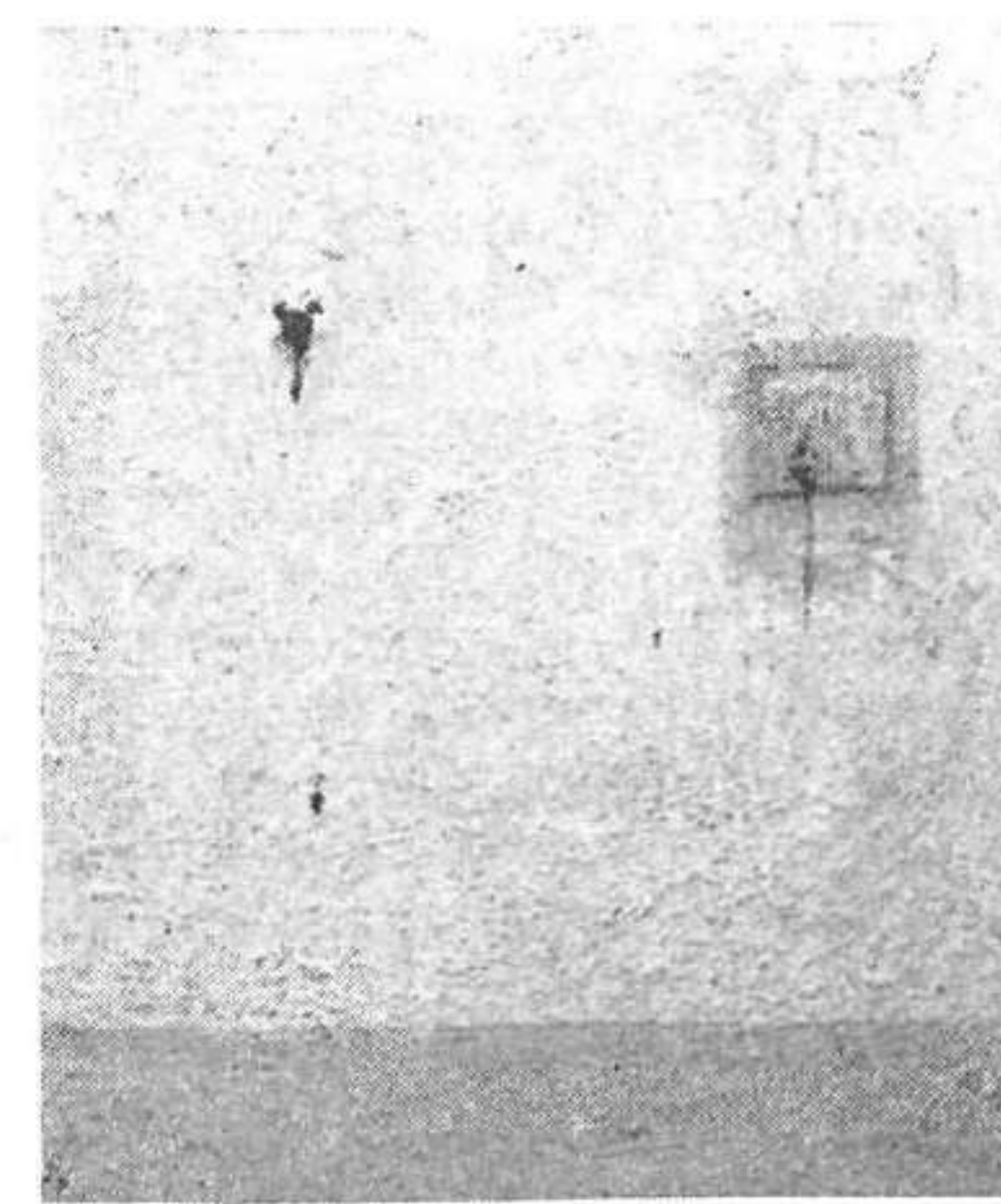
Sé a ciencia cierta que Algoiti no sería capaz de autodefinirse criticarse. Lo más probable es que fuese demoledor consigo mismo. Únicamente, eso sí, jamás duda en destruir lo creado si necesita reconsiderarlo bajo otra perspectiva (temperamental-temperamental). Es de los que consideran más positivo y ético un aborto que un parto subnormal. Piensa que nada puede rectificarse. En fin, que si Nietzsche lo llega a conocer a lo mejor lo hubiera contratado para figura estelar de su Zaratustra.

La vida es una espina dorsal que se rompe día a día, agrio pastiche éste; por todo ello el «navarrico» de Algoiti se duele de la vida y cobija su desconsuelo en un muro, en una pared cualquiera—escondrijo de muchos quebrantos—. Muros y paredes. Muros pobres, rústicos, deformes. Materias en relieve. Aristas, granulados: son los retratos de las huellas tristes que han amparado. A veces el rojo, la sangre, rubrica la presencia del hombre que se arrojó en sus repliegues. Una especie de continuo Muro de las Lamentaciones, así es su arte, así su testimonio.

Le persigue el toro de una preocupación constante, pero le gusta la lidia aunque de frente le saluden unos cuernos afilados. En el fondo es un romántico y ama la poesía tormentosa (no «atormentada», que es metáfora confusa). Leamos sus palabras: «Dios sobre todos. Mi Dios que es el Dios del sol, de la luz y del blanco. Dios tiene que ser blanco para definirse e indefinirse barajando la suma vertiginosa de todos los demás colores.»

### DE MUESTRA, UN BOTON

La sangre más intensa destaca entre el pálido de un muro. Es un homenaje. A Machado, a Miguel Hernández, a Lorca..., poesía de la vida y del amor y de la muerte. En la galería Reina, de Madrid, lo expuso (acabo con «dos puntos—:—»). Dejo paso a su expresión):





**los  
premios literarios,  
hoy**

# EL "LARRA"

Por José LOPEZ MARTINEZ

EL premio «Larra» fue creado por Gregorio del Toro hace cuatro años. Tenía este inquieto editor ganas de contar con un concurso propio desde el cual promocionar una serie de libros cuyo tema fuese el de la guerra civil española; ofrecer al público una información lo más amplia y objetiva posible sobre ella. El premio tuvo una primera dotación de medio millón de pesetas, llegando en la actualidad a las seiscientas mil. Las obras, según reza en las bases del certamen, han de ser presentadas en forma de memorias, es decir, que hasta la fecha el jurado no acepta la novelación ni el ensayo. Se pretende de este modo conseguir un testimonio de primera mano, que el autor cuente sus propias vivencias, no lo que haya leído o escuchado al respecto. El nombre de «Larra» apareció en la segunda convocatoria; en la primera se otorgó denominándose «Premio del Toro». La idea del cambio fue sugerida por un miembro del jurado y aceptada por todos.

Comenzamos preguntando a Gregorio del Toro qué tal acogida ha tenido el premio desde su creación y hasta qué punto son buenos los resultados obtenidos. Nos dice que la acogida ha sido extraordinaria: «Toda la prensa se ha ocupado de él con especial generosidad en las cuatro convocatorias realizadas; también el público sigue con gran atención la marcha del certamen». Y agrega:

—En lo que se refiere a la segunda parte de su pregunta he de reconocer que se vienen cumpliendo nuestros fines de modo satisfactorio. Llevo publicados veintisiete libros, tengo tres más en preparación y durante estos cuatro años he examinado alrededor de doscientos cincuenta originales. Esto indica que existen escritores que pueden concurrir al premio y sacar a la luz hechos desconocidos de la guerra civil española. Los miembros del jurado han manifestado que se está descubrien-



El editor Gregorio del Toro, fundador del «Premio Larra»

do un material histórico muy valioso.

## TEMA MUY ESTUDIADO, PERO CON MUCHO POR ESTUDIAR

Personalmente, uno entiende que el premio «Larra» incide sobre un tema muy estudiado.

Tanto en España como fuera de nuestras fronteras se han publicado miles de libros al respecto. Se lo hacemos ver a Gregorio del Toro. Nos explica su punto de vista sobre el particular.

—Pues sí, se trata de un tema muy estudiado, aunque yo diría que, por un lado, se le han dedicado muchos libros y por otro muy pocos. Se habla hasta de treinta y seis mil títulos pu-

blicados sobre la guerra civil española. Otros historiadores reducen la cifra a quince mil. Yo, que estoy muy metido en este tema, estimo que no pasan de diez mil. De todas formas son muchos. Aunque si empezamos a analizar dicha bibliografía nos encontramos con que más de la mitad se han editado en el extranjero; otros adolecen de la debida objetividad, por lo que tampoco son válidos para conocer el tema. También, durante los años de la guerra, se publicaron pequeñas monografías que trataban sobre aspectos determinados y se consideran como libros cuando sólo son pequeños esbozos. Sin embargo, creo que aún no se ha escrito gran parte de lo que yo creo puede contarse, entre otras razones porque las personas que vivieron la guerra y saben escribir sienten un cierto pudor de hacerlo; quizá, también, porque piensan que pueden molestar. Pero el tema no está agotado, ni mucho menos.

—De todos modos, ¿no cree usted que la afluencia de originales sería mayor si las bases del premio no se limitaran sólo a memorias, si se diera entrada a otros géneros narrativos, aunque no variase el tema? Incluso debería abarcarse un mayor período de años.

—Puedo decirle que desde el pasado noviembre se han publicado cerca de ciento cincuenta libros sobre la guerra civil, lo cual significa el interés que existe sobre el tema. Mi concurso puede durar todavía dos o tres años, aunque reconozco que su duración es limitada, que forzosamente ha de agotarse, tanto su temática como las personas que la vivieron. Por ello cabe la posibilidad de que se modifique su estructura. O sea, que si actualmente sólo se da cabida a memorias, después pueda darse entrada a otros géneros y abarcar un mayor período de la historia española, con lo cual el premio pueda continuar.

—¿Se admitirán novelas en próximas convocatorias del concurso?

—Sino precisamente novelas, si algo muy parecido. Quiero que de algún modo estén presentes obras de creación literaria. Ya veremos cómo se hace esto. Hasta ahora muchos de los originales presentados han sido novelas y al hablar con los autores me han confesado que se trataba de verdaderas autobiografías, pero noveladas de forma que nadie se pudiera sentir molesto por alguna alusión en concreto.

## UNOS 300 PREMIOS SE CONCEDEN ANUALMENTE EN ESPAÑA

Lo que se recoge en este trabajo es sólo una tercera parte de lo que Gregorio del Toro nos ha contado. El editor madrileño es hombre de grandes inquietudes, fácil conversador. El mun-



do del libro le apasiona y a él está dedicado por completo. Hablamos ahora sobre los premios literarios.

— Si, a mi juicio existen demasiados. Los premios literarios, en principio, tuvieron una finalidad, la de movilizar la cultura, interesar a los lectores, poner en acción a los escritores, porque la verdad es que estábamos muy retrasados. Pero ahora creo que nos estamos pasando. Hay excesivos premios. Me parece recordar que en España se conceden actualmente unos trescientos al año, casi uno diario. Claro que hemos de distinguir, pues muchos de estos premios son más bien pequeñas subvenciones para temas muy concretos que determinadas sociedades u organismos dan a cambio de un trabajo más o menos propagandístico: un poema, un artículo periodístico, una monografía...

— ¿Entonces su opinión al respecto es...?

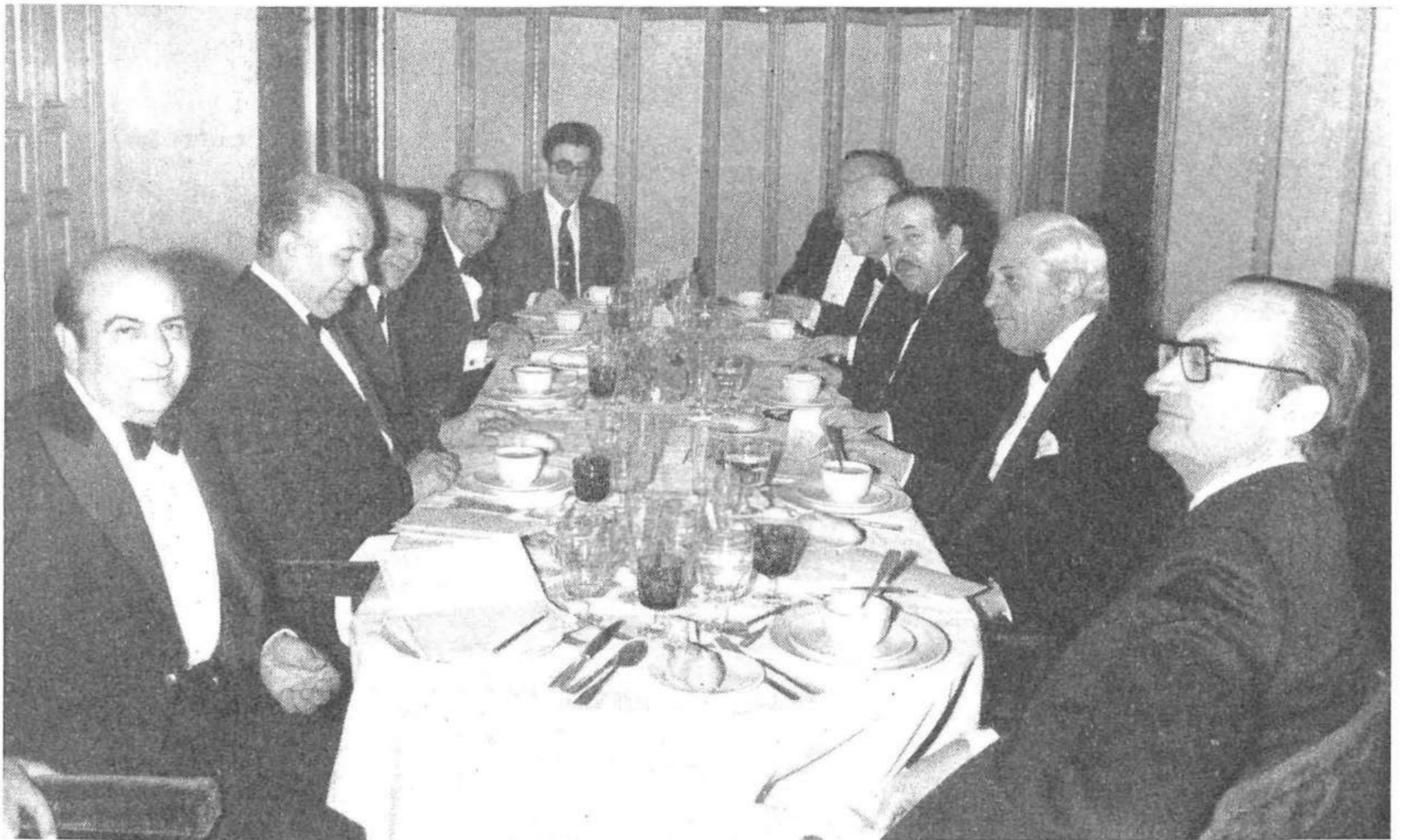
— Bueno, insisto en que existen demasiados premios, aunque yo creo que no está mal todo aquello que contribuya a que el lector encuentre motivos interesantes para leer. En los premios literarios, de la naturaleza que sean, yo creo que lo que vamos buscando todos es que haya más lectores y en la medida que lo consigamos está nuestro acierto o nuestro fracaso. Hasta ahora el balance es muy positivo.

— El «Larra» es un premio de memorias. ¿Cuáles son, editorialmente hablando, las perspectivas de este género en nuestro país?

— Es curioso esto. Si usted se fija, en cualquier otra nación se ha escrito mucho más en primera persona que en España. Aquí existe una gran afición a escribir novelas, ensayos, teatro, poesía; pero apenas si se escriben libros de memorias. Es también por esto por lo que no vienen más originales al concurso. Por otra parte, también hay que reconocer que existen muchas personas que tienen mucho que decir y que lo contarían de buena gana, pero no están dotados para ello, no son escritores. Otros quieren y saben narrar, pero carecen de vivencias importantes capaces de interesar al público. No obstante, desde hace algún tiempo está aumentando el número de libros de este género.

## EL JURADO DEL PREMIO «LARRA»

El premio «Larra» se falla por el conocido sistema Goncourt. En lo que se refiere al jurado, el señor Del Toro pensó que podría ser el mismo todos los años, cosa que no ha sido posible por varias circunstancias. El primer año (1973) estuvo formado por el director general de Cultura Popular don Jaime Delgado, en calidad de presidente; por el teniente general don Carlos Iniesta Cano, don Emilio Ro-



Jurado que falló el «Premio Larra» en 1974. De izquierda a derecha: Gregorio del Toro, Manuel Blanco Tobío, Lorenzo Trigo, Urbano Orad de la Torre, Julio Merino, Ricardo de la Cierva, Ramón Serrano Suñer, Dámaso Santos, Jaime Delgado y Emilio Romero

mero, don Urbano Orad de la Torre, don Ricardo de la Cierva, don Dámaso Santos y el propio patrocinador señor Del Toro.

— ¿Por qué no es posible mantener el mismo jurado todos los años?

— Por varias razones. A partir de la primera convocatoria, don Carlos Iniesta Cano renunció. Al año siguiente entró a formar parte don Ramón Serrano Suñer. En el último año se dio entrada a don José María de Areilza, que no ha podido actuar al haber sido nombrado ministro de Asuntos Exteriores. Normalmente, la composición del jurado es siempre la misma, sólo que el director general de Cultura Popular, como presidente nato del mismo, varía en caso de que haya dejado de desempeñar el cargo. Si esto sucede, automáticamente el nuevo director general ocupa la presidencia, pero siguiendo el anterior como miembro del jurado. Se da el caso de que actualmente hay en el jurado cuatro directores generales, es decir, tres que lo han sido y uno, don Miguel Cruz Hernández, que lo es. Se trata de don Jaime Delgado, don Ricardo de la Cierva y don Manuel Blanco Tobío, hoy direc-

tor general de Prensa y Radio del Movimiento.

— ¿Debemos calificarle como editor de libros políticos?

— Creo que no. Yo publico varias colecciones y alrededor del cuarenta por ciento de lo que edito son libros de texto, lo más opuesto que hay a lo que usted me pregunta. Es éste un camino que voy a seguir y del que estoy muy satisfecho. También edito otras colecciones de biografía, filosofía y novela. La de novela la tengo ahora paralizada. Quiere decirse que publico de todo. El editor tiene que ver el campo en que desarrollar su actividad, qué géneros son los más pedidos por el público e insistir en ellos. Lo político, como ve, no es más que una faceta dentro de mi dedicación editorial.

## LA LEY DEL LIBRO, UN PASO ADELANTE

— ¿Qué opinión le merece la casi flamante Ley del Libro?

— En el libro no había hecho casi nada. Nos guiábamos por unas costumbres que estaban refundidas desde antes de la

guerra en la Cámara Oficial del Libro, hoy INLE, pero no existía ninguna ley del libro, ningún decreto sobre el libro. Como digo, nos guiábamos sólo por unas costumbres. Por tanto, la Ley del Libro es un paso importante que hemos dado. No refleja, ni mucho menos, todo lo que el libro necesita que se legisle, pero es un comienzo. Tiene bastantes defectos, a mi juicio, mas al menos ya hemos empezado a movernos. El libro tiene vertientes tremendas, generalmente desconocidas del gran público. Desde que se pide al autor hasta que llega al lector, existe un proceso enorme. Por ello, claro, en una ley hecha un poco rápidamente, sin una consulta masiva a todos los profesionales de la edición y de la venta, ha de tener defectos. Pero bueno es que hayamos comenzado a preocuparnos del libro, que en las altas esferas hayan creído oportuno que se debe legislar sobre él, sobre la relación autor-editor, vendedor-cliente, editor-distribuidor, distribuidor-librero. Intervienen tantos factores en torno al libro que la cosa resulta compleja, pero repito, algo se ha hecho, aunque sólo haya sido iniciar el buen camino. A partir de aquí los resultados pueden ser mucho más positivos.

Finalizamos este trabajo interesándonos por el número de ejemplares publicados de las obras ganadoras del premio «Larra» y de las finalistas. Gregorio Del Toro nos dice que de los libros premiados se hacen unos doce mil ejemplares de tirada y alrededor de cinco mil de los finalistas, así como de otros bien clasificados. Nos cuenta que algunos de estos libros son más importantes para el editor que las obras premiadas y nos refiere varios casos, entre ellos el de Eduardo de Guzmán, al que ha publicado todos sus libros sin ser premiados.

## LOS PREMIOS «LARRA» CONCEDIDOS HASTA EL AÑO ACTUAL

- 1973. A éstos que los fusilen al amanecer, de Domingo Pérez Morán. Finalista: Habla un aviador de la República, de Juan Lario.
- 1974. Chantaje a un pueblo, de Justo Martínez Amutio. Finalista: Teníamos que perder, de José García Pradas.
- 1975. Asturias: 14 meses de guerra civil, de Juan Antonio Cabezas. Finalista: No éramos tan malos, de Jacinto Toryho.
- 1976. El Alcázar, de Rafael Casas de la Vega. Finalista: Los 7 días de Salamanca, de Angel Alcázar de Velasco.



## LA CONSAGRACION AMERICANA DE MILOS FORMAN



«Los amores de una rubia», actualmente en cartel en las salas especiales de España

Los felices augurios se han cumplido. Nada menos que cinco premios «Oscar» han sido concedidos este año, en la solemne fiesta celebrada el pasado 29 de marzo en Hollywood, a la película *One flew over the cuckoo's nest*, dirigida por el checoslovaco Milos Forman. Los «Oscar» han sido: «a la mejor película», «al mejor director», «al mejor actor principal» (Jack Nicholson), «a la mejor actriz» (Louise Fletcher) y «a la mejor adaptación de una obra preexistente» (el drama teatral de Lawrence Hauben y Bo Goldman).

Estos cinco galardones han consagrado de golpe a un nuevo realizador americano que, hasta hace muy pocos años, pertenecía a la fenecida «nueva ola» checoslovaca. Milos Forman, efectivamente, formaba parte de este grupo de jóvenes autores cinematográficos formados en la «Famu» la escuela de cine de Praga, que, aprovechando el clima psicológico extendido por la desestalinización y el deshielo, en el comienzo de los años sesenta, dio un rotundo giro al hasta entonces mediocre cine checosvaco, aupándolo en un corto lapso de tiempo (apenas dos o tres años) a la cima de la atención mundial. Este grupo estaba compuesto por Vojtech, Jasny, Pavel Juracek, Ivan Passer, Jan Nemeč, Jaromil Jires, Evald Schorm, Milos Forman, Eva Chitilová, Jiri Menzel..., más algunos veteranos, como Otakar Vavra, Martin Fric, Karel Kachyna, Jiri Weiss, Jan Kadar y Elmar Klos, entre otros. Ellos crearon un cine combativo, nuevo, vigoroso, anticonformista, brutal a veces y escasamente comercial por su carácter experimental. El fracaso de Dubček y de su intento de crear «un socialismo con faz humana» determinó el fin

de la «nueva ola», cuyos componentes se dispersaron por Europa y América o continúan en Checoslovaquia, realizando un cine distinto al que suscitó el interés de la crítica extranjera.

Milos Forman eligió seguir haciendo cine fuera de su patria.

Nacido el 18 de febrero de 1932, en Caslav (Bohemia), en el seno de una familia de profesores de primera enseñanza, Milos Forman comenzó estudiando Derecho, simultaneando la Universidad con un trabajo como locutor de Televisión. Posteriormente, ingreso en *La linterna mágica*, famoso espectáculo de Praga, en calidad de ayudante de dirección. De 1951 a 1956 estudió arte dramático en la «Famu», porque en-

contró dificultades para hacer los cursos de realización, debido al gran número de aspirantes. De ahí pasó a escribir guiones (*Voy a arreglarlo*, en 1955; *Las ocas blancas*, en 1957) y, por fin, en 1963 pudo realizar, en formato de dieciséis milímetros, un medimetroje titulado *El concurso*, sobre los exámenes para nuevas actrices en un teatro praguense. Siguió otro medimetroje sobre el mismo tema: *Si no fuese por esas músicas*. Mientras tanto, trabajaba como ayudante de los realizadores Ivo Novak y Alfred Radok. Todas estas experiencias influyeron para que, finalmente, uno de los grupos de producción de los Estudios Barrandov, de Praga, decidiera encargarle la realización de su primer largometraje: *Cerny Petr* (*Pedro el Negro*), rodada en 1963, y que fue una «opera prima» de excepcional relieve: obtuvo el Premio anual de los críticos checoslovacos, el Primer Premio en el Festival Internacional de Cine de Locarno (Italia) y el Premio de la Joven Crítica en el Festival Internacional de Oberhausen. El escritor y crítico Jaroslav Boček escribía: «*Pedro el Negro*» rompió por vez primera en la historia del cine checoslovaco la barrera de la desconfianza hacia las películas de concepción libre, sin contenido perfectamente motivado, sin actores célebres ni idea proclamada. El golpe de vista humano, comprensivo y a veces cruel, de Forman revela, a través de unas imágenes sin historia, toda una serie de aspectos de una determinada parte de la sociedad de hoy: su indiferencia hacia el hombre, su puritanismo hipócrita y su autosuficiencia.



Milos Forman (en pie) dirigiendo «Vuelo sobre un nido de cuco». En el centro, Jack Nicholson, que ha obtenido el «Oscar» a la mejor interpretación masculina de 1975

Esto ya es fuerte en la sociedad socialista. Forman rompía, como ya lo estaban haciendo otros autores checoslovacos, los viejos y conformistas clisés de un cine que era, hasta entonces, arma de propaganda política para, audazmente, descubrir el alma, los problemas, la autenticidad de una sociedad y, dentro de ella, el sector importantísimo de la juventud.

Continuando en esta línea, forzando la marcha, Forman dirige en 1964 *Lasky jerdné plavolasky* (*Los amores de una rubia*), comedia cuyo humor no oculta la dura crítica contra una sociedad que no ha logrado dar un contenido valioso a la vida de los jóvenes. Obreritas que sueñan con el príncipe azul, mientras vegetan tristemente en una fábrica de calzado de una gran población aburrida y gris..., soldados maduros y torpes que intentar olvidar el tedio de su vida familiar...; un pianista joven, marrullero, preocupado sólo por el momento presente...; unos padres sin autoridad ni ideas que inculcar, en cierto modo vencidos ante ese hijo que gana en una semana lo que su padre en un mes de duro trabajo fabril... Hedonismo fácil y estéril, cotidianeidad exasperante, superficialidad, aburrimiento... Forman contempla estas miserias humanas y las lleva a la cinta cinematográfica con breves pinceladas, justas, precisas, coloristas, firmes. La película, que ahora se presenta en el circuito de «Salas Especiales», en España, es un prodigio de finura y de dotes de observación implacable, por parte del autor. No es de extrañar que fuera saludado alborozadamente por la crítica de todo el mundo, que obtuviese el Premio de Cidalc en el Festival de Venecia de 1965 y que fuese nominada para el «Oscar» de ese año.

Dos años más tarde, en plena Primavera de Praga (1967), Forman dirige su tercer largometraje (el último que ha hecho hasta ahora en su país, del que oficialmente no está exiliado). El título de esta película es *Hori, ma panenka* (*¡Fuego, señorita!*), y, como las dos anteriores, más que una historia narrada en forma clásica, se trata del encadenamiento de una serie de peripecias, contadas con desenvuelto humor, que vienen a dar la imagen esperpéntica y humorística de unas vidas. La idea de rodar este filme le vino a Forman un día en que, por azar, asistió a un baile organizado por los bomberos de un pueblo donde se había retirado para escribir un guión. Lo que vio en la fiesta le sorprendió. La gente —escribe el propio Forman— organiza un baile para divertirse y pasarlo bien. Se esfuerzan en conseguirlo, pero el resultado es lo contrario. ¡Fuego, señorita! tiene el mismo humor ácido que *Los amores de una rubia*, pero si en sus dos primeras películas Forman analizaba el mundo de los jóvenes, en su relación con el de los adultos, en esta tercera se detiene en el universo declinante de los ancianos. Forman ha explicado que en aquellos momentos no se sentía interesado más que por la juventud y la ancianidad, y no por la madurez, que es la época de la



# SEGUNDO CENTENARIO

## E. T. A. HOFFMANN, ESCRITOR Y PERSONAJE DE FICCION

Por Carlos-José COSTAS

lucha; mientras que las otras son proclives a la tragedia y al desbarajuste moral.

Figura descollante de una cinematografía que, a pesar de su reducido ámbito, se había situado en una posición privilegiada, nominado para el «Oscar», discutido por la crítica internacional, Milos Forman no tardó en atraer hacia sí la atención de las grandes productoras americanas. Cuando se encontraba en Nueva York estudiando sus posibilidades, adivinó la intervención de las tropas del Pacto de Varsovia en el territorio checoslovaco, seguida del hundimiento del gobierno de Alexander Dubcek. Forman no regresó a su país. Permaneció en los Estados Unidos y en 1971 pudo al fin realizar allí su primer filme, *Taking off*, que, una vez más, presenta el mundo de la juventud (esta vez americana) en su conflicto con los mayores. *Taking off* se inscribe perfectamente en la línea formaniana, checoslovaca. Es una película más de la «nueva ola» checa, aunque los protagonistas sean jóvenes «hippies» de Nueva York en vez de obreros praguenses. Es, además, la visión que de América tiene este checo de humor zumbón, chocante, algo ácido, y que, sin ser comunista ortodoxo, no llega a identificarse plenamente con los principios y sistemas que rigen la vida de Occidente.

A pesar del éxito de *Taking off*, Forman tuvo que esperar algún tiempo antes de poder regresar a los estudios para dirigir su segunda película americana (quinta en su filmografía). Esta es *Vuelo sobre un nido de cuco*, que ya, antes de su clamoroso triunfo en la velada hollywoodense de los «Oscar», destacaba por su calidad y aun por su atractivo para el público en el grupo de las grandes producciones del año pasado: *Tiburón*, *Barry Lindon*, *Nashville*, *Una tarde de perros*, *Shampoo*, que sólo han obtenido «Oscar» de consolación frente al acaparamiento de Forman y su equipo.

Forman, en los Estados Unidos, es tan rebelde al sistema del «american way of life» como lo fue en Checoslovaquia frente a los rígidos esquemas del socialismo estatizado. Es curioso que, entre sus dos películas americanas, Forman intentó durante esos cuatro años de inactividad el rodaje de tres filmes que definen en cierto modo su postura: el primero era la historia de un muchacho en una población cercana a Nueva York, donde reina la más insolente hipocresía en las relaciones humanas. El segundo era la adaptación de una novela de Thomas Berger, el autor de *Little big man*. El tercero, la historia de un chófer de taxi que quiere ser actor porque, espectador constante de la Televisión, piensa que puede hacer lo que otros consiguen. Siempre el hombre enfrentado a un mundo hostil. Siempre el enfrentamiento de dos grupos hostiles: jóvenes-maduros, bomberos-ciudadanos, hippies-padres, enfermos-enfermeros... Y siempre ese humor checo, a lo soldado Schwejk, agri-dulce, socarrón y tiernísimo en el fondo.

EN las biografías al uso de los diccionarios, sean literarios o musicales, el peso de la obra de Ernst Theodor Amadeus Hoffmann se inclina en la balanza de lo literario. Luego, por añadidura, aparecen las referencias al Hoffmann compositor, director de orquesta, crítico—excelente crítico—musical y, por último, su faceta de pintor «notable» o «de calidad». Y estas síntesis, por radicales—por «ir al grano» de la imagen—, son injustas en parte, porque Hoffmann fue también precursor de un nuevo modo de hacer la crítica musical.

Pero, en esa imagen, Hoffmann es, efectivamente y sobre todo, escritor; un escritor sorprendente, visionario, caja de sorpresas en la que se esconden la fantasía, la poesía y el mundo abigarrado de lo oculto. De Hoffmann surgirían después las visiones de Poe y las de Baudelaire. Como de su hacer crítico-musical fueron herederos Schumann y Berlioz. En las influencias literarias menos directas aparecen sus huellas en la obra de Walter Scott, Charles Dickens, Lord Byron o Alfredo de Musset. Es, en resumen, motor de modos literarios y primer maestro de críticos-músicos que, por fortuna para la música, todavía persisten.

Hoffmann nace en 1776 y muere en 1822, con lo que sus cuarenta y seis años de vida se reparten entre dos siglos y dos tendencias, en cuya evolución están presentes los efectos de la Enciclopedia y, como complemento, los de la Revolución Francesa. La huella del siglo XVIII llega a su propio nombre cuando cambia el original Ernst Theodor Wilhelm por Ernst Theodor Amadeus, en homenaje a Mozart. El XIX le hace convertirse en el primer compositor romántico. Y tal vez por esta evolución, es el primero en comprender a Beethoven, a quien dedica varios y agudos comentarios. Beethoven se lo agradece espontáneamente, reconociendo su valía: «Permítame—le escribe, entre otras cosas, en carta de 23 de marzo de 1820—



Autorretrato de E. T. A. Hoffmann

decirle que eso me hace mucho bien tratándose de un hombre dotado de tan notables cualidades como usted.»

Estudia leyes en la Universidad de Königsberg y ejerce en la Magistratura hasta 1806. Cambia entonces el estrado por el podio del teatro de Bamberg y completa su actividad musical con la enseñanza y la composición, y practica la pintura en los bocetos para los decorados del mismo teatro. Pero cuando en 1814 se traslada a Berlín cuenta de nuevo con los ingresos como magistrado, que alterna con su participación en el grupo literario de Berlín con Novalis, Kleist, Chamisso y Zacarías Werner. Mientras, aquí y allí, la crítica

musical y, dominando su labor creadora, la ironía romántica que fundamenta el orden de sus desarrollos literarios o musicales.

Hoffman, el compositor, queda identificado para siempre con su ópera *Ondina*, que escribe sobre un cuento de Lamotte-Fouqué, el mismo en el que se basará un siglo después Jean Girraudoux para su obra de idéntico título y el ballet de Hans Werner Henze. *Ondina* se estrena con éxito en Berlín en 1816. Durante años la partitura se cree perdida para siempre, hasta que la descubre Pfitzner, quien la edita y logra su reposición. Junto a este título, *Los alegres músicos ambulantes*, escrita en 1804, en los tiempos de Bamberg, *Amor y celos*, sobre un tema de Calderón, nueve óperas más, dos sinfonías, ballets, música para teatro, música de cámara—una *Sonata* y *Andante* para piano—y música religiosa, como corresponde al momento. Sin embargo, no queda mucho de todo ello; en parte, por haberse perdido las partituras, en parte porque no llegó a terminarlas. Los dos polos de sus dos siglos podrían simbolizarse en su *Himno a capella*, escrito a la sombra de Palestrina, y en su *Sonata para piano*, con su lirismo, que es ya premonición del siglo XIX.

Su primer libro, *Fantasías a la manera de Callot*, con sus cuatro volúmenes, se publica entre 1814



Escena de «Los cuentos de Hoffmann», de Offenbach





Elaine Fifield y David Poole en «Coppelia»

y 1815. El nombre de Hoffmann no se revela al lector, prefiere el anonimato. Otro tanto va a hacer con los dos volúmenes de los *Nocturnos*, en 1817. Y mientras, los trabajos firmados aparecen con el nombre de Kapellmeister Johannes Kreisler, un músico loco—al decir de Hoffmann, su creador—, que habrá de concluir su extraña vida de seudónimo apuñalándose con una «quinta aumentada», tal vez para probar que su intangibilidad es paralela al fantástico filo de las «quintas aumentadas». Después, ya con su nombre, aparecerían *Visión de los campos de batalla cerca de Dresde*, *Los elixires del diablo*, *Los hermanos Serapions* y *El gato Murr*. Las hadas y las brujas, las princesas angelicales y los diablos más monstruosos, los sueños y los encantamientos, típicos del Romanticismo, son la fuente para la creación de sus personajes. Si Goethe lo hace con *Fausto*, Hoffmann revuelve una y otra vez en el pozo de los espantos medievales, y uno y otro los analizan con la lupa de la nueva concepción romántica. Y hasta colaboran cuando Hoffmann pone música al poema de Goethe *Burla, astucia y venganza*.

Si las hadas del Hoffmann escritor se hacen presentes en la ópera *Ondina*, del Hoffmann compositor, también éste influye al primero, y así la música está

presente en sus narraciones *El caballero Gluck*, *Los autómatas* o en *El calderón*. Y de esta doble influencia en él mismo se pasa a la que ejerció en músicos y escritores, de Schumann a Berlioz, de Poe a lord Byron. Schumann quiere reconocer su admiración por Hoffmann, y compone, entre otras obras basadas en sus títulos, su *Kreisleriana*, en homenaje al escritor, compositor y crítico que firmaba como Kapellmeister Kreisler.

La figura o las obras de Hoffmann han servido también como tema para obras musicales, y así surge el ballet *Cascanueces*, de Tchaikovski, sobre la versión de Alejandro Dumas del cuento *Cascanueces y el rey de los ratones*. El cuento *El mercader de tierra* inspira a Nutter y Saint-Leon el argumento del ballet *Coppelia*, que musica Léo Delibes. Y la propia vida de Hoffmann y algunos de sus cuentos son pretexto para la ópera de Jacques Offenbach *Los cuentos de Hoffmann*, con libro de Barbier. A partir de la ópera, la figura de Hoffmann parece confundirse con sus propios personajes, entra de alguna manera a formar parte de ellos, para quedar entre la realidad y la leyenda. En Wagner encontramos, entre los diversos temas en que se basa para *Los maestros cantores de Nuremberg*, la idea de *El tonelero de Nuremberg*, uno de los cuentos de Hoffmann.

El 24 de enero se cumplieron los doscientos años del nacimiento de Hoffmann, y su saldo literario sigue contando a la hora de considerar una parte de la evolución del Romanticismo, mientras que su música—salvo *Ondina*—ha caído en el olvido. Pero para muchos no es más que un personaje de la ópera de Offenbach, un nuevo Virgilio con el que descender a unos nuevos infiernos, de cuya existencia no se está seguro del todo. Nadie puede ser culpado, salvo el propio Hoffmann, que jugó al suicidio de su seudónimo. Y si en aquella afilada y mortal «quinta aumentada» se escondía sólo la ironía romántica, ¿quién puede estar seguro de ello en el mundo concreto y tangible en que vivimos?

# música

Por Carlos-José COSTAS

## DE MUSICA VARIA



### HOMENAJE A CASALS POR LA ORTVE

★ La Orquesta Sinfónica de Radiotelevisión Española, dirigida por Enrique García Asensio, contó, entre otros, con la colaboración del violonchelista Pedro Corostola para un homenaje al Pablo Casals intérprete. Abría el programa *Adagio y rondó para violín y orquesta de arcos, de Schubert*, con José Luis García Asensio como solista. Con buen sonido, el solista no logró su mejor momento en la obra de Schubert, que, sin embargo, alcanzó en la de Brahms, que cerraba el concierto. Tampoco la orquesta estuvo a su nivel, que recobró a lo largo del programa.

El violonchelo intervenía ya en la segunda obra, *Don Quijote*, de Ricardo Strauss, con Pedro Corostola y Emilio Matéu en la viola. Corostola confirmó su extraordinaria calidad de sonido, de ataque y de musicalidad, muy bien seguido por Emilio Matéu. García Asensio, con la orquesta, quedó por debajo de los solistas, dentro de un trabajo digno. Y todos se pusieron de acuerdo para lograr una versión de primera calidad del *Doble concierto para violín, violonchelo y orquesta*, op. 102, de Brahms, en el que intervino de nuevo José Luis García Asensio. Fue realmente importante el resultado, logrando la or-

questa su mejor tiempo en el «allegro».

La base del homenaje a Casals estaba precisamente en la presencia del gran violonchelista que es Pedro Corostola y en la interpretación de dos obras importantes del repertorio del instrumento. Además, concluido *Don Quijote*, hubo unas palabras de Enrique García Asensio para poner de manifiesto la intención del homenaje y la interpretación por Corostola, fuera de programa, de *Lo cant dels ocells*, de Casals. El violonchelo solitario recogió los aplausos del público, que Corostola cedió con su ausencia al maestro catalán.

### HOMENAJE A FERNANDO RUIZ COCA

★ La constante y dilatada dedicación a la música desde muy distintos ángulos explica la razón del homenaje que se ha tributado a Fernando Ruiz Coca. En conferencias, crítica musical o como director del Aula de Música del Ateneo de Madrid, ha probado repetidamente su preocupación por la música en general y muy especialmente por la española, preocupación que podía quedar simbolizada en el ciclo del Ateneo «El autor y su obra», en una revisión crítica de la música española de nuestro



Producción de «Cascanueces» por el London Festival Ballet



tiempo que, desgraciadamente, no se ha continuado por parte del Ateneo. Por ello, nuestra adhesión primera al homenaje podríamos calificarla de «obligada». Luego no podemos olvidar que sucedimos a Fernando Ruiz Coca en las tareas críticas en LA ESTAFETA LITERARIA, donde todos conservamos un extraordinario recuerdo de su labor que nos ha servido y sirve de ejemplo para tratar de continuarla. Por último, sin que el orden de exposición signifique otro de importancia, nuestra adhesión se dirige también a Fernando, al amigo, que se distingue y nos distingue con su generosidad.

La primera parte del homenaje ha tenido lugar en un concierto celebrado en el auditorium del Conservatorio, según la convocatoria organizada por un grupo de compositores e intérpretes y por Juventudes Musicales de Madrid. En el concierto han prestado su participación Rafael López del Cid, Ramona Sanuy, Manuel Carra, el Quinteto de Viento de Radiotelevisión Española, Enrique Correa, Carmen Díez Martín, Carmen Pérez Durías y Miguel Zanetti. Y tras el concierto, una cena a la que han asistido más de cien amigos de Ruiz Coca: compositores, intérpretes y críticos. Al término de la cena, Ramón Barce y Estévez dieron lectura a las adhesiones de los que no pudieron asistir y le fue entregada una placa conmemorativa. Fernando Ruiz Coca resumió su breve intervención con palabras de agradecimiento para todos.



Madrid-España, 15 de abril de 1976

### VARIACIONES PSICOANALITICAS SOBRE UN TEMA DE MAHLER (\*)

★ El título original del libro de Theodor Reik, *The Haunting Melody. Psychoanalytic Experiences in Life and Music*, nos da la clave de su planteamiento. El tema de Mahler, que obsesiona al autor, le lleva a investigar una serie de relaciones psicológicas y, como consecuencia, al ambiente de la Viena del compositor.

El interés del libro de Reik desde el punto de vista musical se mueve en distintas direcciones. En primer lugar, se adentra en el análisis de la «presión» de determinadas melodías para encontrar las que relacionamos con determinados hechos de nuestra existencia y las que nos «persiguen» a través de mecanismos más complejos. Y en ambos casos pone de manifiesto lo reducido de la investigación y de las aportaciones de los propios compositores en este campo. Pasa después a la consideración del tema que justifica la existencia del libro, de la *Segunda sinfonía*, de Mahler. Este tema, por el que se siente «perseguido», le permite considerar muchos aspectos de su personalidad y de la de Mahler, con una contribución significativa para el análisis no sólo de la *Segunda sinfonía*, sino de toda su producción. La música de Mahler, mal comprendida en su tiempo y valorada hoy, sin que la aceptación por parte del público se haya generalizado, parece más clara tras la lectura del libro, pese a que no haya sido esa su intención. La figura de Mahler también se beneficia de él. Y, sin embargo, Theodor Reik parece que sólo buscaba su propia tranquilidad al escribirlo, pero la búsqueda de paralelismos y de una serie de puntos de relación contribuyen a convertirlo en una excelente descripción psicológica de la personalidad de Mahler.

### LUNES MUSICALES

★ La segunda quincena de marzo ha recogido tres aspectos de interés en la música menos frecuente que caracteriza la programación de los Lunes Musicales. Jean-Pierre Dupuy fue el intérprete en un programa dedicado al «Piano francés en el siglo XX», con *Sonatina*, de Ravel; las trascendentes *Regards*

(\*) REIK, Theodor: *Variaciones psicoanalíticas sobre un tema de Mahler*. Taurus Ediciones, S. A. 196 págs. 13,5x21.



sur *l'enfant Jesus*, con tres «miradas» de las veinte que componen la obra de Olivier Messiaen; *Segunda sonata*, de Boulez; *Etudes acrostiches*, del «raro» Alain Weber, y el estreno absoluto de *Recifs*, de Antonine Tisé.

Tras el piano francés, «El violín catalán», con José María Alpiste, acompañado al piano por Angel Soler. En el programa, obras de Enric Morera (*Amorosa y Cançó*), Enrique Granados (*Romanza*), Montsalvatge (*Paráfrasis concertante*), y Toldrá (*Sis sonets*). Cerrando el mes «Los tres grandes de la polifonía española», Victoria, Morales y Guerrero, a cargo del Coro de Radiotelevisión Española, dirigido por Alberto Blancafort. Esta última sesión se salió del marco de la Sala Fénix para trasladarse a la iglesia de San Jerónimo el Real. Para abril, en sesiones no celebradas en el momento de cerrar esta referencia, se ofrece «El violín inglés», «El piano contemporáneo», «El Coro en el siglo XX» y «El piano de Schumann», que confirma la línea de «novedad» de los conciertos. En el dedicado al «piano contemporáneo», los nombres de Stockhausen, Kurtág, Jeney y Cage.

### NOTICIAS VARIAS

☆ Alicia Terzian, compositora y musicóloga argentina, se ha presentado en el Ateneo con la conferencia *La creación musical de vanguardia en la Argentina*, ilustrada con diapositivas y fragmentos musicales.

El grupo escocés Renaissance ha ofrecido un concierto de órgano y madrigales en la Fundación Juan March. La misma Fundación presentará en Madrid y en Barcelona dos actuaciones del violonchelista

Matislav Rostropovich en homenaje a Pablo Casals en su centenario, con obras de Juan Sebastián Bach. Por otra parte, han continuado los «Conciertos para jóvenes» con la



participación de Pedro Espinosa. Sigue siendo responsable de la presentación de las obras Federico Sopeña, que en el caso de Espinosa han sido de Brahms, Satie, Ravel, Debussy, Ernesto Halffter, Rodrigo y Granados.

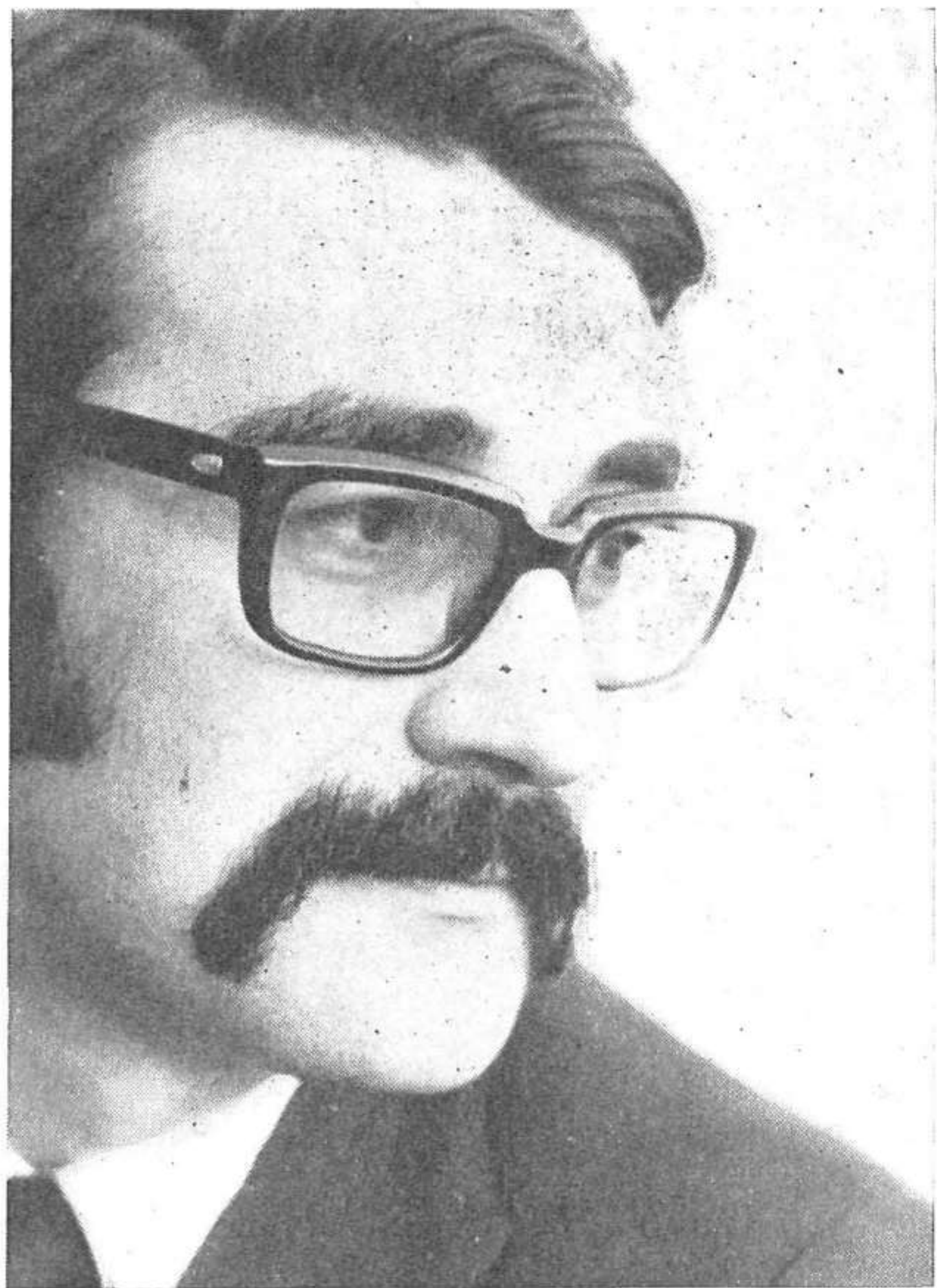
La Orquesta de Cámara de Madrid, dirigida por José Vives, se ha presentado en el Teatro Real en «concierto de castañuelas», a cargo de Lucero Tena, con obras de un amplio campo en la historia de la música que van desde Bach a Rodrigo.

También en el Teatro Real se ha presentado la soprano Teresa Berganza en un recital que incluía obras de Vivaldi, Haendel, Guridi, Donizetti, Schubert, Granados y Montsalvatge.

El pianista Andre Watts ha ofrecido un recital extraordinario en el Teatro Real con obras de Schubert y Liszt.







# RAMON PERALES Y LA MUSICA ANTIGUA

Por Mary Carmen DE CELIS

**R**AMON Perales es el director del Cuarteto Renacimiento, un grupo —homogéneo en cuanto a timbre— especializado en la interpretación de música española de los siglos XIII al XVII. El grupo está constituido, además de por Perales, que toca la *viella* de *discanto* (instrumento de cinco cuerdas, según el fresco de la Capilla de los Españoles, «El Triunfo de la Iglesia Militar», en la Catedral de Florencia, siglo XV), por Francisco Martín, *viella* alto (instrumento de cuatro cuerdas, según el «Thoscanello de la Música», de Pietro Aaron, hacia 1500); Carol Donnelly, *viella* tenor (instrumento de cuatro cuerdas, según el ejemplar conservado en el Museo de Instrumentos de Bruselas, siglo XV), y Belén Aguirre, *viola da gamba* bajo (instrumento de seis cuerdas, según el original de J. Tielke que figura en el Museo de Instrumentos de Bruselas), instrumento que tuvo gran auge en la época barroca como bajo continuo, pero usado ya en el siglo XVI como sustento del grupo instrumental.

A propósito del *Instrumentarium* afirman: "La mayor parte de los instrumentos musicales de Europa durante la Edad Media fueron de procedencia asiática, habiéndose introducido en el continente a través de Bizancio y del norte de Africa. Especialmente los instrumentos de cuerda, se presentaron con características propias y bien definidas (posición «posterior» de las clavijas a diferencia de los arábigo-persas de posición «la-

teral»), si bien sufrieron transformaciones adaptándose a la forma de «laúdes» en el sur de Francia y España y de «liras» en las regiones central y nórdica de Europa. El primer vestigio de estas «liras» aparece en un manuscrito español de los siglos X y XI, convirtiéndose, bajo el nombre de «fiddle», «viella» o «viola», en el principal instrumento de la Edad Media. Las primeras ilustraciones muestran que el número de cuerdas no era siempre igual, variando entre una, dos,

tres y cinco, siendo su afinación un tanto particular, según refiere Jerónimo de Moravia (1250), de acuerdo con las necesidades en la interpretación de la música. Algunas de sus cuerdas, denominadas «bordones», tenían la misión de servir de «pedal», de forma que el mismo instrumentista se acompañaba, bien haciéndolas sonar con el arco o simplemente punteándolas a la vez que en las demás cuerdas refería su melodía. Ya en el siglo XIII el instrumento sufre

alteraciones decisivas: la caja ovalada se hace más chata, el cuello se diferencia bien de la caja para facilitar la digitación, siendo, incluso, provistas de cintura para dar mayor juego al arco. De esta época se conservan varios tipos de danzas, «duktias», «stampides» y algunas composiciones para *viellas*, a dos voces, según consta en un manuscrito londinense del siglo XIV".

Ramón Perales es el teórico del grupo: investiga en los archivos, prepara los programas, etc. Los conciertos suelen ser en torno a un tema monográfico (Música del Camino de Santiago, Música Colonial Española, Música de la Batalla de Lepanto...) para que el público recoja una idea definida de él. El marco adecuado para estos conciertos es una iglesia románica, una capilla gótica o un palacio (nunca con más de trescientas personas), porque al sentirse inmerso en este ambiente la comunicación puede ser mayor. Los valores esenciales de la música antigua son: histórico-musical (el más importante), estético (sitúa en un momento de esplendor de la música: la aparición de la polifonía) y psicológico (la gente está saturada de la música de los siglos XVIII, XIX y comienzos del XX, repertorio de casi todas las orquestas, y por eso se vuelca en los dos extremos: música antigua y música contemporánea), sin olvidar que los siglos XV, XVI y XVII constituyen el cenit de la música española.

## BIOGRAFIA

RAMON PERALES DE LA CAL nació en Madrid en 1945. Desde temprana edad simultanea los estudios musicales en el Real Conservatorio de Música de Madrid con los de Bachillerato y, más tarde, con los de la Universidad, donde se licencia en Filosofía y Letras. Estudia Violín, Viola, Armonía, a la vez que, de forma particular, lleva a cabo trabajos de Musicología y Paleografía Musical con el profesor Jacques Chailley. A lo largo de su carrera obtiene numerosos premios y becas que le permiten ampliar estudios en Bélgica y Francia, colaborando de forma muy activa en los Seminarios de Música Medieval en Brujas, bajo la dirección de Safford Cape. Ha publicado numerosos artículos sobre Música de la Edad Media y el Renacimiento en revistas especializadas. Es asiduo colaborador de Radio Nacional de España, entidad que junto con las Academias de la Lengua y de la Historia, le concede el Premio Especial en el concurso «Lepanto». Es autor de los libros «Lepanto, su música y danza»

(1971) y «Música y Actividades Artístico-Culturales», texto para primero de BUP (Ediciones Didascalia, Madrid, 1975).

En 1967 funda el Cuarteto Renacimiento, grupo que dedica su actividad a la difusión e investigación de la Música Antigua. Sus componentes son: Ramón Perales (*viella* de *discanto*), Francisco Martín (*viella* alto), Carol Donnelly (*viella* tenor) y Belén Aguirre (*viola* de *gamba* bajo). Dispone el grupo de un cuarteto de violas reproducidas, según las muestras que aún se conservan en los principales Museos de Instrumentos, por los luthiers César y Fernando Vera, en Madrid. Intervenciones destacadas del Cuarteto Renacimiento han sido: TVE; Real Conservatorio Superior de Música de Madrid; Ciclos de Conciertos en el Instituto Francés e Italiano; Sociedades Filarmónicas de España; I Decena de Música de Toledo; VIII y IX Semanas de Música Religiosa de Cuenca; Semanas de Música Antigua «Antonio de Cabezón»; Festival Internacional de Santan-

der; Club de Conciertos de Festivales de España (Teatro Real), y los conciertos conmemorativos del IV Centenario de la Batalla de Lepanto.

### DISCOGRAFIA

**Antología de la Música Militar Española** (2 LP). Philips.

**La música del Camino de Santiago** (LP). Hispavox.

**La música de la Batalla de Lepanto** (LP). Philips.

**Cancionero de la Colombina de Sevilla** (LP). Colección «Monumentos Históricos de la Música Española». Ministerio de Educación y Ciencia.

**Iniciación a la Música** (2 LP). Ministerio de Educación y Ciencia.

**Cancionero musical de la Catedral de Segovia** (LP). Zafiro. Patrocinado por la Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Segovia.



# LA PINTURA EN LA OBRA Y EN LA VIDA DE ANTONIO BUERO VALLEJO

Por Carmen GARCIA MOYA

LA validez discutible de las opiniones de Buero Vallejo sobre el arte, debe de estar fundada en dos factores: Su primera vocación de pintor que, interrumpida por la guerra, tras dos años de estudios en la escuela Superior de Bellas Artes de San Fernando, siguió hasta 1946 (al filo de los treinta años); y en su continuada preocupación por el arte, sobre todo, en dos de sus obras (1), *Las meninas* y *El sueño de la razón*.

El, que estamos seguros que reúne los cinco requisitos para decir la verdad de los que hablaba Brecht: valor, agudeza, arte y juicio, y astucia, no supo en cambio alcanzar los últimos peldaños de la «escalera» teatral a la que por ejemplo, sí tuvo acceso el autor alemán. Por ello y aunque este comentario pretenda recoger sus opiniones sobre el arte, hay que decir de su teatro a la vieja usanza, nos merece más respeto que el del señor del bastón y el juego de la palabra. Ambos comparten la atención del público español en cuanto a autores nacionales consagrados.

Buero recuerda esta etapa de su vida incluso en discurso ante la Real Academia, cuando tomó posesión del sillón X: «Al mozo que yo era entonces, estudiante de pintura, que ni remotamente pensaba abandonarla por las letras» (2).

Hoy la casa del escritor está cubierta de cuadros, y la pintura no sólo no ha muerto en el ánimo del escritor, sino que juega con su capacidad creativa.

En la obra *Las Meninas*, Buero, que parece identificarse con uno de los personajes llamado Pedro, dialogando con Velázquez:

Velázquez.—Creo que sí, más... ¿me confunde vuestra memoria!, ¿cómo os importa tanto la pintura sin ser pintor? (un silencio).



Pedro.—(Con una triste sonrisa) es que yo, don Diego..., quise pintar.

Velázquez.—(En el colmo del asombro) ¿Qué?

Pedro.—Nada os dije entonces porque quería olvidarme de la pintura. No me ha sido posible. Ahora, ya veis... vuelvo a ella..., cuando sé que ya nunca pintaré.

Velázquez.—¿Qué poco sé de vos! ¿Por qué no habéis pintado?

Pedro.—Ya os lo diré (3).

Esta conversación nos sugiere cuatro interrogantes, en torno a la vocación de Buero Vallejo: ¿Buero es un hombre que quiere olvidar la pintura? ¿Escribe estas dos obras en torno a Velázquez y Goya realmente porque sabe que nunca volverá a pintar, o por otras motivaciones sociales-político-humanas que rodean

al personaje, y que a él le interesan? ¿Por qué no responde Pedro a la pregunta de por qué no ha pintado? ¿Si Buero siguiera pintando no habría escrito esta obra?

Evidentemente nosotros creemos que la elección del tema de la pintura en su obra, radica en su vinculación personal. Pero el haber utilizado a Goya y Velázquez estriba en el interés humano, plástico y social que tienen para el dramaturgo, y que él mismo nos confirma.

—Usted ha dicho en algunas entrevistas, hace años, que los pintores que más le gustan son Velázquez y los impresionistas. ¿Es esta su opinión de hoy?

—Yo diría que en el fondo no he cambiado, es decir, de una manera visceral, si se quiere llamar así. De una manera íntima, en lo que se refiere a aquello que resuena más inmediatamente en nuestra sensibilidad profunda, Velázquez y los

impresionistas siguen siendo los que me atraen más, pero esto no quiere decir que los demás no me atrapen.

Esa frase un tanto inexacta ya por ser demasiado breve, pues... que diría yo... faltan otros pintores del pasado y del presente que me gustan prácticamente por igual. Me atrapa tanto un *Van Gogh*, que ya no es exactamente un impresionista, sino un posimpresionista, muchas veces más. Y por supuesto en el mundo hay otros pintores como pueden ser Goya, el Greco, Rembrandt, Fernet y Turner son pintores que me atrapan tanto como Velázquez y sobre todo según los momentos y ocasiones.

¿Qué momentos o que ocasiones fueron los móviles que le acercaron a las figuras de Goya

Velázquez? ¿Por qué estos dos pintores y no otros si reconoce tener una baraja de pintores indudablemente tan buenos como los citados o de mayor calazón sensible? ¿Quizá por el arraigo

(1) También *El concierto de San Ovidio* está inspirado por un grabado de 1771, y que recoge la edición «Clásicos Castalia», de Ricardo Doménech. Madrid, 1971.

(2) Discurso ante la Real Academia Española sobre el tema «Lorca ante el esperimento», al que contestó Laín Entralgo.

(3) Parte primera de la obra *Las Meninas*, que fue estrenada en el teatro Español, de Madrid, el 9 de diciembre de 1960.



popular de estos dos nombres en los españoles?

La inclinación de Buero hacia Velázquez como hombre queda de manifiesto en las siguientes palabras:

«Este cortesano desconcertante y adaptado al parecer sin esfuerzo a los usos y mentiras de la corte, pero que no se digna esperar en Milán a la que va a ser su reina, y no vacila en contrariar a su monarca absoluto, demorándose en Italia y provocando diez cartas regias de apremio. (...) este ujier que

una armónica evolución de estas artes; de modo que tendencias como tales, yo no elegiría ninguna concretamente en cuanto a las actuales. Lo que si elijo son cosas personales u obras concretas que me pueden gustar mucho. No sé si merece la pena citar... aquí mismo tiene usted cosas de un Viola, o de un *Pa-redes Jardiel*; estas son cosas que me gustan. Barjola, Quirós, todos estos son pintores que me padecen extraordinarios.

En terreno menos figurativo, pero penetrado de esencias pictóricas, autores como Sempere,

ra chorreante llena de una maraña de hallazgos cromáticos que son de carácter abstracto pero muy valiosos.

Ahora, ¿son éstos los que más retienen? Pues no exactamente, sino otros que reintegran sus hallazgos, sus descubrimientos a la gran corriente de la cultura en la cual hay siempre, aunque sea de una forma soterrada, una cierta figuratividad.

De aquí podríamos incluso deducir, con cierto margen de error, el camino que hubiera seguido el pintor Buero Vallejo, que, a nuestro juicio, es el mismo que el de su obra literaria: Su campo de investigación, basado como mínimo en una soterrada «figuratividad», bien pictórica, bien literaria. Pero aún queda algo por preguntar al escritor.

—Usted, que ha utilizado a Velázquez y Goya como personaje de dos de sus obras, ¿ha pensado utilizar a Picasso alguna vez?

—No, porque es una figura demasiado cercana, y utilizarlo como personaje dramático sería meterse en camisas de once varas, en la cual hay mucha gente viva todavía, herederos directos que podían decir ¡qué disparate es éste! o ¡esto es falso! De modo, que no.

Por último, y como breve resumen de todo lo dicho, Buero recoge en sus obras la visión de los dos pintores, en boca de Carlomade y Nardí.

*Carlomade.*—¡No es el gran pintor que dicen, señor! Dibujo incorrecto, colores agrios... Retratos reales sin nobleza ni belleza... Insidiosos grabados contra la dinastía y contra el clero... (5).

*Nardí.*—En mi opinión, señor, don Diego Velázquez se cree un leal servidor y procura serlo. Pero su natural caprichoso... le domina. Es como su famosa manera abreviada... Casi todos los pintores la atribuyen a que ha perdido vista y ya no percibe los detalles... Yo sospecho que pinta así por capricho (6).

Buero no aporta nada críticamente a la obra de los pintores. Las situaciones, aunque basadas en la historia y biografías respectivas, tienen planteamientos imaginativos, que resuelve dramáticamente, pero sin grandes aportaciones críticas-objetivas dentro de la creatividad de la obra teatral. Como tampoco Buero toma una postura de compromiso ante las preguntas formuladas en la entrevista, en la que se muestra reticente y sin matices que se salgan del puro gusto personal y la generalidad.

Y éstas son las opiniones del escritor que quería llegar a un dominio similar al de Sorolla; y a quien interesaban de manera casi por igual figuras tan opuestas como Zuloaga, Solana y Sorolla.

(5) *El sueño de la razón*. Buero Vallejo. Estrenada en el Reina Victoria el 6 de febrero de 1970.

(6) *Las Meninas*. Buero Vallejo. Segunda parte. Estrenada en el teatro Español el 9 de diciembre de 1958.



elude el honor de almorzar con un cardenal, se abstiene de entregar a otros prelados las cartas de presentación que para ellos lleva, es hombre de comportamiento insólito en su época y parece estar internamente desengañado de las mismas vanidades que solicita y desapegado de la propia realeza que lo sostiene. (...) Un hombre que además es un genio que no oficia de genio, cosa aún más improbable y no fácil de entender en esta edad nuestra, en que los artistas, posean o no genialidad, la aparentan» (4).

Esta última visión del artista actual nos sitúa en el plano del arte contemporáneo:

—Dentro de las tendencias no figurativas, ¿cuál elegiría?

—Vivimos una edad en este sentido muy agitada, en la cual el deseo de originalidad a toda costa supera mucho el deseo de la normatividad y esto no me parece precisamente sano. Para

Rivera o José Hernández que hace una especie de nuevo superrealismo pero con una capacidad y una cantidad de técnica pictórica verdaderamente asombrosa. De modo que las tendencias como tales me parecen todas ellas muy discutibles, como muy falaces, claro que lo que muchos hombres de talento han logrado de ellas es indiscutible.

—¿Qué opina de la pintura de Mondrian y similares?

—Yo creo que estas fueron experiencias pictóricas y puntos de ruptura que fueron en su momento necesarias para abrir nuevas ventanas que utilizarían después pintores mejor dotados. Es decir, que Mondrian naturalmente nadie niega que es una de las figuras de la pintura moderna. Eso que él hizo, pues, no lo hizo nadie nada más que él, y luego sirvió para que otros hicieran otras cosas. De modo que en ese sentido es indudablemente un creador y un inventor como en otro terreno podría ser Polloch con su pintu-

arte

## LA SOLEDAD RAFAEL ALVA

(Viene de la pág. 36)

del Tiétar y apoyando su espalda contra la grandeza de Gredos. Es una mezcla de sobriedad castellana y de barroquismo andaluz con la que Alvarez Ortega, caminante por todas las veredas del mundo, ha construido su refugio que apenas abandona para traerse sus pinturas a Madrid, saludar a los amigos y emprender de nuevo su regreso sediento de la sonora soledad en la que tan a gusto se encuentra.

Rafael Alvarez Ortega se vino a Madrid cuando tenía dieciocho años. Hasta entonces las calles y los versos de Córdoba habían constituido su razón de vivir. Los poetas de aquel grupo saludaban los dibujos que su mano adolescente realizaba con el alborozo de los que ven lo suyo, la poesía, tomando formas distintas a la palabra. Ricardo Molina, el inolvidable cantor de las *Elegías de Sandua* le saludaba con una oda:

*Sabiduría juvenil de flores,  
lunas, ríos, alamedas, yo quisie-  
[ra  
poseerla cual tú y hacerla mía  
en la palabra como tú en la lí-  
[nea...*

Tuvimos entonces ocasión de conocerle, cuando el servicio militar llamaba a sus filas a aquel muchacho espigado y serio que, junto a su hermano, el poeta Manuel, soñaba con futuros en los que gentes y paisajes vendrían a poblar el mundo desde el milagro de su pintura. Y más tarde, cuando pudo extender las alas por todas las tierras donde había lugar para recibir su arte, Rafael Alvarez Ortega iría a dejar su testimonio de gracia por los museos del mundo y a escuchar apolo-gías de exégetas de tantos países que casi perdió la cuenta. Claro que a él no le preocupaba mucho lo que pudiera esconderle el devenir del tiempo. A él le interesaba vivir intensamente el momento de su juventud y de su arte, llenarse los ojos de figuras que una y otra vez, a pesar de los años, volverían a mover sus pinceles. Lo vio claro Ricardo Molina:

*... Sé de la fuerza  
bella, de la ilusión del ansia  
[pura,  
la inquietud y el deseo que este  
[junio  
te hacen así... Mañana no te im-  
[porta.*

Ahora, allá en las estribaciones de Gredos, Rafael Alvarez



# SONORA DE REZ ORTEGA

Ortega contempla sosegadamente la vida y vuelve, una y otra vez, a sus antiguas creaciones, dándoles forma y espíritu nuevos, haciendo, como Jorge Guillén hizo de su cántico, una renovada y constante materia de perfección. Y por eso sucede que los cuadros que ahora trae a Madrid el pintor y cuelga, para asombro de propios y extraños, en las galerías, se salen de toda moda y de todo capricho; son una obra cabal, perfecta, que acaba por entroncar al joven artista con nuestros grandes pintores contemporáneos y colocarle a la altura de los más importantes.

Y todo ello con una—valga la paradoja—barroquísima sencillez. Porque, a primera vista, considera el contemplador de estos cuadros que todo es facilísimo, que le han servido unos trazos para componer la figura, pero, a poco que se fijen los ojos en la obra, el asombro cautivará a quien la mire; son unas líneas increíbles de precisión y justeza, de facilísima pero milagrosa realización. Alvarez Ortega es uno de esos pintores que sólo necesitan un lápiz, y lo demás lo pone su talento. Sobre conglomerados de madera que imponen su propia estructura con fondo definidor, el lápiz del pintor camina sostenido por unas manos que van desde la magia a la ciencia, y, sabiamente, mágicamente, se van dejando el alma del artista donde la austeridad de Córdoba, la andaluza, asoma sus contrastes de sentencia y poesía, de barroquismo y sencillez, de llamar pan a un fabuloso sentido de lo que es el pan y vino a un sueño de lo que quiere que sea el vino.

Acaso por este sentido poético—no literario—de sus dibujos, han sido los poetas los que mejor han sabido interpretar el arte de Rafael. Otro cordobés, Juan Bernier, dijo de sus dibujos en una de sus primeras exposiciones:

«Los dibujos nos dicen que sobran los "ismos" cuando la pureza de sus líneas impone su magistral elegancia. El dibujante fluctúa entre la flor y la carne, como inagotable fuente de formas.»

Miguel Fernández, el gran poeta autor de *Materia sagrada*, dijo en otra ocasión: «Tiempo suspendido, pero nunca viejo por quietamiento, sino constantemente renovado por la savia de de un mundo demasiado centra-

do en la delicadeza para marchitarse.»

Y el poeta Soto Verges, sabio en hechicerías y docto en belleza, dictamina: «Su técnica, esa manera suya diáfana y estricta, se encuentra más a gusto sobre

la imagen placentera... Su "ser en el mundo" es solidario, alegre y contagioso. Vivir es estar queriendo el contenido del espacio; el ámbito está lleno de figuras amables—¿qué barrerá algún viento?—y él las



toma y las fija con su buen trazo idílico. El suceso ha pasado, y, sin embargo, queda en ese aire que ven todos una especie de espiritual criterio.»

He aquí como tres poetas han encontrado las palabras definitorias del arte de Alvarez Ortega: «Pureza», «Delicadeza», «Espiritualidad». Luego, los críticos de arte, al analizar la forma de crear del artista, coincidirán en elogiar la asombrosa perfección del oficio. Joaquín de la Puente le llamaría «grandísimo poeta del dibujo», y Camón Aznar afirmará que dibuja «más que un cuerpo, una emoción».

Ahora, en la fecunda soledad en que Rafael Alvarez Ortega ha sumido y constituido su vida, hombres y paisajes de Gredos vienen a servirle de modelos, ya para siempre vivos en estos cuadros. El valle del Tiétar se tiende ante la terraza de su refugio y la montaña se vuelve a contemplar su rostro en el río, casi prodigiosa Venus del espejo velazqueña, que el pintor cordobés, enraizado en el corazón de Castilla, contempla con ojos de enamorado. Luego busca esas mujeres que en el zaguán de sus casas suspiran y comentan la aparición de los primeros vencejos de la tarde o cincela con cuatro colores el rostro atezado de un labriego que ha venido a saludarle cuando con las primeras luces del alba el artista termina su jornada de trabajo.

Están lejos aquellos adolescentes, toreros y nadadores en una playa ideal, que Alvarez Ortega dibujaba en sus años adolescentes. Lejos en su presencia física, no en la mente del pintor, que, sin sosiego, vuelve una y otra vez a reproducirlos en el lienzo, como si no permitiese que la imagen, una vez inmobilizada, se le fuese del corazón y quedase para siempre amarilleándose en las salas de los lejanos museos. Pero, a semejanza con lo que ocurrió siempre a los poetas andaluces que se afinan en Castilla—tal Bécquer o Machado—, también la austeridad de estas gentes y de estos serrijones ha venido a enlazarse con la blancura deslumbrante de su infancia cordobesa. Y el joven pintor, joven, aunque intente bromear con sus cabellos canos o con sus numerosos recuerdos, ve fundidos sueños y realidades en esta sonora soledad de su refugio. Y pinta incansablemente, apasionadamente; construye un continuo e inacabado poema, donde el verso se ha vuelto línea. Poesía del dibujo, tantas veces entroncada con los poemas de tantos amigos suyos, y hasta sirviendo de prólogo anunciador de tantos versos—«Arbolé, arbolé, seco y verdé»—, que él pone luego sobre su corazón, mientras la mano sigue el trazo directo y magistral que luego ha de asombrar a nuestros ojos.



# EL NUEVO HIPERREALISMO DE ANGEL DORESTE

Por Carlos AREAN

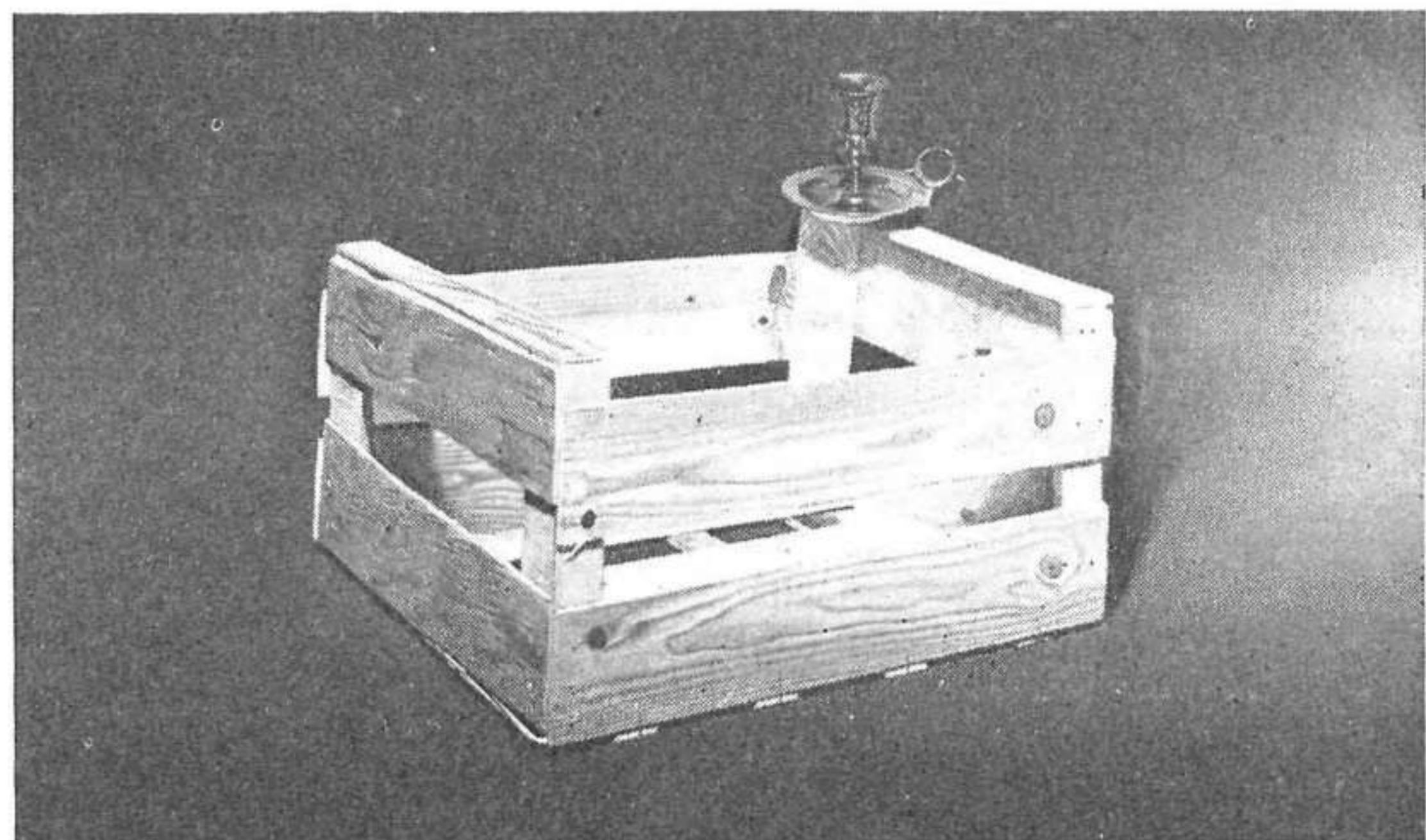
Angel Doreste es un hiperrealista diferente. Decir esto es mucho, porque si hay una tendencia en la que sea difícil diferenciarse es en ésta que él cultiva. No era diferente, en cambio, en su época anterior, la de los colores más claros y las vistas marineras o las interpretaciones en recortes de diversos fragmentos del cuerpo humano. En aquel entonces acudía a la fotografía, igual que han hecho en los últimos años muchos de los más conspicuos representantes de la tendencia, pero no a la proyección de transparencias. Su hiperrealismo era mayor en lo que se refiere a la posibilidad de confundir en un primer momento la imagen pintada con la fotografía que la originó. Era en cambio menor, mucho menor, en el sentido de que aunque separaba a veces, hábito común a muchos hiperrealistas, al objeto de su contorno habitual, no inventaba en cambio ese espacio irreal que a causa de su inexistencia en la naturaleza, sirve de contraste al verismo casi conturbador de los enseres representados. Había, no obstante, la posibilidad de que en una mirada más detenida, viésemos que algunas de las perspectivas eran suyas y no del mundo circundante, y en ese aspecto sí había, aunque por otro camino y de manera un tanto tangencial, una invención de un espacio propio.

Un buen día llegó Angel Doreste a la conclusión de que hay un tendón de Aquiles para el hiperrealismo fotográfico. Consiste en la dificultad de acertar en el color a partir de reproducciones de mano ajena. El único modo de recrear un color vivo es inventándolo desde dentro de uno mismo o enfrentándose en soledad con el propio objeto y no con su imagen fotografiada. Rompió entonces Doreste su colección de fotografías, archivo que debería haberle sugerido futuros cuadros, y buscó sandalias y ovillos de cuerdas, frutos y paños, damascos convertidos en fondos y jarras doradas con una luz aleteante nada hiperrealista, pero que tenía mucho de ambigüedad is-



lámica. (Para evitar posibles confusiones de esas de las que tanto protesta «La Codorniz», diré que, igual que en un texto anterior, la alusión a la luz islámica no es una imagen, sino la constatación de una realidad. Tanto en la cerámica de reflejos metálicos como en la manera islámica de cernir la luz en las obras arquitectónicas más representativas, hay un aleteo reptante, impreciso y ambiguo que ha tenido repercusiones, a veces, en el arte español y, ya concretamente, en el de Doreste. Es perceptible en la manera de refractarse esa luz, al terminar haciendo irreales algunos de sus objetos metálicos. El precedente de esta inconfundible luz islámica, se halla en el arte bizantino, en mosaicos del tipo de los Rávena, pero a nosotros nos llegó a través del Islam y es por eso por lo que lo cité en aquella presentación de catálogo que, por desconocimiento, tal vez del proceso histórico, le pareció a los críticos de ese delicioso semanario, que era una fantasía que sólo servía para confundir a los lectores.)

Provisto ya de su nueva luz, pero procurando copiar con la máxima fidelidad los humildes enseres que le servían de modelo para sus bodegones, situó Angel Doreste sus objetos sobre unos



## FLORENCIO GALINDO: GRAN PREMIO DE PINTURA DEL CIRCULO DE BELLAS ARTES

El Gran Premio de Pintura del Círculo de Bellas Artes, dotado con un millón de pesetas, ha atravesado lamentables vicisitudes. El fallo del jurado calificador del citado Premio dio como obra ganadora el cuadro de Pedro Mozos Martínez. La impugnación formulada con posterioridad por dos concursantes, basada en que la obra del citado artista no cumplía una de las bases del concurso, la que precisaba que la obra no debería haber sido exhibida al público con anterioridad, llevaría al jurado a considerar la impugnación y a fallar el premio definitivamente a favor del pintor Florencio Galindo, que había quedado finalista.

Adscribible estilísticamente al hiperrealismo, la pintura de Galindo, de extraordinaria factura y ascético cromatismo, posee una expresividad poética que dota de cálido intimismo su veraz y aguda captación de la imagen real. Nacido en Adanero (Ávila) el año 1947, estudió en Bellas Artes y obtuvo posteriormente una beca de la Fundación March. Entre los premios obtenidos destacan el Pancho de Cossío de Dibujo y el Premio Blanco y Negro de 1974.

Reproducimos a continuación el acta del jurado calificador del citado Premio, que invalida su decisión anterior:

«Reunidos el martes 23 de marzo de 1976 el jurado calificador del Gran Premio, de un millón de pesetas, concedido por el Círculo de Bellas Artes para examinar la impugnación formulada de los concursantes don Luis Caruncho y don Eduardo Naranjo, acordó lo siguiente:

Dejar constancia de su reconocimiento por la generosidad e independencia con que el Círculo de Bellas Artes ha or-

ganizado el citado premio con el anhelo de estimular al mayor alto grado la vida artística española.

Dar cuenta al Círculo de Bellas Artes y a los medios de comunicación que, después de la votación efectuada en la cena de gala celebrada en el Círculo de Bellas Artes, el jurado calificador ha tenido pruebas fehacientes de que la obra del pintor don Pedro Mozos Martínez contravenía la base primera del concurso, al haber sido expuesta públicamente en 1973 en la Galería Biosca, de Madrid, y reproducida en su catálogo.

Que el jurado de calificación se ha visto sorprendido con el hecho de que dicha obra no hubiera sido antes impugnada por las partes interesadas en el transcurso de la exposición de obras primeramente seleccionadas, en el de la exhibición de las doce elegidas para la votación del único premio y tampoco a lo largo de las cinco votaciones efectuadas en la antes referida cena de gala.

El jurado de calificación juzga que queda invalidado el premio votado con el desconocimiento de que la obra presentada por don Pedro Mozos Martínez no se ajustaba a las bases del concurso promovido por el Círculo de Bellas Artes.

Se acuerda la concesión del premio de un millón de pesetas del Círculo de Bellas Artes al finalista don Florencio Galindo de la Vara.

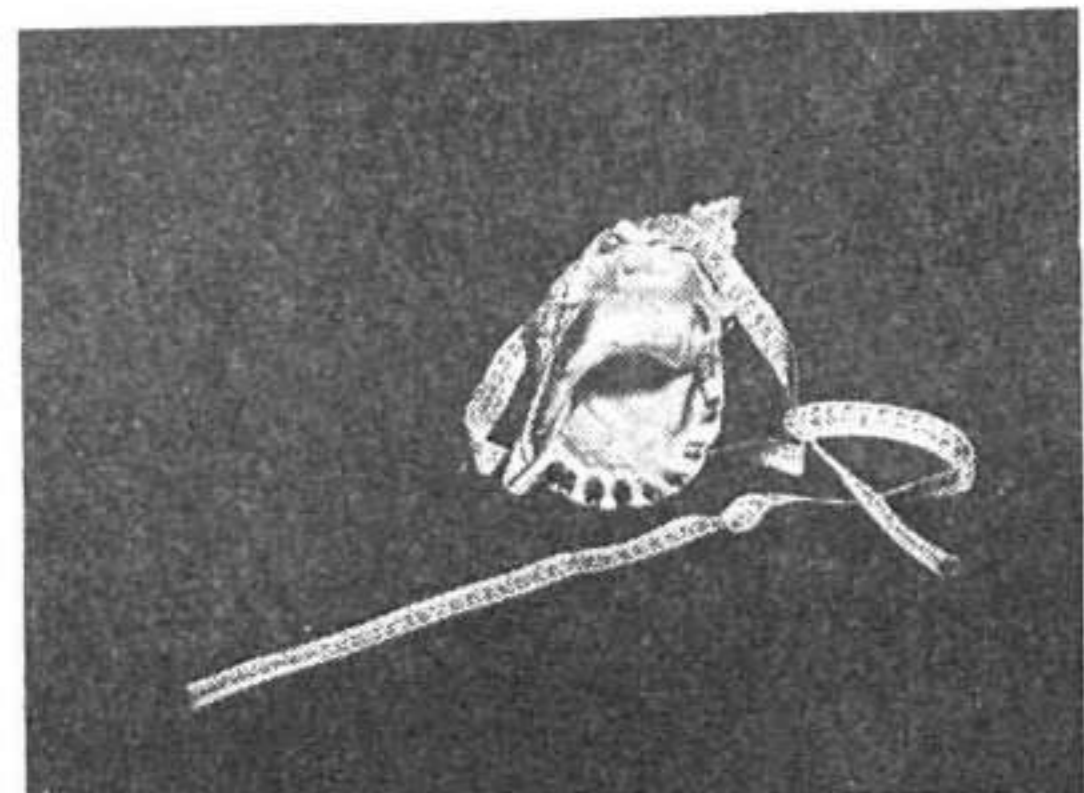
Y para que conste firman el presente documento. Firmado: Juan de Contreras López de Ayala, marqués de Lozoya; Miguel Rodríguez-Acosta Carlstron, Joaquín de la Puente, Carlos Areán, Luis Mosquera, Manuel López-Villaseñor y Manuel Campoy.»



fondos aparentemente neutros y que escapaban a todas las reglas habituales en la concepción tradicional del espacio. Había, claro está, un precedente ilustre, pero tan alto, tan angélico y tan inmaterial en su materialidad, que no es desdoro recordarlo, sino un elogio para quien supo dotarlo de una calidad nueva. Me refiero, claro está, a los bodegones de Zurbarán y también a los de algunos otros andaluces de los siglos áureos, tales como Ramírez o Sánchez Cotán. Con una ternura infinita, la misma de Doreste, reproducían en su pura mismidad los objetos. Fueron los auténticos inventores del hiperrealismo con tres siglos de adelanto, pero lo hacían dentro de un espacio irreal, y con unos fondos a menudo entenebrecidos para dotar así de mayor autonomía a una interpretación personalísima de la luz que vuelve a ser hoy la más reveladora y liberadora de todas las cualidades de la tendencia.

El hiperrealismo de Angel Doreste, hijo fiel del de Francisco Zurbarán, es así fidelidad a los humildes objetos con los que convivimos e invención de una nueva luz en un espacio ilimitado y abierto, que es autónomo. (Para evitar nuevas confusiones en el empleo de la palabra autónomo, recordaré que el espacio real no existe y que si podemos hablar en física del espacio, es porque existen objetos. No es que dichos objetos estén en el espacio, sino que la existencia de los objetos y su extensión, así como las distancias entre los mismos llevan como correlato la existencia del espacio. Un espacio sin objetos es impensable, pero el artista tiene la posibilidad de inventarlo. Así, el espacio, los fondos de los cuadros de Doreste, seguiría existiendo y poseería su propia autonomía aunque no hubiese emergido en él ningún objeto reconocible. La pintura de Angel Doreste es así la de un especialista no imitativo que trabaja con una factura muy despojada, pero que hace flotar formas reconocibles sobre ese espacio inventado, anterior a los objetos captados.)

Por todo lo dicho es por lo que considero nuevo el hiperrealismo de Angel Doreste. Su novedad es simultáneamente fidelidad a la tradición e invención personal. No conozco otra manera de ser nuevo. Quien arroja todo por la borda actúa en el vacío y se ahoga igual que el pájaro que creía que podría volar mejor si no existiese el aire. Para Doreste el aire existe. Acepta su circunstancia, tanto los condicionamientos heredados como su vivir en un hoy muy concreto y sabe que el contar con todo ello no es una limitación, sino un estímulo para realizar una obra auténticamente suya.



## LOS BLANCOS SIGLOS SUPERPUESTOS DE TOSAR GRANADOS

En los dominios de Tosar Granados no se pone el sol. España claro está, igual que en Azorin. Pueblos del sur subiendo, tan viejos y cansinos, a una torre. Abejares que reptan en sus prismas hacia los cubos ocres de un castillo y ascienden sin cesar desde las azoteas a una iglesia, abriéndose a llanuras no extinguibles o recortándose, perfectos, sobre el mar. Calles donde la sombra estrena una blancura sin credibilidad hasta ser vista y donde el discurrir de los tejados asoma el musgo seco sobre el paisaje de su lechería. Casas de angulaciones sorprendentes, retratos de esa racionalización del urbanismo en tierras calcinadas por el sol y que es la muestra sabia del discurrir anárquico en volúmenes de que hace gala el pueblo soberano y constructor. Fachadas orientadas hacia el mejor lugar del cielo. Arquitectura, en fin, insobornable, de patios relucientes con sus pozos, macetas de geranios y sillas descuidadas de la siesta. Y el recipiente, repleto, infatigable, vertiéndose en la cal.

En sus escasos treinta años de sabiduría y de niñez, la espuma natal de su bahía gaditana, el resol de la orilla, se ha quedado en sus ojos. Mirar esta pintura es acercar un cierto olor a panes recién hechos y a población de bien, a sitios asombrados que él vio sólo. Es comprender del todo ese milagro no frecuente traído hasta la mano de este artista con tanta luz aún que regalar. Porque Tosar ha descifrado la estratigrafía de las diversas capas de blanco proletario y pueblerino. Y nos descubre a golpes de cincel los siglos superpuestos.



Algo que aquel que mire sólo comprenderá después de estar en Rota o andar el tendedero en el que cuelgan Vejer, Algodonales, Castellar, etcétera; después de haber tactado las paredes de Cádiz o haber visto la línea de un alero o un palomar en Arcos.

Por cada uno de estos pueblos empinados que van a su alminar, al borde de estos lienzos, Zurbarán se pasea con sus frailes y manda el hábito impoluto de dominicos y cartujos a la lavandería. «Luz, más luz», que quiso Goethe. ¿Pero es posible todavía más iluminación, echar más leña al fuego? Manuel Tosar Grana-

dos lo consigue. Nadie diga que juega con ventaja porque venga de una estirpe viejísima para la que el sol ha sido la fruta más pródiga y constante, única hacienda en que son ricos los pueblos indigentes y tan bellos de wātani Al-Andalus. Se ha pasado esta vida, y la anterior, aprendiendo los matices exactos de la opulencia de la luz y cómo la sombra de esa luz es, otra vez, distinta, fulgor reverberante y una hoguera que ciega sin piedad. Esa luz que, en el eterno primer día de su creación, él ha inventado.

AGL

## LAS CABEZAS CANTAORAS DE ANTONIO POVEDANO

Hay que conocer la motivación y la expresión de lo jondo para comprender y valorar las cabezas del canto que atisba y subraya Antonio Povedano con su plástica reflejadora del grito, porque no sólo son aparentes perfiles, sino que provienen de un singular y profundo entendimiento de cuanto produce ese quejío melismático y ancestral del hombre andaluz. De ahí que la pincelada sea candela moldeadora, rasgo contundente y explícito, coraje más que color en su tintura y contextura, sensación más que contorno, emoción más que grafía. Y cada cabeza cantaora se nos antoja un símbolo del rebrinco flamenco; así, lejos de determinada individualidad retratada, cada gesto es una colectividad representada, un verdadero código de la natural sentimentalidad artística de una raza, el exponente de su idiosincrasia, algo que el pintor cordobés revela con su propia alma, dejándonos unas efigies en eterna combustión, como un reclamo a la sensibilidad y como pragmatismo de un arte popular donde el delirio va unido a la más consustancial razón: la realidad vital.

MRR



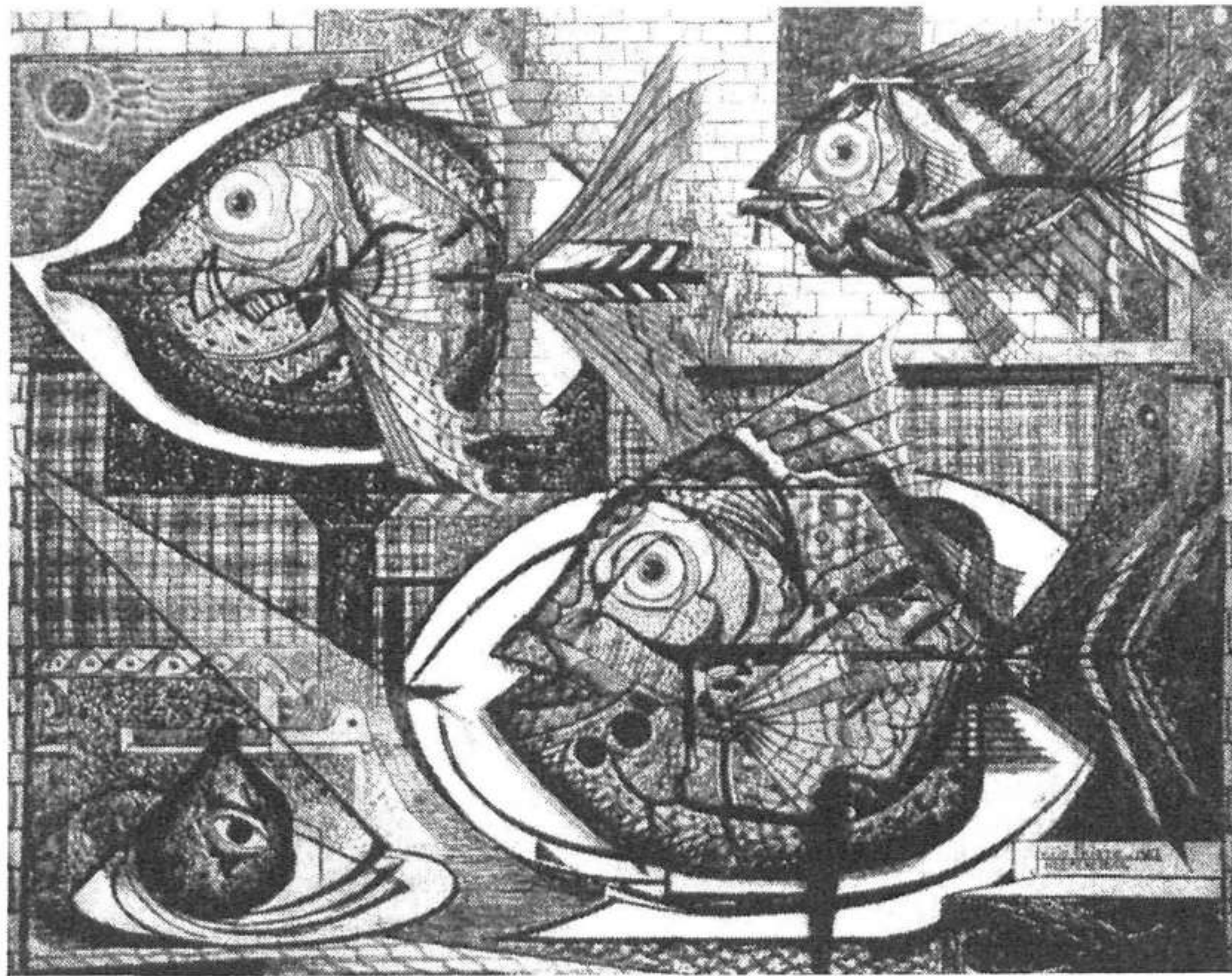


# Itinerario de EXPOSICIONES

## Madrid

Por Rosa MARTINEZ DE LAHIDALGA

**PRIETO NESPEREIRA,**  
en las Galerías Kreisler

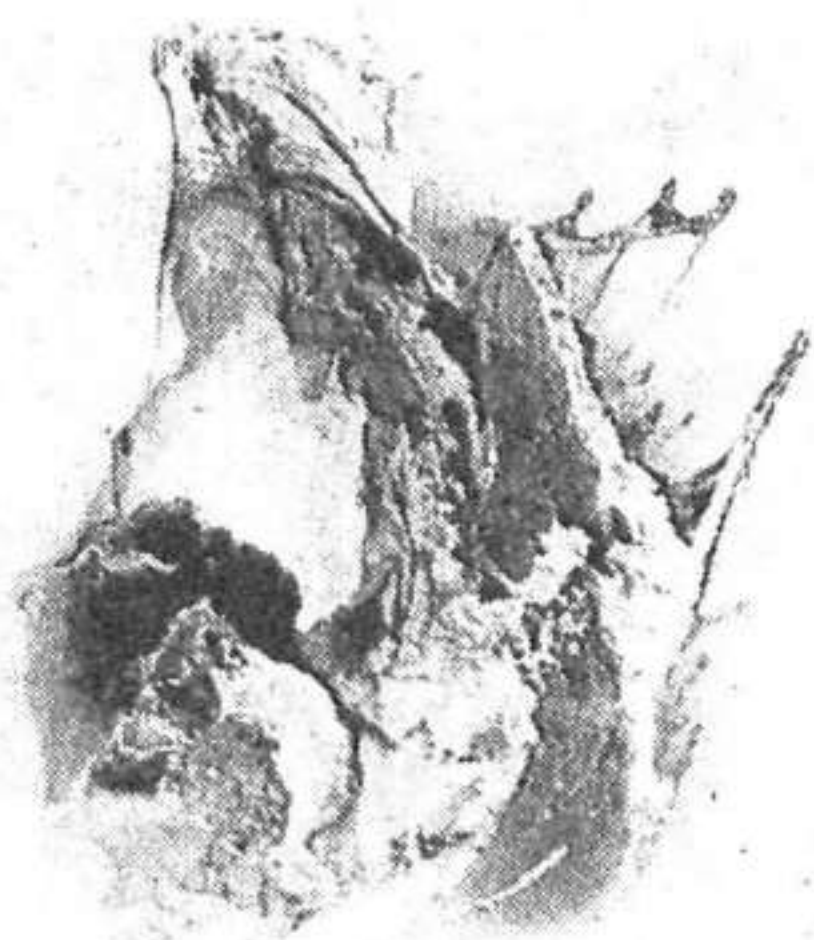


Julio Prieto Nespereira, uno de los maestros del grabado español del siglo XX, acaba de presentar una extensa exposición en la Galería Kreisler y Kreisler Dos, de Madrid. Presidente de la Asociación Nacional de Artistas Grabadores, su obra ha atravesado por momentos violentamente expresionistas para penetrar posteriormente un mundo surreal, de minuciosa factura microrrealista, dejando en su obra más reciente que las formas fluyan con delicada soltura en un clima de mágico lirismo.

Grabador, escultor y pintor, Prieto Nespereira suma a su dilatada trayectoria de éxitos y premios el haber contribuido con su actividad infatigable a la organización de grandes exposiciones antológicas de nuestros destacados maestros grabadores, dentro y fuera de nuestras fronteras, contribuyendo con ello a que la categoría del grabado español sea reconocida en el mundo.

**CES LARA,**  
en la Sala del Banco de Barcelona en Madrid

Frente a nuestra cultura occidental, basada en el conocimiento intelectual



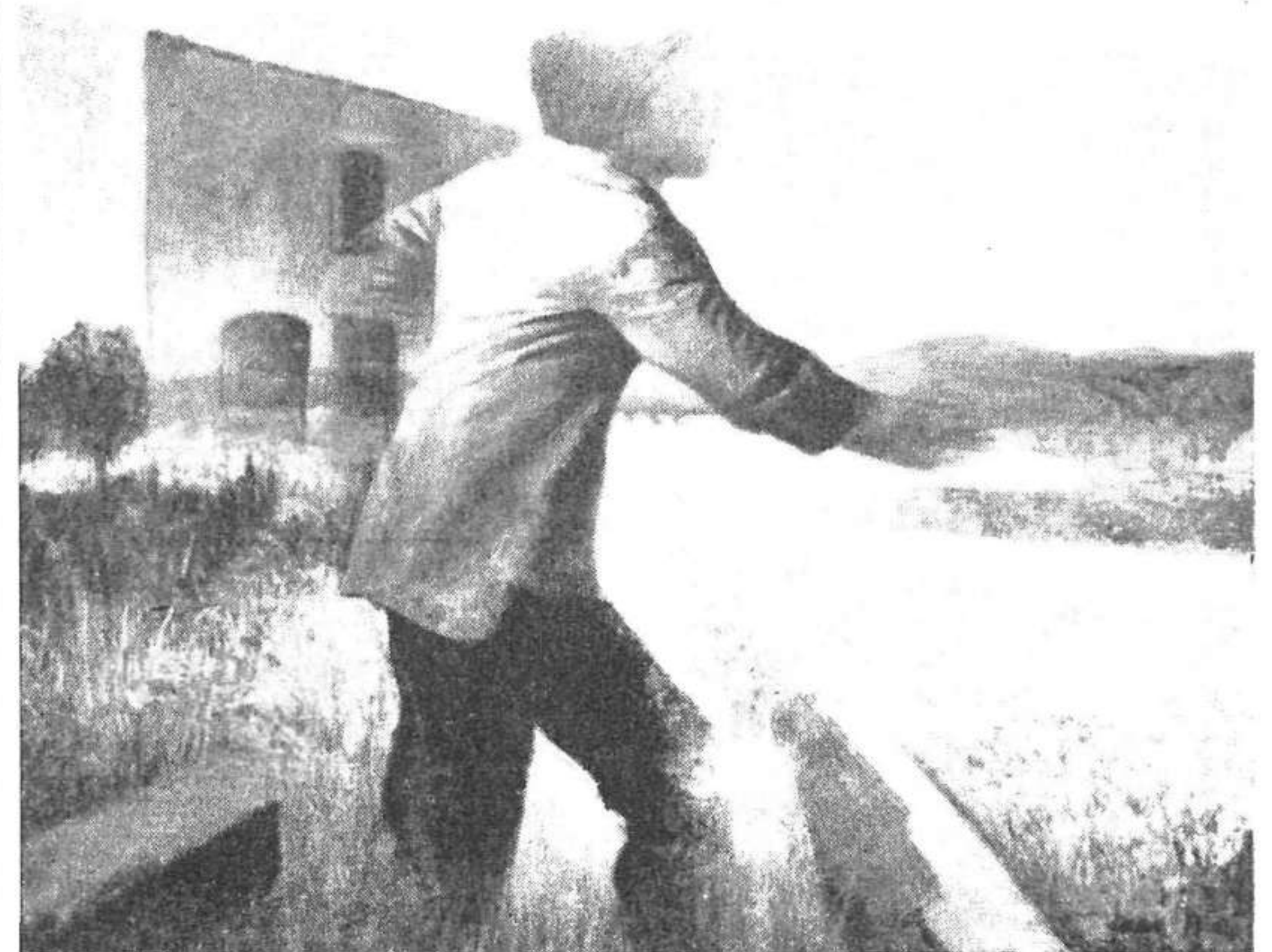
En los sentidos, y atada a la ficción del progreso, la cultura oriental se alimenta de conocimientos más profundos que los intelectuales, sobre todo, del conocimiento instintivo, según el cual esos otros conocimientos intelectuales vienen a ser simples engaños superficiales. Hago esta pequeña consideración introductoria porque en la pintura del artista argentino Alfredo Ces Lara, pese a que pertenece al área cultural de Occidente, creemos reconocer connotaciones que son propias de la sensibilidad del hombre oriental.

En sus abstracciones abiertas al espacio, la línea ingravida traza en intrincado recorrido sutilísimas es-

telas que se afirman en flotación sobre delicadas mareas de color. Esta sensible red que crean corpúsculos microscópicos y formas apenas aprehensibles, parecen dar respuesta en su expresividad a un saber que intuye la incertidumbre de todo fenómeno y el insondable enigmático de toda realidad. La

pintura de Ces Lara revela un sentido de abstracto trascendentalismo que, por encima de la accidentalidad de lo viviente, aspira a un mundo superior sin engaño de los sentidos, aun cuando en la misma emergen o aparecen en plena desintegración formas semiveladas de un organicismo vegetal o humano.

**JUAN MAS,**  
en la Galería la Kabala



El asfalto se resquebraja a la luz de una farola y un adolescente deja reposar su cansancio en la ciudad dormida. Niños, jóvenes y ancianos protagonizan en la pintura de Juan Mas una vida que transcurre entre la pobreza del rincón rural y el escenario de la gran urbe industrial. Tejen su mundo imágenes reales evocadas y ganadas al recuerdo que aparecen y desaparecen, emergen o se desintegran en un único espacio mental, abolidas las fronteras del tiempo. En su obra no hay ningún elemento que podamos considerar producto de su fantasía. Todo es en ella testimonial. Incluso sus brumosas abstracciones en gris y azul verdoso, sus desmaterializadas construcciones arquitectónicas que invaden los campos abiertos, o las figuras que en hiperrealista plasmación ofrecen algunos fragmentos desdibujados.

Es la atmósfera densa o fríamente luminosa, matizada en luz reflejada, la que contribuye a hacer más inquietante la evocación doliente de su recreada realidad y dota a sus composiciones de un cierto clima surreal.

**FRANCISCO PEINADO,**  
en la Galería Ynguanzo

Las formas expresivas que el surrealismo adopta con frecuencia en nuestros días, parecen haber amortiguado la llamada que lo convirtió inicialmente en una de las razones de ser del arte del siglo XX: la de abrir la puerta a una

nueva ciencia rica en perspectivas sobre lo humano, sus secretos y sus zonas prohibidas, que rivalizará con la ciencia sometida a los cánones racionales y matemáticos.

En la pintura del malagueño Francisco Peinado continúa contando sobremediano el mundo de la imagen, y la desbordante metamorfosis de las formas que asfixian el espacio, sin embargo, a la alegoría desconcertante se impone la perfección de su dibujo detallista y minucioso. La intelectualizada expresividad que arranca a su factura seca, y la serena profundidad de que dota a sus rojos ígneos desprovistos de toda energía, a sus ocres y azules, bien merecen que pueda ser calificado de alquimista del dibujo y del color. Su equilibrado orden compositivo y una magistral dicción tradicional hacen que la expresiva serenidad de su obra amortigüe el impulso a penetrar las zonas más secretas y vertiginosas de lo humano.





## y el itinerario sigue en...

Galería Ynguanzo. — Ramón Molina.  
 Galería Juana Mordó.—Orellana.  
 Galería Estudio Cid.—Ramón Lapayese.  
 Galería Balboa, 13.—Vivi Escrivá.  
 Galería Kreisler Dos. — Martín Sáez.  
 Galería Faunás. — Alvarez Ortega.  
 Club Urbis.—Tomás F. Peces.  
 Salas del Ateneo de Madrid. Fermín González y Augusto Cervera.  
 Galería Kandinsky. — Labra.  
 Galería Seiquer.—Santos Díaz.  
 Galería Tebas. — Guerrero Montalbán.  
 Galería Theo. — «Formas en el espacio»: Cárdenas, Chilleda, Lobo, Alicia Penalba.  
 Galería Multitud. — Paisajistas españoles.  
 Galería Arte Horizonte.—Esculturas de Miguel Moreno.

Galería Aele. — Miguel Ocampo.  
 Salas de la Dirección del Patrimonio Artístico y Cultural.—Quirós.  
 Galería Yolas-Velasco.—José Ortega.  
 Fundación Juan March.—Francis Bacon.

### VIGO

Sala Van Gogh. — Julio Pérez Torres.

### BARCELONA

Sala Gaudí. — Van der Loo.  
 Galería Sira.—Juana Pueyo.

### ALICANTE

Sala de la Caja de Ahorros de Alicante y Murcia.—Quero.

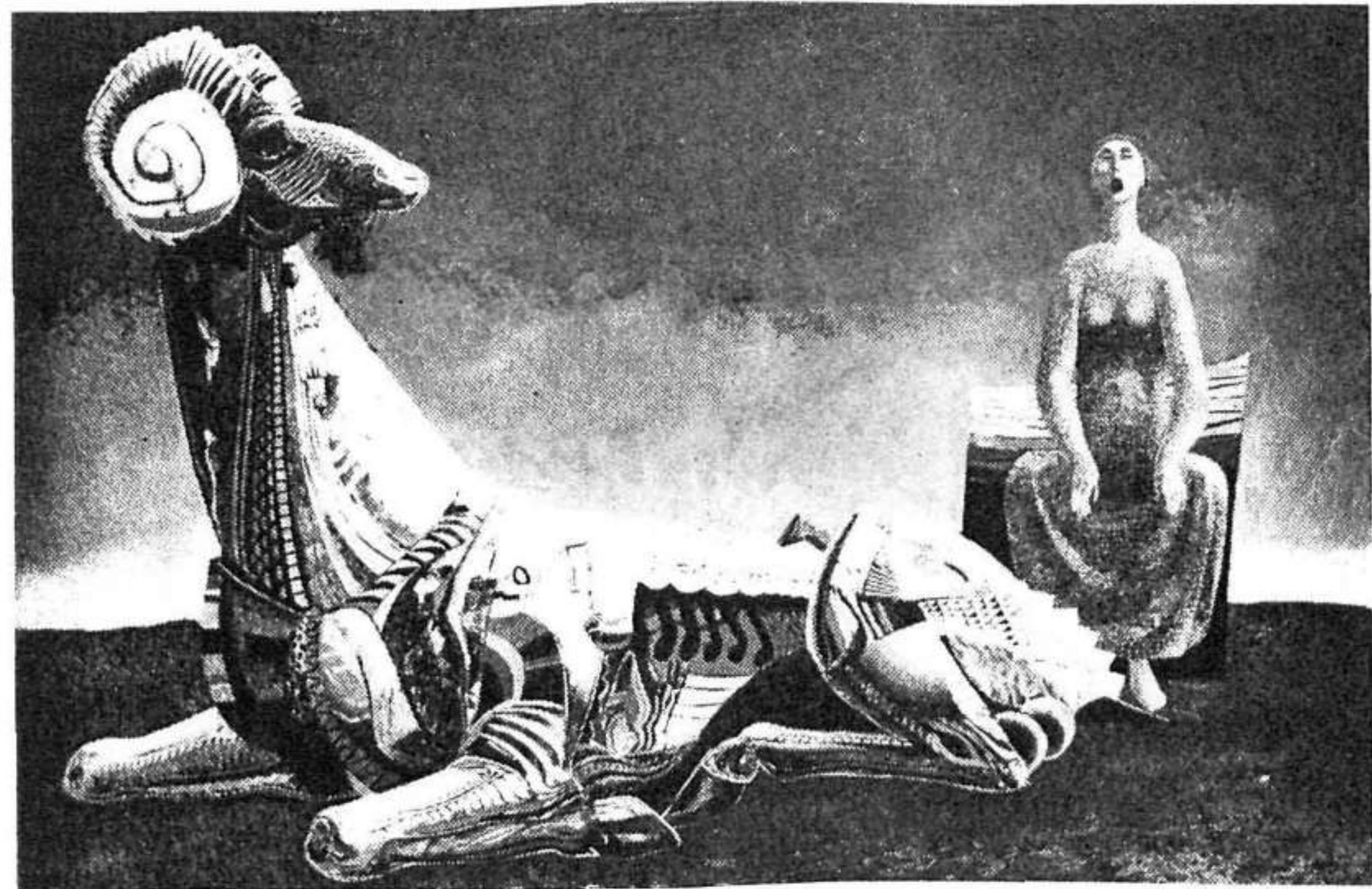
### ESTELLA

Casa de Cultura.—Juan Sarrástegui.

## de Barcelona

Por Francesc GALI

**VILALLONGA,**  
 en Dau al Set



Noventa y seis son las obras—realizadas en dibujos, acuarelas, técnicas mixtas, pinturas al huevo, collages, litografías y serigrafías—que el pintor Jesús Carles Vilallonga expone, con carácter antológico (1945-1976), en Dau al Set. Muestra la suya que, desde un surrealismo humanista que domina los argumentos, distingue, por encima de otra cosa, a un excelente dibujante y pintor.

Artista que logra, con el color, enriquecer la línea que el dibujo previamente ha trazado para que barrocammente vestida alcance su máxima expresividad.

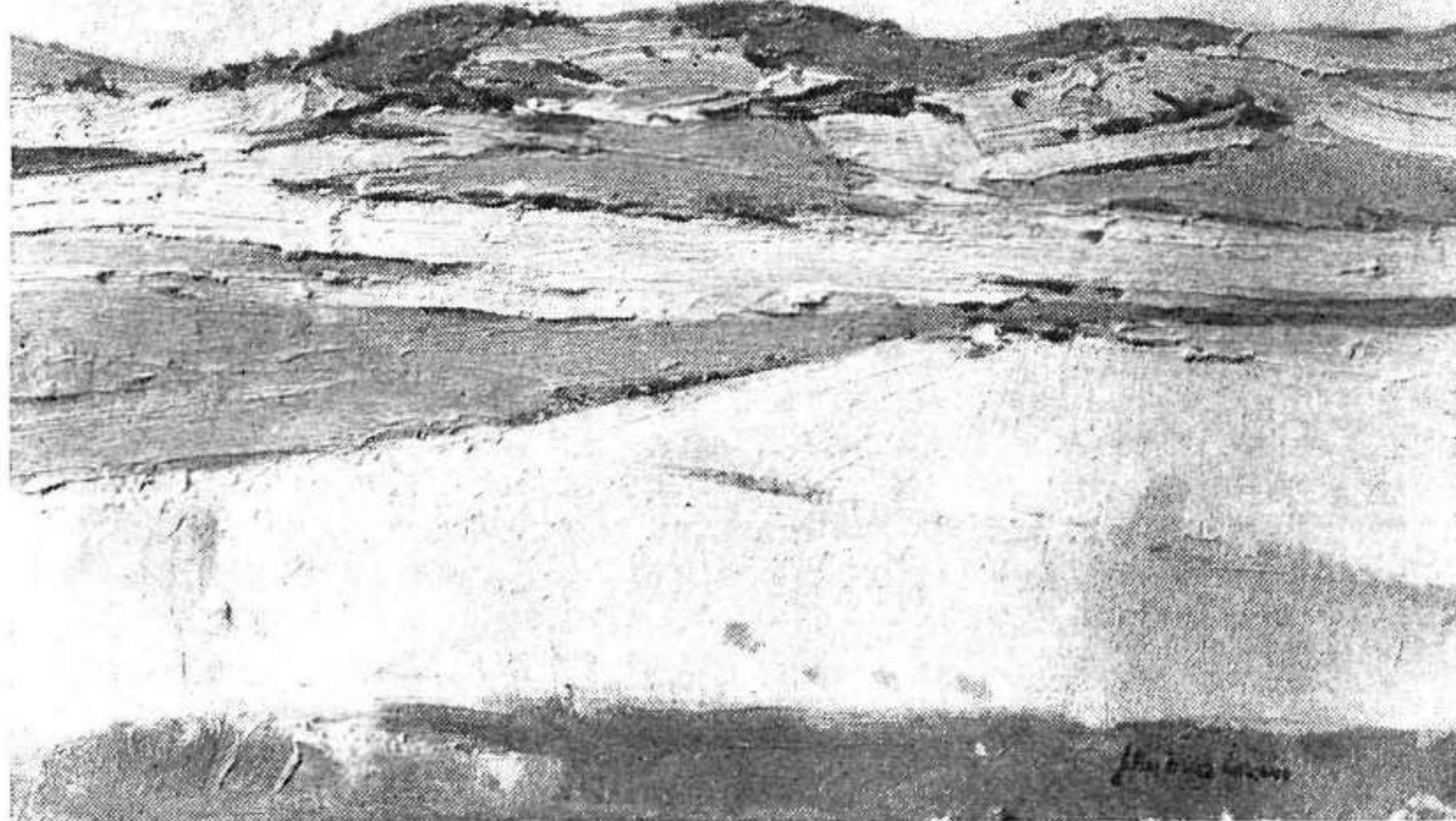
Expresividad que va—siempre viajando en lo lírico—desde lo concreto a lo inmaterial, desde lo físico a lo sugerente, de la realidad a la poesía, en busca de una plasticidad que logra destacar en unos fondos que más que ceder paisajes ceden espacios.

Espacios para el vuelo, para el reposo, para el contraste: para la aventura estética, testimonial, dramática, irónica, representativa, esperanzadora..., que son las escenas que Vilallonga—en obras de gran tamaño—pone ante los ojos del contemplador, que se ve inmediatamente invitado a participar en la interpretación.

Madrid-España, 15 de abril de 1976

Interpretación de unas pinturas surrealistas que sorprenden por sus argumentos diferentes, por la sensibilidad que les ha dado línea y color, y por el oficio que las ha llevado a cabo. Una excelente exposición es la que Vilallonga tiene expuesta en la Galería Dau al Set.

**MARTINEZ LOZANO,**  
 en Sala Llorens



Treinta óleos y quince dibujos—realizados a tinta, rotulador y lápiz—ofrecen el conjunto—admirable—de las obras que J. Martínez Lozano está exhibiendo en la Sala Llorens.

Conjunto en el que el artista—una vez más—se muestra dominador de las técnicas que emplea. Si en la última muestra se sirvió de la acuarela, en la presente—el grueso de las obras—la ha realizado por medio del óleo y el dibujo.

Dibujos que unas manchas—una sola mancha de color sobre fondos blancos—ha bastado para que las caligrafías que detallan los argumentos queden explicados con toda su intención y plástica.

Oleos que, con amplias pinceladas, pintan por zonas que dibujan unos motivos que, ocupando—a veces—tan sólo una parte de las telas, las dejan completadas, también plásticamente.

Plasticidad, la de J. Martínez Lozano, llovida por esa gracia de Dios—que poseen contados artistas—que le lleva a realizar unas obras en las que por medio del color las tierras son tierras, los cielos son cielos y los paisajes—sea desde la síntesis o lo más concreto—son pura naturaleza.

Naturaleza que un artista completo, como lo es el que ocupa el presente comentario, tiene a su alcance: sea utilizando el dibujo, sea haciendo uso del color en el óleo o en la acuarela.

**ELENA ALVAREZ LAVERON,**  
 en Galería Matisse



basalto, aluminio y en materias no definitivas, cobran cuerpo y expresión en unas formas y volúmenes que hacen prevalecer su peso a la esbeltez.

Dibujos que buscando en el ritmo su línea hacen pensar en la escultura que idealmente trazan y cobijan.

Tapices que conseguidos a base del «nudo turco» hallan en el color una expresión en la que la forma prevalece sobre la línea.

Expresión que, en tapices, dibujos y esculturas, distingue, en Elena Álvarez Laverón, a una artista que sabe—que tiene en el cuenco de sus manos—la medida más humana: aquella que descansando en la gravedad no olvida la fuerza ni tampoco el espíritu que se descubre habitan en el buen número de piezas que exhibe.

Piezas de no gran tamaño, pero susceptibles de crecer, sin que al hacerlo se haga posible una disminución de su expresividad.

Expresividad de una escultura que—como los dibujos y los tapices que presenta—conoce del ritmo y hasta de la gracia.

Esculturas—algunas presentadas en múltiples—, dibujos y tapices suman el conjunto de las obras que la artista ceutí Elena Álvarez Laverón presenta en la Galería Matisse.

Esculturas que realizadas en bronce, caliza, piedra Sepúlveda,



Por Juan Emilio ARAGONES

## VIDAS EN ALMONEDA

**OSVALDO DRAGUN:** Milagro en el Mercado Viejo. Aula de Teatro del Ateneo de Madrid. Grupo «Talía», de Educación y Descanso, de Alicante. Dirección: Antonio Torres. Principales intérpretes: Maruchi Plana, Chirri Martínez, Miguel Lidón, Antonio Torres y Jesús Plana. Fecha de estreno: 28 de febrero de 1976.

En los primeros instantes de la representación, los actores del grupo alicantino se mostraron indecisos y faltos de seguridad, quizá porque, para unos trabajadores aficionados al teatro, resultaba excesiva la prueba de intervenir en un Aula del Ateneo madrileño, y no para aprender, sino para enseñar...

Mas pronto se sobrepusieron al choque psíquico inicial y todo fue bien. La acción del sainete trágico tiene lugar en el Mercado Viejo, cuando lo habitan sólo sus habituales noctívagos: la solitaria y vieja florista Ursula, en compañía de otros preteridos: un actor en paro, un juez expulsado por su excesiva amistad con el alcohol, un vendedor de Biblias, una prostituta arrepentida y un paria vocacional.

En la primera parte, con mucha acción interior, la dirección escénica de Antonio Torres adoleció, lógicamente, de profesionalidad.

Después, con la llegada del amor en una joven pareja, todo acaece más en la superficie y, al concluir la obra, una insistente ovación del público ateneísta vino a premiar muy justamente el buen arte de los trabajadores alicantinos que dedican al teatro sus no muchos ocios.

Dramáticamente, el momento de mayor intensidad lo consigue Osvaldo Dragún cuando el personaje que incorpora al actor en paro es requerido para interpretar el papel del señor Fernández, propietario del almacén de frutas. Antes había ya corporeizado bien al gerente de tal almacén, pero ahora, al adentrarse en su nuevo personaje, representativo de tantas metas vitales propias nunca logradas, se siente insolidario de sus compañeros y los trata con odiosa brutalidad. ¡Gran hallazgo el de Osvaldo Dragún en tal escena de «teatro en el teatro», que por sí sola supone un penetrante análisis de la, a veces, tan endeble y frágil condición humana!

Entre los intérpretes, Maruchi Plana y Chirri Martínez revalidaron el venero de dotes artísticas por el que, en el Certamen de Cuenca, fueron distinguidas con los dos premios de interpretación femenina: principal y secundaria. Miguel Lidón aprovechó admirablemente su bien impostada voz, y el director escénico Antonio Torres, que actuó como actor por enfermedad del intérprete inicialmente asignado para el personaje, evidenció notables calidades histriónicas.

obra de intriga—más psicológica que policial—, recomendable para los aficionados al género. Muy correcta la versión española de Natividad Zaro, a la que fueron dedicadas personalmente algunas de las ovaciones finales, cuando salió al escenario en compañía de los tres grandes intérpretes y del director, Angel Gar-

cia Moreno, que coordinó con sobresaliente sensibilidad teatral los diversos factores constitutivos del hecho escénico, ante una escenografía prodigiosa de Cidrón que supuso una atinada mezcla de elementos refinadamente burgueses y progresistas: piano, cuadros abstractos, libros, esculturas nogroides, etc.

## EL TESTIMONIO CRITICO DE LARRA

**FRANCISCO NIEVA:** Sombra y quimera de Larra. (Representación alucinada de No más mostrador). Teatro Nacional María Guerrero. Dirección: José María Morera. Exposición conmemorativa en el vestíbulo: Juan Antonio Hormigón. Escenografía: Grupo Escuela Arte Dramático. Figurines: Juan Antonio Cidrón. Principales intérpretes: Margarita García Ortega, Antonio Medina, Ana María Barbany, Fernando Delgado, Fernando Marín, José Antonio Ferrer y Miguel G. Monrabal. Fecha de estreno: 4 de marzo de 1976.

Por hallarme ausente de Madrid, no puede asistir al estreno, sino a una representación efectuada dos semanas después, aunque en la ficha previa quede constancia de él, para no inducir a error a los presuntos investigadores de precisos datos—y datas—en las hemerotecas, cara al futuro. La ausencia dicha se redujo a sólo el día del estreno. Entonces, podrá observarse, ¿cómo justifica ese retraso de catorce días en presenciar la obra? Muy sencillamente: el estreno supone obligación ineludible, a la que nada puede anteponerse. Fallecido aquél, surgen quisicosas, trabas y trabajillos que amplían la demora, hasta que la urgencia de

hacer su comentario se impone perentoriamente.

Pero no hay mal que por bien no venga, dice nuestra paremiología, y dice bien en lo concerniente a los estrenos. Porque en ellos el verdadero público es sustituido por los estrenistas habituales, en buen número implicados—directa o indirectamente—en la profesión teatral, con todos sus viciados condicionamientos, inexistentes en una representación normal, a la que si acude el público-público, ése que fue objeto de uno de los más penetrantes y lúcidos artículos del propio Larra: *¿Quién es el público y dónde se encuentra?* En aquella memorable pieza periodística, in-

## EL CUARTO PERSONAJE

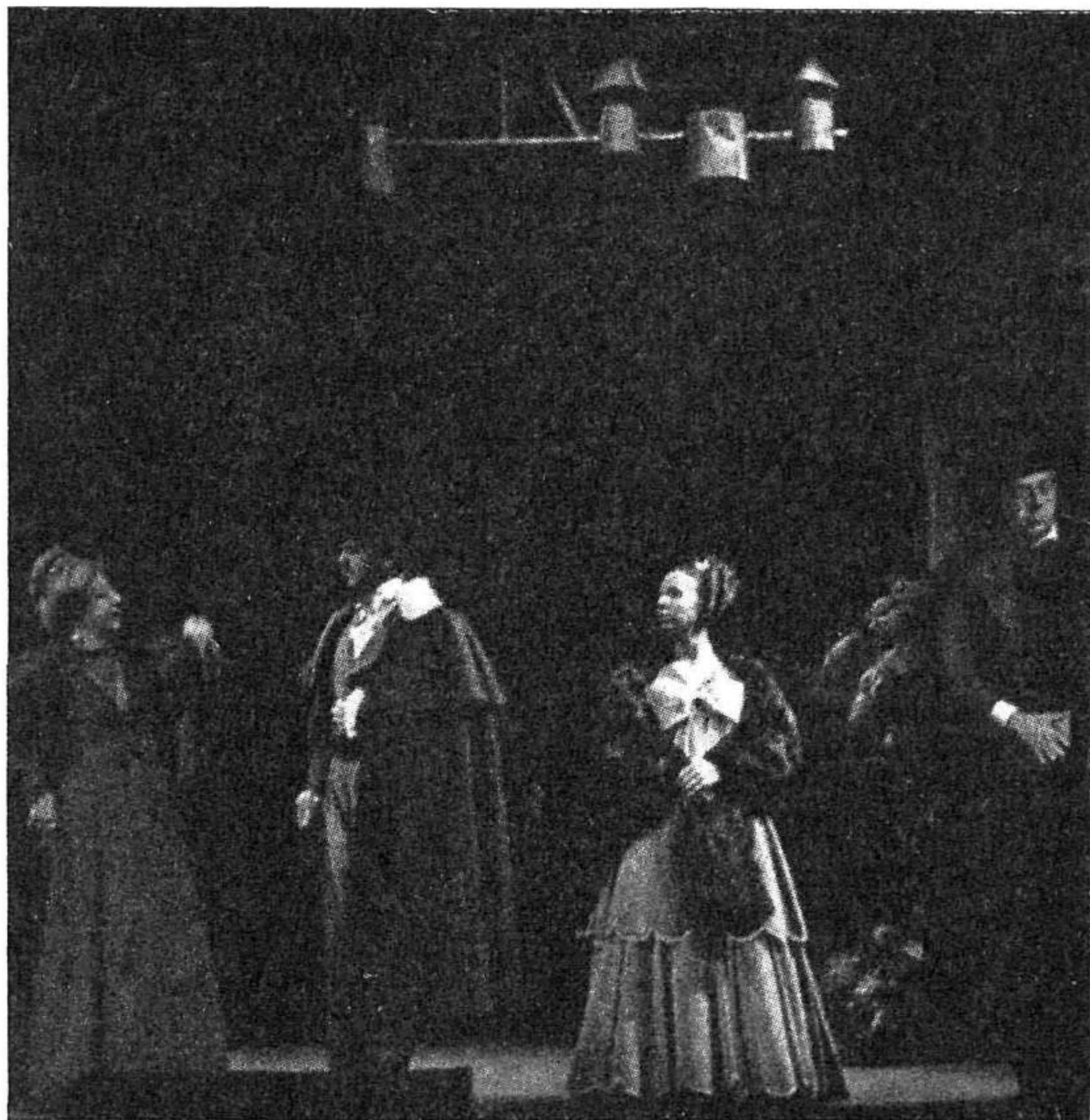
**SAM LOCKE:** La mujer del cabello rojo. Adaptación de Natividad Zaro. Teatro Club. Dirección: Angel Garcia Moreno. Escenografía: Juan Antonio Cidrón. Interpretación: Marisol Ayuso, Luis Prendes y Jaime Blanch. Fecha de estreno: 3 de marzo de 1976.

Sam Locke, guionista perteneciente al equipo cinematográfico de Hitchcock, ha construido con minuciosidad artesana este rompecabezas escénico, cuyo máximo acierto—aunque no el único—radica en la elisión de una de las cuatro piezas que deberían integrarlo: el cuarto personaje, la mujer del cabello rojo que da título a la obra, y respecto a cuya existencia o no todas las dudas caben.

Cuando tres personajes juegan a las cuatro esquinas, y efectúan sus medidos movimientos con la innegable eficacia intrigadora de que ha acertado a dotarlos el

autor—y con la brillantez interpretativa de que son capaces Luis Prendes, Marisol Ayuso y Jaime Blanch—, es de todo punto imposible que el interés decaiga. Para quienes gusten del género enigmático, resulta incluso incrementado por las posibilidades de participación que les son dadas por ese personaje que no aparece en escena y de cuya existencia hace la habilidad constructiva del autor que sea lícito dudar, pues a la vez que acumula indicios posibles, elimina pruebas garantizables.

En consecuencia, La mujer del cabello rojo es una excelente





dagaba «El probrecito hablador» en torno a la esencia del público y, al no hallarlo, escribía: «Sin duda el público no ha venido al teatro esta noche: acaso no concurre a los espectáculos». (Con toda certeza, Larra era estrenista; y ya está dicho que el verdadero público no concurre a los estrenos.)

Lo que el cronista quiso dar a entender con este exordio es, simplemente, que él tuvo la suerte de asistir a una representación a la que sí había ido el público: el fetén y carente de prejuicios. Y que supuso para uno algo así como un plus receptivo lo de poder contemplar la reacción entusiasta del —esta vez, sí— respetable, ante el soberbio espectáculo de un Larra recreado con muy afinada sensibilidad por Francisco Nieva, un hombre en la escenografía que, a no tardar, va a serlo también de nuestra dramaturgia actual.

La sensibilidad de Nieva, por supuesto, pero también el magistral talento coordinador de José María Morera, que en su cometido, logra el perfecto imán que funde en su intencionalidad última dos planos distintos, estética e históricamente, para que sobre el escenario del «María Guerrero» la mediocridad temática de *No más mostrador* trascienda a un intemporal testimonio crítico que no ha perdido un ápice de su validez, siglo y medio más tarde.

Una inoportuna enfermedad de Guillermo Marín ha impedido que representara en Madrid el personaje de Don Pedro-Deogracias, con tanto éxito corporeizado en otras ciudades. Pero la sutil capacidad de Morera le ha dictado la conveniencia de conservar su voz —grabada— para decir algunos versos del zorrillesco poema necrológico leído por el joven vallisoletano en el entierro de «Figaro» y que lo catapultó a la fama, consciente el director de que nadie es hoy capaz de recitar con la cabal dicción acostumbrada en actor de tan excelente escuela. Luego, ya en vivo, es interpretado, y bien, por Fernando Delgado.

En su «representación alucinada» —que es al tiempo «lúcida interpretación»—, Nieva ha conseguido trasladar a nuestros días —categorizado— el talante crítico y liberal de Larra... asistido en muy primer término por el perfecto entendimiento coordinador de Morera, en su cimera tarea de dirección escénica: los planos superpuestos, la ficción de *No más mostrador* junto a la plena realidad de los personajes ideados por Nieva... y a su cabeza el mismo Larra.

En el vestíbulo, Juan Antonio Hormigón presenta —fotocopias ampliadas de artículos, retratos y otros documentos— una muestra titulada «La España de Larra». Poco después, apenas iniciado el espectáculo, el público, ese público que esta vez sí ha ido al teatro, comprueba que la exposición, con ligerísimas variantes morfológicas, mantiene validez en sus esencias.

De los intérpretes —muy meticulosamente dirigidos—, quizá sea de estricta justicia resaltar a Margarita García Ortega, An-

tonio Medina, Ana María Barbany y Fernando Delgado, dentro del estimable nivel medio de todos. Y hasta a Fernando Marín, por la dificultad que supone dar cuerpo y voz a un personaje que, como Larra, está ya en la historia española. Su pistoletazo final en el palco resulta, además de teatralmente eficaz, de muy concreta significación sociológica.



#### HOMENAJE A LOPEZ VAZQUEZ

El LXIII «Cocidito madrileño» del Club de Arte que preside Luisa Taboada se ha dedicado al actor José Luis López Vázquez, para festejar su retorno al teatro en la obra *Equus*, tras años dedicado en exclusiva a la televisión y al cine, y también por el hecho de haber sido designado como el actor cinematográfico más taquillero.

Tras unas palabras afectivas de Luisa Taboada, leyó las adhesiones el locutor José Manuel Villar, recitó sus versos Amparo Guerrero y hablaron Juan Emilio Aragonés, Pablo Luis López Mendizábal, Angel Hernández de Lorenzo y Antonio Domínguez Olano.

Ocupó un puesto en la mesa presidencial del acto don Manuel Fraga Iribarne, vicepresidente para Asuntos del Interior y ministro de la Gobernación. Su asistencia era como una sugestiva constatación de que el teatro es materia que preocupa entre los asuntos del interior.

#### MANUEL ALONSO ALCALDE, PREMIO «JOSE MARIA PEMAN», DE TEATRO

Manuel Alonso Alcalde ha sido galardonado con el premio «José María Pemán 1976» de Teatro, discernido en Cádiz y dotado con 250.000 pesetas.

El galardón le fue entregado por el titular del mismo, el propio José María Pemán, quien asistió al acto de proclamación que tuvo lugar en los salones de la Diputación Provincial gaditana y durante el cual Alonso Alcalde pronunció unas palabras de gratitud y saludo, leyendo a continuación algunas escenas de la obra premiada. Sólo se vive dos veces.

# laboralmente, ¿que es un escritor?

## LOS TRATADISTAS DEL TEMA (RIMBAUD)

Por Eduardo TIJERAS

¿QUE poeta medianamente aficionado a la antecendencia biográfica no conoce un poco la vida y milagros de Arthur Rimbaud? Cuando un poeta joven se siente ungido o asaltado por el «don de la ebriedad» —con palabras de mi amigo Claudio Rodríguez— lo primero que necesita es progresar hacia el «malditismo», no se sabe bien si por razones íntimas de ruptura y asco respecto a las con-venciones que lo rodean y urgencia de romper el dogal de la tradición o porque el mantenimiento de la postura maldita, programada, ya puede empezar a ser garantía de genialidad. Pos ósmosis. Así suele ocurrir entre los jóvenes, antes de que le echen arena en los ojos (se la echan siempre, la gente de alrededor o el pantallazo biológico y social). Los viejos, para salir de la sensación de que están muertos, también buscan sus particulares gratificaciones. Hay quien cree que vivir a la greña aproxima de alguna manera al magnífico odio que se tuvieron, por citar un ejemplo, Lope y Cervantes (al odio y al talento, claro). De cualquier manera e incluso admitiendo la genialidad, en el fondo de estos asuntos no hay más que mala educación, jaeo, fatiga, pues ya sabemos que la posible impunidad moral sólo proviene del dictamen que emita la historia, y cuando se está vivo y graznando por ahí no se es todavía historia. Me refiero a la eclosión de Rimbaud, modelo de poeta maldito, a hora moralmente salvado por la historia y adornado con las cintas del talento, pero que en su día debió ser un niño insoportable, algo incoherente, que tuvo la suerte de poderse «ejercitar» con Verlaine y que luego, cuando

las cosas se ponían muy feas, optaba por volver al regazo materno, burgués y dulcemente provinciano, hasta que desapareció la juventud, lo angélico, y con la desaparición de la juventud y de lo angélico desapareció también el poeta, el «don de la ebriedad», y se inició el drama verdaderamente adulto y contrastado por el que hoy Rimbaud permanece enigmático y humano a la vez, por el que hoy resulta una congoja, un contrasentido y una lección.

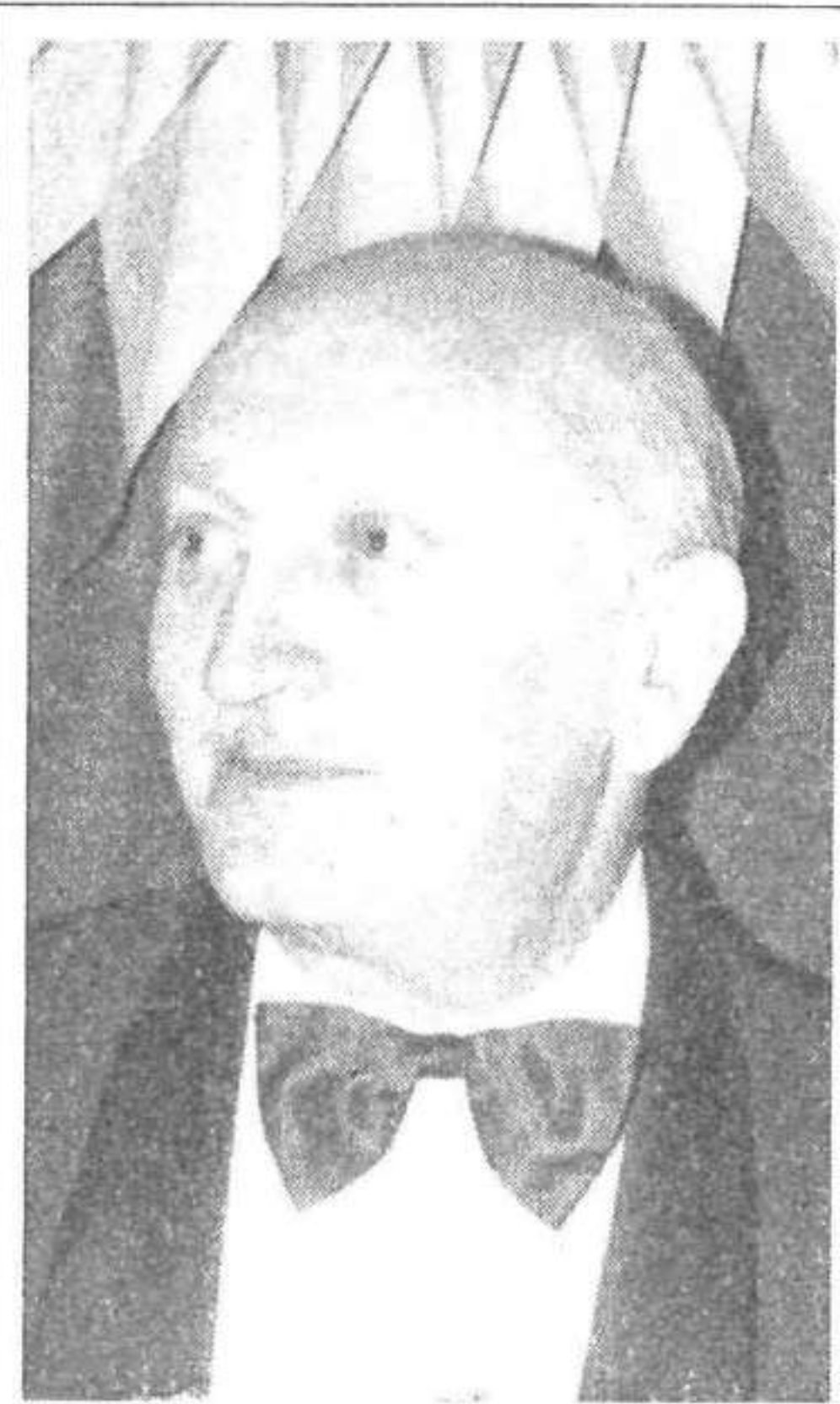
El fenómeno es bien conocido. Rimbaud, de poeta precoz y revolucionario, que se escapaba de casa, dormía con los vagabundos bajo un puente de París, cínico, impertinente, con ansias demoníacas, ideas de suicidio, endeudado, y andando a puñetazos con Verlaine —ese bendito borracho perdido—, del que llegó a recibir un tiro y sobre el que consiguió deshacer su matrimonio; Rimbaud, de todo eso tan prieto como fugaz, rentable poéticamente, sin haber cumplido los veinte años, pasa a convertirse en lo mismo que ya fue —un trotamundo desordenado—, pero sin poesía ni juventud. Este «silencio» de Rimbaud, el silencio poético, es algo que nunca comprenderán los poetas. Desde luego no es comprensible para cualquiera. Se puede ser un ladrón, como Villon; criado, como el poeta holandés Jan Arends; drogadicto, como Artaud; paleador de carbón, como Faulkner; loco de manicomio, homosexual, jorobado y tuberculoso, como tantos, pero no se puede dejar de escribir cuando, a las primeras de cambio, se ha escrito un libro como el de *Iluminaciones*, y versos como éstos: *He aquí mil lobos, mil simientes salvajes, / que el vendaval se*



lleva pese a su amor / por el rastrojo, en la mística tarde tormentosa / sobre la Eurpoa antigua, por donde irán cien hordas. No se puede dejar de escribir a no ser que esos cuatro años productivos de Rimbaud equivalgan a su ciclo creador completo, o a no ser que fallara una secreción interna, una cuestión de glándulas y hormonas, aunque, pensándolo mejor, es muy abundante la nómina de los que desertan, los hacen desertar o se aburren con una apacibilidad santa, y teniendo también en cuenta que Rimbaud, en su época, poéticamente, era un oscuro y ambiguo genio ignorado. Seguramente, a nadie sorprendería la evolución de Rimbaud si hubiese retornado al seno de la burguesía, contraído matrimonio, engendrado hijos sanos y envejecido al frente de un próspero negocio o de profesor de alemán. No; tuvo que meterse a soldado, desertar, huir por deudas, traficar con armas y acabar en un hospital de Marsella con la pierna amputada, sifilítico y, por fin, acabar de muerte a los treinta y siete años de edad. Entre el Rimbaud-niño-poeta y el Rimbaud-adulto-vagabundo-comerciante hay una cierta coherencia. Es la misma exasperación, una continuidad en la senda «maldita», igual orgullo en la negativa a integrarse. Rimbaud no traicionó el «malditismo», objetiva y estructuralmente considerada su vida, ni acabó en burgués adocenado, visto el problema desde fuera, desde la realidad exterior del hecho. Es evidente. Ahora bien, metiéndonos en su propia alma, mirando el conflicto desde una interiorización rimbaudiana, sí hubo traición, sí hubo intento de renuncia, sólo que el buen tipo no consiguió liberarse de su condición de «maldito», ya no en la vertiente de la elección anarquista juvenil, sino como imposición desgraciada de las circunstancias que hacen reaparecer como un espejismo el sueño dorado del «confort», de un matrimonio beneficioso, de unos ahorros, de un descanso al final de tanto trabajo, negros, mosquitos, soles, fiebres, camellos, factorías, expediciones por el desierto («noto que me hago viejo muy de prisa en trabajos idiotas y en compañía de salvajes o de imbéciles»), y la otra fiebre—constante y lógica—de aguantarse un poco (¿un poco?), conseguir empleos lucrativos y volver a la civilización con algo serio entre manos, es decir, una renta, un patrimonio económico. Hasta ahí llegó el «malditismo» del pobre Rimbaud, el tremebundo desengaño de su verdadera capacidad, magníficamente aplastada, pulverizada, irremediable. ¿Cuántas veces habla Rimbaud en lo que se ha venido en llamar *Cartas de Abisinia* de «francos», «sueldos», «rentabili-

dad»? Infinidad de veces; es una cantinela obsesiva; sólo le preocupa ahorrar y volver, casi con mentalidad de indiano: «Con el dinero que recibáis comprad inmediatamente un título de un valor o de una renta cualquiera y registradlo a mi nombre en un notario de confianza; o bien arreglado de algún otro modo que os parezca conveniente, colocándolo en un notario o un banquero de los alrededores. Las dos únicas cosas que deseo son: 1.º, que quede bien colocado con toda garantía a mi nombre; 2.º, que dé intereses con regularidad.» Quiere ver a su hermana Isabelle casada con «alguien serio y educado, alguien con porvenir». Rimbaud tuvo la nostalgia de no poder descansar en algún lugar de su agrado «y encontrar una familia, y tener al menos un hijo a quien pueda educar como yo creo el resto de mi vida, para rodearle y darle la instrucción más completa que se pueda recibir en esos tiempos, y verlo convertirse en un ingeniero famoso, en un hombre a quien la ciencia haga rico y poderoso». Parodiando a Nietzsche, somos humanos, demasiado humanos. Desde la subjetividad de Rimbaud, él es un pobre diablo explotado que no recuerda ni por asomo que escribió libros de poesía y cuyo sueño consiste en regresar y vivir como un «señor normal», con su rentita y su seguridad. Desde la subjetividad mía proyectada sobre Rimbaud, él fue un personaje digno de Eurípides que soporta un castigo desmesurado y del cual la sociedad ha conseguido arrancar hasta la propia noción del genio. Ya no se trata del individuo frustrado, resentido, que lucha y se cabrea, no; se trata del individuo al que los reveses, la inadaptabilidad, la sociedad, la mediocridad ambiente, las convenciones, lo inflexible de la legalidad humana sancionada por la estructura y el poder (sólo ésa: no la legalidad humana romántica e individualista), todo como un sacacorchos llevado al último giro, consiguen vaciar al personaje con un estampido seco, «y si fui un genio precoz, ni me acuerdo, ¿de qué tonterías me está usted hablando? A mí, los francos bien colocados y rentando, las importaciones saneadas» («Y yo no puedo dar un paso fuera de la cama. Y tengo dinero conmigo que ni siquiera puedo vigilar. ¿Qué hacer? ¡Qué vida tan triste! ¿No podéis ayudarme en algo?»).

Rimbaud, sin quererlo, sin que jamás se le ocurriera hablar de los problemas laborales del escritor, es uno de los mejores tratadistas del tema. Ilustra el conflicto de la anarquía bohemia y el anhelo de seguridad burguesa. Ilustra sobremanera la fatalidad de los temperamentos afines a esa malvada condición de la literatura y el arte.



### GABRIEL GARCÍA-GILL, IV PREMIO «CORDOBA» DE PERIODISMO

El IV Premio «Córdoba» de Periodismo, que otorga la Casa de Córdoba en Madrid, lo ha obtenido Gabriel García-Gill, periodista, poeta y funcionario internacional por su artículo Lluvias de Córdoba.

La dotación de este premio es de 25.000 pesetas y placa de plata.

Formaron el jurado Luis Jiménez Martos, Fernando Caracuel Porcel, Antonio Ortiz Villatoro y Manuel García-Caballero, como secretario.

### CONFERENCIA DE CARLOS MURCIANO, EN BADAJOZ

En el Salón Noble del Palacio Municipal de Badajoz pronunció una conferencia Carlos Murciano en torno a su obra poética, la cual ilustró con una selección de sus poemas más representativos. Conclusa su intervención, tuvo lugar un animado coloquio. La presentación estuvo a cargo del poeta Jesús Delgado Valhondo. El acto fue programado como anticipo a la concesión del I Premio de Poesía «Ciudad de Badajoz».

### BUENOS AIRES: HOMENAJE A SANCHEZ ALBORNOZ

Con motivo de su próxima visita a España, después de cuarenta años de exilio voluntario, le fue tributado un homenaje al historiador Claudio Sánchez-Albornoz, que presidió el embajador español don Gregorio Marañón Moya.

Albornoz emprenderá el viaje el próximo día 22 del corriente en un vuelo de Iberia desde el aeropuerto internacional de Ezeiza, y

asistirá en Madrid a la presentación de la edición inglesa de su libro *España, un enigma histórico*. Luego se trasladará a Avila (donde nació el 7 de abril de 1893), y después a Valladolid, Oviedo y Salamanca, para retornar más tarde a la Argentina, su «segunda patria», donde lleva treinta y tres años ejerciendo la docencia.

### ENTREGA DEL PREMIO «CARABELA DE PLATA» A FLORES JARAMILLO

En el Club Internacional de Prensa se hizo entrega, anoche, del premio «Carabela de Plata» correspondiente a 1976, concedido al escritor Renán Flores Jaramillo, del Ecuador, por sus artículos publicados en el «ABC», de Madrid, y «El Tiempo», de Quito. Este galardón, instituido desde hace algunos años por la Asociación de Corresponsales de Prensa Iberoamericana, está destinado a estimular la labor periodística más destacada en diarios editados en los países de habla hispana. El presidente, Eudoro Cadena, de Colombia, hizo mención, en su discurso, al Día del Corresponsal de Prensa Iberoamericano y a la gran tarea de los profesionales españoles e hispanoamericanos para lograr la unidad de los pueblos de la misma estirpe.

## CONFERENCIAS,

### LECTURAS

### POETICAS

### Y OTROS

### ACTOS

### LITERARIOS

MARZO

Día 21

BILBAO

- Hotel Ercilla.—Festival poético de la primavera. Organizó la Sociedad Poético Literaria Aralar.

Día 23

BILBAO

- Universidad de Deusto.—Conferencia de Manuel Alvar sobre «La Ciudad como estructura socio-lingüística».

Día 24

MADRID

- Ciclo Politeia.—Pedro Sainz Rodríguez: «La crítica literaria en la segunda mitad del siglo XIX».
- Colegio Universitario «María Cristina».—María Dolores Mollada: «Unamuno y la revolución desde arriba durante la etapa rectoral (1900-1914)».



## CONCEDIDOS LOS PREMIOS DEL VIII CERTAMEN «AMIGOS DE LA POESIA DE VALENCIA»

Reunido el Jurado del VIII certamen literario, convocado por la Agrupación Literaria «Amigos de la Poesía de Valencia», acordó, por unanimidad, conceder el premio de 25.000 pesetas al mejor poema en castellano, a José Luis Fernández Trujillo; un segundo premio, de 12.500 pesetas, a José Tolosa de la Cariñana; otro premio, de 25.000 pesetas, al mejor poema en valenciano, a Anfos Ramón i Barcia; segundo premio, para Peré Delmonte. Así mismo, el Jurado otorgó varios y accésit y menciones honoríficas.

### CARLOS BARBERA, PREMIO «VIDA NUEVA»

Carlos Barberá ha obtenido el premio instituido por la revista «Vida Nueva» para artículos periodísticos, con su trabajo rubricado «Iván Illich. Hacia una sociedad convivencial».

Obtuvieron accésit Juan José Tamayo y Guillermo Galván, éste compañero en las tareas de Cifra, por su artículo «La Iglesia clandestina en Madrid» y «Radio Ecce», de Canarias, emisora dedicada a la enseñanza.



En la librería Aguilar de Madrid fue presentado el libro *Monarquía, república y guerra*, de Manuel Heredia. En dicho acto hizo una glosa de la obra el poeta Luis López Anglada.

## CONCEDIDOS LOS PREMIOS DE LA CRITICA 1975

En Sitges se reunió el jurado de los ya tradicionales «Premios de la Crítica», compuesto por críticos de toda España, quienes, tras diversas deliberaciones, emitieron el siguiente fallo:

Premio de Narrativa Castellana, a la novela *La verdad sobre el caso Savolta*, de Eduardo Mendoza.

Premio de Poesía Castellana, a *Sepulcro en Tarquinia*, de Antonio Colinas.

Premio de Narrativa Gallega, a

*Xoguetes p'ra un tempo perdido*, de Carlos Casares.

Premio de Poesía Gallega, a *Donde'o mundo chamase Celanova*, de Celso Emilio Ferreiro.

Premio de Narrativa Catalana, a *Cavalls cap a la fosca*, de Baltasar Porcel.

Premio de Poesía Catalana, a *Ara ja tard*, de Joan Pinyolí.

(En nuestro próximo número nos ocuparemos más extensamente de estos premios de la Crítica 1975.)

## XX CONCURSO NACIONAL DE ARTICULOS PERIODISTICOS SOBRE EL VINO

Reunido en Barcelona el Jurado calificador del XX Concurso Nacional de Artículos Periodísticos sobre el Vino, compuesto por Carlos Fanlo Malagarriga, Néstor Luján, Juan Perucho, Cosme Puigmal, Enrique Riverola, Luis Romero, Horacio Sáenz Guerrero, Joaquín José Saurina Fiol y Jorge Vila Fradera, después de amplias deliberaciones se acordó por mayoría otorgar el primer premio de 100.000 pesetas a Joan de Sagarra por su artículo «Las botellas de M. Alibert», publicado en *El Noticiero Universal*, de Barcelona. Segundo premio de pesetas 50.000, a Luis Bettonica, por su artículo «El arte de hermanar los vinos», publicado en *Cataluña Gastronómica*. Tercer premio de 25.000 pesetas, a Xavier Costa Clavell, por su artículo «El vino y el brindis», publicado en *El Ideal Gallego*. Diez accésit de 2.500 pesetas cada uno, a Milagros Heredero, Fernando Quiñones, Pedro Barceló, Miguel García de Mora, Julio Ichaso Oñate, Antonio Larrea, reverendo Severiano del Páramo, S. J., Ignacio Sardá, Carmen Payá y María José Arredondo.

Un premio especial de 25.000 pesetas, a la persona, entidad, Radio o Televisión que se haya distinguido en la defensa de las labores positivas del vino o bebidas alcohólicas; a juicio del Jurado, a Josep Pla.

- Galería Fragua.—José Altabella: «En torno a una biblioteca de periodismo».
- Círculo de Bellas Artes.—Federico Carlos Sainz de Robles: «Lope de Vega».
- Ateneo.—«Poesías en disco». Poemas de León Felipe, Pedro Salinas, Alberti, Celaya y Vivanco en sus propias voces.

### BILBAO

- Colegio de Carmelitas de Amorebieta.—Recital poético de Esteban Santa Coloma.

### Día 25

#### MADRID

- Arte y Cultura.—Vintila Oria: «Literatura contemporánea: Rusia y el soviétismo».
- Colegio Mayor San Juan Evangelista.—Jesús Sanz Fernández: «Análisis del latifundio en Andalucía antes y después de 1939».

### Día 26

#### MADRID

- Arte y Cultura.—Antonio Rumeu de Armas: «Historia moderna: España ilustrada».
- Fundación Juan March.—Ciclo «Literatura viva».—Autor: José Hierro.—Crítico: Aurora de Albornoz.—Moderador: Eugenio de Bustos.
- Instituto VOX.—José María Bellido: «Solfeo para mariposas» (con intervención del grupo de actores del T. E. I., dirigido por Roberto Poveda).

### Día 28

#### MADRID

- ANUE.—Morito y Luis Landero: «Significación del fla-

menco y semejanzas con otras músicas».

- Círculo de Bellas Artes.—Gonzalo Fernández de la Mora: «Los reyes en Calderón de la Barca».

### VALLADOLID

- Casa de Cervantes.—621 Mañana de la Biblioteca.—Juan Carlos Mimblera leyó una selección de su libro de poemas «La grave indolencia de los perros dormidos».

### Día 30

#### MADRID

- Ciclo Politeia.—Joaquín de la Puente: «Fortuny y Rosales».
- Instituto de Cultura Hispánica.—Antonio M. Molina: «Filipinas en sus poemas».
- Instituto de Cultura Hispánica.—Gerardo Diego leyó una selección de su obra publicada e inédita.
- Colegio Mayor Nuestra Señora de Guadalupe.—Hugo Montes Brunet: «Chile en su literatura».
- Colegio Mayor Zurbarán.—Coloquio sobre «El periódico, portavoz de la opinión pública».—Moderador: Pablo Irazábal; participaron Carlos Sentís, Carmen Llorca, Alejandro Armesto, Alejandro Fernández Sordo, Manuel Martín Ferrand y Pilar Narvión».
- Ateneo.—Recital poético de Felisa Merchán.

### Día 31

#### MADRID

- Instituto de Cultura Hispánica.—Guido Castillo: «Tres pasos de la novela española ac-

tual: Camilo José Cela, Luis Martín Santos y Juan Benet».

- ANUE.—Morito y Luis Landero: «Historia del cante flamenco».
- Hotel Palace.—Presentación del libro «Cuarteto de máscaras», de Rodrigo Rubio, premio «Novelas y cuentos 1975».

### ABRIL

#### Día 1

#### MADRID

- Fundación Juan March.—Juan Manuel Cano Ballesta: «Pablo Neruda y Miguel Hernández: momentos de una amistad fecunda».
- ANUE.—Susana Amador, Joaquín Amador y Pepe de Lucía: «Momento presente del flamenco, antiguo y nuevo, significación y normas del baile flamenco».
- Asociación Club de Arte.—Recital poético de Carlos Martel Viniegra.

#### Día 3

#### MADRID

- Instituto de Cultura Hispánica.—Hugo Montes: «La nueva imagen de Pablo Neruda».

#### Día 4

#### MADRID

- Real Academia Española.—La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando recibió solemnemente al académico de número Luis Cervera Vera, con el discurso «Sobre las ciudades ideales de Platón», que contestó, en nombre de la Corporación, Luis Moya Blanco.

### VALLADOLID

- Casa de Cervantes.—622 Mañana de la Biblioteca.—Recital de poemas de Miguel Hernández, en las voces de Nuria Espert, Agustín González y José Miguel Belloso, con ilustraciones musicales, interpretadas con dulzaina, de Alejandro Masso.

### Día 5

#### MADRID

- Círculo de Bellas Artes.—Día Mundial del Teatro.—Manuel Díez Crespo: «Jacinto Benavente».
- Sociedad de Estudios y Publicaciones.—Emilio García Gómez: «Dos obreras maestras de la prosa arábigoandaluza; primera parte: el viaje literario a ultratumba de Ben Suhaid».

### BARCELONA

- Ateneo barcelonés.—Eugenio Montes: «En el 7.º centenario de Bocacio-Burguesía y Literatura-Bocacio en Cataluña».

### Día 7

#### MADRID

- Instituto de Cultura Hispánica.—Guillermo Díaz-Plaja: «Hispanoamérica: cultura y mestizaje».
- Círculo Cultural Medina.—Fernando García Rodríguez: «El Romancero. Expresión de la tensión heroica de Castilla».
- Fundación Ruiz-Mateos.—Francisco Montero Galvache: «Pregón de la Primavera en Jerez».
- Círculo de Bellas Artes.—Enrique Llovet: «Don Ramón del Valle-Inclán».





## PREMIO Y HOMENAJE A PEPI SANCHEZ

Pepi Sánchez ha obtenido el Primer premio en la «VI Bienal Extremeña de Pintura», en esta ocasión celebrada en Mérida por haberse cumplido el bimilenario de la fundación de Emérita Augusta. El jurado, presidido por don Joaquín de la Puente, subdirector del Museo del Prado estaba compuesto por Antonio Zoido, crítico de Hoy, de Badajoz, el pintor Guillermo Silveira, el poeta Jesús Delgado Valhondo, el profesor Carmelo Solís y otras personalidades de la región. El premio, que este año llevaba la denominación de «Premio Bimilenario», estaba dotado con 100.000 pesetas, y fue entregado por el alcalde de la ciudad en el Círculo Emeritense.

Los estudiantes del quinto curso de Historia del Arte, de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Sevilla han elegido a Pepi Sánchez madrina de la promoción. Le ofrecieron un homenaje que tuvo lugar en el Laboratorio de Arte de la Facultad, con asistencia de profesores, alumnos y personalidades de las letras y las artes sevillanas; en el curso del cual le entregaron una placa conmemorativa. La artista donó un cuadro que será subastado para obtener fondos con vistas al viaje de fin de carrera.

## EXTREMADURA: JORNADAS DE EXALTACION LITERARIA EN HOMENAJE A PEREZ LOZANO Y GARCIA SANCHEZ

Se han celebrado dos jornadas de exaltación literaria en la Alta Extremadura, con intervención y convocatoria de la Peña de extremeños y voluntarios de Madrid, «La Encina».

El sábado, día 3, tuvo lugar, en el salón de sesiones del Ayuntamiento de Navalmoral de la Mata, un homenaje a la memoria del fallecido periodista José María Pérez Lozano, y la inauguración oficial de la calle que le ha dedicado su villa natal. El domingo, día 4, en la localidad verata de Jaraíz tuvo lugar un acto literario en honor de Jaime García Sánchez («que quiso ser conocido en el mundo entero como Jaime de Jaraíz»), con asistencia de todo el pueblo llano y numerosos amigos que se habían trasladado desde diversos puntos de la Península, y las adhesiones de las autoridades de Cáceres y Badajoz, políticos, literarios, artistas y hombres de empresa.

En ambos actos de exaltación literaria, intervinieron Antonio Pérez Lozano y María Luisa de Pérez Lozano, Manuel Gómez Ortiz, Emilio Niveiro, José Miguel Santiago Castelo, Isabel Montejano, Antonio Cobos, Angel Sánchez Pascual, Pedro Cañada, Faustino García Sánchez-Marín, Tomás Yuste Mirón, alcalde de Navalmoral de la Mata y Jaime de Jaraíz.

Las placas cerámicas que dan nombre a la calle del Poeta José María Pérez Lozano en Navalmoral, y la que conmemora el nacimiento del pintor Jaime de Jaraíz en su villa natal, han sido donadas por Emilio Niveiro Díaz.

## FALLO DE LOS PREMIOS «EL CIERVO» 1975

Alfonso Sobrado Palomares, orensano y residente en Madrid, ha resultado ganador del premio «El Ciervo» 1975 sobre «Los Medios de Comunicación y la Paz», dotado con 30.000 pesetas, por su trabajo periodístico titulado Información y Concordia, publicado en la revista «Posible» de la que es director, el 23 de diciembre de 1975. El premio lo discernió un jurado nombrado al efecto en el curso de una comida celebrada en un céntrico restaurante de Barcelona.

El premio para reportajes inéditos, publicados en cualquiera de las lenguas hispánicas, dotado con 20.000 pesetas, ha sido adjudicado por el mismo jurado a Antonio Díaz Tortajada, por su trabajo titulado Visitante temporal. Este premio se concede por segundo año consecutivo.

El premio de poesía, también dotado con 20.000 pesetas, orientado a resaltar aquellos temas cuyo tono y enfoque correspondiesen a una concepción religiosa cristiana de la vida, ha sido repartido entre dos concursantes. Ante la elevada calidad y valores religiosos de los 128 poemas o colección de poemas presentados, el jurado decidió conceder el primer premio a los dos poetas que mejor se adaptaban a las bases del certamen: Alfonso López Gradolí, por su poema Ahora todo es un fondo de ventana y Carlos Murciano, por su poema Santos mártires. Igualmente el jurado, vista la calidad del poema Crucifixión, decidió concederle una mención honorífica a su autor, Jesús Monleón.

El jurado de los premios para artículos periodísticos y reportajes estaba constituido por Enrique Ferrán, como presidente, y los señores Wifredo Espina, José Antonio González Casanova, José Pernau y Juan Gomis.

El jurado que concedió los premios de poesía lo constituían María Manent, como presidente, y los señores Lorenzo Gomis, Francisco Sitjá, Esther D'Andreis, José Gomá, Joan Teixidó y Luis Izquierdo.

## NUEVA DIRECTIVA DE LA ASOCIACION DE ESCRITORES Y ARTISTAS

La centenaria Asociación de Escritores y Artistas Españoles ha celebrado Junta general anual reglamentaria, en la que el secretario, señor Gutiérrez-Ravé, leyó el acta de la sesión anterior y de la Memoria, que fueron aprobadas por unanimidad, procediéndose luego a la votación para la renovación de la Junta directiva, que ha quedado ahora así constituida: presidente, marqués de Lozoya; vicepresidentes, Luis Morales Oliver y Enrique Segura; secretario general, José Gutiérrez-Ravé Montero; vicesecretario, José Gerardo Manrique de Lara; contador, Federico Torres Yagües; vicecontador, Conrado Blanco; tesorero, Cecilio Barberán; vicesecretario, Francisco Moreno Arenas; bibliotecario, Pedro de Lorenzo; vocales escritores, José Álvarez Sierra, Julián Cortés-Cavanillas y Javier Martín-Artajo, y vocales artistas, José Muñoz Molleda, Juan Luis Vassallo Parodi y Pascual Bravo Sanfeliu.

## CONCHA SAIZ, PREMIO «ANGARO» 1976

En el Hotel Doña María, de Sevilla, tuvo lugar el fallo del VII Premio «Angaro» de Poesía, correspondiente a 1976, en el curso de una animada velada literaria en la que la marquesa de San Joaquín, propietaria del mencionado hotel, atendió personal y generosamente a los numerosos invitados. El premio, dotado con 50.000 pesetas por el Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Sevilla, llevaba implícita la edición del libro galardonado; asimismo, las bases determinaban la concesión de un accésit que comportaba también la edición. Integraron el jurado Antonio Luis Baena, Manuel Fernández Calvo, Tertulino Fernández Calvo, María de los Reyes Fuentes, Francisco Mena Cantero, Carlos Murciano, José María Requena y Manuel Ríos Ruiz.

Concuraron un total de 97 originales, de los que superaron la votación mínima inicial los siguientes: Ahora todo es un fondo de ventana. Va madurando el tiempo, Elemental liturgia, Escritos juveniles, Vivir para ver, Paréntesis y cuevas, Encuentros con Anteo, Los muñecos de Prometeo, Madera racional y Ballet de otoño. En votaciones sucesivas fueron eliminados siete de estos diez libros, quedando finalistas los tres siguientes,

cuyos votos reseñamos. Va madurando el tiempo (8-8-8-7-8), Paréntesis y cuevas (8-8-8-8-8) y Madera racional (8-8-8-7-7). Los dos primeros aparecieron firmados con los seudónimos «Asterix» e «Ichorá», respectivamente; el tercero, con el nombre de su autor, José Antonio Carro Celada, de Ponferrada. Fue este último el distinguido con la mención honorífica, recomendando el jurado su publicación, dada su calidad. La votación decisiva había dado siete votos a Paréntesis y cuevas y uno a Va madurando el tiempo. Abiertas las plicas correspondientes resultó ser autor del libro ganador la poetisa Concha Saiz, domiciliada en Barcelona, y del libro merecedor del accésit, Manuel Jurado López, de Sevilla, que asistía al acto. Hecho público el fallo, Antonio Luis Baena, que había actuado como secretario, dio lectura a un poema de cada uno de los libros galardonados, los cuales fueron acogidos con nutridos aplausos.

Concha Saiz nació en Ponferrada (León) en 1953. Vivió en Burgos hasta los dieciséis años, trasladándose a Barcelona en 1970, desde donde entonces reside y en cuya Universidad estudia Biología y Derecho. En febrero de 1975, un ju-

rado compuesto por Luis López Anglada, Jaime Delgado, Demetrio Castro Villacañas, Angel Palomino y Antonio de Zubiaurre, y presidido por el director general de Cultura Popular, Miguel Cruz Hernández, le concedió el premio de Poesía de «La Estafeta Literaria» para menores de veinticinco años, por su poema «El camino no acaba, ¿dónde empieza?». Dos meses después obtenía el premio convocado por el Diario de León, con su poema «Cubierto de algodón». En aquella ocasión, a preguntas de un periodista, contestó: «Lejanamente, espero sacar a la luz un libro.» Lejanía de un año, pues que su libro verá la luz muy pronto en la colección «Angaro».

Los ganadores de este premio, en sus anteriores ediciones, fueron los siguientes: en 1970, José Molero Cruz (Animal de recuerdos) y Manuel Vegas Asín (Dos cartas y poco más), ex aequo; en 1971, Juan Delgado López (Por la imposible senda de tu boca); en 1972, Juan Mena Coello (Tierra escondida); en 1973, Julio Alfredo Egea (Desventurada vida y muerte de María Sánchez); en 1974, Rafael Fernández Pombo (Cardencha de tu amor en lejanía), y en 1975, Alberto García Ulecia (Jazmines póstumos).

C. M.



# EL CUADERNO ROTO

por

JOSE GARCIA NIETO



**P**OR el cuidado y la fidelidad de Francisco Hernández-Pinzón y Jiménez, sobrino de Juan Ramón Jiménez, vamos sabiendo poco a poco —habría que repetir el lema juanramoniano tan sabido, «sin prisas y sin pausas»— los tesoros que han quedado en la ingente montaña inédita del gran poeta. Después de la dedicación siempre incansable de Francisco Garfias, por poner un poco de orden en estos papeles, tenemos ante nosotros a otro gran especialista de la obra de Juan Ramón. Se trata de Arturo del Villar que ha compuesto ahora el libro, disperso e incompleto, titulado por Juan Ramón Jiménez *La obra desnuda*.

Y nos encontramos con uno de los documentos más interesantes y sugestivos dentro de la poesía del poeta. Algunas veces nos hemos detenido ya en esta esencial postura juanramoniana de volverse hacia la obra hecha o en marcha. Es un acto que supone a un tiempo rigor, humildad y gratitud. Visión del que se asoma a los pasos ya hechos, a los otros por venir, y define lo que es el gran misterio de la poesía. Si otros poetas han hecho lo mismo, nadie como Juan Ramón ha quedado tan lúcida y orgullosamente de su misterio:

Canción, tú eres vida mía,  
y vivirás, vivirás;  
y las bocas que te canten  
cantarán eternidad.

Sí; ya un título de los primeros del poeta, *Eternidades*, daba señal de esta seguridad, de este destino promulgado y aceptado con todas las consecuencias, porque Juan Ramón no ha sido un poeta que se ha callado ante el poema recibido, sino que ha sido en todo momento consciente del don y lo ha dicho recreándose en el misterio

de su llegada, en la proyección del mensaje más allá del tiempo y de sus hombres contemporáneos:

«Al lado de mi cuerpo muerto  
mi obra viva...»  
«Tú, así labrada con mi vida ardiente  
hecha diamante para ti...»  
«¡Palabra mía, eterna enamorada,  
y por mi amor eterna...!»

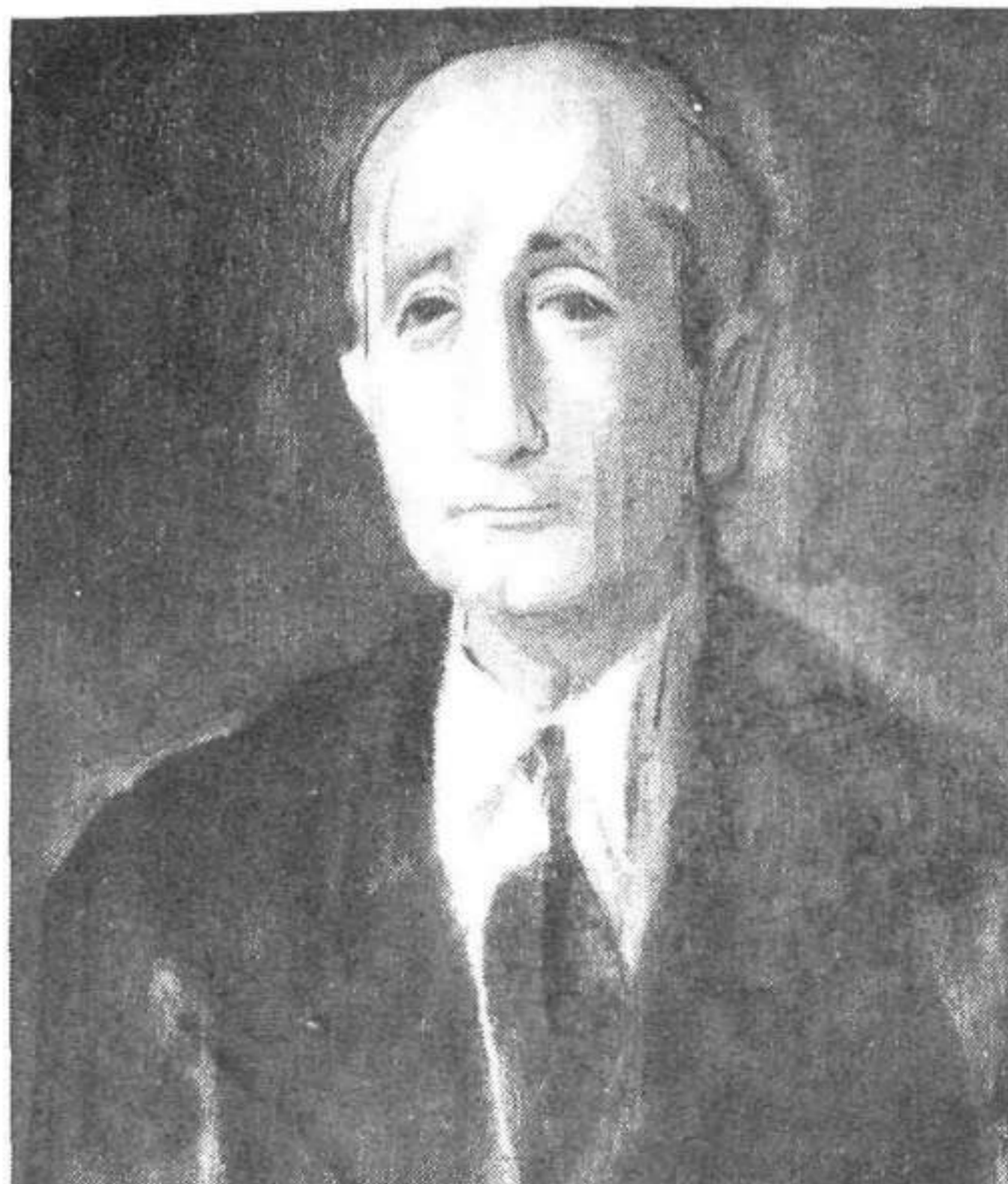
En este inefable mundo del poeta se ha sumido, con amor y profundidad, Arturo del Villar, y nos encontramos con el mágico preguntador que es Juan Ramón Jiménez: «esto lo digo por ti, obra / te lo pregunto a ti». También con el luminoso poseso de sus creencias. Desde aquel arranque conocidísimo del breve y definitivo poema «Vino primero pura...» hasta el grandioso contenido del libro en que hoy nos detenemos, nadie ha sabido sujetar más firmemente, más alucinadamente, el misterio:

¡Hermoso este vivir siempre de pie  
(¡belleza dada, poesía!)  
para el descanso eterno de un momento!

Paciente y rigurosa esta labor de Arturo del Villar que nos lleva al Juan Ramón más Juan Ramón, al eterno centro de sí mismo donde todo se vuelve claro y preciso, donde el poeta canta lo que mejor sabe, la forma purísima de cómo un hombre se sume en la portentosa realidad de su canción.

\* \* \*

**L**EOPOLDO Panero es el poeta de la hondura y de la sencillez expresivas. Viene siempre su palabra de un auténtico y limpio hontanar, por lo que sería muy fácil dejarse llevar por eso que se nos aparece tan elemental, tan serenamente concebido. Así dice, muy agudamente, César Aller en este libro que titula



La poesía personal de Leopoldo Panero: «La forma diáfana que tiene la poesía de Leopoldo Panero podría inducir a una apreciación equivocada acerca de su calidad y de su estilo.» Y aquí el poeta directo que es César Aller se ha enfrentado con la poesía directa, segura, de Panero. Nos confiesa que su propósito inicial con relación a esta obra de tan sugerentes contornos no iba más allá del deseo de hacer un breve estudio, pero que al adentrarse más en esa plasticidad y armonía, en esa contención y expresividad de su verbo, empezaron las inevitables sorpresas.

César Aller se encuentra con un «poeta entero» al que ha seguido paso a paso hasta dejarse ganar por una poesía de verdadero contenido. La misma breve antología que añade al final de su libro denota un conocimiento poco corriente del poeta que es objeto de su estudio. Un buen gusto indudable le ha llevado a esta selección que corrobora cuanto antes ha dicho del cantor. César Aller sabe bien que tanto en esta poesía que ahora le ocupa como en todo mensaje verdadero «es difícil llegar a la comunicación de los estados del alma, porque allí hay un acontecer sin ruido de palabras...» Y añadirá: «No hay equivalencia oral, ni escrita, capaz de reflejar tanta vida. Cualquiera que haya emprendido esta ardua tarea conocerá el sufrimiento de la traslación de lo inefable... Pero entre esos límites ineludibles del poeta y del lector, el comentarista de Panero ha sabido ir en busca de la autenticidad y de la necesidad de la palabra. Nos confiesa Aller que nunca conoció al poeta personalmente, y sin embargo de este libro se deduce un íntimo y hondo conocimiento. Leopoldo Panero era su palabra poética, y su palabra era él. Los que sí lo hemos conocido sabemos hasta qué punto su radical y emocionada hombría se reflejaba en la poesía que ha debajo escrita.

Paisaje, fe, tristeza, naturaleza, tono, personalidad, humildad, sentimiento, han sido arrancados de esta poesía con amor y minuciosidad. Se diría que el libro de Aller participa de la misma tonalidad que arranca de la poesía de Panero. ¿Qué es el poeta aquí estudiado sino una continua palabra extendida en el tiempo con la más cálida unción expresiva...? También aquí podríamos hablar de una música callada. Y esos modos de silencio provocado, de acallamiento de la voz, están seguidos y tomados en su sentido más personal. Poesía que brota de la naturaleza; paisaje que es una prolongación del yo personal, nos dirá Aller en estas páginas, y se habrá detenido en esos instantes de temblorosa quietud que tan queridos son del poeta... «Posa con pies de pájaro la nieve», «sube el silencio por la hierba», «descalza por la nieve va la vida», «el agua que duerme en la laguna», «con profundo sigilo y pulso suave»... y así en otras muchas expresiones del mismo cuño.

Poema a poema ha ido César Aller siguiendo a su elegido, y así podemos contar con un libro que servirá de introducción magistral para la lectura del poeta, ya que hasta hoy no se ha estudiado con debido detenimiento una poesía tan «rica en valores y fuerte en manifestaciones».





la soledad sonora de

# RAFAEL ALVAREZ ORTEGA

Por Luis LOPEZ ANGLADA



Ha encanecido casi en plena juventud y presume de que, a sus años, le cuesta trabajo subir por la escalera de rocas que conduce a su refugio de Gredos. La verdad es que todo el que llega allí se detiene en la subida asombrado del espectáculo que se le está ofreciendo; pinares y sauces cubriendo las laderas,

aguas que cantan al caer entre las rocas, cielos limpios que casi nos escandalizan a los que durante todo el año nos alimentamos de la atmósfera madrileña con su verbeneo de humos y contaminaciones. La casa del pintor se yergue casi en la cima, presidiendo la gloria del valle

*(Pasa a la pág. 24)*





# estafeta libros

15 - Abril - 1976

## LA POESIA, ¿PUEDE SER UN INSTRUMENTO CRITICO?

Por Guillermo DIAZ-PLAJA

La renovación de los métodos de la crítica, siendo incesante, puede considerarse, en cierta medida, como una prolongación de los modos tradicionales que proceden bien por análisis o por síntesis. Los métodos analíticos laboran por la valoración de los datos que ofrece el lenguaje literario, en un sentido cuantitativo que señala la «frecuencia» de los hechos que registran los tratados de retóricas, en forma de estadísticas de repetición de recursos estéticos con las que se llega a las conclusiones de la estilística. Los métodos sintéticos proceden por penetración psicológica en la obra, concebida, como un bloque unitario, a la busca de sus raíces más significativas. Es un camino que desde el *new criticism* y los formalistas rusos nos ha abierto un panorama de enorme importancia estética.

Dentro de la segunda manera, podría decirse que la actitud del crítico se asemeja a la del poeta. La poesía, en efecto, procede a lo que yo he llamado alguna vez la «gozosa posesión del mundo», de manera que su visión conduce, por vía inmediata y directa, a definir el «objeto» lírico—mujer, paisaje, recuerdo—, envuelto en una noción unitaria, porque es una situación vivida. Ahora bien: en la formación espiritual del poeta, las distintas situaciones «vivas» se mezclan, de manera que, al lado de las sensaciones que le llegan del mundo físico, se integran en su personalidad las que proceden del mundo intelectual. Dicho de otro modo: la cultura de cada poeta es también una realidad «viva» y, por lo tanto, susceptible de ser utilizada como materia de creación poética. No olvidemos que, para Emil Steiger, el lirismo es fundamentalmente «recuerdo», y que, por lo tanto, en el mundo de la memoria pueden mezclarse las reminiscencias humanas tanto como las reminiscencias poéticas. Cuando Elliot dice que nosotros no somos los herederos de los griegos, sino los griegos mismos, procede por ósmosis entre lo vital y lo cultural.

El estudio histórico de esta cuestión, en lo que se refiere a la literatura española, ha sido el tema de mi discurso de recepción en la Real Academia Española: *La dimensión culturalista en la*

*poesía castellana del siglo XX* (1967) (reimpresión bajo el título de *Culturalismo y creación poética* en 1972). En este estudio puede comprobarse la posibilidad de escribir poemas cuyo tema sea otro poema, de manera que constituye una interpretación emocional del mismo, al mismo tiempo que un proceso de valoración estética. Este procedimiento no carece de precedentes en la literatura europea, cuya mención puede ser útil a los no conocedores de nuestra literatura universal.

Dejando aparte la serie de «discursos sobre la poesía» tan frecuentes en la estética renacentista y barroca, podría iniciarse con los *Portraits littéraires*, de Sante-Beuve (1822), definidos como una «critique de coincidence, attentive a trouver et a peindre une âme». Y, dentro de esta tendencia, podríamos colocar también un libro poco destacado de Victor Hugo, que lleva como título *William Shakespeare* (1864), que contiene ya una serie de verdaderos

poemas en prosa, a través de los cuales el gran romántico francés traza de una manera fulminante unas síntesis unitarias que reflejan los rasgos esenciales de un determinado escritor. Se trata, pues, de un proceso de subjetivación de los datos críticos que identifica la visión personal a la visión poética. En esta línea podrían colocarse, entre las dos centurias, libros como los *Epilogues* (1895-1905), de Rémy de Gourmont, o *En marge des vieux livres* (1904-1907), de Jules Lemaitre. En todos ellos advertimos la misma idea de concebir la obra juzgada como un todo complejo del que deducen determinadas características. Es el sistema seguido en España por el famoso ensayista José Martínez Ruiz, Azorín, para quien la crítica ha sido un intento de aproximación impresionista, por la cual se destacan, en el autor estudiado, los rasgos humanos y estéticos que pueden percutir mejor el alma del lector.

Establecido esto, pude, en mi discurso académico, presentar una serie de ejemplos en los que la realidad vivida, tomando la forma de recuerdos culturales, se ofrece como tema del recuerdo poético, procediendo a una re-creación personal muy parecida al retrato y, por lo tanto, con una posible consecuencia crítica. En cualquier caso, se trataría de una comparación, es decir, de una metáfora, en lo que se confirma la cualidad poética del esfuerzo.

El ejemplo más ilustre y, a la vez, más característico de esta manera literaria nos lo ofrece, en las letras españolas, el poeta Juan Ramón Jiménez, cuya notoriedad universal se debe a la obtención del premio «Nobel» en 1957. Dejando aparte una porción de poemas que él denomina «caricaturas líricas», me interesa llamar la atención sobre la serie de poemas en prosa que apareció bajo el título de *Españoles de tres mundos* (1940), en el que designa alternativamente como «retratos» y «caricaturas». El poeta, al prologar su libro, dice: «A cada uno he procurado caracterizarlo según su carácter.» Y en el conjunto de estos retratos advertimos que este «carácter» se obtiene por acumulación de datos físicos, acompañados de su contorno humano y añadiendo elementos del propio decir del escritor retra-





tado, de sus imágenes predilectas. El resultado es una creación poética absoluta, una forma de revivir que construye la silueta del escritor, vista desde dentro, y que aporta elementos para una «crítica interior», para un juicio estético tan personal y profundo que vale por una definición, construyendo lo que podríamos definir como *intuición crítica absoluta*.

Pondré un ejemplo fácil para españoles: las primeras líneas de su retrato «Federico García Lorca» en Españoles de tres mundos: «De cinco razas; cobre, aceituno, blanco, amarillo, negro, como los anillos de cinco metales para el rayo, achaparrado en piña humana prieta, Federico García Lorca se vuelve una vez y otra de lo que corre. No quiere dejar el caño de sus musarañas. Por

fin, muslos pegados y pantorrillas convexas, paso a cuadros, se va despacio por los alargados Melancólicos, pulverizándose las cuerdas vocales con el agua de la fuente opalina. O, en súbita carrera, choca, como un moscón contra un parabrisas, contra el poniente cerrado, de linterna mágica, grana con negro listones paralelos, de la noche que viene a Granada.»

## POESIA

ALFREDO GÓMEZ GIL: *La frente en el suelo*. Col. Forma Abierta. Suplemento de la revista Instituto de Estudios Alicantinos, enero de 1976. 53 págs.

Qué duda cabe que toda tentativa en busca de lo nuevo implica ahora y siempre un infinito riesgo y la sospecha de que también todo camino que se inicie en tal sentido habrá de arrojar un resultado a veces totalmente incierto.

Acaso por la novedad que signifique el movernos sobre espacios todavía inexplorados y donde el blanco de la creación empuja al hombre hacia el conocimiento del alma y de la carne, es que, en definitiva y desde indistintas zonas o con la frente en el suelo, acude ahora el poeta alicantino Alfredo Gómez Gil, para decirnos: Hay que estar aquí para saberlo... Tocar la

punta del vacío / sin llegar jamás en el intento / a mojar nuestros dedos.

A la poesía de Alfredo Gómez Gil, es muy probable que uno intente atravesarla después del exhaustivo examen que requiere el habitar de la conciencia entre las proximidades del cielo y el infierno, entre la luz del fuego y los deseos en la tierra.

Algo desmesurado y cierto nos proporciona este poeta, toda vez que el tono de sus palabras desciende o se eleva al tiempo que se advierte que el reconocimiento por los abismos en los poemas congelados, del Whisky o de la marihuana, son sólo el resultado de un hombre que está vivo, aúlla y desespera por condenación histórica o enajenamiento de la vida.

Con la frente en el suelo, poemario dividido en varias partes, estamos en presencia de un hom-

bre que pareciera hoy día querer introducir en la poética española un nuevo mensaje de poesía, aquel que en cierta forma experimentarían, por ejemplo, el Ultraísmo de Altazor, el Surrealismo trágico y sencillo del Poeta en Nueva York, y toda vanguardia creativa. Salvo que ahora por el estómago de este casi beatnik que es Alfredo Gómez Gil, uno retoma el pulso de la gran poesía, porque Este cucú frenético / es contagioso / cuando dice que ríe / y está llorando / obligándonos a fraccionar / progresivamente la angustia.

Decía entonces que todo intento por lo nuevo es peligroso, sólo que el sufrimiento desde lo más remoto es presencia, mundo que se corrobora siempre que un poeta de las cualidades vivenciales de Alfredo Gómez Gil, y al que debemos a Forma Abierta (cua-

dermos de creación e investigación artística del Instituto de Estudios Alicantinos) la gracia de poder penetrar en la poesía de un hombre atormentado por el tiempo, y que tal vez Este fin / de semana / en New York / olvidaré / traspasando / Greenwich Village / o Central Park / las dimensiones / inclinado / mantendré / rascacielos / alargaré / su vanidad / procurando / ser sujeto / y asimilado / por ellos / y para siempre / Amén.

Está claro que la poesía para Alfredo Gómez Gil, comienza con el acto experimental y que encuentra en ella el único vehículo capaz de transportar su alucinante mundo, y en última instancia aquello que lo lleva a la catarsis verdadera, que desde la vía láctea hasta la invisible tierra, su entraña, la cabeza, todo, cobran forma de caleidoscopio en manos de una criatura tierna que se acerca a vislumbrar el artificial paraíso, allí en donde el todo está de cara al corazón y como al alcance de la vista, pero además con la frente en el suelo.

ANGEL LEIVA

# EL INFIERNO, EN PRIMERA PERSONA

Desde su tierra ardiente de Las Palmas —luminosidad que llega a ser heridora— empezó a circular, hace pocos años, el nombre de Justo Jorge Padrón. Primero como tenista y poeta; después como poeta sólo, destacado en el *Adonais* de 1970, al conseguir un accésit por su libro *Los oscuros fuegos*, y, dos años más tarde, al obtener el Premio Boscán con su poemario *Mar de la noche*. Del ejercicio de tenista le ha quedado a Justo Jorge Padrón la costumbre dinámica, la destreza para sorprender, la habilidad para cambiar el juego, el impulso para superarse. Que un poeta en las lindes de Africa se entregue de forma intensísima al estudio de la poesía nórdica —Suecia, Noruega, Dinamarca— y logre así nada menos que el Premio Internacional de la Academia Sueca vale por un golpe fulgurante y decisivo. Esto último hasta el extremo de abandonar Las Palmas para irse a vivir a Estocolmo, tomándose muy seriamente el trabajo de análisis y divulgación del mundo poético situado en la otra punta de nuestro continente.

Artur Lundkvist, de quien conservo una espléndida imagen en ocasión de su paso por España, ha visto muy bien ese esfuerzo de J. J. P. para hacerse otro, para quebrar con energía su propia trayectoria —drive de sí mismo— y proyectarse en distinto sentido. Nunca resulta fácil tal operación. Sin embargo, en un tiempo récord, Padrón la ha realizado, no sólo en el frente de las

traducciones y los estudios sobre autores del Norte, sino en el frente de su obra más personal. No excluyo que la primera de estas tareas haya influido en la segunda. Al escribir acerca de *Mar de la noche* apunté cómo la última parte de este libro suponía una actitud evolucionadora—me alegra que Lundkvist lo señale también en su prólogo—, un principio de búsqueda encaminada a la ruptura con el universo aún equilibrado que se vislumbraba en *Los oscuros fuegos* y en el inédito *Escrito sobre el agua*.

Pues bien: ese rompimiento allí esbozado se ha hecho total en *Los círculos del infierno* (\*). Pocas veces una radicalización alcanza las dimensiones que muestra el presente poemario. El recuerdo de Dante arranca de su título; pero sería un error suponer que se trata de una paráfrasis fácilona del florentino, de una simple adecuación a la actualidad de aquellos terrores descritos en la *Divina comedia*. Es una manera de trasplantar—dice Lundkvist—el infierno de sus alrededores al propio interior del poeta. Así ocurre, efectivamente, aunque yo entiendo que ese trasvase tiene mucho de ida y vuelta; es decir, que va desde lo colectivo a lo personal y desde lo personal a lo colectivo. Justo Jorge Padrón, al adoptar una perspectiva catastró-

fica, no incide en el recurso de referirse a hechos universales de historia inmediata y concreta—ni siquiera de historia a secas—para impregnarnos de la atmósfera terrible que sus poemas concitan, sino que acumula notas de aquélla, sin respiro para el lector, y las usa implacablemente como resultado de una experiencia individuada. *Mutaciones*, con que se abre el libro, prepara, a través de la invasión de los átomos, del hedor, del peso del mundo sobre el ser, a que se verifique un espantoso cambio. ¿Cuál sería mi forma?, se pregunta el poeta, batido por la angustia; y, pronto, adviene la respuesta: ya soy un *minimal*.

Gran parte de la literatura de nuestro siglo se encuentra obsesionada por lo irracional y estremeciente. Poe es paradigma clásico. Kafka, no menos. Baudelaire, Rimbaud y William Blake forman un trío de poderoso influjo. El surrealismo representa una corriente invasora. La trágica insuficiencia del hombre bracea, con espeluznante desesperanza, tratando de salir del vacío. Justo Jorge Padrón ingresa ahora en la extensa familia que ha crecido tanto durante el tiempo que vivimos. El hombre no puede renunciar a su imaginación, que es gozo y tortura. De ahí sale el manantial de lo alucinatorio. En este caso, una serie de visiones. Si este Dios se cansara de nosotros, / si este Dios tan justo nos odiara, / seríamos la especie / miserable y rugosa, torpe,

(\*) Justo Jorge Padrón: *Los círculos del infierno*. Seleccionado de Poesía Española. Plaza y Janés. Barcelona, 1976. 11,5x19 cm., 110 págs.



FRANCISCO AROCA GÓMEZ: *Luciernagas en el bosque*. Col. Poesía 23. Murcia, 1975. 101 págs. Ø10,5x15Ø.

«En el mismo bosque de la noche, / entre hierbas ciegas, / mueve su luz la luciérnaga». Eso son los poemas que nos ofrece Francisco Aroca en el presente libro, breves instantes luminosos que alumbran el paso en el camino, la página de diario, el dolor de cada día, de cada noche, el cansancio... Se trata de unas auténticas rimas en las que hay realismo, sabiduría e intensidad lírica, escritas normalmente en versos desgarbados, nacidos de endecasílabos rotos y en los que hay toda una gama desconcertante de octosílabos, heptasílabos, versos cortos y cortados y alargados, pero sin ritmo fijo.

El libro consta de dos partes. «Íntimas» son las rimas en que el poeta nos habla de sí mismo. Vuelca en la concentración del poema su profunda vida interior, sus vivencias y sentimientos, con frecuencia heridos por las cosas que mira a su lado. Sirvanos a modo de ejemplo este poemilla: «He visto a Dios esta mañana / en los mocos más verdes de una / niña, y no he muerto. / He visto a Dios, hermoso y solo / hacia el río, entre el hedor / del estiércol. / He visto a Dios donde el muerto / de hambre / se moría. / ... Al regreso de la misa.»

El poemilla es paradigma de lo que es el libro. Así, hasta ochenta ejemplos de poesía corta y concentrada. No se nos dan cancioncillas, sino momentos serios, dramas interiores, gotas de reflexión,

vuelos condensados y reprimidos y amordazados. Hagamos un breve análisis del poema citado. El poeta nos presenta tres cuadros realistas a través de los cuales ve a Dios: 1) los mocos más verdes de una niña; 2) el hedor del estiércol, y 3) donde el muerto de hambre se moría. Estos tres cuadros, a modo de claroscuro, ofrecen tres paradojas evidentes:

- a) Dios, en los mocos más verdes de una niña  
a') y no ha muerto.
- b) Dios, hermoso y solo...  
b') entre el hedor del estiércol.
- c) el muerto... de hambre  
c') se moría.

Estos contrastes tienen el fin de suscitar la emoción en el lector. El poeta, que es al mismo tiempo sacerdote, nos lleva al Dios trascendente, no al Dios de los filósofos, ni siquiera el de la teología positiva, sino al Dios del Evangelio y a través del amor a los que sufren. Hay una dimensión más honda ante la visión del Dios encarnado. De ahí el verso final definitorio. No ve a Dios en la misa, sino en las realidades humanas. Hay una epifanía más resplandeciente en medio de los hombres que en el mismo sacramento.

Por otra parte, estamos ante una poesía desnuda de puro abierta; realista y trascendental a la vez.

Hay una ruptura estudiada y entrañable en el segundo verso, donde hubiera sonado a ironía el endecasílabo perfecto; «en los

mocos más verdes de una niña». El poeta lo rompe, lo cual es un significativo de elegancia.

«Las lluvias», segunda parte del libro, es una serie de poemillas en los que se da continuamente esa ironía dramática del que habla del agua en una tierra reseca y con sed rabiosa. «El agua suena bajo las horas secas / de las piedras. Gime la sed en la tarde / muerta, cortada de cristales...» Así, en todos los poemas, hay una obsesión de agua que no llega: «Desahuciado del río, horadan mi garganta / las sales como olas / de garras...»

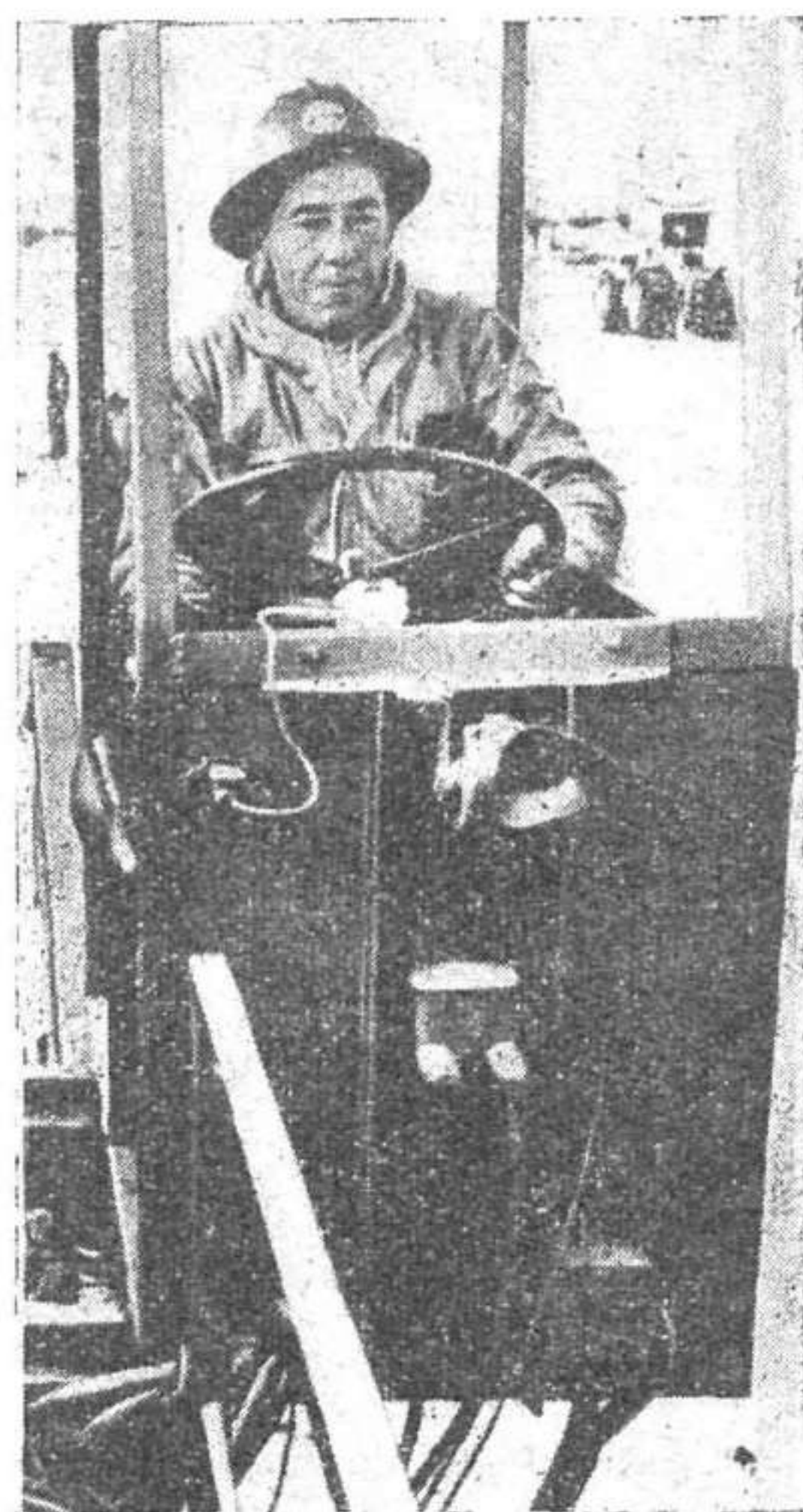
Al terminar la lectura de estos poemas uno sale con deseos de beber sólo agua, movido por una especie de publicidad subliminal. Porque la sequía parece que también se agarra a nuestras fauces resacas y sedientas. Pero esta sequía, al mismo tiempo, cobra fuerza de símbolo. La sequía es el destierro, el dolor, el deseo. Todo ello dicho con realismo y sin moralejas.

Francisco Aroca nos ha dado un libro sencillo como unas páginas de diario; fuerte como el sol y la aridez de la tierra en que vive: y de honda emoción poética, en su doble dimensión, humana y religiosa.

RAFAEL ALFARO

FRANCISCO SÁNCHEZ BAUTISTA: *La sed y el éxodo*. Col. Cantagallo. Imprenta Muelas. Murcia, 1975. 80 págs. Ø10,9x15,9Ø.

En una de las primeras páginas de este delgado volumen de versos, junto a otras opiniones de



autores famosos, algunos ya fallecidos, figuran unas palabras de Alejandro Casona, referentes a uno de los libros de Francisco Sánchez Bautista, en las que dice que en aquellos momentos, final de la década de los años cincuenta, existía en España «una generación poética briosa, nada libresca, rotunda de sangre y frugal de palabra, digna en todo de aquella gran generación que la guerra tronchó o dispersó». Y el poeta y dramaturgo incluía

suicida y ciega, / degenerada, y criminal, maldita, / que es la raza humana. El veredicto es concluyente: *Escombros, ruinas, que disgrega el viento, / andrajos emergiendo en el vacío. / Sangre reseca, huellas que un día fueron vida.*

Pero, dentro siempre de esa órbita inquietante, Justo Jorge Padrón se sitúa en sí y desde sí para expresarse de modo particularizado. Y es entonces cuando su acierto es, a mi juicio, mayor. Por ejemplo, en cuatro poemas de esta parte visionaria: *En la sala circular* (que me ha recordado *Hui-closs*, de Jean Paul Sartre); *El gran iris* (un grito: ¡Soy el hombre! / Yo soy todos los hombres), *El sueño del regreso a la infancia* y, particularmente, *Los ojos de la noche*. Estos dos últimos contrapesan, gracias a su romanticismo mágico, el repeluzno absolutamente sombrío de los otros. ¿Romanticismo? Pero, por lo común, en estado exasperante y descompuesto, sin un ápice de idealidad y sin un ápice de esperanza. En el *Infierno* dantesco, reza: *Dejad toda esperanza*. Conviene que nos fijemos en esta ausencia, porque esperar constituye, no pocas veces, un latiguillo consolador que cierra algunas obras —poéticas y no poéticas—, una puerta que se abre en el último minuto, una invitación a ciertas vaguedades. El poeta de *Los círculos del infierno*—del infierno en la tierra—no podía recurrir al expediente de endulzar negruras absolutas. Aquí lo que cabe es la locura, la trampa del tiempo, el cansancio, la soledad, la muerte. El problema capital es desprenderse de lo que aún se es, borrar la conciencia: *Oh frenética duda, / conviértete en certeza, / librame de la peor iniquidad: / seguir siendo yo mismo*. Caminando por laberintos, torturándose en ellos, Justo Jorge Padrón expresa: *Quiero bajar. Bajar. Quiero escaparme, / olvidarme... Lo único que percibo es este goterón / de sangre interminable; y al final de mi alma / mi propia maldición que*

Justo Jorge Padrón

## LOS CÍRCULOS DEL INFIERNO

SELECCIONES DE POESÍA ESPAÑOLA

*me empuja y me acosa / por esta sucia y vil escalera del mundo. Y más adelante: Porque no hay nada más que llanto, / sólo llanto en el mundo, / vértigo de dolor, pérdida, decadencia, / y llanto, muchedumbres condenadas, / vacío y llanto, rostros de impávida amargura, / desolados, perdidos sin saber, etcétera.*

A la hora de anotar posibles reminiscencias en este libro, Lundkvist menciona a Goya, *El Bosco* y Vicente Aleixandre. Ciertamente hay mucho de pinturas negras y de imaginación exaltada en el nuevo Justo Jorge Padrón. Ciertamente, en menor grado, Aleixandre asoma. En esas tres ilustres fuentes no falta nunca el vitalismo, que

aquí falta del todo. A mí esa descripción enumerativa de la presencia del llanto —cámbiese por la palabra *sangre*— a quien me recuerda es a Dámaso Alonso y su golpeadora y terrible forma de contemplar el universo, en la que se observa, como aquí, una inclinación a la escatología y a lo monstruoso de la criatura humana y de lo que la rodea.

Solo que, por la índole del motivo que centra *Los círculos del infierno*, las posibles afinidades que sugiere quedan casi del todo borradas debido al empeño de reflejar el caos, la disgregación anímica y la angostura irremediable sin apenas apoyos éticos, religiosos, sentimentales. Este es el espejo de una condena en vida, el *delirium tremens* de un espíritu que conserva, a pesar de ello, la lucidez para acusar. Justo Jorge Padrón ha ido más allá de sus precedentes. Su tensitud es un auténtico límite.

Justo Jorge Padrón pertenece a una promoción de poetas que viene caracterizándose por el refinamiento de la palabra y por el regreso a una estética que tiene algunas relaciones con el modernismo y los paraísos artificiales. Insólitamente, *Los círculos del infierno* vale por una rotunda contrapartida a esa tendencia joven; por un revés espectacular, como el que significó en su día *Hijos de la ira*, de Dámaso Alonso, salvadas las naturales y lógicas diferencias, respecto a la poesía que en 1944 predominaba. Este poemario sin fisuras, este catálogo de horrores, este sótano, nos viene a recordar cuanto subyace en la existencia humana. Y es un poeta, hasta ahora armonioso y amigo de la luz, quien se atrevió a mostrárnoslo sin vacilaciones ni compensaciones; quien se arroja a las sombras para que no las olvidemos. *El infierno son los otros*, dijo Sartre. *El infierno soy yo*, viene a declarar Justo Jorge Padrón, sin la compañía de ningún Virgilio.

LUIS JIMENEZ MARTOS



**COLECCION «ALFAR», DE POESIA**

- MANUEL MACHADO, POETA**, de Gerardo Diego. 300 págs., 150 ptas.
- POESIA SIMBOLISTA FRANCESA**. Tradujo y preparó Manuel Alvarez Ortega. 436 págs., 250 ptas.
- MARCIAL-QUEVEDO**. Prólogo y preparación de Ana Martínez Arancón. 156 págs., 125 ptas.
- COLERIDGE**. Traducción y preparación de Edison Simons. 164 págs., 125 ptas.
- DONDE EL MUNDO SE LLAMA CELANOVA**, de Celso Emilio Ferreiro. 184 págs., 125 ptas.
- AÑOS**, de Félix Grande. 272 págs., 225 ptas.
- POESIA**, de Juan José Domenchina. Preparó Ernestina Champourcín. 300 págs., 225 ptas.
- LAIS**, de María de Francia. Tradujo y prologó Luis Alberto de Cuenca. 284 págs., 225 ptas.
- ANTOLOGIA**, de Jules Laforgue. Prólogo y traducción de Patricio Bulnes. 272 págs., 225 ptas.
- LA POETICA DE LUIS CERNUDA**, de Agustín Delgado. 276 págs., 225 ptas.
- EMBLEMAS**, de Andrés Alciato. 384 págs., 250 ptas.
- EN PRENSA
- **LA POESIA PORTUGUESA ACTUAL**, de Pilar Vázquez Cuesta.

**BIBLIOTECA DE LA LITERATURA Y EL PENSAMIENTO UNIVERSALES E HISPANICOS**

- HIMNOS A LA NOCHE y ENRIQUE DE OFTERDINGEN**, de Novallis. Edición de Eustaquio Barjau. 308 págs., 175 ptas.
- ESCRITOS FILOSOFICOS**, de Diderot. Edición de Fernando Savater. 260 págs., 150 ptas.
- EL VIAJE DE LOS ARGONAUTAS**, de Apolonio de Rodas. Edición de Carlos García Gual. 252 págs., 150 ptas.
- ETICA**, de Baruch de Espinosa. Edición de Vidal Peña García. 396 págs., 200 ptas.
- LAS AVISPAS, LA PAZ, LAS AVES, LISISTRATA**, de Aristófanes. Edición de Francisco Rodríguez Adrados. 368 págs., 175 ptas.
- TEMOR Y TEMBLOR**, de Kierkegaard. Edición de Simón Merchán. 218 págs., 150 ptas.
- TRATADO DE LOS DEBERES**, de Cicerón. Edición de José Santa Cruz Teijeiro. 214 págs., 150 ptas.
- HIMNOS VEDICOS**, Edición de Francisco Villar Liébana. 382 págs., 200 ptas.
- TRES COMEDIAS DE ENREDO**, de Juan Ruiz de Alarcón. Edición de Joaquín de Entrambasaguas y Peña. 444 págs., 200 ptas.
- LA PRODIGA**, de Pedro Antonio de Alarcón. Edición de Alberto Navarro González. 308 págs., 175 ptas.
- TEATRO**, de Lope de Vega. Edición de José María Díez Borque. 432 págs., 200 ptas.
- FACUNDO**, de Domingo F. Sarmiento. Edición de Luis Ortega Galindo. 380 págs., 200 ptas.
- DIALOGO DE LAS COSAS OCURRIDAS EN ROMA**, de Alfonso de Valdés. Edición de José Luis Abellán García. 176 págs., 150 ptas.
- ANTOLOGIA**, de José Martí. Edición de Andrés Sorel. 432 págs., 200 ptas.
- CARTAS MARRUECAS**, de José de Cadalso. Edición de Rogelio Reyes. 286 págs., 175 ptas.
- DISCURSOS, PROCLAMAS Y EPISTOLARIO POLITICO DE SIMON BOLIVAR**. Edición de Mario Hernández Sánchez-Barba. 388 págs., 200 ptas.
- LOS SIETE LIBROS DE LA DIANA**, de Jorge de Montemayor. Edición de Enrique Moreno Báez. 284 págs., 175 ptas.

**BIBLIOTECA DE VISIONARIOS, HETERODOXOS Y MARGINADOS**

- CANONES Y TRATADOS**, de Prisciliano. 158 págs., 140 ptas.
- SOBRE LAS COMUNIDADES DE CASTILLA**, de Ramón Alba. 220 págs., 170 ptas.
- FLORESTA ESPAÑOLA DE VARIA CABALLERIA**, de Luis Alberto de Cuenca. 350 págs., 190 ptas.
- LA PROFECIA**, de Ana Martínez Arancón. 382 págs., 180 ptas.
- LOS MORISCOS**, de Mercedes García Arenal. 318 págs., 230 ptas.
- JUEGOS DEL SACROMONTE**, de Ignacio Gómez de Liaño. 480 págs., 300 ptas.
- ENSAYOS SOBRE EL INFRINGIMIENTO CRISTIANO**, de Ramón J. Sender. 286 págs., 200 ptas.
- LA TIA NORICA DE CADIZ**, de Carlos Luis Aladro. 416 págs., 300 ptas.
- REVUELTAS Y LITIGIOS DE LOS SIERVOS DE LA ENCOMIENDA DE FUENTE OBEJUNA**, de Raúl García Aguilera y Mariano Hernández Ossorno. 342 págs., 240 ptas.
- EN PRENSA
- **JUAN DE HERRERA**, de E. Simons y R. Godoy.

De venta en las principales librerías y en:

EDITORIA NACIONAL  
Avda. Generalísimo, 29  
MADRID-16

LIBRERIA EXPOSICION  
Avda. Jose Antonio, 51  
MADRID-13

LIBRERIA EUGENIO D'ORS  
Muntaner, 221  
BARCELONA-11

LIBRERIA ESPAÑOLA  
Florida, 939  
Buenos Aires, Argentina

dentro de los valores de dicha generación al autor de *La sed* y el éxodo, opinión no escrita al tuntún, ni con fines halagadores, pues conocida es la exigencia crítica de Casona. Sucede que Sánchez Bautista es poeta de honda varonía, de recia palabra y de una mentalidad lírica emancipada de cualquier tipo de culturalismo.

Efectivamente, nos hallamos ante un poeta que habla del pueblo y al pueblo en sus versos; que aborda con valentía y lenguaje dolorido los temas que surgen a su alrededor, los problemas que las gentes con las que convive padecen y que él mismo también sufre. Poeta social en el mejor y más trascendente sentido de la palabra. Centro absorbente de su cántico son la sed de las tierras murcianas y la subsiguiente emigración de los campesinos a los grandes complejos industriales. No es nuevo en Francisco Sánchez Bautista este modo de entregarse a la poesía, de sentir y entregar sus versos. El ciclo comenzó en 1957 cuando apareció su primer libro, *Tierras de sol y de angustia* (Editorial Rumbos. Barcelona), del que Azorín diría que en aquellas páginas había encontrado un poeta compenetrado con la tierra y en posesión de un vocabulario propio denominándolo, afectuosamente, «piedra blanca en el camino».

Y así es en realidad, porque el lenguaje, piedra angular de toda literatura como es bien notorio, constituye el capítulo más valioso de la obra de Sánchez Bautista. Lenguaje duro como las piedras, directo como el rayo, desmelenado, a veces, como una extraña tempestad de amor y de rabia: «Salta la luz yescándonos los ojos / a claras embestidas de su lumbre». Su poesía, especialmente en *La sed* y el éxodo, está poblada de paisajes desolados, traspasada por la triste panorámica de unas tierras y unas gentes que se mueren de sed, que han de buscar medios de vida lejos del lugar donde nacieron y se criaron: «En estos secarrales / jamás el ruiseñor, jamás el mirlo / y la parda calandria / mañanearon sus trinos», dice Sánchez Bautista en uno de sus más dramáticos poemas, del que también entresacamos estos versos: «Nunca aprendí en la escuela / estas miserias que después he visto».

En cinco partes o mini libros subdivide el poeta su trabajo, final de un ciclo iniciado hace casi veinte años, dedicado todo él a cantar el drama de los campesinos murcianos. Al comienzo de cada uno de ellos (de los mini libros de *La sed* y el éxodo) destaca frases o versos de autores y obras afines a lo esencial de su canto. Salvador Espriu es el que abre brecha. «Ahora sin miedo ya, solo, me alejaré noche adentro, Dios adentro, por la arena y la sed». Le sigue César Vallejo con estos demoledores versos: «Padre polvo sudario del pueblo, / Dios te salve del mal para siempre, / padre polvo español, ¡padre nuestro!» Luego vienen el bíblico Jeremías, Miguel de Unamuno, el Poema del Cid. Y siempre las citas corresponden a la convulsión poemática de Francisco Sánchez Bautista, cuya pulsación lírica apenas decae —quizá baje algo en algún soneto, en alguna determinada estrofa—, porque está sustentada por su apasionado amor a la

tierra sedienta, por su sentimiento ante la angustia de los campesinos, por su absoluta entrega al lenguaje poético, base fundamental de toda literatura.

JOSE LOPEZ MARTINEZ

PEDRO SHIMOSE: *Caducidad del fuego*. Ediciones Cultura Hispánica. Madrid, 1975. 70 págs.

También el fuego, palanca que puso en movimiento la maquinaria del universo, terminará siendo una columna de humo en el último atardecer. Esta visión apocalíptica y desoladora del mundo es la tecla negra que a lo largo de 34 poemas toca Pedro Shimose. Pero en una época pragmática e intolerante, donde «ya nada es sagrado entre nosotros», puede decirse que semejante fatalismo implica una legítima defensa de la condición humana, que se resiste a integrarse a los engranajes inhumanos que gobiernan nuestro tiempo. Y la poesía, el idioma más elevado que inventó la humanidad, es en este caso una suerte de apelación en un juicio que, tal vez como en el de Kafka, todo esté perdido de antemano.

El poeta de los poetas, Hölderlin, preguntaba: «¿Para qué poetas en tiempos sombríos?». Estas palabras, que sirven de acápita a la segunda composición del libro («Inicua»), resume la desesperanza de Shimose, el hecho de tener que vivir en un mundo incómodo como un traje que aprieta: «En ninguna parte se está bien. / Vámonos / a estar más solos, / a pudrirnos de olvido simplemente» (pág. 14).

En esta obra de pinceladas finas, de colores sobrios, hay asimismo mucho de fatalismo telúrico, del pesimismo del indio de que hablaba Mariátegui; porque si bien el autor es descendiente de japoneses, lo que marca a fuego sus cantos, es la tristeza de su Bolivia natal, aunque en algunos («Seis fragmentos apócrifos», págs. 25-6; «Jardín de arena», pág. 27) sea visible la influencia de los exquisitos autores de *hai-kais* y *e-makimonos* de otro tiempo y otro Oriente. «Scherzo aimara» (pág. 45), que constituye una piedra fina por su síntesis y lirismo, resume la tristeza «que no tiene causa ni carece de causa» (como diría





JULIO ALFREDO EGEE: *Antología poética* 1953-73. Publicaciones de la Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Almería, 1975. 224 páginas. 17 x 24,5.

Se recoge en este volumen una labor de veinte años. La *Antología*, con dibujos de Jesús de Perceval, Cantón Checa y Carmen Pinteño, va precedida de un amplio estudio-prólogo que firma Arturo Medina. Destaquemos, entre los libros antologizados, *Ancla enamorada*, *Museo*, *La calle* y *Piel de toro* (ambos publicados en la Colección «Veleta al Sur»), *Repitenos la aurora sin cansarte* (Colección «Adonais») y *Desventurada vida y muerte de María Sánchez*, premio «Angaro», Sevilla. También se incluye una selección de poemas que hasta la presente no habían visto la luz en libro.

Lo primero que llama la atención en estos versos es su olor a campo, a tierra, a tierra de verdad; no la imaginada desde un despacho o bajo lámpara de biblioteca:

*Tierra para su ojos.  
Tierra para sus brazos.  
Tierra para su frente.  
Un abrazo de tierra en su cintura.  
Su corazón de tierra para tierra.*

Este hombre ha vivido en comunión con el campo. Tanto los pies como el alma tomaron su fortaleza de ir pisando veredas y pedregales, ramblas, acequias, sembrados, espartos, guijarros, tomillos de mil montes. Se llega a tocar unas manos labradoras, las mismas que van trazando surcos bajo cielos abiertos y en tiempo de alondras.

*Juan vuelca en los bancales sus serones  
Ide estiércol,  
el herrero comprueba la voz de los mar-  
tillos,  
casas de cal y llanto el albañil levanta.*

Este hombre ama la nobleza de besanas. Por sus ojos cruzan bandadas de palomas. Huelen sus huesos a arcilla. Entrega poemas con calor de sangre. Y labra, va sembrando, día tras día, su palabra. Con voz de nuestro Sureste canta. Voz de aliento ennoblecido, bien templado junto a los almiarés del sol. Voz que atesora raíces milenarias. Voz que conoce el silencio de las yerbas y el germinar de la simiente.

*El pueblo queda anclado en la distancia  
y todo sigue igual. La vida tiembla  
como un belfo de bueyes sudorosos.*

Así va signando esa entrega a los seres y las cosas. Canta y en las pupilas le relucen los trigos cuando no la flor del almendro. El quiere su poesía para el vecino y la gente de su pueblo. El mundo necesita de poesía. Pero cantar es a veces duro. España limita al norte con la pena y al sur con un dolor. Cantar es respirar. «Cuando el español canta...»

La poesía de este hombre, que lleva sangre campesina, es un intento de sublimar la realidad por los caminos del amor. Y este sentimiento se hace aún más patente en cuanto se refiere a la esposa y a los hijos. He aquí «La vela-



da», cuando se traduce la sangre en un poema:

*Hijos, ya estamos juntos, rodeados  
de esta mesa entrañable. Madre forja  
sus maneras de amar, en la cocina.  
Ella volverá pronto,  
desplegando el mantel y la sonrisa.*

Y ya en olor de pueblo, brota esa fraternidad que le obliga a no olvidar a los seres despreciados, a los pobres de España, tullidos, pícaros, emigrantes, desterrados... (citemos esa *Carta urgente para un exiliado*). También cruzan, callada, laboriosamente, pastores, jornaleros, huertanos, gañanes, vareadores, parraleros, y ese niño que guarda su pequeño rebaño de cabras. Seres que se ponen de rodillas para besar las espigas.

Del libro *Piel de toro*, vivido entre los años 1963 y 1965, estos versos de la *Elegía para mi abuelo Juan*:

*Eres de tierra, abuelo, de tierra enno-  
blecida;  
estás en donde estabas, muy próximo al  
larado.*

*He venido a sentarme en tu piedra de  
siempre,  
desde donde espías la flor de los al-  
mendros,  
y sabías de vientos y presentías la  
nieve,  
y entornabas los ojos con temores de  
lescarcha.*

Mas el hombre necesita dialogar con su Dios. Dios al alcance de la mano. Compañero de la tórtola en los bancales, a orillas del arroyo reseco. Como anota Arturo Medina, el Dios de este hombre no es el abstracto aristotélico, ni habrá que buscarlo machadianamente «oculto entre la niebla». Vitalista por temperamento y convicción, descubre un Dios cordial, vivo y próximo, con el que puede a cada instante conversar. Dios padre de todos. El que está en la tierra. Aquel que aviva la sed de los barbechos. Dios entre lirios y pájaros. Lo anuncia un aire de campanas. Señor del naranjal, de los barrancos en espera. Este hombre, caminando por ram-

blas sedientas, sintiendo el viento sur, dirá su «Oración para pedir la lluvia».

*Monte rebelde, rambla suplicante,  
viento sur en los rizos del esparto.  
Guijarros minerales se disparan  
contra una hiriente panza de chumbera  
con sus fuentes secretas.  
El vientre de la tierra es un tambor  
sin sonidos de alondras ni de adelfas.*

Por otra parte, no iba a resultar posible que el autor de estos poemas permaneciera indiferente ante el tema que trata de España y su intrahistoria. Ya en el libro *Piel de toro*, tras un recorrido por los distintos espacios cardinales de nuestra geografía, declara su pasión hacia la patria verdadera, libre de tópicos y de exaltaciones triunfalistas. En dicho poemario se incluye «Breve historia de España», dedicada a su hijo Rafael. El poeta le pide que rompa su espada de madera:

*La historia es un caballo, un molino,  
una lanza,  
una furia de rosas y un corazón partido.  
Están equivocados tus textos escolares.*

Pero nos habíamos formulado la pregunta: ¿quién será este hombre? Buscaremos una noticia de su vida. Vamos a leer en la página 163. Así se inicia:

*Se perdió en los desvanes una vara de  
mando  
que empuñaron caciques; se perdieron  
más cosas:  
la llave de la cárcel, los listines del  
miedo.*

Y ya, al final:

*Yo levanto mi mano temblorosa de  
versos  
y no mando ni ordeno, quiero sólo en  
hogares  
resolverme hecho brasa, hecho leña de  
lencina.  
Soy alcalde de un pueblo con el nombre  
de pájaro  
y me duele la sangre que ha pasado a  
la historia.*

Julio Alfredo Egea siembra y recoge su verdad. Nos llegaron a asegurar que un cuerpo grande disfraza la ternura de este poeta, labrador y granjero. Vino al mundo en el pueblo de Chirivel, provincia de Almería. Viajó por toda la península, dando recitales y conferencias. Ha conseguido numerosos premios literarios: entre ellos, el «Alcaraván», el «Ciudad de Palma», el «Angaro», el «Miguel Angel Asturias»... Cursó la carrera de Derecho en la Universidad granadina. Tiene publicados nueve libros. Casado. Cuatro hijos. Actualmente reside en la ciudad de la Alhambra.

Anotamos las siguientes palabras, tomadas de unas declaraciones que hizo recientemente: «Sólo una razón de amor justifica a la poesía; el poeta ha de ser novio de los seres y de las cosas. No concibo la actitud de esos que escriben pensando en profesores, críticos o en coros de poetas. Yo quiero mi poesía para mi vecino, para la gente que la necesite.»

FRANCISCO SALGUEIRO

Vallejo) del hombre del Altipiano:

*La realidad no es culpa mía.  
Yo no la hice.  
Yo no inventé la piedra ni la  
Irosa.  
Yo no pedí nacer.  
No tuve amigos.*

*Para mí el amor fue una tortura.*

*Envejezco.  
Vivir me desespera.  
Mi soledad: mi gloria.*

Aunque no hace falta ser sociólogo para darse cuenta que tal tristeza «característica de la

raza» empieza con la injusticia social que creó la conquista y que perdura hasta hoy, en el caso personal de Shimose la tristeza viene del desengaño («El que sirve una revolución ara en el mar», expresa, citando a Bolívar), del escepticismo con respecto a cualquier hipotética po-

sibilidad de justicia entre los hombres: «En el exilio / es donde tú, / extranjero / que interrogaste al sueño, / descubres / que eres apenas un / error» (pág. 21).

Personalmente pienso que un poeta debe tender a la fiesta universal. Cuando sucede al revés, cuando el amor no es más que



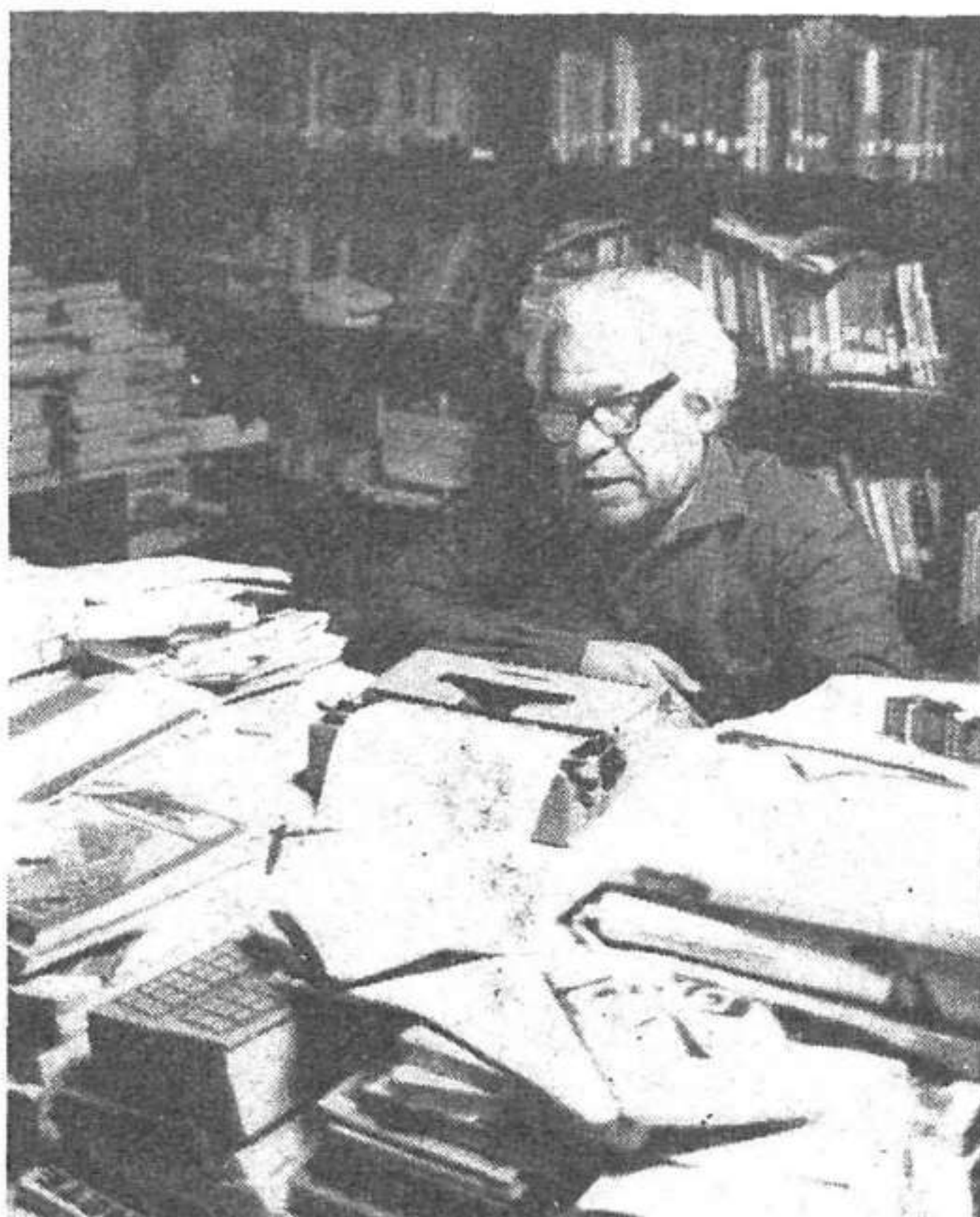
NICOLAS GUILLEN: *Summa poética*. Ediciones Cátedra, S. A. Madrid, 1976.

Lo que sucede es que una permanencia de más de cincuenta años al pie del verso llega a hacerse difícil, peligrosa. Cabe la reiteración continua o la difícil búsqueda de nuevos temas, de nuevos compromisos en torno a la poesía y al pueblo al cual va dirigida esa poesía.

Nacido en Camagüey en 1902 y publican- do desde 1919, la poesía de Nicolás Guillén es una parte bastante concreta de la historia de Cuba, pues en el transcurso de su vida y de su labor literaria ha visto cómo su país atravesaba vicisitudes de todo tipo hasta llegar a 1959, año en el cual, con el triunfo del castrismo, el mismo Guillén llegaba a ser parte importante de la dirección cultural del país.

Por ello parece de interés conocer la obra guilleneana, tanto en aquello que parece intimista y de poco valor testimonial como en los poemas en los cuales se advierte un compromiso formal con un pueblo subyugado o al tratar el problema del negro ante una civilización que se cree hecha por y para los blancos.

También sucede, por lo general de manera harto común, que las antologías difícilmente pueden dar gusto a todos. Con frecuencia aquello que el antologizador considera escogido, imprescindible, puede suponer el apartamiento a la hora de seleccionar de verdaderos logros del autor



que, dado nuestro actual apresuramiento en leer y leer, quedarán ignorados. Por eso alguien decía que las antologías y las enciclopedias son para gente con prisa, gente que se contenta, o nos contentamos, con una cultura superficial, porque las veinticuatro horas del día no llegan nunca para acudir a tantas tareas como nosotros mismos nos vamos encomendando. De todas

formas, en este caso, la edición que Luis Inigo Madrigal ha hecho de *Summa poética* parece recoger de manera bastante aproximada gran parte de la labor de Nicolás Guillén desde sus primeros libros hasta los poemas dispersos que nadie había incluido aún en un volumen, hecho este último muy común a creadores de este siglo, que suelen dejar en revistas, periódicos o apuntes 'en sucio' una parte muy importante de su obra, casi nunca rescatada.

La poesía de Nicolás Guillén podría agruparse en tres grandes apartados. Sus temas serían: la intimidad del poeta, los motivos en torno al problema de la raza negra y la poesía social-política. En mayor o menor grado, cualquier libro de Guillén contiene versos de los tres grupos, desde *Motivos* que son hasta *La rueda dentada*, si bien unos dedican mayor atención a un grupo que a otro.

La mayoría de los poemas de Guillén vieron primero la luz en forma dispersa en diarios y revistas de Cuba, y sólo tiempo después se fundieron unos libros con un título indicador, este es el motivo por el cual muchas veces volúmenes ya publicados incluían nuevos versos en ediciones posteriores o sufrían variaciones en una versión 'definitiva' del libro. Atendiendo a las indicaciones de Inigo Madrigal, *Motivos* que son aparece en esta antología 'en versión 1930'. Se trata de un libro que canta la forma de vida de un pueblo cubano

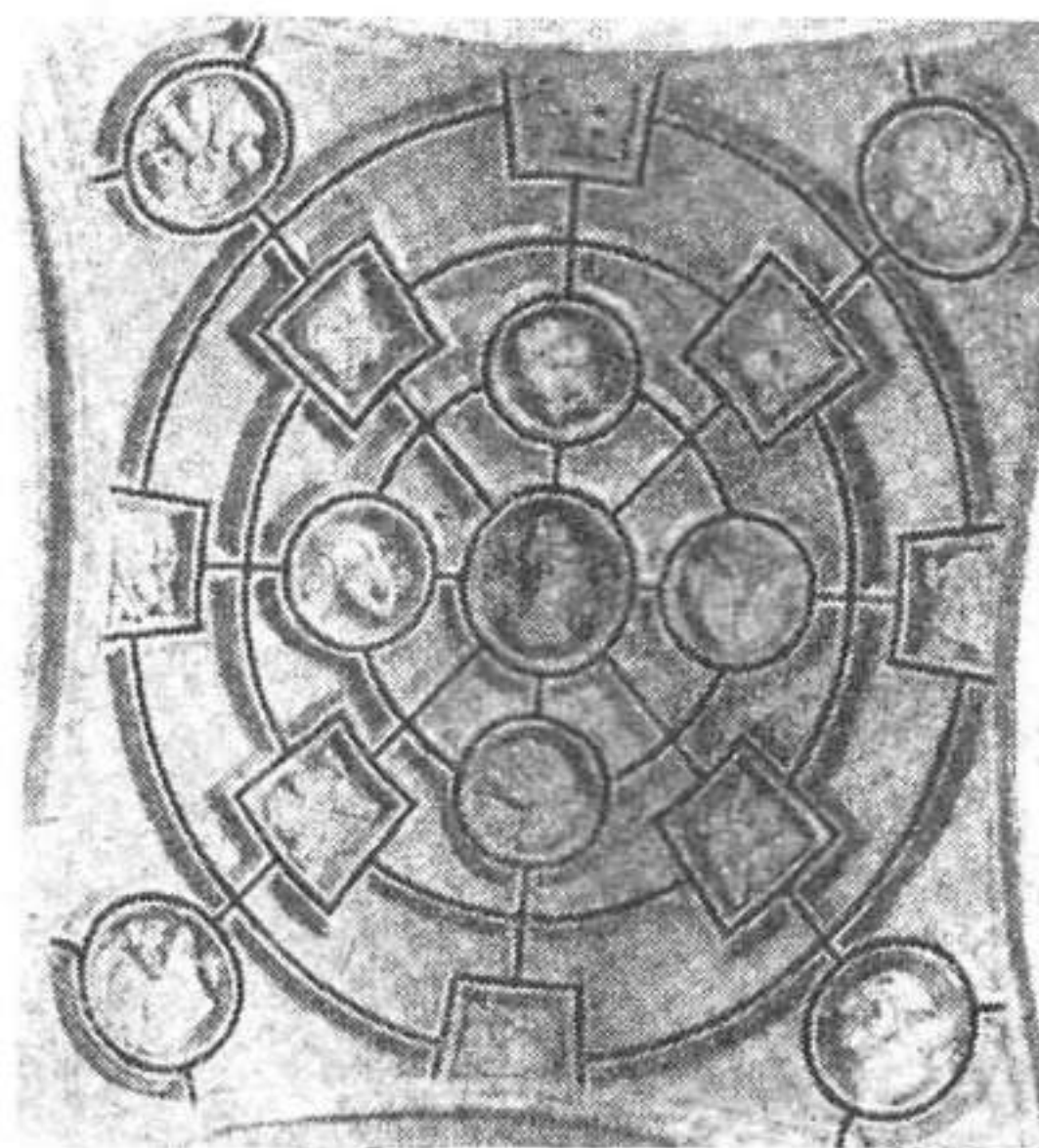
una fiesta individual para compensar los oscuros vientos del mundo que entran por la ventana, la luz del amor será opaca:

Rosario:  
la rosa ya  
no es la rosa.  
El tiempo  
se hizo  
otoño.

LUIS DE PAOLA

JUAN PASTOR JIMÉNEZ: *Hasta que el tiempo los agote*. Ediciones 23-27. Murcia, 1975. 71 págs.

Emparentado con la mejor poesía de los jóvenes poetas españoles, entre los que cabe mencionar a Hernández, Sola, Canelo, Fernández Palacios, Rafael de Cozar y Villán entre otros, nos llega ahora el libro de Juan Pastor: *Hasta que el tiempo los agote*, en edición sencilla, pero donde una vez



Si casi siempre soy remiso a esa cuestión del vaticinio por lo que a veces tiene de gratuito, no quiero ahora dejar pasar por alto que en la simplicidad o entre la dolorosa lumbre de este libro, rescato a cada instante el peso de la noche y las vigiliadas de un hombre que nos dice: Quiero ser polvo para besar la tierra y hacerla mía, para que mis pecados sean los suyos y nuestras condenas compartidas. Y aunque estas palabras pudieran ser de muchos —la originalidad no existe— en Juan Pastor se siente definidas porque seguramente no hay escapatoria.

En este libro pequeño por el formato y su volumen, los problemas de la humanidad se pueden ver más grandes y aunque las comparaciones nos disgusten, a diferencias de otros poetas, aquí el uso del tiempo «juega» un papel determinante, no es el tiempo visual, es contemporáneo nuestro, y es el contenido de una pasión que crece a imagen y semejanza del mismo grito que el poeta suelta sin el recurso del oído, el eco donde la realidad se vuelve esa mezquindad del acto contemplativo y complaciente.

Por ahora nada más y si es que cabe, sean estas palabras la respuesta necesaria que todo iniciado a veces necesita, y en cierta forma una correspondencia para que el poeta continúe enaltecido a la poesía y, por supuesto, al hombre de este tiempo.

A Juan Pastor le queda la palabra, quizá la dolorosa idea de padecer en esa búsqueda de lo irreversible: La actitud de soñar en compañía de sus ojos que apresen casi el todo, y de la co-razonada útil que nos devuelva un nuevo libro.

más se afirma aquello de que «lo breve si bueno dos veces bueno».

Precisamente porque con este joven poeta, natural de Murcia (nació en 1949), se vislumbra que el acto de crear deviene por sí solo desde el instante mismo en que el artista asume la vida como compromiso con su tiempo y a contrapelo de las experiencias elitistas. Así por el contrario Juan Pastor baja a beber de las crecientes fuentes que otorga el vitalismo o esa actitud de entrega que espera la poesía y siempre que la fomenten voces como esa calificadísima que impera en Blas de Otero, poeta al que Juan Pastor se acerca silenciosamente por la manera, el tratamiento de plantar las cosas con vista hacia el abismo.

Yo celebro la entrada de los poemas. Hasta que el tiempo los agote, porque creo hallar en ellos algo que la poesía actual parece que ha extraviado hace ya mucho, cual es ese tutearse con la realidad y, sin miedo, abrirse la cabeza para que sepamos que con Juan Pastor Una canción desesperada ha roto en la noche. Y un coro de voces hambrientas anda por las calles pidiendo consuelo.

## POESIA HISPANICA

Revista mensual

Director: JOSE GARCIA NIETO

Redacción y Administración:

Avenida de José Antonio, 62

Madrid-13

Núm. 279 - Marzo 1976

Colaboran:

Fernando Allué y Morer. Joaquín Chamorro. Ernestina de Champourcin. Jaime Choque Mata. Carlos M. Gálvez. Marco Antonio González. José Ledesma Criado. Miguel Luesma Castán. Edith Llerena. Salustiano Masó. Carlos Murciano. Hugo Emilio Pedemonte. Justo Jorge Padrón. Juan Ruano León. Octavi Saltor



humillado y ofendido que busca en motivos festivos el olvido de la tragedia por la que atraviesa, con implicaciones directas del problema negro ante la élite del poder que, blanca, desprecia a una raza de hombres menos afortunados; y es precisamente un canto desenfadado, hurgador en la libertad que representa el poseer una felicidad que ni la miseria puede desbaratar: es el pueblo, con su lenguaje periférico y real, quien atraviesa por los sonos que Guillén entona. Sóngoro Cosongo, en la misma línea, busca un entendimiento entre «las dos razas que en la isla salen a flor de agua», según expresión del mismo autor, con atisbos de esa poesía política que enseguida nacerá de la pluma del mismo poeta. Contiene poemas de una gran belleza, casi documentales, como el titulado Caña:

El negro  
junto al cañaverál.  
El yanqui  
sobre el cañaverál.  
La tierra  
bajo el cañaverál.  
¡Sangre  
que se nos va!

West Indies, Ltd. es un libro que participa de anteriores temas y que incorpora la ironía como medio ideal para sintetizar la problemática de una Cuba y su entorno (Las Antillas) sujeta a influencias externas

por razón de un colonialismo económico. Publicado el libro originariamente en 1934, en 1938 Guillén escribe el poema Guadalupe W. I., que incorpora y que comienza así:

Los negros, trabajando  
junto al vapor. Los árabes, vendiendo,  
los franceses paseando y descansando,  
y el sol, ardiendo...

Cantos para soldados y sonos para turistas, libro publicado en México en 1937, aparece como muestra de una poesía menos limitada, más amplia, de la que diría Juan Marinello que se trata de «una literatura nacida de nuestra más profunda realidad, pero no desentendida de su estirpe europea ni del aporte esclarecedor de lo universal». Muchos poemas son importantes en este libro, pero sin duda los protagonizados por José Ramón Cantaliso tienen un encanto especial, un valor permanente. Antes de su venida a nuestro país, para participar en el II Congreso Internacional de Escritores para la Defensa de la Cultura, escribió el poemario que lleva por título España. Poema en cuatro angustias y una esperanza, del cual se incluye en esta antología la angustia cuarta, dedicada a García Lorca (Alzóse Federico, en luz bañado; / Federico, Granada y Primavera; / y con la luna y clavel y nardo y cera, / siguiólos por el monte perfumado)

y las estrofas de La voz esperanzada (Viéndote estoy las venas / vaciarse, España, y siempre volver a quedar llenas; / tus heridos risueños; / tus muertos, sepultados en parcelas de sueños; / tus duros batallones, / hechos de cantineros, muleros y peones), versos todos profundos, sentidos, impresionantes.

El son entero, Summa poética 1929-1946, fue editado al año siguiente de la última fecha en Buenos Aires y recogía su obra de ambas fechas, parte de la cual ya queda reseñada, pero con varios poemas inéditos, y sobre todo importante por ser transición y base para la posterior labor de Guillén, como por ejemplo el conocido libro La paloma de vuelo popular, que encierra poemas imprescindibles para comprender la obra del cubano y que, además, ha tenido difusión notoria a través de poemas como La muralla, que se ha convertido en un clásico de la canción hispanoamericana. Exquisitos los versos de Elegías y delicados los Poemas de amor, para llegar a la magnificencia de Tengo y El gran zoo o La rueda dentada, donde una poesía social y revolucionaria se alterna con motivos cotidianos y de vivencias personales del autor. La prosa irónica y versos plenos de humor configuran El diario que a diario, para terminar con Poemas no recogidos en libro. En definitiva, una obra importante a tener en cuenta.

MANUEL QUIROGA

## NARRATIVA

ALFONSO CHASE: *Mirar con inocencia*. Editorial Costa Rica. San José (Costa Rica), 1975. 178 págs. Ø12,2x17,2Ø.

Los valores de la narrativa hispanoamericana son cada día más consistentes y numerosos. Por los libros y las noticias que nos llegan se advierte que el movimiento literario de la América de lengua española se encuentra en plena ebullición. Las generaciones últimamente incorporadas al ensayo, a la novela y a la poesía coinciden de lleno en todo lo que se refiere al nuevo modo occidental de entender el fenómeno sociocultural. Concuerdan en lo sustancial, en lo trascendente, aunque partiendo de su indigenismo, de una autotonia profunda; es decir, desde la denuncia de su propia realidad existencial. Precisamente al comienzo de este volumen se evocan unas palabras de Joaquín García Monge, escritas hace casi sesenta años, en las que advertía a los pedagogos del país: «En la fibra criolla, en la cosa autóctona y propia, injertar la yema de la cultura extranjera».

Dentro de lo que pudiéramos llamar nuevo boom generacional de la literatura hispanoamericana, quizá menos espectacular que el que le ha precedido, pero no menos interesante, debemos situar a Alfonso Chase, autor nacido en 1945, en la ciudad de Cartago, el cual ha publicado ya 11 libros, cuatro de ellos de poesía, tres de narrativa y el resto, de ensayo y antologías poéticas. Alfonso Chase es en la actualidad profesor investigador en la Escuela de Literatura y Ciencia del Lenguaje de



la Universidad Nacional de su país. Efectivamente, en este primer libro suyo que leemos hay latente una gran vocación investigadora, tanto en lo que se refiere al lenguaje como al contenido, al ideario. Escribe Alfonso Chase con un enorme desasosiego morfológico, con una doble intencionalidad filológica y socioliteraria. Pretende, desde su parcela centroamericana, llegar al conjunto de aspiraciones del hombre moderno.

Estos son los caminos y las inquietudes de este autor, señalados en su libro *Mirar con inocencia*. Libro de cuentos y narraciones—19 en total—en los que se evidencia una urgente denuncia social, donde campea toda una apremiante teoría de crisis humana. Son narraciones arraigadamente indígenas, desde las que el autor nos ofrece una especie de retablo lleno de sugerencias, de soledades, de poesía, de derrumbamientos. Gentes marginadas al borde de la desesperación, pero también en el retablo aparecen seres hambrientos de amor y de esperan-

za, víctimas de su propio abandono social, de su incultura; aplastados por un mundo al que sólo preocupan sus egoísmos, sus idolatrías.

El título del volumen está tomado de uno de los relatos incluidos. Es uno de los más breves, pero de los más bellos y sugerentes. Un niño de cuatro años mira con su natural inocencia la vida de los mayores, y le produce una agrídulce risa tanto egoísmo y tanta mentira. El niño se siente solo: «La lluvia, la penumbra y el silencio de la habitación me llevan a menudo hasta el umbral de la soledad. Todavía no lo he traspasado, pero más adelante, cuando lo haga, y ya lo adivino, será terrible». Es un pasaje duro: una mujer espera a un hombre. El niño la observa. Se espían. La mujer está nerviosa. Llega el hombre al fin. Se van a la alcoba. El niño dice: «Yo los miré alejarse y estallé en carcajadas, menuditas y sonoras, como el tintineo de la lámpara de al lado, cuando ella y el otro hombre, en las noches de luna, se revolcaban en la cama.»

Realismo tamizado por la poesía, por la sensibilidad del autor. No puede disimular—ni lo pretende—su vinculación, su enraizamiento al ensayo, a la poesía, a la investigación del lenguaje. En este primer contacto que tenemos con la obra de Alfonso Chase, quedamos muy favorablemente informados de su valía narrativa, de su categoría intelectual. Es uno de los auténticos valores de la narrativa hispanoamericana, un costarricense que ha sabido poner el reloj de su mentalidad literaria en la

hora justa de la problemática y de las inquietudes de la sociedad de nuestro tiempo.

JLM

GERALD DURRELL: *Mi familia y otros animales*. Alianza Editorial. Madrid, 1975. 320 págs. Ø12,5x20,0Ø.

Gerald Durrell nació en Jamshedpur (India), en 1925. Es el hermano menor de Lawrence Durrell, autor del prodigioso Cuarteto de Alejandría. Gerald siguió a su familia por los distintos países donde fueron estableciendo residencia provisional. Una de las etapas de esta original manera de vivir fue la isla griega de Corfú, donde los Durrell, ya muerto el cabeza de familia, llegaron huyendo del mal tiempo y de familiares impertinentes, y donde permanecieron hasta 1939. Esa época de la vida de los Durrell en Corfú es la que recoge este libro.

Gerald Durrell es un apasionado de la vida animal, y ha dedicado la suya a la aventura, la zoología y la práctica de una literatura singular, mezcla siempre de autobiografía, descripción vivaz y brillante de la vida y las costumbres de los animales y un humor certero, fácil y de excelente gusto. En 1925 publicó su primer libro, *The Overloaded Ark*, al que siguió un gran número de títulos, siempre en la misma línea de devoción zoológica y burla entre amable y corrosiva de la condición humana. *My family and other animals* se publicó en 1956.

Es de justicia resaltar, desde primer momento, que se trata de un libro delicioso. La familia Durrell es extravagante, pero lleva sus extravagancias con una naturalidad insólita. Esta es, al menos, la opinión de un niño que considera las manías y has-



ta las preocupaciones y los dramas de los mayores como algo perfectamente idiota y adverso. El autor se encarga de subrayar hábilmente el perfil más irritante de las personas que le rodean, y logra transmitir al lector la sensación de incompreensión, hostilidad y neurastenia colectiva que debió soportar, por parte de los adultos—y adulta era, evidentemente, cualquier persona

un par de años mayor que él y con aficiones demasiado convencionales: escribir, cazar, enamorarse o pintarse como un coche—cuando él no era sino un niño imaginativo, observador y penetrante.

Gerald Durrell realiza unas caricaturas perfectas, y el peor parado es, sin duda, el hermano mayor, Larry, con sus pretensiones de intelectual y escritor su-

blime, su odiosa costumbre de criticarlo todo sin ninguna piedad, su colección de amigos innarrables y, en definitiva, su pasividad presuntuosa y arisca. «¿Era yo así de desagradable a los veinte años?», se pregunta Lawrence Durrell en el prólogo; por aquel entonces, él escribía El libro negro, y la imagen grotesca, divertida y seguramente deformada que del escritor apa-

rece en el libro de su hermano sería más que suficiente para recomendar la lectura de Mi familia y otros animales.

Pero hay, desde luego, otros muchos valores que hacen del libro una pequeña y nada respetuosa obra maestra del humor, la alegría y la sensibilidad. Está el tratamiento, entre cariñoso e irónico, de la figura de la madre, verdaderamente paciente e

## RODRIGO RUBIO: LOS RUSTICOS Y SILVESTRES RITOS DEL EDEN \*

Rodrigo Rubio, desde su revelación como narrador personal y originalísimo lleva un mundo auestas —y no lo decimos para aprovechar astutamente el título del libro, con el que obtuvo el premio «Gabriel Miró» en 1961— que sin solución de continuidad se encarga de proyectar, con viveza y brillo inequívocos, en buena parte de sus libros. Es el trasmundo de su niñez y de su adolescencia, vivido en Montalvos, pueblo albaceteño a un tiro de piedra de La Gineta, y evocado ahora una y otra vez en Papeles amarillos en el arca e incluso en Cuarteto de máscaras —premio Novelas y Cuentos 1975— más indirectamente bajo el nombre de Monsalve. El joven Alonso Quijano que abandona Montalvo a los diecinueve años con un gran dolor —la muerte de María Dolores en el centro de su corazón—, regresa de vez en cuando encarnado en otros protagonistas que ya no necesitan sentarse en el rulo de la era para evocar los ritos rústicos y las aventuras silvestres, porque una extraña fusión de alma y paisaje los funde en una operación literaria típicamente «maravillosa».

La obra, ya de todo punto polivalente y varia, de Rodrigo Rubio no se bifurca, por otra parte, en demasía. Sus temas y problemas tienen siempre un arraigo y una raíz campesinos, un realismo a ras de tierra que no por cazurro, sentencioso y axiomático deja de ser poético y espejeante, tierno y zumbón a la vez. Cuarteto de máscaras incluye una zambullida en el misterio de un trasmundo popular, de un onirismo germinativo en ocasiones abusivo, pero no precisamente por culpa de la fantasía, de la imaginación en libertad. Desde Sancho acá —y la alusión no es gratuita— el realismo manchego es un realismo mágico. Más que por elaboración verbal, por una emanación sabia, por una sublimación de las propias carencias.

La nueva antropología encontrará en los ambientes de este libro, de cierta

atmósfera miserabilista, la coartada alienadora, el escapismo de una realidad escamotada. Rodrigo Rubio está fuera —para su bien y para su mal— de estos planteamientos. Tiene el don de la autenticidad y, además, posee un estilo contagioso y plástico para expresarla convenientemente. Porque le acompañan siempre no sólo sus gentes elementales y familiares, sino también la misma naturaleza que él convoca con una sensualidad y un color realmente vivaces.

Aún sin conocer todos los libros de Rodrigo Rubio, puedo asegurar que los que más me interesan —aparte el recit patético de Equipaje de amor para la tierra aflorando por el exacerbado sentimentalismo del libro— son, sin duda, las historias mágicas que carga con una infusión quimérica en el hechizo de Monsalve. Concretamente, esas historias donde demuestra sus extraordinarias dotes de observación de tipos y, sobre todo, su conocimiento facultativo de la naturaleza. En tanto grado, que Rodrigo Rubio es un verdadero «sabio» o «artista» en el sentido más natural del término. Un naturalista cuyo conocimiento científico de las cosas sabe librarlo del naturalismo ramplón y zafio, y un psicólogo cuya comprensión de los hombres le hace reducir todos los fatalismos y contrariedades a una visión irónica y picaresca de la vida, escéptica en el fondo. Esa es la sabiduría popular y ésa es la dimensión —digamos cervantina— de su concepción metafísica. El aliento quieto, varado en el recuerdo de Un mundo auestas estaba recreado sin prisas, demoradamente, con exactitud, con sumo cuidado. Dentro de su sencillez, el relato se enlazaba en muy intensas secuencias hasta conseguir una novela redonda. Le sobraban cosas, efusiones, ingenuidades, sensiblerías, que, en absoluto, podían rebajar el era hermoso, digno, revelador. Papeles amarillos en el arca descomponía de nuevo ese universo mítico y campesino en relatos y memorias de unos tipos como Tinejo, Paco Sentencias, el bisabuelo Antón, el mago Lu, Jacinto Catacaldos,

Miguel Simpadre, los Manodura... y la abuela Clara, que volvemos a encontrar siquiera tangencialmente en Cuarteto de máscaras. Había en aquel libro ya toda una filosofía cazurra del vivir, una moral sui generis y exenta propia de unos seres marginados, para quienes la vida no es tanto una existencia como una industria, porque Rodrigo Rubio tipificaba quizá en demasía las vivencias de estas gentes aldeanas, taraceando su capacidad de una forma casi taxidérmica. En Cuarteto de máscaras se produce el avance. El ideal que mueve a sus protagonistas parece consistir en una apelación voluntarista: buscar a los tristes para darles felicidad. Quizá tampoco sea mucho más que una parábola, pero bien vale como superación de un pesimismo más o menos radical que latía en sus primeras obras. Contar el tema del Cuarteto no supone apenas nada, salvo una pista de referencia. Rodrigo Rubio interesa no tanto por lo que cuenta, sino por la manera (plástica, fluida, vivaz) de contarlo. En sustancia, el argumento de Cuarteto de máscaras podría reducirse a los hechos ocurridos en Monsalve en un tiempo asincrónico, aunque (por las fugas históricas del pasodoble Manolete y las alusiones a la «guerra» y a las «desapariciones en el frente» habría que datarlo en los primeros años de la posguerra española. Unos extraños personajes que, según rumores, repartían felicidad —el Largo, el Oscuro, el Afilado y la Saltarina—, vienen al pueblo en busca de Juan el Estorbo, el muchacho de Pedro Luis, el Rentero de los Quijadas, que se había echado al río. Se trataba de recuperar al muchacho porque él simbolizaba esa inútil desesperación de la que no pocas veces hacen gala los ignorantes y ofrecerle un futuro que sería la pura maravilla: hombres mecanizados, motorizados, fines de semana, sopas de caldo, ventas a plazos, dolores de cabeza... Pero Juan el Estorbo, que no había querido nada con el mundo y por ello había arrastrado su fantástico exilio, al volver a Monsalve, no hace caso tanto a los enlutados personajes como a la

\* Cuarteto de máscaras. Premio Novelas y Cuentos. Editorial Magisterio Español, S. A. Madrid, 1976, 300 pesetas.



incluso juiciosa, dentro de lo que cabe; el regocijante enfrentamiento de la flema inglesa y otros hábitos perniciosos de los Durrell con la maravillosa grosería del temperamento mediterráneo; la sucesión de anécdotas deslumbrantes por su gracia y su irreprochable tratamiento narrativo, y una abundante galería de personajes dibujados con encantadora malicia, con la pre-

cisión y la flexibilidad que define a los creadores privilegiados.

En mundo y categorías independientes, como habitantes del verdadero paraíso, en la exuberancia de Corfú, están los animales, las aves, los insectos. Casi todos disponen de nombre propio y han sido observados hasta la saciedad. Gerald Durrell hace gala de un talento asombroso para hablar de ellos, para

incorporarlos a la narración como auténticos personajes, capaces de protagonizar las más ruidosas aventuras, con un sentido admirable del espectáculo. El joven Gerry se siente a gusto con ellos. Si luego resulta que la mayoría de la gente los odia, es sólo porque la mayoría de la gente suele ser ruin.

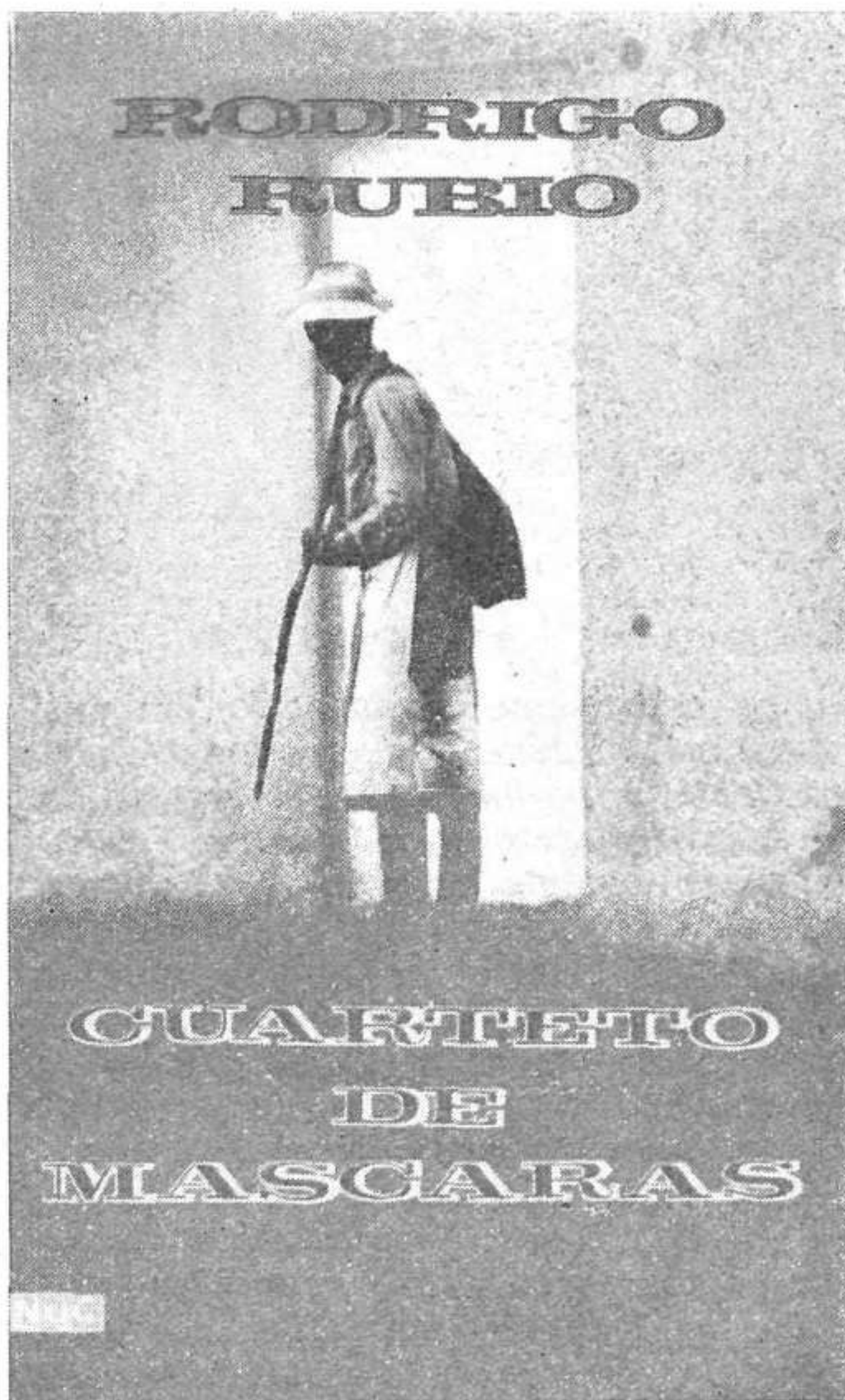
Mención especial merece la estupenda traducción de María

Luisa Balseiro. La labor era difícil, porque el texto original estaba plagado de frases de doble sentido y de chistes endemoniadamente ingleses. La traductora ha salvado todos los obstáculos con una brillantez inusitada, y las minuciosas notas a pie de página vienen a confirmar la gran categoría de su trabajo.

EDUARDO MENDICUTTI

propia la Saltarina, de la que se convertirá en su marido, mientras el coro de vecinos celebra en torno a ellos la más hermosa fiesta. Los «extraños personajes», en los que no es difícil ver la personificación del progreso, habían sido vencidos. Las «voces» interiores que oye Juan—la abuela Clara, el padre Pedro Luis, etc.—le confirman de la felicidad de su regreso.

Entre esas dos coordenadas del tema—los hombres extraños y la búsqueda de Juan el Estorbo—, el novelista presenta a todo un pueblo en conmoción misteriosa, donde pasan cosas extrañas. Las gentes se ven soliviantadas por un caldo que les hace alterarse y les da tirones en la sangre y en el sexo. Junto a las escenas de trazo más realista, tales como la presentación de los personajes, la vida de Juan el Estorbo en casa del notario Quijada, el relato de Antonio Capacha y todo el episodio en casa de Tomás Moreno, el alcalde, etc., el autor intercala con toda verosimilitud otras más aéreas y fantasmales, como el viaje del muchacho Juan y sus imaginaciones, su refugio en casa de Martínón, el encuentro con Dionisio Clarito y las llaves de la abuela Clara, que le permiten acercarse a Monsalve... La novela podía terminar en este pulso vitalista y misterioso donde se mezcla la cazarería y la superstición, una sensualidad desbocada y teratológica y una fantasía secreta que ayudan a aflorar el subconsciente de los personajes. Rodrigo Rubio, siguiendo, sin duda, aquella sentencia del gitano Melquiades en Cien años de soledad, de García Márquez, sabe que «las cosas tienen vida propia y todo es cuestión de despertarles al ánimo». Pero parece apuntar hacia una propuesta más amplia. En esta búsqueda de las «fresas salvajes» subyace una aspiración idealista aunque regresiva. Y es la oposición al progreso artificial y el canto un poco ingenuo a la vida aldeana, a las raíces artesanas. En ese sentido, la parábola del novelista documenta el rechazo de estos «hombres extraños», promotores de una sociedad de consumo, fin de los rústicos y entrañables ritos de la vida campesina, con la única opción a un futuro sólo poblado de los males de la civilización. Juan el Estorbo se lo piensa un poco mejor, después de los cuatro pasos por la niebla y opta por quedarse en Monsalve al calor de la Saltarina, entre el regocijo de sus conveci-



nos y la complacencia de las viejas voces de la estirpe.

No estoy muy seguro de que Rodrigo Rubio haya sido coherente con la sensibilidad de sus personajes. De lo sublime a lo burdo sólo hay un paso. Lejos de ahondar en la realidad más o menos pueblerina para rescatarla de su conservadurismo o de su marginación, intenta sublimarla con un mero parafraseo de los ritos y los mitos aldeanos, sin utilizar la imaginación como coartada de un realismo más profundo. Por el contrario, el testimonio que ofrece el autor no puede ser más alienante al cerrar las puertas a una indagación veraz y crítica sobre la realidad auténtica del pueblo. Monsalve actúa y es la comparsa circense donde el remoto idealismo de sus gentes no comunica ninguna dinámica vital, salvo la más inmediata y crasa de un erotismo zafio. Lo fantástico conduce a lo alucinado, pero jamás a la iluminación interior que pudiera sentar las premisas del conocimiento. Y así lo subconsciente es la negociación de lo consciente y lo onírico, de lo lúcido.

Soy consciente de que el desideratum del crítico va más allá en este caso que la intención del autor. Cuarteto de máscaras, a quien lo mire quizá sin cavilaciones técnicas, puede recordarle el mundo faústico, jovial y sensual del

Bosco, la alegría de vivir de sus personajes, su sentido goliardesco de la existencia típicamente picaresca e industrial. Incluso la vecindad y familiaridad de los seres reales y de los irreales—en ese clima magicista que es, sin duda, lo mejor del libro y su más firme baza creadora del escritor—es una constante en la tradición literaria española que el autor reedita aquí en función de una «santa compañía» manchega de regocijantes efectos. No obstante, Rodrigo Rubio aplica una técnica equivocada. Se ha olvidado de imponer una ley propia a sus personajes, una intriga minimamente verosímil a la acción narrativa y una estructura formal, eficaz y tensa. Los personajes de Cuarteto de máscaras—tanto los «extraños» visitantes como los moradores de Monsalve—necesitaban una mayor precisión individualizadora, una psicología o vitalismo asumido sin generalizaciones. Son teatrales y fantoches. Ninots puros. Además de faltarles complejidad humana—algo imprescindible en los personajes básicos del pueblo—, tampoco trascienden unas reacciones puramente fisiológicas o sensuales.

El libro es hermosísimo siempre que salvemos su ambigüedad, su renuncia a la explicación de la existencia humana, al testimonio racional del estado de la sociedad rural, en este caso casi miserabilista. Lo que da es vivo y auténtico, jugoso, vitalista, aunque, eso sí, sin contrastarlo con el juego de la historia y del tiempo. Una sensibilidad más rigurosa, no simplemente entregada al sentimentalismo, habría llevado al mito, a la instalación definitiva en la escritura universal, todo lo que aquí se contiene en un costumbrismo onírico y un poco ambiguo. Todas las excelencias descriptivas apenas conllevan una carga emotiva, un hilo trascendido, un simbolismo reconocible, porque el autor ha complicado los diversos episodios con un humor indiscriminado, que corrompe el clima mágico y anula la suprarrealidad creada en vez de subrayarlo y distanciarlo poéticamente. Gran libro equivocado. La técnica del cuento no sirve para la novela. Y bien se ve ahora. Rodrigo Rubio ha metido en una galaxia neblinosa sus pequeños seres semovientes. Como en una extraña y limitada cryonización fuera del tiempo y del espacio humano. Así es imposible encontrar la propia soledad.

FLORENCIO MARTINEZ RUIZ

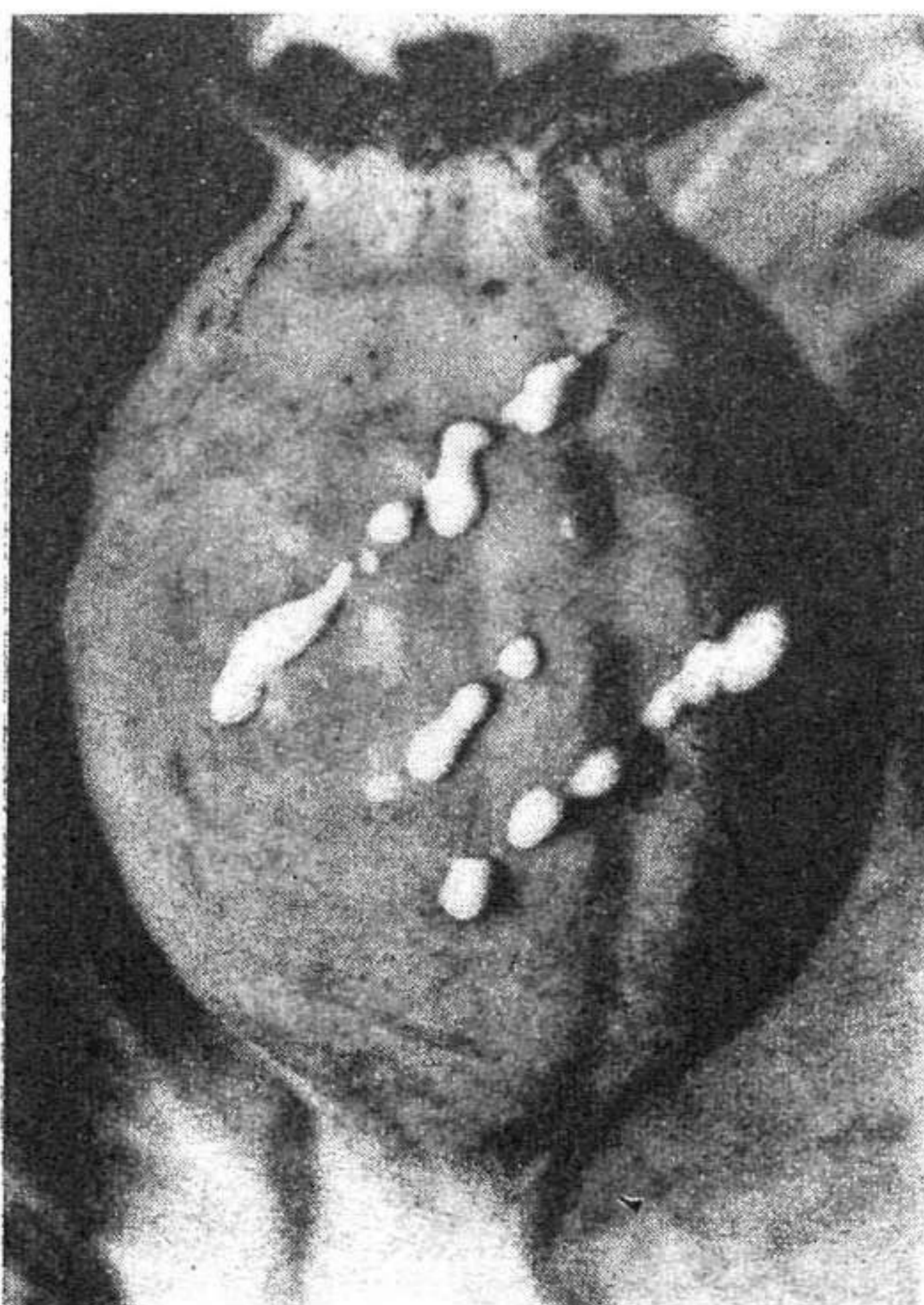


EDUARDO CABALLERO CALDERON: *Azote de sapo*. Ediciones Rodas. Madrid, 1975. 204 págs. Ø13,5×19Ø.

Entre los novelistas colombianos contemporáneos, Eduardo Caballero Calderón goza de ese prestigio que concede una obra amplia y bien recibida por el público, lo que supone eficacia, fortuna en la elección de temas y personajes, habilidad para acomodarse a la evolución de la novela moderna, sin caer en excesos ni correr riesgos importantes, y un oficio indiscutible que le permite exprimir, a base de pequeños y abundantes hallazgos argumentales y expresivos, todas las posibilidades del relato que se propone desarrollar.

Caballero Calderón es lo que hemos dado en llamar «novelista de raza», devoto de la acción y del dibujo preciso de los personajes y las anécdotas, sin excesivos remilgos en el manejo del tiempo (cuya distribución a lo largo de la novela depende casi exclusivamente de las conveniencias concretas de un plan de trabajo) y con asombrosa capacidad para precisar sentimientos, actitudes e intenciones; incluidas las intenciones últimas y básicas del novelista como creador. El lenguaje de Caballero Calderón es, sobre todo, funcional; si en algún momento determinado el novelista consiente en lujos expresivos, es porque en ese instante «quiere» hacer «literatura». La brillantez lingüística es puramente ornamental, una especie de demostración que el escritor se hace de vez en cuando a sí mismo para envolver una pericia que podría resultar demasiado descarnada. Pero el nervio central de la novela, el músculo conductor, admite pocos entretenimientos estilísticos. Por fortuna, Caballero Calderón sabe cuidar mucho la sencillez formal de sus obras, de manera que la escritura resulta tersa y se sostiene en un ritmo natural y fácil que en ningún momento cae en la vulgaridad. En ese sentido, el estilo literario de Caballero Calderón resulta ejemplar, dentro de una línea que, pese a la utilización de recursos relativamente nuevos y en su mayoría inocentes, relativos a la construcción del relato, se mantiene fiel a los criterios convencionales de la narrativa.

La acción de *Azote de sapo* es amplia,



quizá excesivamente amplia, y por ello desemboca en un cierto esquematismo. Caballero Calderón ha intentado salvar este escollo adaptándose a unas formas de narración aparentemente complejas y, digamos, permisivas, sobre todo en la primera parte: «retrata», narrando en tercera persona, la actitud vital del doctor Frobernius, científico holandés desencantado de la civilización, angustiado por ella, y de su amigo el doctor Schwartz, dedicada al tratamiento de los traumas típicos del hombre civilizado en una lujosa clínica suiza; el doctor Frobernius huye, desaparece, se interna en la selva colombiana y accede a la mágica cultura de los motilones, contando su experiencia (especialmente su matrimonio con una niña indígena y las predicciones sobre el embarazo, la gestación y el nacimiento del hijo de ambos) en un diario que remite a su amigo y él comenta con sus alumnos. La «aventura» se ofrece, pues, en términos subjetivos, y la interpretación de la misma puede atender así a los puntos fundamentales sin que el conjunto se resienta en exceso.

Pero mediada la primera parte, la novela da un giro inesperado y difícil: Frobernius y su mujer llegan a Suiza: ella da a luz un niño, muere en el parto, como por una maldición, y el niño, en pocos años, se revela como un prodigio que la prensa sensacionalista, los moralistas intransigentes, los científicos curiosos y los explotadores quieren utilizar para sus respectivos intereses. El niño desaparece, raptado por su propio destino, y el doctor muere en un accidente de aviación que no parece fortuito.

El tono de la novela cambia de manera radical, se agrieta, persigue la denuncia ampliando el diámetro del objetivo, lo que obliga al narrador a distanciarse cada vez más y a condensar en exceso el relato. El punto de partida para la segunda parte de la novela deja, pues, pocas posibilidades de defensa ante una narración que el autor se empeña en saciar. De hecho, toda la aventura posterior del hijo de Frobernius, su capacidad de fascinación, sus actividades proselitistas y su idealismo conioso pero vigoroso alberga material suficiente para una novela voluminosa. Caballero Calderón ha preferido simplificar y ofrecer una versión apretada, escueta y algo rígida del drama de nuestra civilización corruptora.

Es preciso insistir, sin embargo, en la innegable sabiduría profesional del novelista. La mayoría de sus personajes están bien definidos y ha sabido crear una atmósfera de tragedia que parece justificar la imposibilidad de sus criaturas para cuajar en seres maduros y firmes. Ciertamente algunos de los elementos utilizados en la narración (el exotismo, el maleficio, la fascinación) resultan demasiado artificiales, y que ciertos fenómenos típicos de nuestra civilización (la depravación de la cultura, el inconformismo juvenil, la voracidad de la sociedad de consumo) se ofrecen llenos de lugares comunes, pero Eduardo Caballero Calderón sabe contar, sabe escribir (resultan, a lo sumo, curiosas algunas peculiaridades lingüísticas colombianas en boca de un científico holandés) y conduce su novela con fuerza y un gran control del relato como cuerpo coherente y sólido.

EM

## ENSAYO

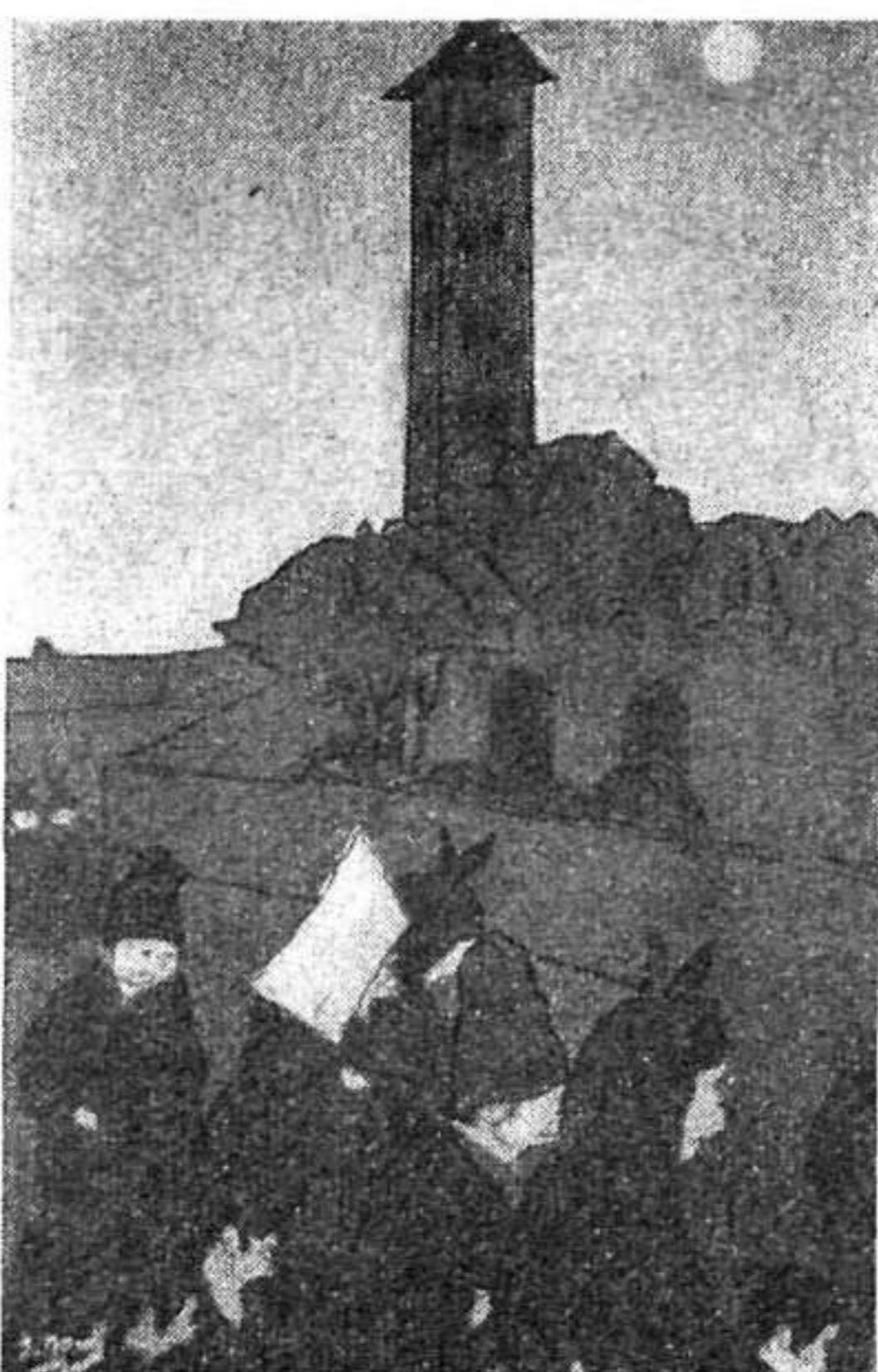
ALBERT DÉROZIER: *Escritores políticos españoles (1789-1854)*. Ediciones Turner. Madrid, 1975. 332 (12) págs. Ø21,0×13,5Ø.

Albert Dérozier, profesor de la Universidad de Besançon, ha publicado recientemente un libro donde aborda el difícil problema del nacimiento y evolución del pensamiento liberal español durante la primera mitad del siglo pasado y su incidencia en la vida política nacional.

El tema ya había sido tratado antes por el profesor Dérozier en su magnífico *Manuel Josef Quintana et la naissance du libéralisme en Espagne* (París, Les Belles Lettres, 1968-1970, dos vols.) y por otros investigadores extranjeros y españoles, ya sea en el marco de un estudio histórico general (Carr, Bruguera, Tuñón de Lara, Jutglar, Artola), ya centrándose en aspectos más concretos, como es el caso de una voluminosa obra del profesor Gil Novales sobre las «Sociedades patrióticas»

(Madrid, Tecnos, 1975, dos vols.) aparecida hace poco tiempo.

Para facilitar el análisis del te-



ma y su comprensión, Dérozier divide en tres etapas el desarrollo del primer liberalismo español. Los años que corren entre 1789 (y no 1780, como dice en la cubierta seguramente por errata) y 1808 marcan los orígenes del espíritu liberal, mientras que en el período 1808-1823 destaca el fracaso de la revolución liberal, y en los años siguientes a 1823 —hasta 1854— se va fraguando un proceso revolucionario, en el que se observa la actitud pasiva de los liberales moderados, la inquietud y el malestar de la burguesía y del pueblo llano y el «atrincheramiento» de las fuerzas reaccionarias en los órganos de administración del país, para que no les sea arrebatado el poder. Según el profesor francés, en 1854 «se puede hablar de comienzos de un proceso revolucionario», que adquirirá «un sentido verdadero» antes de producirse los decisivos sucesos de 1868.

Nuestro autor observa muy acertadamente la falta de apoyo popular (apoyo que el pueblo

francés había prestado en 1789) a la causa burguesa. Vale la pena resaltar que en los mismos orígenes del liberalismo, ideólogos y políticos ilustrados participan de un poder absoluto. No hay duda de que, ilustrado o no, el despotismo es despotismo en cualquier caso (lo que no implica que la presencia de los ilustrados en los órganos gubernamentales no fuera beneficiosa en muchos aspectos). La vieja fórmula expresada por Jovellanos —«todo para el pueblo, pero sin el pueblo»— revela en el fondo una desconfianza en los estamentos sociales más bajos, y esa misma desconfianza, amén de su situación política, le llevará a declararse «antirrevolucionario» ante los sucesos de 1789 en el país vecino. Es uno de tantos ilustrados que piensan que la revolución no es «importable»; como lo eran los libros, el teatro, los panfletos, la nueva forma de entender la vida. Claro que el rechazo de la revolución supuso la creación de una élite intelectual, preocupada por la política nacional, pero apartada de la realidad social, y el olvido de las obligaciones contraídas como vanguardia revolucionaria de la clase media. La actitud, como demuestra Dérozier, se parece mucho a la que adoptarán los liberales posteriormente.



Durante la guerra de la Independencia el pueblo llano, que pelea contra el invasor en guerra paralela a la del ejército, que a su vez obedece órdenes de la Junta Central o del Consejo de Regencia, no ha elegido a los diputados que debaten en las Cortes los detalles de la Constitución de 1812. Ese mismo pueblo, por lo tanto, no puede prestar apoyo a los liberales cuando regresa Fernando VII, porque la Constitución le es ajena y desconocida.

Explica Dérozier cómo la falta de un proceso reformista durante el trienio constitucional provoca unas disensiones cada vez más fuertes en el seno del «partido» liberal (la división entre «moderados» y «exaltados» proviene ya del período 1808-1812), que se hicieron patentes con la creación de varias «Sociedades patrióticas», de un nuevo movimiento político (los comuneros) y la escisión de la masonería, que había jugado un papel decisivo en la «revolución» de 1820.

Larra es un testigo excepcional, según nuestro autor, del continuo fracaso en los propósitos reformistas (que no revolucionarios) de los liberales durante el período 1833-1843, a la vez que el portavoz más importante de esa clase media insatisfecha, que todavía «no está claramente definida ni social ni económicamente».

El malestar progresivo que producen la improvisada regencia de Espartero y los escandalosos gobiernos de González Bravo y

de Narváez culmina en 1848; pero el desarrollo desordenado del movimiento social, coincidente con el período revolucionario europeo—hecho que, por cierto, no recuerda Dérozier y que nos parece importante apuntar—lo corta Narváez mediante una operación sangrienta. Los liberales mantienen una postura de inhibición ante los acontecimientos, «soñando con el justo medio, la razón y la prudencia».

Se pregunta Dérozier si podemos hablar de «revolución» en 1854. La «vicalvarada» se produce por el descontento general que reina en el país. El oportunismo une a O'Donnell y Espartero, «antagonistas moderados», en el Gobierno; progresistas y demócratas acceden al poder; «el pueblo—en armas—interviene y parece que pone fin (provisorio) al triunfo de la finanza y del todopoderoso clero; el sistema de impuestos es revisado, mientras las huelgas brotan un poco por todas partes». Como habíamos adelantado, «es en este sentido en el que se puede hablar de comienzos de un período revolucionario». Los liberales, a quienes lógicamente hubiera correspondido encabezar el movimiento sociopolítico, como su clase—la burguesía—les había encomendado, «son desbordados—concluye Dérozier—progresivamente por la revolución que han combatido».

Varios textos de autores de la época (Jovellanos, Quintana, Alcalá Galiano, Arriaza, Martínez

de la Rosa, Espronceda, Larra, Marx), discursos (Muñoz Torrero, Argüelles, Espartero), textos legales y dispositivos, y otros también de gran valor documental, como la antología del «Manifiesto de los persas» y de la «Constitución comunera», complementan eficazmente la lectura del ensayo que los precede. El libro, en fin, publicado sin duda con fines de divulgación, resulta ser un manual útil y esclarecedor.

MANUEL CAMARERO

JAN LUKASIEWICZ: *Estudios de Lógica y Filosofía*. Selección, traducción y presentación de Alfredo Deaño. Biblioteca de la Revista de Occidente. Madrid, 1975. 143 págs. Ø21 × 15,5Ø.

«Antes de nada, tengo que dejar sentado que, aun cuando la lógica solía considerarse como una rama de la filosofía, la lógica formal contemporánea, o logística, se ha extendido de tal modo y ha crecido con tanta independencia de la filosofía que ha de ser tratada como disciplina aparte.»

Lukasiewicz, el creador de la lógica polivalente, nos ofrece en este libro nueve estudios de lógica y filosofía bajo la advocación de la cita anterior. Como

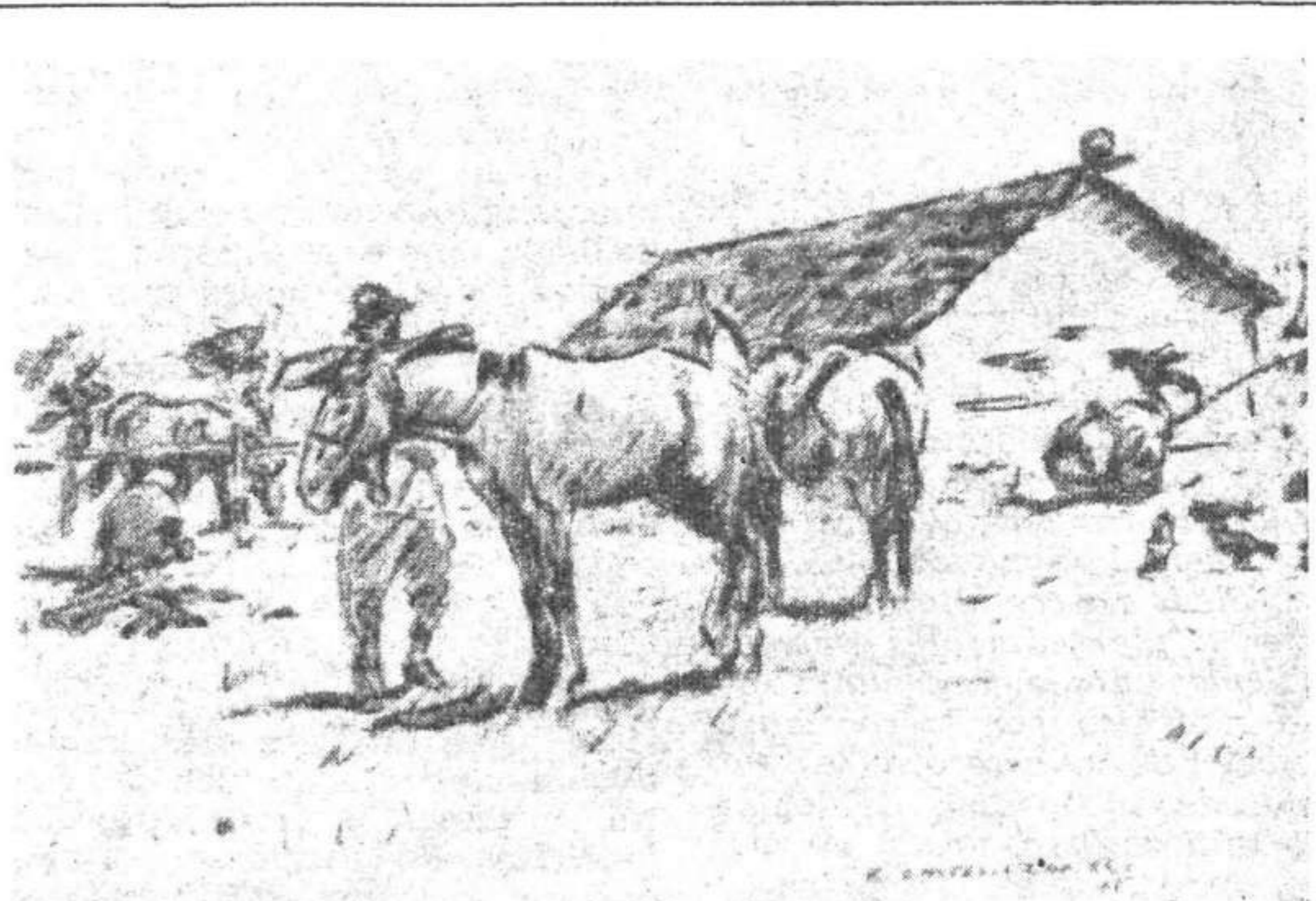
dice Alfredo Deaño, traductor y presentador, Lukasiewicz «pretende trasladarnos al ámbito de la reflexión filosófica y labrar una filosofía libre de vanas especulaciones, metódica y exacta. El suyo es, pues, un programa de filosofía científica». Parece que, en principio, tan deteriorada está la imagen del especulador metafísico, lúdico y gratuito, como la del científico limitado por las propias leyes inexorables de su ciencia. Lo original en Lukasiewicz es que, por medio de su logística—«más cercana hoy a la matemática que a la filosofía»—invierte algunos términos inencontrables para ofrecernos un método y un objeto científicos que participan activamente de los conceptos creativos del arte y hasta de la vieja metafísica. Dentro de la creación científica, la selección de verdades necesarias y no caprichosas, hacen posible que el pragmatismo no esté esclavizado por las simples ofertas y demandas cotidianas, sino realzado por una búsqueda del conocimiento que asegura la libertad de creación frente a las limitaciones propias de unas leyes lógicas de necesidad.

La ciencia puede, así definirse como la capacidad de despertar, o de satisfacer, directa o indirectamente, necesidades intelectuales comunes a toda la humanidad, necesidades que todo hombre con un cierto grado de

ILDEFONSO MANUEL GIL: *Valle-Inclán, Azorín y Baroja*, Madrid, Seminarios y Ediciones, 1975, 178 pp.

Ildefonso Manuel Gil, profesor en la Universidad de Austin, Texas, ha dedicado en su labor investigadora preferente atención a las letras hispanas contemporáneas, aunque no quiero olvidar su revelador estudio sobre *La Serafina*, tan curiosa novela, no por desconocida menos importante, y su destacada aportación a los estudios sobre García Lorca, con su reciente—y, en general, aceptable—selección de estudios sobre este autor. En su línea de dedicación a la literatura contemporánea está su último libro, dedicado preferentemente a la figura de Valle-Inclán, aunque se recogen también dos artículos: uno dedicado al análisis de la exclamación «Viva la bagatela», en sus distintos alcances, resonancias, significados y connotaciones, según la emplee Baroja, Valle o Azorín. Se detiene, por fin, en los versos de Baroja—aspecto menos conocido del gran novelista—, y que Ildefonso Manuel Gil estudia deteniéndose tanto en los aspectos formales (reiteraciones y estructuras circulares, escasez de imágenes, encabalgamiento) como en los temas: «Vienen a ser despojos o ecos de los de la prosa narrativa y ensayística del autor. Hay cuatro grupos temáticos importantes por el número de poemas que los forman: espacios, tipos, costumbres, de carácter principalmente descriptivo, y uno final de "recuerdos y confidencias", en el que se tiende necesariamente a lo lírico» (p. 168). Y no olvida Ildefonso Manuel Gil valorar la actitud general de Baroja ante la poesía y los poetas, importante para comprender su creación poética, pero creo que algunas citas de sus memorias le hubieran sido muy útiles para profundizar en este apartado.

Creo que la aportación más importante de este libro está en los estudios dedicados a Valle-Inclán, de varia preocupación y alcance, pero en los que destacan— a mi juicio—dos aportaciones fundamentales. Por una parte, la observación de la estrecha relación entre un episodio secundario de *El árbol de la ciencia* (Baroja, 1911) y la escena decimotercera de *Luces de Bohemia* (corresponde al velatorio de Max Estrella). Por otra parte, profundiza en la utilización de textos ajenos por Valle-Inclán e inicia un análisis de la función de estas incorporaciones en su obra: finalidad estética, elemento ambientador, intención irónica, humorística o paródica. Valle reproduce textos de otras obras o, simplemente, se sirve de nombres de un autor o títulos de obras conocidas, con lo que consigue asimismo sus propósitos que acabo de citar. Valle vivía la literatura y literaturizaba la vida, no desdeñando motivos ficticios o reales,



sacados de la tradición literaria o de las propias experiencias cotidianas que pudiesen aprovechar a su arte.

Ildefonso Manuel Gil hace unas calas en la obra valleinclaniana y estudia cómo autores y épocas tan diversas como el Poema de Mío Cid, Arcipreste de Hita, Romancero, Luis de León, Lope, Calderón, Duque de Rivas, Espronceda, Bécquer, Zorrilla, Campoamor, hasta sus coetáneos—modernistas o no—, dieron materia a este autor para recreaciones o incorporaciones. Ildefonso Manuel Gil se detiene, de modo especial, en la presencia de Rubén Darío en la obra de Valle-Inclán. Como ya es sabido, Valle incorpora a su obra no sólo la influencia del gran poeta nicaragüense—sobre todo en su primera época—, sino que—como demuestra Ildefonso Manuel Gil—es fácil encontrar pasajes y evocaciones rubenianas y, lo que es más singular, la presencia de este poeta como personaje de *Luces de Bohemia*. El autor del libro que comento hace una bella interpretación de la aparición de Rubén y del marqués de Bradomín—los grandes amigos de Valle en la realidad y en la ficción—en el entierro de Max Estrella, cuando ambos ya han muerto en la vida y en la obra. Ildefonso Manuel Gil lo interpreta como el gran homenaje a estas dos figuras, de tanta influencia en Valle.

He intentado recoger testimonios para mostrar la inteligencia y cuidada meditación de este nuevo estudio de Ildefonso Manuel Gil.

JOSE MARIA DIEZ BORQUE



desarrollo intelectual puede sentir. El hecho de que las leyes científicas surjan a priori de una mente que especula con la ficción, hacen de la lógica una fuente original de libertad. «El elemento de posibilidad es suficiente para hacernos considerar los principios de razonamiento como creaciones de la mente humana, y no como reproducciones de hechos reales», dice Lukasiwicz. Y es que, frente al poeta, el científico razona, es decir: precisa unir las fantasías con lazos lógicos indisolubles, y es éste el valor adicional a la verdad que la ciencia puede esgrimir frente al mundo ilimitado del arte.

Opone, en otro trabajo, a las proposiciones bivalentes aristotélicas, su lógica trivalente, según la cual las proposiciones pueden no ser necesariamente verdaderas o falsas, sino tan sólo posibles. Sobre este planteamiento estudia Lukasiwicz el determinismo y su incidencia sobre la libertad y la especulación acerca de una verdad preestablecida y eterna. La respuesta, más que una solución, es un oscuro medio entre dos oscuros extremos: lo que debe de ocurrir no es ni verdadero ni falso; es indeterminado. Lukasiwicz se limita—y él mismo lo dice—a ofrecer un instrumento de trabajo que descubra problemas hasta ahora insolubles sin desecharlos, por ello, de antemano. «Los problemas metafísicos se han dejado sin resolver, aunque, en mi opinión, no son insolubles. Pero debemos enfocarlos con un método científico, el mismo bien contrastado método que utiliza un matemático o un físico.»

Pero no por esto nos encontramos ante el empirista empedernido para el que todo aquello que escapa a un proceso de verificación es, por sí mismo, dudoso y hasta despreciable. Lukasiwicz ha sido filósofo antes que lógico, y lejos de considerar a la filosofía tradicional como una tarea mental digna de olvido y de piedad, parece dispuesto a volver a plantearse los mismos problemas desde un punto de vista científico, con la confianza de poder llegar a resolverlos por medio de su método de lógica matemática. Pero, acaso, su método corre el riesgo de no pasar de ser el sistema de un método. Efectivamente, sus aplicaciones podrían llevar a nuevos enfoques de algunos problemas, pero no a certidumbres y, menos a soluciones últimas y definitivas.

Pero quizá el estudio más interesante sea aquel en el que esboza una historia de la lógica de proposiciones con el propósito de conectar la lógica matemática o logística con la lógica tradicional. Ya en la lógica estoica encuentra proposiciones hipotéticas y disyuntivas, opuestas a las aristotélicas, que se enriquecerán con Pedro Hispano o Duns Scoto y que constituirán el punto de partida de la lógica moderna que comienza con Frege.

El libro, en definitiva, debe ser un antídoto para dos extremos: el que arremete contra la metafísica por el solo hecho de no poder tocar la llaga con las manos, y el que arremete contra todo lo que no sea metafísica por el pudor o la incomodidad de tener que tocarla.



DORA Y ERWIN PANOFSKY: *La caja de Pandora*. Barral Editores. Barcelona, 1975. 224 págs. 70 fotografías. Ø23,5×15,5Ø.

Un subtítulo («Aspectos cambiantes de un símbolo mítico») y setenta fotografías pueden dar una primera idea bastante exacta de lo que es el libro de Dora y Erwin Panofsky. Pero no es solamente esto: hay en él una feliz conjunción entre lo curioso, lo erudito y lo vital que inquieta y apasiona y que supone, en definitiva su mayor interés. El mito de Pandora contiene todos los elementos propios de las primeras relaciones entre dioses y hombres: la asechanza, la tentación, la curiosidad o la ignorancia, la culpa y el castigo. Zeus, para castigar la temeridad de Prometeo, le envía a Pandora, la «toda dotada» de vicios o virtudes, con una magnífica caja como regalo de boda, en la cual están encerrados todos los males que asolan a la humanidad. El robador del fuego sagrado, receloso de tanta generosidad, advierte a su hermano Epimeteo de la posibilidad de un engaño, pero Pandora abre la caja y los males escapan y se dispersan por el mundo, no quedando dentro, en el fondo, más que la esperanza.

De la primera versión de Hesíodo hasta nuestros días, las interpretaciones le suceden con distintos signos e intenciones. Si, para Hesíodo, Pandora es portadora de males, para Babrio lo es de bienes, y a partir de aquí, las representaciones plásticas o literarias mostrarán un suceso extraordinario y contradictorio donde el único aspecto inmutable será la presencia de una caja que en el mundo clásico es un «pithos» («vasija no-portátil») y que de Erasmo de Rotterdam en adelante será una «pyxis» (vaso o caja), origen éste de la «caja de Pandora». A este cambio suceden otros, que suponen otras tantas adaptaciones posibles: del siglo XVI al XIX es Epimeteo quien abre la caja, acaso por concomitancia de Pandora con la Psique de Apuleyo, y el mismo mito de Pandora será también asumido por el tema de la Ignorancia, debido en gran parte al cambio de la idea judeo-cristiana (el pecado se origina en la curiosidad) por la idea socrática (el pecado se origina en la ignorancia). De esta forma Pandora va mostrando sus múltiples caras: a veces será identificada con la esperanza y la curiosidad, a veces con la perversidad y la ignorancia. Detrás de cada interpretación estará siempre el espíritu y la peculiaridad de una época. Y es esa capacidad de los mitos para adap-

tarse a cada tiempo lo que hace de la caja de Pandora un único problema con diferentes tratamientos de fondo. «Caja de Pandora» se denomina a cualquier fuente de múltiples desastres, sobre todo cuando en ello interviene una hermosa y maléfica mujer. Y así desde los dibujos de Rosso Fiorentino hasta los de Paul Klee, la intención será la misma, al margen de su mayor o menor volumen de anécdotas y fidelidades a la versión original. Max Beckman simbolizará en la caja de Pandora a la bomba atómica; para Dante Gabriel Rossetti será sólo una mera abstracción simbólica de la fatalidad. Lo mismo ocurre en las interpretaciones escénicas de Calderón, Goethe o Voltaire, y, por supuesto, en los distintos contextos culturales donde este mito ha sido adaptado. Todo ello es estudiado por Dora y Erwin Panofsky con escalofriante aparato erudito, donde no faltan los textos griegos y latinos, debidamente traducidos (con frecuencia por el mismo traductor de la obra, Alberto Clavería), y las notas y apéndices que vienen a ser matizaciones más propias del especialista que del curioso, pero que enriquece el conjunto por el excluyente procedimiento de agotar el tema por medio de la asfixia. Como ya advierte el traductor, el libro abunda en interpretaciones filológicas, simbólicas, poéticas y mitológicas, y más que una «monografía completa sobre Pandora», los autores han pretendido centrarse «en una serie de problemas concretos cuyas particularidades nos han llamado la atención». Este carácter misceláneo de la obra es también uno de sus mejores atractivos. Lejos de seguir una línea histórica y total, selecciona aspectos dispersos que en ningún caso carecen de interés. Lo aparentemente trivial, como puede ser el paso del «pithos» a la «pyxis», se convierte en fuente de significaciones por medio de la propia naturaleza siempre significativa del mito. Su actualización es, en nuestros días, más una necesidad que una simple tentación. Porque, efectivamente, es éste «un tipo mitológico que sigue teniendo vitalidad y que ejerce una extraña fascinación; a lo largo de los tiempos ha prestado su nombre tanto a reinas inglesas como a policías franceses; tanto a la piedra filosofal como a una banda de asesinos quinceañeros de Filadelfia». La síntesis mental y el problema insoluble que todo mito conlleva es precisamente la mejor garantía de su vigencia. La caja de Pandora, acaso uno de los mitos más hermosos e inquietantes que han existido, tiene en este libro una novedad y un homenaje dignos de su importancia, y que por ello no deberían ser olvidados.

LLD

MIRCEA ELIADE: *Iniciaciones místicas*. Taurus Ediciones. Madrid, 1975. 226 págs.

El lector castellano conoce suficientemente a Mircea Eliade por sus obras *Imágenes y símbolos*, *El chamanismo*, *Yoga*, *Herreros* y *alquimistas*, etc. La de hoy recoge un grupo de conferencias pronunciadas en la Universidad de Chicago en 1956, y publicadas en inglés en 1958. La virtud que distingue a nuestro autor es su inmaculada claridad de ideas y su meridiana exposición de doc-

trinas que afectan directamente al campo de los «misterios» en las distintas religiones. Cualquiera lector medianamente formado puede seguir sin esfuerzo la lectura de *Iniciaciones místicas*. Bajo otro aspecto, esta temática es estimulante para la juventud contemporánea, ávida nostálgicamente de una «mística» que ampare y eleve sus proyectos e ideales ultratecnológicos y meta-sociales. Su anhelo de un «mundo mejor», quiere fundir en una misma entidad la utopía con la iniciación mística. Sin embargo, nuestro autor se muestra un tanto escéptico con relación al hombre contemporáneo, que se niveló socialmente y espiritualmente y se desacralizó a fuer de industrializarse. «La iniciación es prácticamente inexistente en la sociedad occidental de nuestros días... La originalidad del «hombre moderno», su novedad con respecto a las sociedades tradicionales, está precisamente en la voluntad de considerarse como un ser únicamente histórico, en el deseo de vivir en un Cosmos radicalmente desacralizado». Si esto es cierto, visto desde las estructuras sociales, convencionales y vigentes, no lo es considerado desde el espíritu del joven de hoy, que refleja una «latente nostalgia mística» y una apertura profunda a lo ultracósmico. Todo el movimiento «hippies» responde a esta dinámica vital. Y ese movimiento bulle poderosamente en espíritu de todo joven a nivel planetario.

Son cinco los capítulos que recogen la temática de estudio: *Ritos de pubertad e iniciaciones tribales en las religiones primitivas*, *ritos de pubertad e iniciaciones tribales (continuación)*, *de los ritos de pubertad a los cultos secretos, iniciaciones individuales y sociedades secretas, iniciaciones militares e iniciaciones chamánicas y temas iniciáticos en las grandes religiones*. Este cuadro revela el vasto campo de investigación e interpretación que recoge la obra de Mircea Eliade. La metodología empleada responde a un cierto orden cronológico, por una parte, y a distintos troncos-tipo, por otra.

Hay que definir, en primer término, la iniciación. Vista en su sentido más amplio y comprensivo, corresponde a esta caracterización: «Por iniciación se entiende generalmente un conjunto de ritos y enseñanzas orales que tienen por finalidad la modificación radical de la condición religiosa y social del sujeto iniciado. Filosóficamente hablando, la iniciación equivale a una mutación ontológica del régimen existencial. Al final de las pruebas, goza el neófito de una vida totalmente diferente de la anterior a la iniciación; se ha convertido en otro». Hay que consignar la importancia capital que ha tenido el rito de iniciación a la pubertad. Suponía el tránsito al mundo de los adultos.

Habría que conceder la máxima trascendencia a los ritos de iniciación en el antiguo mundo griego, representado por los «Misterios de Eleusis». El pensamiento cristiano, tanto Clemente de Alejandría como San Agustín, le ha prestado su atención y los estudió en su contenido más relevante bajo dos formas «ser iniciado» (nacer o renacer) y «morir». El morir del iniciado conlleva «renacer» a una nueva vida. Puede verse el paralelismo con el Bautismo cristiano. Sin



MANUEL GARCÍA VIÑÓ: *Papeles sobre la «nueva novela» española*. Ediciones Universidad de Navarra. Madrid, 1975. 204 págs. Ø11x18Ø.

La novela española, después de un largo debate con el realismo y los compromisos sociales emanados de la situación de posguerra, tiende a buscar nuevas fórmulas, desarraigadas ya de la observación mimética del entorno. Claro está que lo que en principio parecía un cuestionamiento del ángulo de mira se convierte luego en un largo proceso que afecta a todos los puntos desde los que se construye una novela. Desde lo intelectual, la vanguardia, el experimentalismo lingüístico, hasta el puro esquematismo y el atentado contra todo aquello que recuerde viejos cánones. Hay entonces muchas formas de escapar a ese realismo asfixiante, milimétrico, que tantos años y tantas novelas monocordes ha costado a los narradores españoles, más atentos a unos regímenes de vida muy dudosos que al verdadero alcance y papel de la obra literaria. Quizá el ejemplo emulador de los colegas hispanoamericanos, o únicamente el agotamiento de unos temas más propios de panfleto sociológico que de producto artístico (y, en consecuencia, de un lenguaje inexpresivo e ineficaz), han revuelto los órdenes, preconizando una novela que ya no se martiriza con el humo de las fábricas ni con el comadreo de la casa de vecindad.

Hasta aquí, el planteamiento del problema es válido para todos. Manuel García Viñó, practicante y teórico de la novela, lanzó en 1967 un libro que no trajo la lluvia al gusto de todos: su *Novela española actual* iniciaba una enardecida polémica—en los auspicios, inextinguible—que quizá se vea felizmente sofocada por este nuevo libro, que recoge los datos, el proceso y los más pequeños pormenores de esta azarosa contienda. *Papeles sobre la «nueva novela» española* es la acumulación casi policiaca de textos, diálogos, cartas y opiniones que han ido componiendo en los últimos años el *affaire* de la nueva novela española («Recojo lo que buenamente obraba en mi poder, arracimando los textos referentes a un mismo tema en capítulos que ofrezco siguiendo una ordenación lógica, no cronológica»).

El libro tiene la virtud de mostrar, para el profano o para el mismo polemista, todo lo que de resabio, de prurito superador y de tendenciosas rivalidades comporta el curioso fenómeno de un debate literario, más aún cuando las opiniones prevalecen o se recrudecen con el paso del tiempo y cuando en ocasiones falta un ápice para



que los enfrentados lleguen a las manos y parezcan dispuestos a dar su vida por una tesis que no admite detractores. Entre grotesco y apasionante, el mundo de las controversias literarias, a veces evocador de las tertulias futbolísticas de los lunes, despista más que aclara, porque al sufrido espectador no se le ofrecen luces que proyecten una objetividad sobre el tema, sino una amalgama de razones que apoyan el teorema del contendiente.

Manuel García Viñó comenzaba en 1967 a apuntar la existencia de un grupo de novelistas que invocaban una novela contrapuesta a la del realismo social de posguerra. Incluyéndose en el grupo, García Viñó anotaba los nombres de Carlos Rojas, Andrés Bosch, Manuel San Martín, Antonio Prieto, José Vidal Cadelláns, José Tomás Cabot, aduciendo una serie de características que los acercaban y los englobaban en un mismo movimiento literario. La intención de congregarse a unos no-

velistas y nivelarlos por unos puntos comunes fue una de las primeras objeciones que se le opusieron a García Viñó. Si todavía la existencia de una posible o real generación del 98 deja resquicios para admitirlo, negarlo o atenuarlo, desechando o aplicando escrupulosamente las famosas reglas de Petersen, aún es más problemático aceptar los moldes para definir a un conjunto de escritores que se hallan en plena realización de su obra. Pero esto no es más que una cuestión de acercamiento. La verdadera polémica surge en torno a las cualidades y el planteamiento de la novela en estos autores: las denominaciones con que García Viñó trataba de sintetizar el fondo de esta nueva narrativa entusiasmaron a algunos y escandalizaron a otros. Nombres como el de «nueva novela» remitieron a algunos la sugerencia de un apodo afrancesado; la peligrosa adjetivación de «metafísica» parecía desmesurada a otros, y la osadía de hablar de un «realismo total» se vislumbra casi como una afrenta. Sólo esta simple cuestión de nominaciones hizo correr tinta, florilegios, apologías, diatribas e indignaciones. Nacían la polémica, las inquisiciones y respuestas a nivel de periódicos y revistas especializadas, las cartas personales y públicas, un coloquio en televisión, las declaraciones ininterrumpidas de los implicados en los hechos. Por otro lado, fenómenos tan movidos como talante universitario, búsqueda de una realidad no puramente física, tratamiento culto de los temas, experimentalismo y novedades formales, fueron meticulosamente revisados por una numerosa pléyade de críticos. Desde Rafael Conte, que dudaba de la existencia del grupo, las puntualizaciones de Antonio Valencia y la desconfianza de Gonzalo Sobejano, hasta las alabanzas categóricas de Juan José Coy y posiciones equívocas y más o menos eclécticas, el libro es un largo manifiesto en torno a tres preguntas: realidad del grupo como tal, renovación o novedad en la novela española, propiedad o impropiedad de los nombres que designan el grupo. Con una reflexión acerca de posibles compromisos políticos finaliza el libro.

MARIA JOSE DE LA CAMARA  
DE LA TORRE

embargo, en el cristianismo, (en mi opinión), lo que tiene más importancia es el rito de «iniciación a la pubertad» y está representado por la Confirmación. (Mircea Eliade no hace alusión a ello, y es, sin duda, el punto de referencia más significativo de la iniciación mística cristiana.) Por otra parte, a mi juicio, ha sido Hegel el que mejor ha estudiado los «Misterios de Eleusis», con su Poema de Eleusis. Sin la interpretación del «joven Hegel» quedan inexpresivos dichos ritos.

La vinculación entre Cosmogonía y «caos», entre caos y rito de iniciación, entre «muerte» y rito de iniciación, es indiscutible. Porque, en su definitivo alcance, la iniciación mística aboca a la creación del «hombre nuevo o renacido».

FRANCISCO VAZQUEZ

ARNOLD TOYNBEE: *La Historia*. Noguier. Barcelona, 1975. 584 páginas. Ø23,5x29,2Ø.

Hay personas cuyos escritos están llamados a quedar como conquistas perdurables del progreso humano del espíritu. Entre los casos contemporáneos más destacados en el campo de la historia puede figurar—y de hecho es evidente en el concierto científico internacional—el británico, fallecido no ha mucho, Arnold J. Toynbee, quien fue en vida director de Estudios del Real Instituto de Estudios Internacionales y profesor de Investigaciones de Historia Internacional en la Universidad de Londres, y cuya obra esencial, *Un estudio de la Historia*, es para profesionales o curiosos un hito señero que apunta a una visión total del pasado, acreditando en su desarrollo, espigado de lo que nuestro Ortega y Gasset llamó

«un océano de tipografía por el cual es sobremano largo y penoso caminar, una obra complicada y pluscuafrendosa (que), aunque elaborada bajo el frío, la humedad y la niebla de Londres, ostenta un carácter tropical» (*Una interpretación de la Historia Universal*, 1959, págs. 52 y 53). Empresa colosal en cuya paciente y lúcida concepción empleó treinta y tres años de su vida (1921-1954), alumbrando 14 volúmenes, en los que no se sabe qué admirar más, si su prodigiosa erudición o la agudeza de su comentario y cotejo de las distintas civilizaciones enumeradas—que si fueron 21 en los 10 tomos culminados en 1954, son 31 en esta nueva refundición terminada en 1972—, cuya esmerada traducción nos ha presentado el año que acaba de expirar la Editorial Noguer, según la versión revisada por el propio Toynbee—«el ejercicio debe mante-

neros con el espíritu abierto y formarnos el hábito de pensarlo todo de nuevo», nos decía en su tomo XIV, en 1965—y primorosa y valiosamente ilustrada, con la cooperación de miss Jane Caplan, con más de cuatrocientas elegidas fotografías, gráficos y mapas, en negro y en color, que convierten merecidamente a este libro excepcional, verdadera Biblia historiográfica de nuestro tiempo, en un lujo de bibliófilo y en un verdadero deleite para su lectura y contemplación. Cuarenta y dos años de trabajo incesante de una mente excepcional—como lo fue, medio siglo antes la del alemán Spengler, con su tendencia a reducir el trabajo histórico al análisis de las civilizaciones o de las «societies» en la concepción de Toynbee— se nos ofrecen ahora en este gran volumen cuyo repaso es un goce del espíritu para la curiosidad y la meditación.



Expresado en diez grandes capítulos, cuyo planteamiento responde en su titulación a los diez primeros volúmenes de su «Estudio», glosado en 54 apartados —el último de los cuales recomendamos singularmente bajo el sugestivo epígrafe de «Historiadores en acción»— va completado con sendos apartados finales de «Mapas», «Cronologías», «Notas», «Índice de ilustraciones» e «Índice temático», constituyendo, como arriba dijimos, ese ideal de libro—refinado por la decantación del estudio ininterrumpido—

que viene a ser a modo de soberbio legado testamentario de uno de los ingenios y sabios más representativos de lo más selecto de nuestros días.

Recordemos que inició la concepción de tan grandioso monumental del saber y del meditar sobre los hechos pasados (la obra lleva el prometedor subtítulo: «los grandes movimientos de la historia, a través del tiempo, las civilizaciones y las religiones»), cuando estudiaba en la obra histórica del gran Tucídides, las luchas entre las «polis» grie-

gas, que le parecieron, en su significado belicista civil helénico, tan parecidas a las pugnas nacionales puestas en evidencia por la Primera Guerra Mundial (y veinte años más tarde, por la segunda), cuyo examen le hizo brotar la pregunta de si estas recientes contiendas universales no representaban también una verdadera guerra civil, e incluso si no existía cabal semejanza entre todo el proceso histórico que tuvo lugar en el mundo griego del siglo v a. de J. C. y las tremendas discordias entre

pueblos en este siglo xx, esto es, si no podían estimarse como simultáneos, en sentido filosófico, unos y otros acontecimientos.

Pues sin minusvalorar la historia que él llama «microscópica» de hechos especiales localizados en un tiempo determinado —y que Toynbee considera esencial y necesaria para posteriores y más amplias perspectivas—, su examen de las «sociedades» acreditada que son comparables entre sí, y —sin caer en el determinismo y pesimismo spengleriano— estima que la totalidad del pre-

## otros libros recibidos

JO SHERIDAN: *Quiromancia, lo que las manos revelan; libro amigo; temas generales*. Editorial Bruzguera, Barcelona, 1975; 256 págs. Ø10,5×17,5Ø.

En la actualidad estamos asistiendo a un resurgimiento del interés por parte de amplios sectores de la juventud hacia las «otras ciencias». Viejos volúmenes polvorientos sobre temas esotéricos almacenados durante años por falta de salida en las librerías de viejo, adquieren en la actualidad precios desorbitados ante el incremento de la demanda. Podemos decir que no sólo la sociedad está en crisis, sino también su superestructura científica, sus convencionales escalas de valores, las añejas creencias. A medida que la gente se aparta de la religión, va tratando de llenar ese vacío con otros sustitutos más o menos metafísicos. Castilla del Pino señala este fenómeno como una forma más de evadir el compromiso con la realidad. Hay un miedo generalizado en el hombre a enfrentarse de una forma sincera consigo mismo, con el mundo que le rodea, con ciertas preguntas comprometidas cuyas respuestas le inquietan. La estupidez humana, la cobardía, origina el escapismo.

Con la anterior confluye también otro fenómeno anticientífico. En una sociedad dominada por el irracionalismo acaba generalizándose la desconfianza en la razón. El proceso se ha repetido multitud de veces en la historia. Pese a que los logros científicos son en la actualidad más convincentes que en el pasado, podemos afirmar que la confianza en las conquistas humanas propia del siglo de las luces ha pasado para siempre.

¿Cómo es posible que en pleno siglo xx alguien vote por el retorno de los brujos? ¿Que mientras alguien contempla ante su televisor la llegada de los primeros astronautas a la Luna, otro acuda a consultar a un quiromántico? Las paradojas son inevitables. Es preciso, por otra parte, tener en cuenta que las «otras ciencias» existieron antes que la ciencia experimental. Sabemos, por ejemplo, que la alquimia obtuvo un relativo éxito, aunque éste haya sido denigrado y oscurecido por la química, en su lucha por la hegemonía mundial. También la quiromancia se reviste de caracteres científicos con el mismo derecho, quizá, que la sicología o la siquiatria. La quiromántica Jo Sheridan reivindica, al menos para su profesión, carácter científico. Muchas de sus conclusiones resultan comprobables, incluso de una manera demasiado obvia. Se deduce, de aquí, que la autora no descubre la pólvora, pero sí corre el peligro de encasillarnos en esquemas demasiado simples. Como si el hombre no fuera capaz de labrarse su propio destino. El libro está escrito con soltura y amenidad, lo cual contribuirá a redondear su éxito. Nos ofrece un estudio exhaustivo sobre el tema, así como los más diversos aspectos vinculados con la práctica de este arte adivinatorio, cuyo protagonista es la mano. La mano derecha en muchos casos, con lo cual aporta nuevos campos de investigación —o nuevas rayas— en una materia en la que lo habitual es buscar el conocimiento a través de la izquierda. ¿Nos ayudará esto a un mejor conocimiento de la persona, de nosotros mismos? Qué duda cabe si somos curiosos. Si hasta divos de la canción como Cliff Richard, «de manos grandes, firmes y bien formadas», —según la autora—, han acudido a su consulta.

AVELINO LUENGO VICENTE

PABLO CEPEDA CALZADA: *El problema de la justicia en Job*. Editorial Prensa Española, Madrid, 1975; 126 págs. Precio: 180 pesetas. Ø15×21Ø.

Pablo Cepeda es doctor en Derecho y profesor adjunto de Derecho Natural y Filosofía del Derecho en la Universidad de Valladolid; palentino, de Cívico de la Torre, es decir, castellano de Tierra de Campos. Ese espíritu de claridad, de rotundidad, propia del neto castellano, le ha servido para plasmar, en este interesante volumen, una serie de conceptos dignos de alta estimación. En él se abordan cuestiones del Antiguo Testamento: estudio de míticas figuras entre las que se encienden temas de justicia, de libertad, de sabiduría, de humano sufrimiento, precisamente en el período que Karl Jaspers denominó *tiempo-eje*.

En el bíblico *Libro de Job* se alzan sustanciales personajes. Cepeda pasa revista a los más importantes: Sofar, cuyo contexto existencial se corresponde con la figura y actitud del padre; Bildad, de la madre; Elifaz, con significado más genérico y universal: parece confluir la voz de toda la humanidad; Job, ansia de liberación frente al sometimiento, frente al dominio de los condicionamientos paterno-materno tradicionales, ansia de conquista de la propia conciencia; Yahvé, héroe arquetípico, al que recurre Job, pero con manifestaciones equívocas; Eliú, figura más joven que las otras, se nos presenta como el hijo en edad conflictiva; la Mujer, es decir, la tentadora, el ser de condición incitante; Satán, el demonio, la negación por antonomasia, que puede presentarse a veces con la astucia de la serpiente, ocultando la cara.

En el capítulo «Sabiduría y justicia», Cepeda afirma que la justicia se da la mano con la sabiduría; el sentimiento de justicia nace en el mismo instante que el de individualidad. La ley, el derecho, nace de sabiduría y poder divinos.

Job es un producto del llamado *tiempo-eje*. El eje de la Historia Universal parece estar situado en torno de los quinientos

años antes de Cristo. En esos momentos, en Palestina aparecen los profetas; en Grecia, Homero, Heráclito, Platón; en China, Confucio; en la India, Buda. Y surge el sentido del *humanismo*: Sus rasgos pueden ser: 1.º Terror al aislamiento, a la soledad. 2.º Nacimiento de la conciencia. 3.º La rebeldía. 4.º El utopismo. 5.º Afán de justicia y libertad.

En el capítulo «Justicia y culpabilidad», Pablo Cepeda nos habla, sin salirse del texto bíblico, de Job; que, cuando éste, caído de su opulencia, se le señala como castigado por Dios, ya que el dolor es castigo del pecado y que la justicia se manifiesta protegiendo con prosperidad al justo y cargando de calamidades al culpable, Eliú y Yahvé demuestran, al contrario, que la aflicción y la adversidad son los instrumentos de la perfección humana: la Providencia prueba así al justo, fortificándole en la fe. Fray Luis de León, en su «Exposición del libro de Job», pone empeño en encontrar la armonía entre el justo Job y la justicia divina, tónica de vicencias intelectuales y teológicas de su militante catolicismo. Frente a la ley del Talió y las tesis antiguas, Job se alza proclamando que él no ha pecado y que es inocente, desvinculando sus dolores y desgracias de posibles delitos.

Muy interesante ensayo éste del profesor palentino-vallisoletano Pablo Cepeda. Sus opiniones vienen reverdecidas con una erudición dignísima y fresca. Textos, en su lengua original, le han servido para fortificar sus tesis: así los de Erich Fromm, Gustav Jung, Werner Jaeger, Henderson, Rudolf Otto, Maritain, Kant, Heidegger, Karl Jaspers, Freud, Huxley, Papini, Sören Kierkegaard... Y no olvidando los admirables de pensadores españoles: Antonio González Lamadrid, Manuel García Pelayo, P. Gabriel del Estal, Ortega y Gasset, Adolfo Muñoz Alonso (por cierto, prologuista de este volumen que comentamos), Corts Grau, Luis Bonilla, Serafín Asenjo, Xavier Zubiri, José María Cabodevilla, Julián Marías, Luis Legaz... Y la utilización preferente y subrayada de dos textos clásicos: la citada «Exposición del libro de Job», de Fray Luis de

León, y la agustiniana «Ciudad de Dios».

Felicitemos al autor: lo merece, pues su estudio muestra un profundo conocimiento del Derecho y un gran sentido humanístico de lo que debe ser la justicia.

FERNANDO ALLUE Y MORER

BORIS LUBAN-PLAZA: *Temple nervioso y convivencia familiar (Reflexiones de un médico)*. Edita Universidad de Sevilla. Sevilla, 1975. 320 pp. Ø11,2×18,5Ø.

Como dice atinadamente Silverio Palafox en el Prólogo, no se trata de un libro más, sino, por el contrario, de lo que denomina *biblijoja*. Que esta obra tenga el acierto de ofrecer una auténtica divulgación (arte pedagógico de lo más difícil), y se halle bien lejos de las pretendidas vulgarizaciones, es ya una garantía, junto al prestigio del editor, del autor, del traductor y del prologuista que lo presenta y nos hace enfocar su lectura, desde el principio, con el respeto que merece.

La gran complejidad de los fenómenos psicológicos que hoy tanto nos conturban, especialmente respecto a la formación de la juventud, los problemas de la convivencia familiar, los derivados de la sociedad de consumo, de los consabidos disturbios nerviosos y todas las circunstancias ambientales, plantean un vasto tapiz de necesidades aclaratorias y encauzadoras que el presente libro trata oportunamente, primero desde los planteamientos teóricos y después en las consecuencias prácticas, bajo la perspectiva de un análisis médico-sociológico.

El libro consta de cuatro partes. La primera estudia el hombre en relación con el ambiente, las bases de la salud, los problemas psíquicos en la sociedad industrial, la neurosis y la enfermedad psicósomática, los efectos psicológicos de la literatura y el cine.

La segunda parte se dedica a las necesidades afectivas del niño en el ambiente familiar, el valor educativo del juego, el papel de la madre, y el problema de la televisión entre otros.

La tercera parte analiza todas las cuestiones



térito resulta captable al estudio de la historia universal, gracias a esas unidades, que no son organismos que viven y mueren, sino sistemas de relaciones de los individuos, en cuya existencia pasada, presente y venidera, campea con letras doradas este fundamental aserto toynbiano: «... si el poder material no es compensado por el correspondiente poder espiritual, el progreso será una maldición, no una bendición».

NAVARRO LATORRE

ARCADIO LÓPEZ-CASANOVA y EDUARDO ALONSO: *El análisis estilístico*. Biblioteca Filológica. Editorial Bello. Valencia, 1975. 208 páginas.

Los autores de este libro, junto con Ernesto Veres d'Ocon, son los responsables de una nueva colección, «Biblioteca Filológica», que en su doble vertiente de Ensayos y Manuales quiere aportar su presencia en el campo de la crítica literaria, campo que se empieza a hacer tan extenso que raya en la inflación de títulos,

exigiendo ya una criba urgente para aclarar valores y aportaciones fecundas.

Creo que el libro que nos ofrecen Arcadio López-Casanova y Eduardo Alonso es pretencioso en el título y mucho más humilde en su contenido. Quiero decir, que aparte de la evidente desproporción existente entre las páginas dedicadas a análisis de textos poéticos con respecto a los de novela (152 frente a 52, respectivamente), desproporción que defrauda un poco, este «análisis estilístico» peca de excesos

formalistas frente a no demasiadas precisiones en el nivel significativo del texto.

El análisis, por lo que tanto a poesía como a novela respecta, se plantea desde una metodología estructuralista del texto, observado sucesivamente en diversos niveles, primarios y secundarios, totales y de detalle, y sus continuas correlaciones e inserciones, y aplicadas a una serie de ejemplos (interesantes en cuanto que son calas a lo largo de la historia de nuestra poesía, aunque repiten más de un caso)

relacionadas con el desarrollo del niño y la responsabilidad de los padres, los miedos infantiles, la tartamudez, etc.; y pasa a continuación a los problemas de la adolescencia: modificaciones físicas y psíquicas, comportamiento, necesidad de independencia, equilibrio, madurez, amor, sexo, exámenes, etc.

La cuarta parte tiene un carácter eminentemente práctico respecto a la prevención de las molestias nerviosas, la cuestión de fumar, la prevención

de las toxicomanías, los problemas del trabajo, el descanso, el insomnio y una serie de consejos respecto a cuándo y cómo se debe dormir. Finalmente, el capítulo que cierra esta obra, donde se plantean las posibilidades de un arte de la felicidad, resulta excelente colofón a un libro sociológicamente constructivo como higiene mental y cuya utilidad teórica y práctica se hace evidente al lector de principio a fin.

LUIS BONILLA

AUTORES VARIOS: *Brujología*. Editorial Seminarios y Ediciones, Madrid, 1975, 370 pp. Ø11x18Ø.

El interés de este libro, que recoge las ponencias y comunicaciones del Congreso de San Sebastián, viene determinado por la multiplicidad de variantes al tema de la brujología, enfocada desde cada una de las perspectivas de observación y enjuiciamiento de los diversos autores. Así podemos leer planteamientos de base literaria, sociológica, médica, psicológica, folklórica, antropológica, histórica, criminológica e incluso de alcance actual con paralelismo de fenómeno latente en épocas bien distintas.

No sería exagerado afirmar que los autores de cada una de las comunicaciones y ponencias han legado en ellas otros tantos esquemas de posibles libros que ellos, mejor que nadie, pudieran desarrollar sobre sus temas respectivos en su especialidad, y ofrecer exposiciones más amplias con el mismo acierto fácilmente apreciable en las aportaciones a este Congreso que ahora se publican.

Son en total veintiocho artículos, cuyos autores se reconocen en seguida por su peculiar estilo y especialización cultural a través de publicaciones anteriores. Sin pasar aquí a enumerar sus nombres ni los incitantes títulos de los trabajos incluidos, debe al menos afirmarse que no se verá defraudado quien observe a través de las páginas del presente libro los sintetizados reflejos de ese mundo bruñido tan polemizado. En suma parece ofrecerse en esta *Brujología* a manera de un calidoscopio, donde las cambiantes sugerencias se relacionan substancialmente y dejan planteados como un tapiz los problemas más sugestivos del vasto tema.

LB

GIORGIO SCERBANENCO: *La chica del bosque*. Editorial Noguer, Barcelona, 1975. 340 pp. Ø12,5x19,5Ø.

Recuerdo que, en el verano del 67, leí *Venus privada*, de Giorgio Scerbanenco, novela policíaca. Interesado de siempre por el género policíaco, *Venus privada* me resultó una obra estimable dentro de la novela policíaca, principalmente por lo que en ella había de renovadora, de búsqueda de nuevos derroteros para el género policíaco.

Giorgio Scerbanenco, que es un italiano nacido en Rusia, allá en 1911, con *Venus privada*, a la que seguirían entre otras *Traidores a todos*, *Los milaneses matan en sábado* o *Muerte en la escuela*,

lograría ser reconocido internacionalmente como un gran autor del género policíaco.

Años después, ahora, en este invierno, me llega su obra *La chica del bosque*, que me ha hecho buscar la frase que en su día subrayé en *Venus privada*: «Contar la vida de un hombre, ¿no es acaso una plegaria?» Porque, *La chica del bosque*, cuyo título original es *Johanna della foresta*, es ciertamente una plegaria, algo así como una oración humilde para pedir comprensión del modo de actuar de unos seres humanos que participarán en una inolvidable experiencia en los bosques de alerces del norte de Suiza.

Sospecho, pero no lo puedo afirmar, que *La*

*chica del bosque* es una novela anterior a *Venus privada*. Por lo tanto, también anterior a la merecida fama de la que en la actualidad goza Giorgio Scerbanenco. De lo que no cabe duda es de que *La chica del bosque* es una novela distinta a las anteriormente mencionadas. Distinta porque poco tiene en relación con el género policíaco, aunque esté presente en ella lo deductivo. Un crítico italiano la ha calificado de «novela policíaca de amor». Sinceramente, no creo que sea necesario rizar tanto el rizo, aunque se busque como medio para alabar la obra. Si es anterior a *Venus privada*, y cada vez estoy más convencido de ello, si supone un buen eslabón para comprender que posteriormente Giorgio Scerbanenco podría triunfar, literariamente hablando, en uno de los géneros que considero más difícil de lograr, que es el policíaco.

En *La chica del bosque*, que no sólo es una historia amorosa, aunque todo gire alrededor del amor, Giorgio Scerbanenco se nos muestra sobre todo, como un magnífico creador de personajes, a los que sabe dotar de una gran fuerza. Tanto Donato como su amigo Francino, italianos que han sido estudiantes, el primero abandonó la Medicina por no poder seguir pagando los estudios y el segundo acabó Letras y hasta publicó un libro de prosa poética, llegados a Suiza para trabajar en la tala de los árboles, quedan perfectamente definidos ya en las primeras páginas, gracias a los vigorosos trazos que hace el autor por medio de unas sencillas situaciones, como la que presenta en un autocar. Otro personaje de gran importancia es Domingo, emigrante andaluz. Gertrude, la maestra; María, la que espera al hombre que ama y que se ha ido...

La historia es, ante todo, la plasmación de aquellas vicisitudes que se les pueden presentar a los emigrantes. Es, digamos, una hermosa tragedia la que nos narra el autor, con gran sensibilidad. Giorgio Scerbanenco sabe, y muy bien, suscitar el interés. Y llegar a la violencia cuando es necesario, cuando el argumento lo requiere. Pero sin pasarse. Una novela melancólica, porque toda

ella respira esa melancolía del emigrante, en la que indudablemente está presente el sentido policíaco del autor. Pero, sin que pueda considerarse policíaca. En ella se dice: «Ciertamente, los poetas ya lo han escrito todo». Pero, Giorgio Scerbanenco quiere decir algo más, algo que quizá a los poetas se les ha escapado. Y, así, en un bosque del norte de Suiza, asistimos a todo un drama en don-

de la salvación acaba llegando por medio de la sensibilidad humana.

*La chica del bosque*, narrada con maestría, siempre con la intriga presente, resulta una lectura agradable en donde uno acaba identificándose con los personajes. Esto es, creo, una de las metas de todo autor. Y Giorgio Scerbanenco lo ha conseguido.

JUAN JOSE PLANS

ANTONIO BUERO VALLEJO: *Las Meninas*. Historia de una escalera. Prólogo de Ricardo Doménech. Seleccionadas Austral, Espasa-Calpe, Madrid, 1975, 238 pp., Ø11,5x17,5Ø.

La aparición de Buero Vallejo en nuestros escenarios, libros y conciencias, significó una tregua dentro del sublopismo de posguerra: teatro de la complacencia, de la tesis derechista, de la trivialidad consagrada. Con Buero Vallejo vuelve a tener vigencia y sentido la vocación de la verdad, la verdad cuyo límite es el hombre y que es también, en definitiva, una búsqueda desesperada de la libertad.

Esta concepción de la verdad no podía menos que ofrecer la única vía de solución posible o, al menos, de orientación ética en el mundo español de los años 40-50. El autoescamoteo de la verdad que aparece en *Historia de una escalera*, es fiel reflejo de esa indiferencia moral que sigue a toda crisis de valores humanos. Por ello, el restablecimiento de la verdad, es también una tarea de amargura y esperanza, y su búsqueda compete tanto al autor como al espectador. Pero, a la vez, el teatro de Buero no es un teatro de época, en el sentido de vigencia intemporal, y aun cuando pueda perder ciertos signos reveladores exclusivos de un tiempo muy localizado, quedará siempre todo ese fondo que trasciende la anécdota sin llegar a instalarse en la relatividad y asepsia de una total abstracción. «El teatro de Buero responde al deliberado empeño de llegar a una síntesis de dos estilos antagónicos: el realismo y el simbolismo». Estas palabras de Ricardo Doménech, prologuista del libro, son tan gratuitas como veraces. Y hay una segunda conjunción entre valores que sólo en una historia de la literatura limitada por una higiénica claridad pedagógica podrían pasar de la interacción a la oposición: el espacio costumbrista en el que se representa una tragedia. Siguiendo a Doménech, *Historia de una escalera* participa del sainete y de la concepción trágica unamuniana. Del sainete, tomado como pretexto, recoge sobre todo «un lenguaje literario y teatral» que, reelaborado, le sirve de «cauce expresivo muy adecuado para un nuevo teatro trágico». El sainete no trasciende el lenguaje de la misma forma que el costumbrismo no trasciende el espacio. Buero se sirve de ambas tendencias para crear un teatro semejante al que ya había intentado y conseguido, desde otra perspectiva y con otras intenciones, Valle-Inclán en sus Esperpentos.

*Las Meninas*, por su parte, enlaza con el drama histórico, con obras como *Un soñador para un pueblo* o *El sueño de la razón*. El escenario histórico alcanza su verdadero ámbito trágico, sin ánimo de recreación sino en función de una intencionalidad que rebasa su mismo planteamiento. Y, así, por detrás de la figura central, Velázquez, aparecerá el único y verdadero protagonista presentido: el pueblo.

Doménech estudia las constantes del teatro de Buero Vallejo aplicadas a estas dos obras: la antinomia activos-contemplativos, las taras físicas con alternativas simbólicas, la imagen totalizadora de lo humano y el tema de España, con sus vertientes mítica (Edipo, don Quijote, Caín y Abel) y divina (Dios y el Hombre). Bajo esta advocación, ambas obras son analizadas como elementos de la coherencia total de la obra de Buero. En *Historia de una escalera*, el antagonismo actividad-pasividad alcanzará la guerra civil y el mito cainita que la origina, mientras que en *Las Meninas*, este antagonismo presenta varias caras y puntos de



que alternan los nombres de Garcilaso y Aleixandre, Dámaso Alonso y Góngora, Bécquer y Juan Ramón—el texto ejemplificado es únicamente La Colmena para el apartado de novela—, dentro de un esquema general esquematizado así: Tema (eje temático, motivos secundarios y articulación temática), lengua (en los tres niveles del signo, el semántico, el morfosintáctico y el fónico), para concurrir en el tercero, definitivo, que es el de estructura (a mi juicio el más endeble, el que peca de mayor formalismo, un tanto simplista),

reduciendo las estructuras poéticas internas a los procedimientos (codificados por Dámaso Alonso) de paralelismos y correlaciones. Por último, los epígrafes de «climax» y «composición» rematan este esquema de análisis estilístico-poético que, en última instancia, pretende, en su apartado final, «determinar los principios de organización que rigen todo el poema y en ver cómo las partes se ensamblan formando un cuerpo único, una estructura superior configuradora de orden y sentido...» (pág. 146). O sea, un volver al punto inicial, no desde

la primera toma de contacto, simplemente intuitiva, sino desde la comprobación del ajuste de todos esos elementos en un «formare» unitario, solidario en su misma estructura de significado y de significado.

El texto va acompañado de enorme profusión de esquemas que facilitan, muy pedagógicamente, la comprensión de cuanto se quiere allí indicar o demostrar, y, por el contrario, está faltó de otro elemento que igualmente podría contribuir a la ampliación y guía del método de análisis propuestos: se trata de

una ausente bibliografía a pie de página que notifique a quien lo ignore cuáles son las obras, autores y títulos, de donde se extraen ideas, textos, opiniones y precedentes de todo tipo. Precisamente, cara a su función de «manual», es el defecto más evidente. Defecto que, salvado, completaría la buena voluntad crítica de sus autores por aclarar y ejemplificar en un terreno que con tantos detractores y seguidores cuenta.

GREGORIO TORRES  
NEBRED A

vista, con oposiciones simétricas que se complementan mutuamente. Tras ellas subyace un problema político cuyo fondo es la voz última y definitiva del pueblo. El tema de España es el gran tema de ambas obras, disperso en elementos concretos con gran capacidad simbólica, sintética. Y hay siempre una visión de la verdad que obliga a un testimonio efectivo y no al mero hallazgo y conservación de su imagen pasiva. Esta naturaleza quijotesca es frecuente en la obra de Buero, a veces como símbolo de un fracaso ineludible que se niega a ser aceptado. La actitud evasiva crea entonces una tensión fatal entre el personaje y su medio, condicionados a un destino común donde la inautenticidad obliga a manipular la verdad para huir continuamente de la sordidez. En esta lucha —que conducirá por fuerza a la crisis total de la identidad— entre el hombre y su destino, la presencia de Dios será la del testigo, y «ese Dios ausente y presente, oculto y mudo, es el verdadero espectador de *Historia de una escalera*».

Acaba el prólogo con una meditación acerca del papel social que han jugado ambas obras en la conciencia del hombre y del hombre español, dentro de un marco histórico limitado por la guerra civil y su proyección sobre la posguerra.

L. L. D.

AGUSTÍN MILLARES CARLO: *Descripción y estudio de los impresos de los siglos XV y XVI existentes en la biblioteca de el Museo Canario*. Cabildo Insular de Gran Canaria. Las Palmas, 1975; 134 págs. Ø17,1 x 24,7Ø.

Cuando no más lejos de su fecundo octogenario se rendía merecido homenaje nacional de reconocimiento a su dilatada y fecunda existencia, se dijo bien del profesor Agustín Millares Carlo que «los trabajos y los días han ido perfilando su talla excepcional de maestro», incansablemente demostrada a lo largo de la misma, ya en aulas y con discípulos españoles, ya con alumnos hispanoamericanos, en cuyas mentes tiene un surco profundo su muy ingente y constante siembra en la Paleografía, la Bibliografía y la Historia.

Buena prueba de este inagotable talante especializado es este repertorio que hoy comentamos producto de postreros esfuerzos, pues como bien se afirma en las primeras líneas del «Prólogo»... cuando de bibliotecas se trata (don Agustín)... descubre en ellas constantemente parcelas virgenes que se apresura a roturar con ritmo vertiginoso y sabiduría indiscutible. «Así, en sólo unos pocos meses de trabajo ha espijado en la familiar biblioteca del Museo Canario el presente repertorio bibliográfico que comprende ochenta y una obras (cuatro del siglo XV y siete del XVI), entre las que

se hallan ejemplares tan interesantes cual el Viaje de la Tierra Santa del bisnieto del conquistador de la isla y Del origen y milagros de la Santa Imagen de Nuestra Señora de Candelaria, del padre Alonso de Espinosa, O. P., datadas, esta última en 1594 e impresa aquella en 1598. Buena prueba de que la biblioteca del Museo Canario, a pesar de no tener más que un siglo de existencia, cuenta con verdaderas joyas bibliográficas, cuyo experimentado y valioso estudio nos ofrece ahora, desde la granada cima de su experimentada y aleccionadora experiencia el prestigioso profesor Millares Carlo, por fortuna para la intelectualidad universitaria española, en pleno vigor creacional, secuela de su realización sistemática de grandes empresas del espíritu en el dilatado anillo del Mundo Hispánico.

JOSÉ CAÑAS: *El Vandalismo Glorificado*. Ediciones de Nuevo Arte Thor. Barcelona, 1975, 320 págs. Ø16 x 22Ø.

El escultor tarragonés Cañas nos sorprende hoy con la publicación de este libro. Hace ya algunos años Lafuente Ferrari nos decía que Cañas tenía dotes de buen escritor. No hace excesivo tiempo, que este autor estrenaba dos piezas teatrales. Sin embargo, pronto abandonó el uso de la ligera pluma y se dedicó de forma intensa, al pesado trabajo del manejo del cincel.

*El Vandalismo Glorifi-*

cado nos recuerda en mucho a la Divina Comedia del inmortal Dante. Lo primero que hace Cañas en su obra es situarnos en el Olimpo y hablarnos del pícaro Mercurio, que fue investido para imponer su poderoso dictamen a las Artes. Surge una marcha hacia la morada de los dioses y en este viaje o peregrinación, caminan juntos: un autor anónimo, Leonardo de Vinci y el famoso pintor aragonés Francisco de Goya y Lucientes.

Mientras se realiza la visita a los caminos del más allá, el autor del libro se agota en disquisiciones filosóficas del arte y de las letras, mezclando lo pasado con lo actual, y valorando las realidades estéticas con una visión muy objetiva y siempre salpicada de un fino humor que convierte las páginas de *El Vandalismo Glorificado* en una brutal crítica, que con toda seguridad, daña a la abstracción y a todos aquellos «ismos», que en el mundo proliferan sin clase ni condiciones para elevarse en pedestales firmes.

Afirma con actualidad palpable Cañas que la Venus de Wilendorf, los espantajos pétreos de la isla de Pascua, los toros de Guisando, etc., sólo han servido de modelos a aquellos escultores que se encuentran dentro de unas limitaciones estrechas.

Sobre el arte botelleril, donde la botella adquirió el centro de la composición pictórica, nos dice que lo fácil fue el sustitutivo de lo que cuesta realizar, y que la pérdida de la figura humana dejando paso a la guitarra o al maniquí no es más que una postura airosa de los pseudoartistas.

En el «Cuento del Barbudo», Cañas, con indudable gracia, se burla de las «ordenaciones cosmogónicas», de los «fluidos metafísicos», de los «objetivos subjetivados» de los «elementos táctiles convergentes», de los «provocadores de divergencias» y de toda la verborrea inventada para salir airoso de lo que no se comprende.

Sobre la proliferación de las obras de arte se lamenta que en otros tiempos, los artistas con media docena de realidades artísticas, demostraban la grandeza de la creación artística, mientras que hoy los escultores o pintores necesitan millares de ellas para demostrar su medianía. En la actual-

lidad, lo que más interesa es la producción, aunque se prostituya la obra.

Más la crítica de Cañas va mucho más lejos de todo aquello que al arte se refiere, acercándose en su sátira a la tecnología actual que tampoco queda muy bien parada. Asevera que nunca el arte tuvo a su servicio tantas instituciones, promotores y tratadistas, ni tanta física, metafísica, tecnicismo, mecánica, materia y no materia; y acaba lamentándose, de que nunca, ni en los tiempos más tenebrosos y más estériles de la humanidad, las artes se han presentado tan degradantes y desconcertadas.

El mundo aprisionante de la publicidad y de la propaganda no escapa a la burla del libro de José Cañas, que aboga porque las escuelas sean pagadas por los comerciantes y los grandes industriales, ya que éstos son los más in-

teresados de que no exista en el mundo el analfabetismo. Y pregunta con gracejo por boca de Goya y Lucientes.

«¿De qué serviría tanto anuncio si la gente no supiera leer?»

A renglón seguida se mofa descaradamente de las consignas, de las frases hechas, de las proclamas y del cosmo aberrante que masifica a la especie humana.

La obra de Cañas termina con una llamada acuciante a los buenos creadores para que impongán su obra a la sociedad, tan necesitada de ella.

Como podemos apreciar, nos encontramos ante un libro que posee una profunda visión de la filosofía del Arte. Sus dibujos, llenos de vitalidad, aportan al lector un sentimiento original y plástico, que ciertamente satisface.

J. L. de BEAS HERRERO

CARLOS BOUSOÑO: *Oda en la ceniza. Las monedas contra la losa*. B. C. C. Losada, Buenos Aires, 1975, 122 páginas.

Bousoño es poeta de persistente inteligencia, arcángel ya de un cielo de maestros, institución asimilada. Imposible discutirle un solo verso a quien conoce la respiración heroica de las vocales. Sería sacrilego liberar la voz en los lugares santos de su universo poético. Hoy, ante él, únicamente corresponde callar, permanecer atento al ritmo de sus signos.

La Biblioteca clásica y contemporánea de Losada ha preparado un libro representativo (en el campo de la creación poética), presto a disfrutar del vasto mercado sudamericano.

Insistimos en el acierto editorial en la selección de las dos carpetas que componen el libro: *Oda en la ceniza*, Premio de la Crítica en 1967, un clásico ya en y para la poesía contemporánea, y que en su momento rompiera con la religiosa madurez de la obra de Bousoño, para afirmarle de una sola dentellada en un nuevo y compacto entorno expresivo. Todos y cada uno de los versos posteriores a este libro quedarán marcados por la seguridad de su lenguaje; cada palabra sucumbirá a la invasión de su realidad y, más que a poemas, nos enfrentaremos a perfectos ejemplares poéticos. A poemas redondos o desnudos: lecciones del buen decir de los sentidos y el infierno inconsciente filtradas por una rigurosa lente intelectual y estremecida a un tiempo. Son ejemplo los incluidos en *Las monedas contra la losa* (1973), libro de ciudadano honesto consigo mismo, de antiguo veedor de las formas y los bultos que ensombrecen la vida. Esa vida que como el propio Bousoño plantea, en cuanto que tiene o no tiene significación, podría ser comparada a la palabra.

Surge aquí, la clave, el origen virginal y simple del taller del poeta: «la palabra». Quien acostumbre a consultar su continuamente rorregida y aumentada *Teoría de la expresión poética*, o dando un salto (por necesidad bañado de agua y fuego) no desconozca los planteamientos de Octavio Paz —*El arco y la lira*— comprenderá de un sólo golpe en el pecho la función universal de ese módulo comunicativo, de ese signo rey, de ese topacio de las representaciones. Y como en todo elucubrará teórico, lo definitivo e impresionantemente genial es poner en práctica (modelar en carne) los presupuestos algodonosos de las ideas, me pongo sin más a releer los poemas de Bousoño. Luego, probablemente seguirá un sonoro silencio.

Hermoso como un mundo de palabras  
el mundo de palabras (pág. 43).

F. TORRES