

la **estafeta literaria**

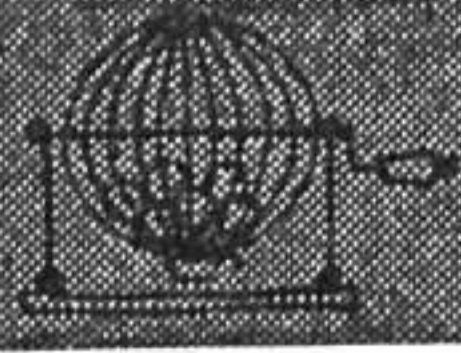
nº **605**
1 febrero 1977
30 ptas

revista quincenal de libros, artes y espectáculos



pintores en portada: **ALFONSO ©STA**

LOTERIA DE las artes y las letras



PUEDEN JUGAR

PREMIO INTERNACIONAL DE NOVELA «EULALIO FERRER»

El Ateneo de Santander convoca, por tercera vez, el Premio Anual de Novela «Eulalio Ferrer».

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 y con una extensión mínima de doscientos folios y máxima de trescientos cincuenta, en el Ateneo de Santander (plaza de Velarde, número 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 mayo de 1977.

4.^a Los originales tendrán que ser presentados sin nombre de autor o bajo seudónimo y acompañados de plica, en la que exteriormente rece el título de la novela o seudónimo, y que contenga el título de la obra, el seudónimo, en su caso, 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 mismos o solicitando su devolución por carta acreditativa a partir del día 1 de septiembre y durante el plazo de tres meses. No se responde de la pérdida fortuita de algún original.

6.^a El premio en esta tercera convocatoria será de cuatrocientas mil pesetas y placa artística acreditativa del mismo 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 a 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 entrega del premio se efectuará la misma noche del fallo si el autor galardonado estuviera presente en la sala; en otro caso, 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 premiado. Si éste tuviera su residencia en España, quedará obligado a participar en un acto de presentación de la obra premiada, que programará en la fecha que ello sea posible el Ateneo de Santander.

9.^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.

IV PREMIO DE TEATRO «DIEGO SANCHEZ DE BADAJOZ»

La institución cultural «Pedro de Valencia», de la excelentísima Diputación Provincial de Badajoz, convoca el IV Premio de Teatro «Diego Sánchez de Badajoz», con arreglo a las siguientes bases:

1.^a Podrán optar a este premio todos los autores que lo deseen, con obras escritas en castellano. El premio, dotado con cien mil pesetas (100.000), es indivisible y se adjudicará a la obra teatral, de entre las presentadas, que el jurado estime con méritos suficientes para ello.

2.^a La Institución Cultural «Pedro de Valencia» se reserva todos los derechos de publicación de la obra premiada para la primera edición.

3.^a Las obras que se presenten deberán ser rigurosamente originales e inéditas, no considerándose con estas características las traducciones o adaptaciones, ya sean de novela, cine, televisión o del propio teatro. Existe plena libertad en cuanto a los temas y las formas dramáticas de las obras. La extensión de los textos deberá corresponder a la duración normal de una representación teatral.

4.^a Los originales se enviarán por triplicado, mecanografiados a dos espacios y por una sola cara, a la siguiente dirección: «Casa de la Cultura de la Excma. Diputación de Badajoz», plaza de Minayo, Badajoz, haciendo constar: «Para el IV Premio de Teatro «Diego Sánchez de Badajoz»».

5.^a Los originales serán presentados bajo lema, acompañados de un sobre cerrado, en el que figurará, en el exterior, el lema, y en el interior, el título de la obra, nombre del autor, domicilio y teléfono.

6.^a El plazo de presentación y admisión de originales terminará el día 15 de febrero de 1977.

7.^a La Institución «Pedro de Valencia» declina cualquier responsabilidad por pérdidas, extravíos, deterioros, etc., de las obras que se presenten al

PREMIOS «EJERCITO 1976» DE POESIA

Con objeto de promover la exaltación de las virtudes del Ejército español, se convoca el premio «Ejército 1976» de Poesía, por donación de don Conrado Blanco, que se adjudicará con arreglo a las siguientes bases:

1.^a Se concederá un premio «Alforjas para la Poesía», dotado con 100.000 pesetas, para premiar al autor español de un libro de poesías inédito, superior a 350 versos, de tema y forma libres, que sea una exaltación épica de las virtudes del Ejército español.

2.^a Todos los libros, escritos en castellano, mecanografiados a doble espacio y en ejemplar triplicado, serán enviados por sus autores a la Secretaría Militar y Técnica (Gabinete de Prensa y Relaciones Públicas) de este Ministerio, con indicación: «Para el premio «Ejército 1976» de Poesía», haciendo constar el nombre y la dirección completa de los mismos.

Los libros se remitirán por correo certificado, haciendo constar la fecha de imposición o entregándolos, bajo recibo, en el Registro de este Ministerio, antes de 1 de abril de 1977.

3.^a El libro premiado quedará en propiedad del Ministerio del Ejército, quien podrá publicarlo sin que le sean exigidos más derechos en el plazo de dos años. En caso de no editarse en dicho plazo, el autor podrá hacerlo, sin otro requisito que hacer figurar en la portada el premio alcanzado.

4.^a El jurado encargado de discernir el premio estará integrado por personas que en su día se nombren por la Secretaría Militar y Técnica de este Ministerio.

5.^a El fallo del jurado será inapelable y el premio no podrá ser declarado desierto. El jurado podrá conceder también las menciones honoríficas que a la vista de los libros presentados crea oportunas.

6.^a El fallo del premio «Ejército 1976» de Poesía se hará público, a través de los habituales medios de difusión, el día 2 de mayo de 1977, y el autor premiado recogerá personalmente el premio en acto oficial que se anunciará oportunamente.

7.^a El hecho de concurrir al premio «Ejército» de Poesía implica la aceptación total de estas bases.

premio, si bien pondrá el máximo cuidado en la manipulación, conservación y devolución de los originales.

8.^a El premio se fallará el día 31 de marzo de 1977, durante la celebración de la IV Semana de Teatro de Badajoz.

9.^a El fallo del jurado es inapelable. Los concursantes, por el hecho de serlo, aceptan todas y cada una de las bases del concurso.

10. El autor de la obra premiada conservará todos los derechos previstos en la vigente Ley de Propiedad Intelectual, excepto lo que dice la base 2.^a de la presente convocatoria, siendo solamente obligatorio, tanto en la publicación como en la posible representación, que se haga constar que la obra obtuvo el IV Premio «Diego Sánchez de Badajoz».

11. Cualquier caso no previsto en estas bases será resuelto, según el momento, por el Jurado y la Dirección de la Semana de Teatro de Badajoz.

III PREMIO «CACERES» DE POESIA JUVENIL

La Delegación Provincial de la Juventud convoca el III Premio «Cáceres» de Poesía Juvenil con arreglo a las siguientes bases:

1.^a Podrán participar jóvenes de ambos sexos siempre que en la fecha del fallo de este premio no hayan cumplido los veintiséis años.

2.^a Los poemas serán inéditos, de tema y métrica libre, con una extensión mínima de catorce versos y máxima de cien y sin que cada verso contenga más de veinte sílabas.

3.^a Los trabajos se presentarán por sextuplicado, escritos a máquina, en papel de tamaño folio y a doble espacio, antes del día 30 de marzo de 1977, sin firma, pero figurando en cada uno de ellos un lema que se hará constar igualmente en sobre aparte, cosido al original, cerrado y en cuyo interior se expresarán el nombre, apellidos, día, mes y año del nacimiento y domicilio del autor de cada poema.

4.^a La Delegación Provincial de la Juventud podrá exigir, si

lo estima conveniente, documentación acreditativa de la edad del poeta.

5.^a El fallo del jurado se hará público en la tarde del día 5 de mayo de 1977.

6.^a Para este concurso se establecen los siguientes premios:

Primer premio, 10.000 pesetas. Segundo premio, 5.000 pesetas.

Los dos poemas premiados serán editados en un folleto especial, así como otros dos que el jurado seleccionará de entre los presentados al certamen.

7.^a Sólo se concederá un premio por autor, por lo que si algún concursante fuese escogido para más de un premio únicamente se le otorgará el de mayor categoría y, en consecuencia, el jurado proveerá seguidamente el premio vacante y concederá automáticamente «mención honorífica» a cada poema escogido, pero no premiado por ser de un mismo autor. Igualmente se concede «mención honorífica» a los poemas escogidos para su publicación.

8.^a El fallo del jurado será hecho público a través de los distintos medios de difusión de la provincia.

9.^a No se devolverán los originales. Los no premiados serán destruidos.

CERTAMEN ANDALUZ DE ARTES PLASTICAS PRIMAVERA 1977

El presente certamen está organizado por la Sección de Bellas Artes del excelentísimo Ateneo de Sevilla, con el patrocinio del excelentísimo Ayuntamiento y la excelentísima Diputación Provincial.

CONDICIONES GENERALES

1.^a La exposición comprenderá las siguientes secciones: pintura, escultura, arquitectura, dibujo, grabado y artes decorativas.

LOS LIBROS DE MAYOR VENTA EL MES DE DICIEMBRE

1. **En el día de hoy**, de Jesús Torbado. Editorial Planeta, S. A.
2. **Mis conversaciones privadas con Franco**, de Franco Salgado. Editorial Planeta, S. A.
3. **Alguien voló sobre el nido del cuco**, de Ken Kesey. Editorial Argos-Vergara, S. A.
4. **La guerra civil española**, de Hugh Thomas. Editorial Grijalbo, S. A.
5. **La buena muerte**, de Alfonso Grosso. Editorial Planeta, S. A.
6. **Monsignore**, de Alain Leger. Editorial Argos-Vergara, S. A.
7. **Rol de cornudos**, de Camilo José Cela. Editorial Noguer, S. A.
8. **Sr. Ex-Ministro**, de Torcuato Luca de Tena. Editorial Planeta, S. A.
9. **Casi unas memorias**, de Dionisio Ridruejo. Editorial Planeta, S. A.
10. **Nacida inocente**, de Bernhardt Hurwood. Editorial Martínez Roca, S. A.

Fuente: INLE.

2.ª Las obras se entregarán en el Pabellón Mudéjar, de la plaza de América (Parque de María Luisa), en Sevilla.

3.ª El número de obras será ilimitado.

4.ª El jurado de admisión y colocación estará formado por la junta directiva de la Sección de Bellas Artes del Ateneo y sus acuerdos son inapelables.

5.ª El plazo de admisión de obras será del 21 al 28 de febrero, ambos inclusive, procediéndose seguidamente a la confección del catálogo. La exposición será inaugurada el día 20 de marzo.

6.ª Para los artistas escultores rige la misma fecha de envío mencionada, reservándose la facultad de poder sustituir los modelos ya enviados por la obra en materia definitiva a su tamaño hasta dos días antes de la inauguración de la exposición, previo aviso del cambio.

7.ª No se admitirán obras que hayan figurado en otras muestras.

8.ª Los gastos de envío y retirada de las obras será de cuenta del expositor en todas las circunstancias y no se responde, por parte de la entidad organizadora, del deterioro de las mismas.

9.ª En caso de venta el expositor abonará el 20 por 100 de comisión y en concepto de inscripción 200 pesetas.

10. Los expositores deberán retirar sus obras durante los quince días siguientes a la clausura.

BECAS Y PREMIOS QUE SE OTORGAN

Medallas de la Sección de Bellas Artes del Ateneo de Sevilla.

Diputación Provincial

Beca «Diego Velázquez», para estudios en Roma en 1977. Dotada con 100.000 pesetas.

Beca «Bartolomé Esteban Murillo», para estudios en Londres en 1977. Dotada con 100.000 pesetas.

Premio Nacional «Valdés Leal». Dotado con 200.000 pesetas.

Ayuntamiento de Sevilla

Beca «Gonzalo Bilbao», para estudios en París en 1977. Dotada con 100.000 pesetas.

Feria de Muestras de Sevilla

Un premio para grabado dotado con 25.000 pesetas.

El Corte Inglés

Un premio para dibujo dotado con 25.000 pesetas.

BASES PARA LAS BECAS

1.ª Podrán tomar parte en el concurso los pintores españoles que concurren al Certamen Andaluz de Artes Plásticas, Primavera 1977, que anualmente celebra la Sección de Bellas Artes del Ateneo de Sevilla y que patrocinan el Ayuntamiento y la Diputación Provincial.

2.ª Los aspirantes habrán de presentar tres obras al óleo, que no hayan sido expuestas anteriormente. El lado más pequeño será de 1,14 metros, superficie pintada, y uno de los temas será, necesariamente, una composición con figuras.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA

Premios «Conde de Cartagena»

La Real Academia Española ha convocado el concurso del presente año de la Fundación Conde de Cartagena, con los temas y premios siguientes:

Tema I: Recopilación de voces de uso actual que no figuren en el Diccionario académico (edición XIX).

Tema II: Léxico español de la economía y el comercio en los siglos XVI al XVIII.

Los premios serán de 90.000 pesetas para cada uno de los temas anunciados.

Los trabajos se recibirán en la Secretaría de la Real Academia Española hasta el día 1 de abril de 1978.

(La convocatoria se publicó en el Boletín Oficial del Estado del día 29 de mayo de 1975, página 11444.)

Premio «Castillo Chirel»

También ha convocado la Real Academia Española el concurso del premio «Castillo Chirel». Su importe será de 6.000 pesetas y se concederá a la mejor «colección de artículos periodísticos relacionados con la literatura española», insertos en publicaciones periódicas durante el plazo comprendido entre el 1 de enero de 1972 y el 31 de diciembre de 1975. El plazo de admisión de trabajos quedará cerrado el día 7 de enero de 1976.

(La convocatoria se publicó en el Boletín Oficial del Estado del día 24 de junio de 1975, página 13752.)

3.ª Se establece como límite para poder aspirar a estas becas la edad de cuarenta años cumplidos, como máximo, antes de finalizar el año en que se proceda a la apertura de la exposición.

4.ª Para la concesión de estas becas se atenderá al mérito absoluto de las obras presentadas, pudiendo declararse desiertas, pero no dividirse su importe.

5.ª El artista galardonado queda obligado a residir durante un mes, como mínimo, en el lugar determinado para cada beca, lo que justificará mediante certificado expedido por las representaciones españolas respectivas.

6.ª El artista galardonado se compromete a presentar en el certamen siguiente diez obras realizadas durante el disfrute de la beca, de entre las cuales elegirá el jurado del certamen un cuadro.

7.ª El incumplimiento de los requisitos establecidos en las presentes bases motivará la pérdida de la beca y, en consecuencia, el becario vendrá obligado a devolver la cantidad percibida.

8.ª El importe de la beca se entregará en dos partes: 75.000 pesetas al ser concedido el premio y las otras 25.000 pesetas al ser seleccionada la obra, que pasará a ser propiedad de la entidad patrocinadora. El derecho de abonar la segunda parte de la beca queda reservado si, a juicio del jurado, las obras presentadas no reúnen un mínimo de calidad.

9.ª Los jurados se darán a conocer oportunamente por prensa y radio.

BASES PARA EL PREMIO NACIONAL «VALDES LEAL» 1977

1.ª Podrán optar a este premio los pintores de nacionalidad española presentando dos obras, por lo menos, que no hayan sido expuestas en certámenes o exposiciones anteriores. Deberán estar realizadas al óleo y su lado más pequeño no ha de ser menor de 130 centímetros (superficie pintada).

2.ª Las obras enviadas por los aspirantes habrán de presentarse y exhibirse en la exposición convocada por la Sección de Bellas Artes del Ateneo de Sevilla, a cuya Secretaría se dirigirán los expositores para todo lo relacionado con este premio.

3.ª Los solicitantes habrán de hacer constar su deseo de optar al premio en la ficha de inscripción de la citada exposición y al no hacerlo así en dicho boletín no podrán aspirar al citado premio.

4.ª La obra recompensada pasará a ser propiedad de la Diputación de Sevilla, incorporándose a su patrimonio.

5.ª Se atenderá al mérito absoluto de las obras presentadas para la concesión del Premio Nacional Valdés Leal, dotado con doscientas mil pesetas, pudiendo declararse desierto, pero no dividido el premio.

6.ª El jurado que ha de proponer el premio se dará a conocer oportunamente por prensa y radio.

(Pasa a la pág. 34)

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 605

EL ESCRITOR EN SU TALLER, por Luis de Paola. (Págs. 4 a 6.)	
LA POESIA DE CELIA VIÑAS, por Francisco Salgueiro. (Págs. 7 a 9.)	
ESPAÑA EN SUS ESPEJOS.—EL PASEO: CALLE, JARDIN Y PLAZA, por Guillermo Diaz-Plaja. (Págs. 9 y 10.)	
EL PEN CLUB INTERNACIONAL, por Arturo del Villar. (Págs. 11 a 13.)	
NOCTURNO (poema), por Joaquín Benito de Lucas. (Pág. 14.)	
LABORALMENTE, ¿QUE ES UN ESCRITOR?: LA TENTACION DEL INMOVILISMO ENTRE LOS INTELECTUALES Y SU INTEGRACION BUROCRATICA EN EL «STATU QUO», por Eduardo Tijeras. (Págs. 14 y 15.)	
DIALOGO CON BELISARIO BETANCUR, EMBAJADOR DE COLOMBIA EN ESPAÑA, por Carlos Murciano. (Págs. 15 y 17.)	
HISTORIA DE CASPULO CASPULOCARTI (cuento), por Ernesto Parra. (Pág. 18.)	
LOS PREMIOS LITERARIOS, HOY: LOS ARTESANOS, DE POESIA, por José López Martínez. (Págs. 19 y 20.)	
ALFREDO ARACIL, LA MUSICA COMO VEHICULO DE COMUNICACION, por Mary Carmen de Celis. (Págs. 22 y 23.)	
ATAHUALPA YUPANQUI, DE LA GUITARRA AL CUENTO INFANTIL, por Mario Eduardo Zottola. (Págs. 24 y 25.)	
EL JUBILEO DE GENARO LAHUERTA, por Carlos Areán. (Págs. 25 y 26.)	
OBRAS DE JUANA FRANCES Y DE CUNI, EN LAS SALAS DEL PATRIMONIO ARTISTICO Y CULTURAL, por Rosa Martínez de Lahidalga. (Págs. 27 y 28.)	
JUAN HARO, PREMIO «TOMAS FRANCISCO PRIETO», DE LA CASA DE LA MONEDA, por Carlos Areán. (Pág. 28.)	
EL BRINDIS AL COLOR DE BELMONTE, por Luis López Anglada. (Pág. 36.)	

Págs.

Secciones:

LOTERIA DE LAS ARTES Y LAS LETRAS	2
EL CUADERNO ROTO, por José García Nieto	13
MUSICA, por Carlos-José Costas	20
ITINERARIO DE EXPOSICIONES, MADRID, por Rosa Martínez de Lahidalga	28
ITINERARIO DE EXPOSICIONES, BARCELONA, por Francesc Galí	29
CINE, por Luis Quesada	30
ESTAFETA NOTICIAS	31
BARCELONA ACTUALIDAD, por Julio Manegat	33

ESTAFETA LIBROS (suplemento bibliográfico), críticas, reseñas y notas. (Págs. 2705 a 2720.)

V PREMIO CORDOBA DE PERIODISMO

La Casa de Córdoba en Madrid, velando por cuanto se refiere a la provincia que se honra en representar, anuncia el V Premio Córdoba de Periodismo.

Podrán optar a él los autores de artículos publicados en prensa diaria, revistas, radio y televisión de España e Hispanoamérica sobre cualquier tema relacionado con Córdoba y su provincia.

La dotación de este premio será de 25.000 pesetas y un trofeo.

El plazo de admisión de trabajos se inicia al ser hecha pública la convocatoria presente y concluye el 30 de mayo de 1977. Han de remitirse, adjuntando tres copias de los trabajos, a la Casa de Córdoba en Madrid, calle Condes de Torreeanaz, número 7, Madrid-28.

No se admiten seudónimos, salvo que se trate del habitual del autor.

El jurado, cuya composición será anunciada oportunamente, podrá conceder los accésit y menciones que juzgue necesarios.

El fallo será emitido dentro de los tres meses posteriores a la fecha límite de recepción de los originales.



EL ESCRITOR

EN SU TALLER

Por Luis DE PAOLA

I

Es un hecho que existen tantas concepciones de la literatura y sistemas de trabajo como escritores. Lo que era condición indispensable para Proust —escribir en silencio, en un cuarto con paredes recubiertas de corcho— no lo era para Chesterton, que prefería hacerlo en los bancos de las plazas públicas; si colosos de la fecundidad como Lope de Vega o Balzac despachaban piezas maestras en pocos días, Thomas Mann o Malcom Lowri demoraban años en poner el punto final a una novela.

Los consejos para hacer una obra valiosa, vengan de quien vengan, son tan ingenuos como los de Dale Carnegie en *Cómo ganar amigos*, los recetarios de cocina (donde no se habla de la imaginación y la intuición, dotes indispensables no sólo para escribir *Las doradas manzanas del sol*, sino también para tareas creativas menores, como combinar bien las especias), o los que daba Ovidio en

Las metamorfosis para conquistar a las romanas. Las *Cartas a un joven poeta*, de Rilke, no son útiles más que para Rilke; la *Teoría de la composición*, de Poe, no es más que una crónica (bastante mixtificada, para mí) de cómo Poe escribió *El cuervo*. No se abre ningún sé-samo con palabras mágicas, sino con trabajo honrado. En este sentido, el único axioma sensato me parece el de Stendhal: «Sólo se aprende a escribir escribiendo.»

Todo lo demás es mera cuestión de gustos. Hemingway o Moravia recomiendan escribir todos los días, y hasta con horario fijo, cosa que para Ernesto Sábato «es como ir a la oficina. Yo creo que debemos escribir cuando no aguantamos más». Personalmente he pensado que nadie puede escribir nada decoroso fuera de un silencio exclusivo y proustiano, hasta que me enteré que Victor Hugo llenaba cuartillas en los pupitres de los correos, de pie, y Neruda inventaba poemas mientras charlaba con sus amigos. Todo parece indicar que la belleza toca a los poetas en el sitio y las circunstancias más afines a sus temperamentos, tal como las iluminaciones pueden alcanzar a los místicos en el desierto o en los

corredores de un monasterio, indistintamente.

El escritor en el taller es un misterio, como cualquier hombre en la intimidad; pero así como a todos se nos juzga por nuestro comportamiento en público y no por la manera de salir del baño, todo artista es juzgado por los resultados de su obra y no por los procesos que culminaron en esos resultados.

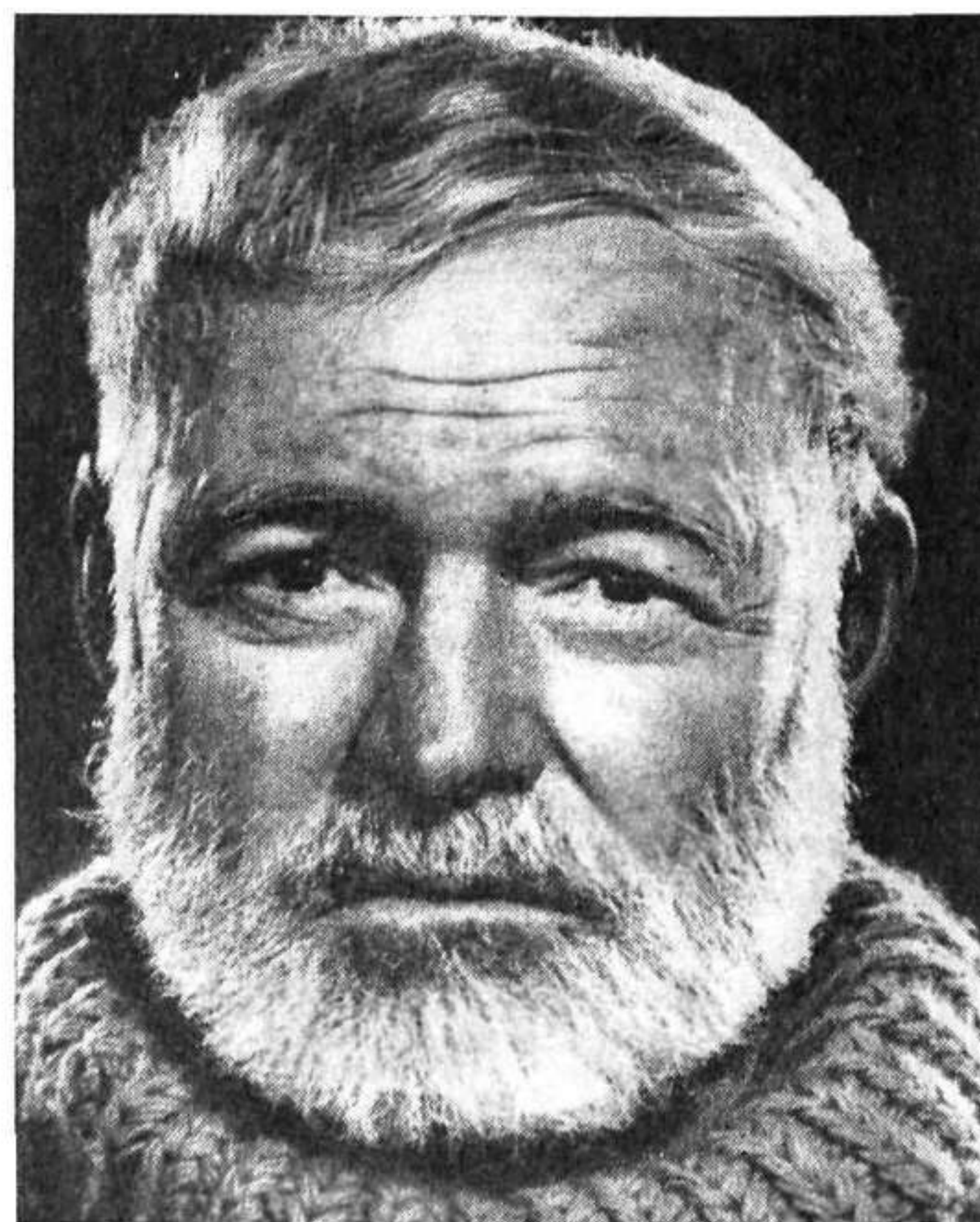
«Hijos, al fin, de un siglo que ha cultivado el vértigo», sentenciaba un poeta, hemos tenido acceso a la mayor y más rápida información de la historia; y, a través del reportaje, a un poco de la intimidad de cierta gente. (Lástima que no estuviera inventado el interviú en la época de Quevedo, ¿no?)

Una serie de entrevistas reunidas en forma de libro bajo el título de *El oficio de escritor* (Ediciones Era, S. A., México, 1968) es quizá el más interesante *strep-tease* que he visto sobre el escenario de la literatura.

No para demostrar nada, sino para intentar un anecdotario divertido, recortaremos algunas declaraciones de eminentes creadores contemporáneos.



4 William Faulkner



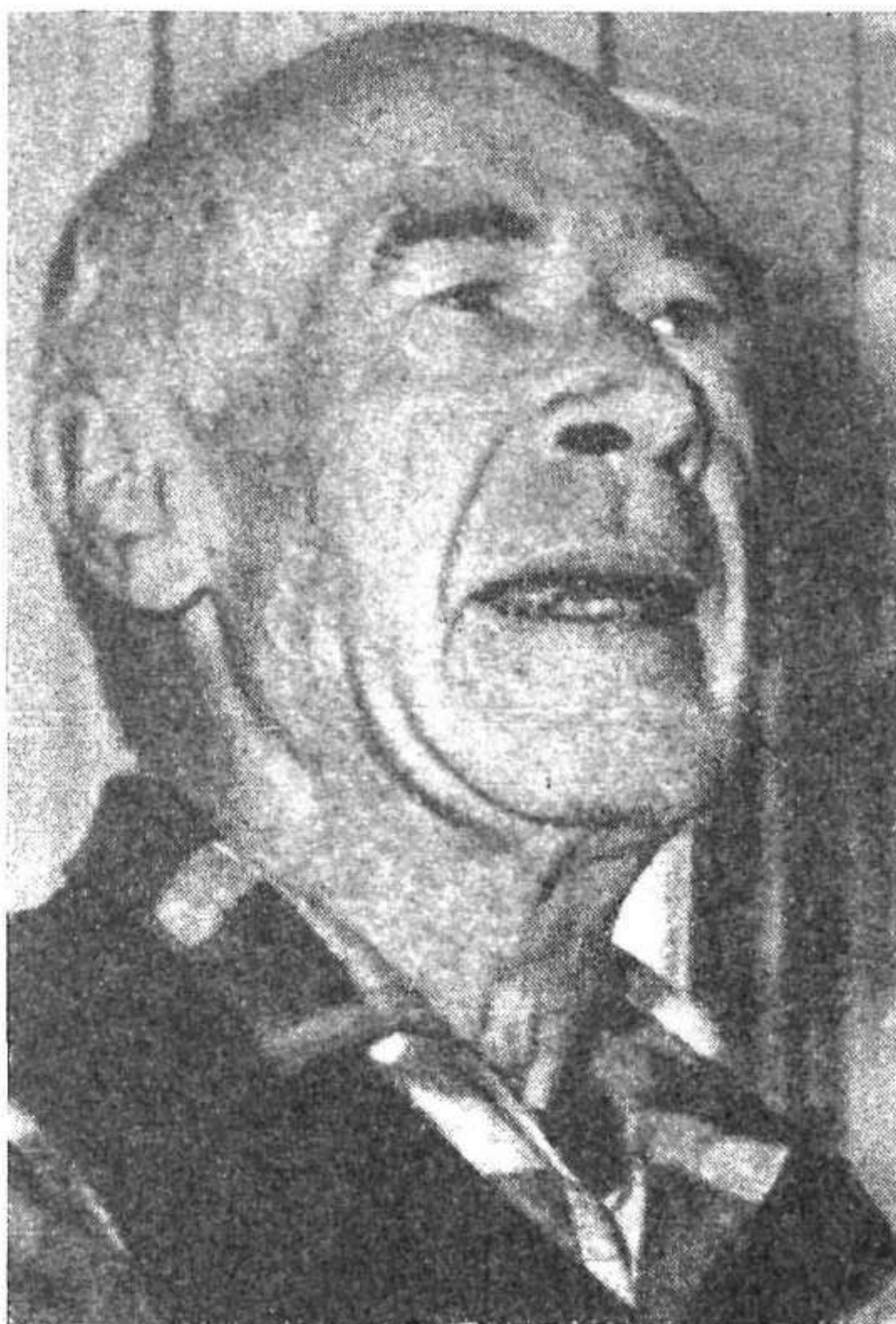
Ernest Hemingway



Ezra Pound



Truman Capote



Henry Miller



Pablo Neruda

II

SOBRE EL OFICIO DE ESCRIBIR

P.: *¿Entonces cuál sería el mejor ambiente para un escritor?*

WILLIAM FAULKNER: El arte tampoco tiene nada que ver con el ambiente; no le importa dónde está. Si usted se refiere a mí, el mejor empleo que jamás me ofrecieron fue el de administrador de un burdel. En mi opinión, ése es el mejor ambiente en que un artista puede trabajar. Goza de una perfecta libertad económica, está libre del temor y del hambre, dispone de un techo sobre su cabeza y no tiene nada que hacer excepto llevar unas pocas cuentas sencillas e ir a pagarle una vez por mes a la policía local. El lugar está tranquilo durante la mañana, que es la mejor parte del día para trabajar. En las noches hay la suficiente actividad social como para que el artista no se aburra, si no le importa participar en ella; el trabajo

le da cierta posición social; no tiene nada que hacer porque la encargada lleva los libros; todas las empleadas de la casa son mujeres, que lo tratarán con respeto y le dirán «señor». Todos los contrabandistas de licores de la localidad también le dirán «señor». Y él podrá tutearse con los policías. De modo, pues, que el único ambiente que el artista necesita es toda la paz, toda la soledad y todo el placer que pueda obtener a un precio que no sea demasiado elevado. Un mal ambiente sólo le hará subir la presión sanguínea, al hacerle pasar más tiempo sintiéndose frustrado o indignado. Mi propia experiencia me ha enseñado que los instrumentos que necesito para mi oficio son papel, tabaco, comida y un poco de whisky.

estaba enamorado. ¿Podría ampliar un poco más esa afirmación?

ERNEST HEMINGWAY: ¡Vaya pregunta! Pero hay que felicitarlo por el intento. Uno puede escribir en cualquier momento que la gente lo deje quieto y no lo interrumpa. O, más bien, uno puede hacerlo si es lo bastante despiadado al respecto. Pero cuando mejor se escribe es indudablemente cuando se está enamorado. Si a usted no le importa, yo preferiría no entrar en detalles.

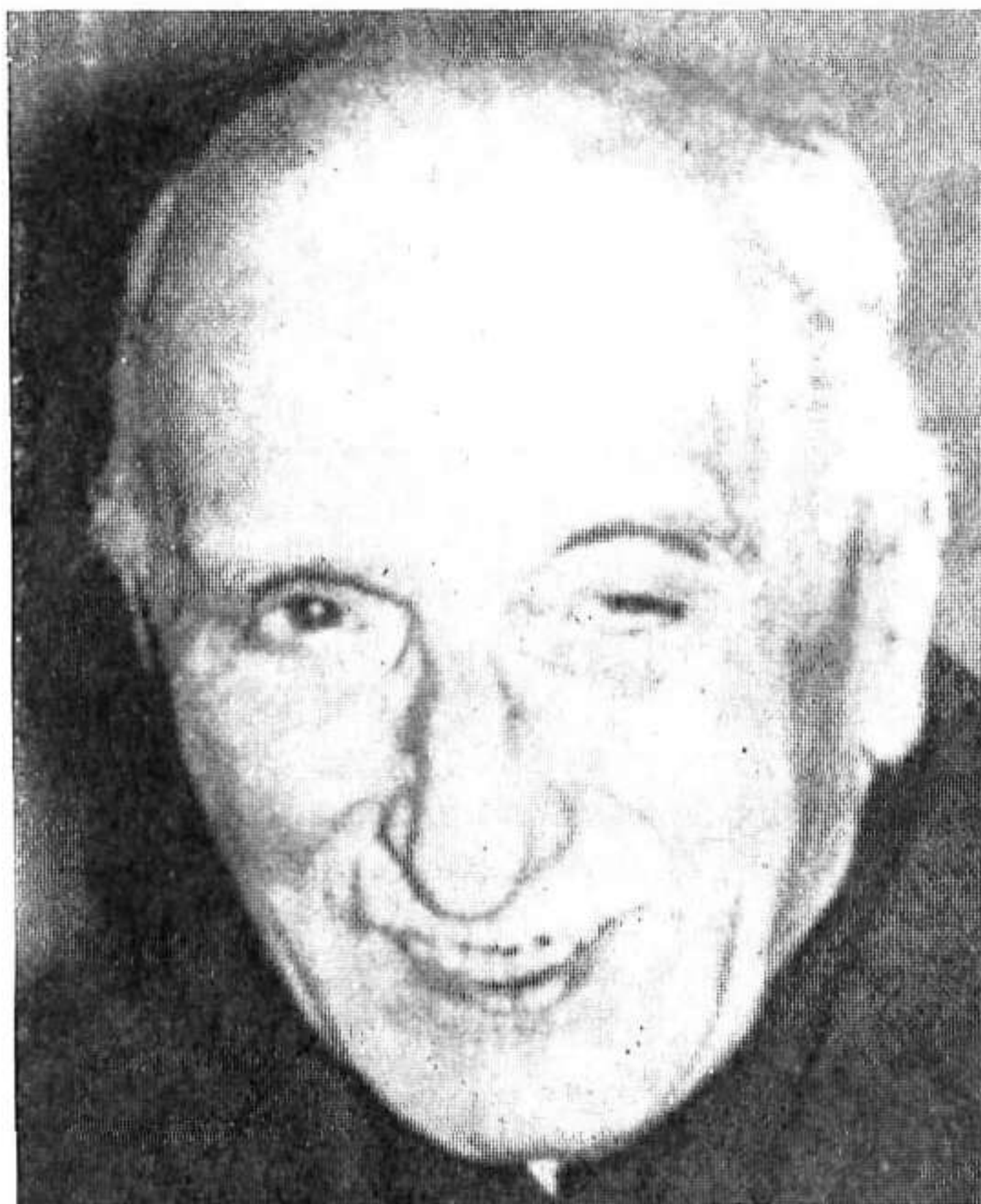
SOBRE TECNICA DE LA CREACION

P.: *¿Hay recursos que uno pueda utilizar para mejorar la técnica?*

TRUMAN CAPOTE: El único recurso que conozco es el trabajo. La creación literaria tiene leyes de perspectiva, de luz y sombra, al igual que la pintura o la música. Si uno nace conociéndolas, magnífico. Si no, hay que aprenderlas. A continuación hay que reordenarlas a conveniencia de uno. Aun Joyce, el más

TRABAJO Y ESTADOS DE ANIMO

P.: *¿Es necesaria la estabilidad emocional para escribir bien? Usted me dijo una vez que sólo podía escribir bien cuando*



François Mauriac



T. S. Eliot



Rilke 5

radical enemigo de las reglas entre nosotros, era un artífice consumado; pudo escribir *Ulysses* porque escribió *Dubliners* (*Dublinenses*). Hay demasiados escritores que parecen pensar que escribir cuentos no es más que una manera de ejercitar la mano. Bueno, en esos casos es seguro que lo único que están ejercitando es la mano.

P.: *Usted ha dicho que cada novelista debe inventar su propio estilo. ¿Cómo describiría usted el suyo propio?*

FRANÇOISE MAURIAC: Durante todo el tiempo que llevo escribiendo novelas, raras veces me he interrogado sobre la técnica que estaba utilizando. Cuando empiezo a escribir, no me detengo para preguntarme si estoy interviniendo demasiado directamente en el relato, o si sé demasiado acerca de mis personajes, o si debo o no juzgarlos. Escribo con completa ingenuidad, espontáneamente. Nunca he tenido una visión preconcebida de lo que podía o no podía hacer. (...) La crisis en la novelística francesa de que tanto habla la gente se resolverá tan pronto como nuestros escritores jóvenes logren deshacerse de la idea ingenua de que Joyce, Kafka y Faulkner son los dueños de las Tablas de la Ley de la técnica narrativa. Yo estoy convencido de que un hombre con el temperamento del verdadero novelista trascenderá esos tabúes, esas reglas imaginarias.

EL ARTISTA COMO MEDIUM

P.: *Usted decía hace un momento que es algo dentro de usted lo que se encarga del trabajo.*

HENRY MILLER: Sí, por supuesto. Escuche: ¿Quién escribe los grandes libros? No somos los que los firmamos. ¿Qué es un artista? Es un hombre que tiene antenas, que sabe cómo captar las corrientes que están en la atmósfera, en el cosmos; el artista, sencillamente, tiene la capacidad de captar, por decirlo así. ¿Quién es original? Todo lo que hacemos, todo lo que pensamos, existe ya y sólo somos intermediarios, nada más, que hacemos uso de lo que está en el aire. ¿Por qué las ideas, por qué los grandes descubrimientos científicos ocurren a menudo en diferentes partes del mundo al mismo tiempo? Lo mismo es cierto de los elementos que constituyen un poema o una gran novela o cualquier obra de arte. Están ya en el aire, sólo que no se les ha dado voz, eso es todo. Necesitan *el hombre, el intérprete* que los ponga a la vista. Bueno, y también es verdad, por supuesto, que algunos hombres se adelantan a su tiempo...

CONSEJOS A LOS JOVENES POETAS

P.: *Esta es una pregunta muy general, pero quisiera saber si usted podría aconsejar a un poeta joven en cuanto a las*



Katherine Anne Porter



Chesterton

disciplinas o actitudes que podría cultivar para mejorar su arte.

T. S. ELIOT: Creo que es terriblemente peligroso dar consejos generales. Pienso que lo mejor que uno puede hacer en favor de un poeta joven es criticar detalladamente un poema suyo en particular. Discútalos con él si es necesario, dele su opinión, y si hay que hacer cualesquiera generalizaciones, deje que las haga él mismo. He descubierto que diferentes personas tienen diferentes maneras de trabajar y las cosas les vienen de diferentes maneras. Uno nunca sabe cuándo está haciendo una afirmación que es generalmente válida para todos los poetas o cuándo está diciendo algo que es válido sólo para uno mismo. Creo que nada es peor que tratar de formar a los demás a nuestra imagen y semejanza.

SER ARTISTA, UNA MANERA DE TOMAR LOS HABITOS

P.: *¿Cuáles cree usted que son las mejores condiciones para un escritor entonces? ¿Algo parecido a su experiencia mexicana, o...?*

KATHERINE ANNE PORTER: Ah, no podría decir cuáles son. Es algo muy individual. Cada persona necesita algo diferente... Pero lo que me parece más negativo entre los jóvenes artistas es esa tendencia a ingresar en la clase media, esa idea de que deben casarse y tener muchos hijos y vivir como todo el mundo, ¿sabe usted? Yo estoy a favor de la vida humana, entiéndame bien, a favor del matrimonio y los hijos y todo eso, pero muy a menudo no es posible tener eso y al mismo tiempo hacer lo que se supone que uno haga. El arte es una vocación, tanto como cualquier otra cosa en este mundo. Para el verdadero artista es la más natural del mundo, no tan necesaria como el aire y el agua, tal vez, pero sí como el alimento y el agua. Pero en realidad llevamos una vida casi monástica, ¿sabe usted?; para seguirla es necesario, a menudo, renunciar a algo.

LA POESIA Y LOS CAMINOS DEL CIELO

P.: *Usted se encuentra, actualmente, casi al término de los Cantos, y eso me hace pensar en los comienzos de la obra. En mil novecientos dieciséis usted escribió una carta en la que se refería al intento de escribir una versión de Andreas Divus en ritmos del Seafarer. Eso parece una referencia al Canto I. ¿Comenzó usted los Cantos en mil novecientos dieciséis?*

EZRA POUND: Empecé los *Cantos* hacia mil novecientos cuatro, supongo. Tenía varios esquemas, a partir de mil novecientos cuatro o mil novecientos cinco. El problema era conseguir una forma, algo lo suficientemente elástico para abarcar el material necesario. Tenía que ser una forma que no excluyera algo simplemente porque no cupiera en ella. En los primeros bosquejos, un borrador del actual primer *Canto* era el tercero. Obviamente uno no tiene un cómodo mapa de caminos del cielo como el que poseía la Edad Media. (...).

III

Sería infocioso continuar este *collage* de opiniones y confidencias, que en ningún caso pueden rebajar o elevar la calidad de la obra de quienes las emitieron. Como no me propuse elaborar una teoría de la creación, sino mostrar su imposibilidad a través de unas cuantas secuencias ajenas, prefiero —como los viejos maestros de ceremonias después del desfile de las estrellas— saludar al lector con una reverencia y bajar el telón.

LA POESIA DE CELIA VIÑAS

Por Francisco SALGUEIRO



DENTRO del panorama de la poesía de nuestro tiempo se perfila con raigambre y luz mediterráneas la palabra de Celia Viñas. Celia Viñas Olivella nació en Lérida, y no en Palamós (Costa Brava), como alguien iba a escribir en cierta solapa de un libro. Vio la luz el día 16 de junio de 1915. Infancia y adolescencia en Palma de Mallorca. Estudios de Filosofía y Letras en la Universidad de Barcelona. Pero fue una ciudad situada a orillas del Mediterráneo, su tierra de elección, la más amada y en su más hondo sentido, definitiva.

Allí trabajó con ahínco. Fue un derroche de dedicación como profesora de Enseñanza Media. En las oposiciones a cátedra había conseguido por unanimidad el número uno. Clases, conferencias, viajes, teatro. Tareas innumerables. Múltiples actividades y complementos culturales en el Instituto. Una intensa acción cultural. En Palma su matrimonio con Arturo Medina. Y Celia iba a morir en Almería. El día 21 de junio. Año 1954. Cuando esperaba su primer hijo.

¿Será necesario traer a la memoria lo que alguien aseguraba, y no hace muchas nieves, que intentar un acercamiento o comentarios acerca de unas vivencias poéticas no será sino perderse por imposibles singladuras? Ardua tarea intentar reducir a una serie de fórmulas sistemáticas ese latir tan personal y misterioso que se hizo espuma en sombra cuando no ascua de sol. ¿Quién llegaría a jactarse de llevar a buen puerto toda una serie de anotaciones más o menos caladoras y objetivas cuando el creador de su propio mundo, así como las fórmulas lingüísticas que le darán expresión no hace más que hundirse y cantar a través de sus raíces de preferencia *no objetivas*?

Editada en la Colección «Adonais», llega a nuestra mesa de trabajo la *Antología lírica* de aquella mujer que supo prodigar, junto con una infatigable labor, la verdad de su verbo. Con un prólogo de Guillermo Díaz-Plaja, que fue su profesor, y una selección y notas debidas a Arturo Medina, se recogen poemas de los libros siguientes: *Trigo del Corazón* (1946), *Canción tonta en el Sur* (1948), *Palabra sin voz* (1953), *Del foc i la*

cendra (1953), *Como el ciervo corre herido* (1955) y *Canto* (1964). Ya al final, la sorpresa de cuatro poemas inéditos.

¿Permite esta Antología, que incluye solamente una treintena de poemas, formarse una idea lo más completa posible de la obra de Celia Viñas? Aunque la respuesta se la ofrecemos al lector, por nuestra parte tenemos que opinar y de manera no positiva.

Mas, por lo pronto, vamos a citar, y es posible que se vea con claridad desde nuestra meseta, una serie de temas que la poesía de Celia Viñas lleva en sí y vienen a destacar con brío. En primer plano, una pasión y dinamismo entrañadamente vitales. Segundo, un ansia de maternidad; se vislumbra a partir de esa canción infantilizada, leve de andadura, popularista y grácil, con balanceo de nana. Tercero, la presencia de la ciudad de Almería, su verdad y constantes paisajísticas. En cuarto lugar, el sentir religioso. Quinto, el sentimiento amoroso. Y como contrapunto, la muerte, presencia inminente.

Hay poetas que escriben con tinta. Otros desean y consiguen grabar sus versos con su propia fogosidad hecha sangre. Al releer estos versos de clara y tensa luminosidad, salta a primera vista un ímpetu de muy enraizado bullir. Celia era una llama de vitalidad. Así la recuerda Díaz-Plaja. Una voz que manaba y que ligada, religada al propio latir. Y tuvo que manar el arrebatado de sus versos con un ritmo que, a veces, uno se atrevería a calificar de deportivo: el mar, las arenas, la sal, las algas desprendidas, el agua azul, las blancas sirenas, los blancos puertos... Todo se iba invocando. Con creciente júbilo. El paisaje se metía, quemaba y se recreaba por los ojos. Tratábase de unas ansias, de un mundo resuelto en plasticidad; como corresponde a una criatura que pertenece a un pueblo amante del sol. Azoteas, cal, galopes, los vientos, llamaradas de luz, espuma, brisa, ansiedades, aire... Una pasión en sangre viva, cien por cien mediterránea. Avida de ebriedad solar. Acantilados, playas, caballo blanco, isla, pinares, la sandalia del ángel, el mármol, los cielos, el amanecer, la sed de siglos... Colores calien-

tes. Triunfo de la blancura. En los labios un ramo de olivo. La luz, cristal; el pecho, mármol ardoroso. El tiempo, un diamante o perla. El espacio ya se abre de par en par, antorcha de prodigio:

*Si la luz es cristal y el pecho mármol,
si el cuerpo pesa más y el alma es peso,
si el tiempo es un diamante o una perla...*

*Venus moja su piel de azul antiguo
y el mar en un temblor se cuaja y mide.*

Beber esa luz a raudales. Verano hermoso del cuerpo. Se abrasa la garganta. Esplende de la maravilla estremecida del aire. Como ha escrito un poeta del Sur: «Cruzó la sangre la gaviota. Se santiguó con agua de la bahía. Una invasión de luces formó constelación en su alma. La sal se le hizo ala. El verso supo de milagros azules.» Celia nombra, iba nombrando las cosas, y recreó la albura de la sal, gracia del mundo; la llamará «semilla de las sanas alegrías». También verá—y con qué alborozo—el cielo que acaba de volverse pájaro, una especie de pájaro-luz.

Mas cierto día el verso que se ha ido prodigando a partir de una anchura pausada, endecasilábica, tiembla con ansias entrañables. Se adivinan de maternidad. El verso se viste de tono menor. Se adelgaza. Adquiere un aire de musicalidad, graciosa travesura. Trátase, nada más y nada menos, que de una serie de canciones. Poseen una técnica muy de niños, limpiamente humanizadora. Ya fueron flor y gala de publicaciones. Así, en ese delicioso poemilla «La abeja»:

*Carita de miel,
abeja, aguijón
que oculta un corsé
listado de sol.*

O en «El primer resfriado», «Sarampión» y «La escuela del fondo del mar», llenos de

CANTO

Celia
Viñas

CELIA VIÑAS

ANTOLOGIA LIRICA

Prólogo de Guillermo Díaz-Plaja
Selección y notas de Arturo Medina



ADONAIS

333-334
EDICIONES RIALP, S. A.
Madrid

chispa e inocencia. Mención aparte merece «La nana del niño despierto»:

*No duermas tú, clavellina,
ea, ea...
Sin sueño, niño de miel,
no duermas.
Que se duerma el viento tonto,
novio de las azoteas...*

Celia demostró siempre una vehemente atracción hacia los niños. En sus canciones pone en evidencia no solamente una penetración con la intimidad infantil, sino una auténtica participación en sus juegos, diversiones, vivencias y peculiaridades expresivas. Véanse, por otra parte, las siguientes dedicatorias: «A Josito García López, mi gran amigo», «A Marita Moya», «A Alfonso Fraga», «A Jesús Aguiló», «A la pequeña Llompart», «A Matildita Arévalo», «A Taita», etcétera. Todas exentas de homenajes y compromisos literarios.

Versos escritos para los niños. No una retahíla de historietas ni de conceptos rimados que sólo apuntan hacia un fin didáctico. ¿Podría Celia haber hecho suyas aquellas palabras de Tagore: «Yo no creo que se deban volver infantiles las cosas que presento a los niños. Yo respeto a los niños y ellos me comprenden.»? La autora de *Canción tonta en el Sur* no es que respetase a los niños, es que los amaba. Así al expresar delicadas intuiciones y de acuerdo con ese mundo de la infancia y su asombrosa realidad, nos entregaba, de arriba abajo, unos ejercicios en fervor rítmico.

Juego que te quiero el juego, Celia, al conjuro de la espontaneidad, iba a tirar por la borda tantas coordinadas culturalistas. Se adivina su lema más deseado: no imitar a los niños, sino cantar como ellos. Para nosotros, adultos que vamos maltirando de nuestra tristeza en un mundo acribillado por la violencia, tanta estupidez del consumo y maloliente contaminación, ¡sí que va a dejar un cierto saborcillo a milagro ese atreverse a balbucir fórmulas, pequeñas estrofas que se dirían casi mágicas!

En numerosas ocasiones, y al leer los versos de Celia Viñas, nos hemos planteado lo siguiente: ¿no se podría asegurar que invitan a ir al encuentro de la ciudad de Almería? Ciudad de pulso y verdad, tierra madre. La blanca azotea. Sol y cal que se entrelazan. Se viste de silencio la Alcazaba. La sombra de una palmera. Un volar de golondrinas. Los seres, las cosas, amigos, com-

pañeros, los niños, los alumnos... El mar, diré la mar, que se vuelve azulmente femenina, virgen para el piropo. Y el paisaje verdadero. Como quería el poeta, esta realidad obliga a soñar mejor el hondo sueño:

*Toda tu dulce serranía, madre,
sobre mis labios quietos, silenciosos,
no puedo no cantarte, tierra mía.*

Sin el más leve ribete folclórico, por supuesto; sin efusiones orientalistas ni sentimentales, de esas que obligan a seguir ses-teando con balidos de oveja. Celia cantaba como hay que cantar. Sencillamente. Cálidamente. Corporalmente. Le dolía el desamparo de esta tierra. Le llegó a doler por lo más hondo de la sangre. Con la verdad en la boca. Con la verdad quemándole por la médula de los huesos:

*Todo el cielo es un pájaro de luz
en rapiña ardorosa de montañas
y tú, tierra carroña, podredumbre
de una tierra fatal que el hombre ignora
en el camino del ayer remoto.*

Tierra, pero suya. A la altura del corazón. Su dolorosa Almería. Ascuas abandonada. Yaquel cauce requemado de pedriscales, río Almanzora. Y los surcos que, sin remedio, van resquebrajándose. Adelfas que sangran a sol abierto. Cardos sobre una inmensa tumba. Matojos que fruncen con desaliento su raicilla. Gujarrales salirrotos, ramblas resacas. Ni el temblor de la brisa. Ni un jilguerillo. Roncos barrancos. Surcos que se alacranan. Llanto del esparto. Llanto con hambre sedienta. Miseria del jornalero. Todavía los siervos de la gleba. Sed con hambre de justicia. Boca que masca piedra. Diente que muerde el polvo.

Subrayemos todos aquellos signos que implican un escalofrío, portadores del presagio:

*Y hay en mi corazón tanta ternura,
que este doble latido de mis pulsos
si encontrara el camino de las fuentes
para esta sed de siglos fuera vaso,
fuera cascada sobre el polvo muerto.*

¿El sentimiento religioso en la poesía de Celia Viñas? Véase a este respecto, fechado en 1944, y con el color de la serie ciánica, es decir, fría, el soneto «El fondo ne-

gro del Cristo de Velázquez». Está dedicado a su maestro Angel Valbuena Prat:

*Solo, sin cielo, negro tu paisaje,
solo tú, mi Señor, la sombra dura
tras tu cruz y la nada en abordaje...*

Hay que resaltar este ámbito oscuro; sobre todo en una obra que suele abrirse a la luz del sol. Mas el tono es de aceptación, cuando no de esperanzada evidencia:

*Si levantas tu testa dolorida
y miras esta muerte cara a cara,
¡qué temblor de la vida renacida!*

Según el compañero y esposo de Celia, «en especial a partir del año 1944, el Dios concreto de los católicos se le fue haciendo a Celia cada vez más cercano, y al que le ligaba una indeclinable querencia de sumisión, ternura y sencillez. Hoy he tenido una comunión delicada y fina como un piropo a lo divino, confesaba por aquellas fechas en carta a Gabriel Espinar».

Y ofrendará su aliento al Señor. Su voz, más que cristiana, de efusividad católica. Y el Señor se le ha vuelto un tanto tangible, se diría de una plasticidad prodigiosa. Celia desea que su propia muerte sea un alegre mensajero. Pedía un canto de silencio. Una muerte en secreto: «Como se apaga el corazón del pájaro / o se derrama el labio de la tarde». Acción de gracias por el agua, por el pan y la canción de cuna. Hay que alabar al Señor de cielo y tierra. Ya en el libro *Como el ciervo corre herido* (*Poemas sacros*, que vio la luz un año después de la muerte de Celia, iba a alcanzar su cántico jubiloso:

*Te cantaré, Señor, en mi alegría,
en el verano hermoso de mi cuerpo.*

.....
*Te cantaré, Señor, gozosamente
por el amor del hombre que me quiere,
que me llama paloma y agua clara,
mañana, esposa, madre y madre suya
con sus hijos dormidos en mi vientre.*

Otro de los temas que destaca en la poesía de Celia Viñas es el amoroso. Nos agradecería dar los versos incluidos en las páginas 61 y 62 del libro *Canto*, así como las «Décimas de amor en octubre», sin olvidar el soneto que lleva por título «Amor amorío». Y acuden a la memoria las palabras de Díaz-Plaja, al asegurar que «Lletra a l'estimat des d'un jardí de Mallorca», o sea, «Carta al amado desde un jardín de Mallorca», y que se nos ofrece en catalán y en su versión al castellano hecha por la misma poetisa, es uno de los más hermosos poemas de amor de nuestra poesía contemporánea:

*SAPS? Tants de baladres a la sang
—u.ia sang on es baden brolladors
d'ombra—,
i tanta d'ombra ben cremada,
i tanta d'ombra!
Estimat meu, et contaré:*

*Caen les taronges verdes de la branca
i als rosers les roses es pentinen;
hi ha una aranya amb vel de núvia...*

(¿Sabes? Tantas adelfas en la sangre / —una sangre donde se abren surtidores / de sombra—, / y tanta sombra bien quemada / y tanta sombra... Amado mío, voy a contarte: / Caen las naranjas verdes desde la rama / y en los rosales se peinan las rosas; / hay una araña con velo de novia...)

Y con el tema del amor, la inminencia de la muerte. La muerte, esa constante más que

andaluza y balear, de imperioso latir por todos los rincones que bañan los dioses del Mediterráneo. Pero no se trata del culto a la muerte, tan peculiar en la obra de otros poetas un tanto elementales y que respiraron a pulmón abierto los aires del Sur. Se diría un presentimiento de cara a la eterna pregunta. No sangre que se derrama por los suelos. No el luchar agónico. No posible derivación hacia un cosmos panteístico que exalte las potencias naturales. La muerte es algo que se vive de hora en hora. Calla negramente en la palma de nuestra mano. «En silencio agonizan los caminos...» La muerte ronda la calle más caliente de sol; se siente —y qué viva— a la vuelta de cada esquina. Alguien nos obligó a recordar que «el español vive con la muerte y sabe como ningún otro pueblo encararse con ella».

Ya desde los poemas de juventud de Celia (aquel que se titula «La verdad», fechado en 1939) aparecen, con las negras sirenas, los negros escalofríos:

*¡Pobres palabras muertas y flotantes
amortajadas con la sal del mar
y coronadas de algas desprendidas!*

.....
*Y las negras sirenas te han besado,
y el único camino de este triunfo
es la muerte.*

Más adelante, la tierra se yergue vista como materia de agonía. Y el polvo muere el polvo. Celia se atrevería a cantar una estremecida entrega:

*Toma mi voz, Señor, y que mi muerte
sea tu alegre mensajero al sol.*

Con los poemas escritos en lengua catalana, que se agrupan bajo el título de *Del foc i de la cendra* (1953), y muy especialmente el antes citado «Lletra a l'estimat des d'un jardí de Mallorca», y aquellos pertenecientes al libro *Palabras sin voz*, quisiéramos destacar «Muerte de Arquemoros»; lleva el subtítulo «Vaso del Museo de Nápoles». En este poema se intensifica esa conciencia de la responsabilidad de Celia Viñas, y de la cual nos pone al tanto Arturo Medina; toda la composición, verso a verso, posee un desnudo equilibrio; la palabra se ahonda, exigente, con el frescor y sencillez de lo que perdura.

*Una granada yo pondré en tu mano
y en cada grano un corazón dormido,
niño en silencio, desarmado y dulce,
una granada.*

El poema, perteneciente al libro *Canto*, tiene fecha de agosto 1951; o sea, tres años con anterioridad a la muerte de Celia. La estrofa final marca un crescendo a la manera sabia; queríamos decir sin elevar el tono de la voz:

*Han muerto todos, ¿sabes?, niño mío,
el servidor, la esclava, el pedagogo,
el flautista, las palmas y la rosa,
la Muerte ha muerto.*

Con la publicación de esta Antología se hace justicia, ni que decir tiene, al recuerdo de Celia Viñas. Con todo, a nadie debe sorprender que aún sigamos esperando no una selección de sus libros más representativos, sino una recopilación, al ser posible exhaustiva, tanto de su labor poética, publicada e inédita, como de otros trabajos. Anotemos, aunque sea a vuela pluma, los títulos de aquellas novelas *Tierra del Sur* y *Viento levante*, sin olvidar una colección de cuentos, *El primer botón del mundo*, accésit al Premio Nacional de Literatura 1951.

España,

en sus espejos

EL PASEO:

CALLE,

JARDIN Y PLAZA

Por Guillermo DIAZ-PLAJA

LA civilización es un producto del ocio. De ello nos dieron puntual razón los griegos, esos maravillosos haraganes, que en el siglo V a. J. C. dieron a la vagancia y a la clase el mismo nombre: *Skolé*. Sólo el hombre libre, en efecto, podía recibir educación en las aulas, a través de esa espléndida nonada que se llama la ironía socrática, mientras el pobre esclavo no tenía el tiempo libre que es absolutamente necesario para pensar. No hace falta pedantear explicando que la filosofía de Aristóteles era llamada peripatética porque la enseñaba paseando. Las grandes ideas han surgido, sin duda, en la mente de un hombre solitario —así Rousseau— cuando caminaba sin ir a parte alguna; es decir, cuando salía a pasear. Don Miguel de Unamuno era un tenaz paseante, casi solitario, porque se acompañaba de sus pensamientos y de sus amigos de Salamanca, que se limitaban a escucharle, en las tardes de sol de invierno, cuando salían a estirar las piernas hacia la carretera de Zamora, tantas veces evocada en sus escritos. Azorín era también un tenaz caminador de pueblos y ciudades, y yo le veía, en su senectud, invariablemente, saliendo de su casa de la calle de Zorrilla, atravesar la calle de Alcalá y deambular por la calle de la Montera hasta la Puerta del Sol. En sus últimos años dio en una extraña manía: la de bajar a las estaciones del metro, donde se sentaba largo tiempo contemplando a la muchedumbre que se apretujaba en sus vagones.

Baroja era también un tenaz caminador, tal como en el aguafuerte de su hermano Ricardo se ha inmortalizado, recorriendo con obstinados pasos los suburbios de Madrid o los verdeantes caminitos vascongados. ¿Y cómo no recordar al Antonio Machado «soñando caminos» junto a las ciudades dormidas —Soria, Segovia, Baeza— de sus poe-

mas? (1). Pero pasear exige una serie de condicionamientos de orden temporal y de orden especial. Por los primeros —como acabamos de decir— es necesario tener la libertad de acción necesaria, a la opción del descanso. El paseo es incompatible con la prisa. Por los segundos es exigible para pasear la existencia de un contorno plácido, campesino o ciudadano. En el contexto actual de nuestras urbes, el paseo se ha vuelto un imposible metafísico, y las gentes han visto como un hecho significativo e ineluctable la transformación de «bulevares» —hechas para deambular— en avenidas, hechas para la necesidad motorizada del automóvil.

* * *

Pasear es hoy, decididamente, un arcaísmo, voz en desuso. Veamos el diccionario académico: «andar por diversión», «discurrir acerca de una materia», «estar ocioso». O también «paseante en corte»: «decíase del que no tiene destino ni se emplea en alguna ocupación útil u honesta». En concomitancia con estos conceptos: «deambular», «andar, caminar sin una dirección determinada»... Falta una alusión general al ritmo; pasear, deambular, es caminar a ritmo lento; acaso con intermitencias; deteniéndose a contemplar esto o aquello; lo que los franceses llaman *flâner*. El contexto sociológico de este juego semántico nos da una exigencia de cierto bienestar. Los pobres no pasean; fisgan. Pasear es cosa de potentados, según

(1) Para los que todavía piensan que no hay diferencia en re noventayochistas y modernistas, yo les propondría una prueba adicional, enfrentando estas cuatro mentes peripatéticas a las lánguidas vocaciones sedentarias de diván o mesa de café de los escritores del modernismo: Rubén, Valle-Inclán, Villaespesa, Juan Ramón.

pensaba el pobrete lugareño de Gabriel y Galán:

*Si yo fuera rico
jacia na más esu,
jumarme güenus purnus,
dalme güenus paseus,
lo mismo que los curas,
lo mismo que los médicos,*

es decir, los estratos de profesión liberal visibles desde la óptica de la aldea. Habrá que explicar todo esto a nuestros nietos cuando pregunten el significado de esta palabra ciertamente en desuso: pasear.

Ocupación del hidalgo. Cuando el Lazarillo de Tormes se encuentra al otro pobrete, «un escudero que iba por la calle con razonable vestido, bien peinado, su paso y compás en orden», crea una estampa que cubre la imagen típica de lo español en el mundo. «Si tutti sono signori, chi guarda le pecore?», decían los italianos. Y el propio Kant, imaginaba una de nuestras ciudades con hidalgos que paseaban altivamente bajo los soportales de la plaza. Y la plaza, ¿no es, en efecto, el escenario de los paseantes? Cuando la Hermosura sale al «gran teatro del mundo» Calderón recoge, con la rotundidad del intelectual, el destino para que ha sido creada:

a ver y a ser vista voy.

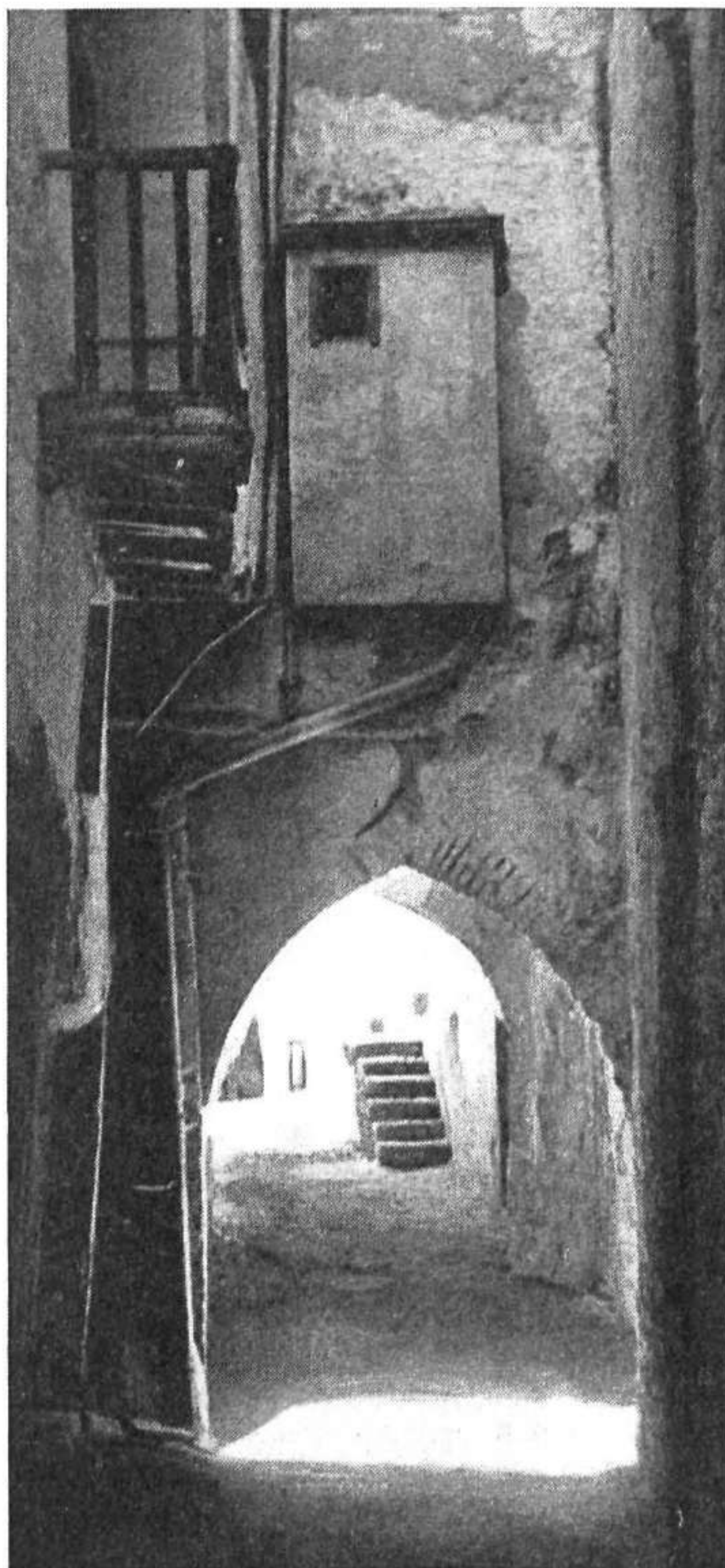
En el paseo iban las gentes a ver y a ser vistas. Las grandes plazas, o a veces algunas calles recoletas; a cielo abierto, o bajo los soportales, según las veleidades del clima, las gentes trazaban —trazan todavía— una doble hilera de paseantes que se contemplan al entrecruzarse. En algunas poblaciones manchegas, creo que en Tomelloso, se denomina esta operación —y tiene gracia— el «roce». En Barcelona y en muchas ciudades de Cataluña el cruce de las masas paseantes se hacía en las ramblas, que en algunos lugares —Barcelona, Manresa, también Palma de Mallorca— se denominan el «Borne», lugar de las justas a caballo en que las puntas de lanzas se cubrían con un borne o capuchón de metal. Plazas, ramblas, calle son, en último término, escenario para la doble óptica, cuyos personajes van a ver y a ser vistos. Sólo en el género masculino podíamos ordenarlos históricamente: pisa-verdes, lechuguinos, petimetres, gomosos, niños-pera. Y para el sexo contrario, ¿cómo hace desfilar brevemente el repertorio de la artillería que se ponía en juego cada vez que la hilera de ida se enfrentaba con determinado objetivo en la hilera de vuelta? Téngase en cuenta que, hasta hace muy poco, el diálogo no era sencillo, y que los mensajes debían transmitirse con alternativas miradas lánguidas o ardientes. Existía también el «billete», o carta que —con las debidas precauciones— se hacía llegar; y, por supuesto, el pasear por la calle y el establecer con la muchacha asomada al balcón intercambio de mensajes, utilizando lenguajes convencionales —el del pañuelo, el de las flores, el de la mano— para los que existían en las librerías libros de códigos. El balcón era, pues, el centro de transmisiones antes de que llegase a popularizar la gran celestina del siglo XX: el teléfono.

* * *

Por lo demás, el balcón era un sucedáneo del paseo: ¿no se llamaba «un coche parado»?

Pasear en coche, en coche naturalmente de caballos, ha sido entre nosotros el signo del *status* aristocrático. En Madrid el Paseo de Coches del Retiro ya cumplía su menes-

ter en el siglo XVII, alternando con las orillas del Manzanares, adonde se dirigían los carruajes en el estío. Hay una carta de Goya en la que explica a su amigo Zapater su alegría por haberse comprado un «birlocho», o carretela ligera (con la que, por cierto, volcó), que transmite el nuevo rico que por entonces era. Ciertamente, ni la calle ni el paseo eran fácilmente transitables a pie. La damita aristocrática no manchaba sus chapines, puesto que ya salía de casa en su carruaje. La «calle» tenía, incluso, un contenido semántico despectivo: el arroyo. El «fango del arroyo» era el lado de la prostitución: el terreno que pisaban las «mujeres perdidas». Pero ciertamente la calle se convierte, a partir del siglo XIX en el escenario donde todos se encuentran, como el tranvía, en el carruaje de los pobres —la *carrozza di tutti*, como decía De Amicis. La transformación de la calle en pista automovilística se produce hace cincuenta años. Compárense las descripciones de las calles de Madrid de Galdós con las de cualquier novelista de hace medio siglo. Por ejemplo, Alberto Insúa: «El automóvil siguió el Prado para incorporarse en la Cibeles a



la corriente de vehículos que subía por la plaza. Automóviles particulares y taxímetros, coches de punto y ómnibus de caballos, y por el medio de la calle espaciosa los tranvías rebosaban, con viajeros hasta en los estribos» (*La mujer, el torero y el toro*, capítulo VIII, 1926.)

A partir del siglo XIX, las ciudades empiezan a organizar los jardines públicos como centro de convivencia. En este sentido, Mariano José de Larra establece un paralelismo entre estos lugares de esparcimiento y una mayor conciencia ciudadana, lamentando que muchos no se acostumbren a estas formas nuevas de comunicación social: «Nos da cierta vergüenza inexplicable de comer, de reír, de vivir en público: parece

que se descompone y pierde su prestigio el que baila en un jardín al aire libre, a la vista de todos. No nos persuadimos de que basta indagar y conocer las causas de esta verdad para desvanecer sus efectos. Solamente el tiempo, las instituciones, el olvido completo de nuestras costumbres antiguas, pueden variar nuestro oscuro carácter. ¿Qué tiene éste de particular en un país, en que le ha formado tal una larga sucesión de siglos en que se creía que el hombre vivía para hacer penitencia! Que después de tantos años de gobierno inquisitorial, después de tan larga esclavitud es difícil saber ser libre. Deseamos serlo, lo repetimos en cada momento; sin embargo, lo seremos de derecho mucho tiempo después de que reine en nuestras ideas, en nuestro modo de ver y de vivir la verdadera libertad. Y las costumbres no se varían en un día, desgraciadamente en un día, ni con un decreto, y más desgraciadamente aún un pueblo no es verdaderamente libre mientras que la libertad no está arraigada en sus costumbres e identificada con ellas.

No era nuestro propósito ahondar tanto en materia tan delicada: volvamos, pues, al objeto de nuestro artículo: El establecimiento de los dos jardines públicos que acaban de abrirse en Madrid indica de todos modos la tendencia enteramente nueva que comenzamos a tomar» (2).

La historia de la civilización es insuperable de la cives; de la ciudad. La primera tarea de esta historia se llama «desboscar». La honda migratoria decide, en un momento dado, detenerse. Procede, pues, a limpiar un determinado terreno de maleza vegetal. Pone límites a la naturaleza silvestre. Crea un claro en el bosque. Sobrevolando continentes exóticos —África, América—, se advierte bien esta acción inicial y necesaria. En la superficie desboscada las clases primitivas tienden a distribuirse en círculo. Se ha creado la plaza. El «centro cívico», a la vez eje civil y clave religiosa. Toda comunidad exige un espacio comunitario. La polis griega, en el ágora; el castro romano, en el foro. Cuando los españoles se lanzan a luchar se llevan prefabricadas las ciudades, que se reparten en todo el ámbito continental: Lima, El Cuzco, Guatemala, México, La Plaza —llamada en general la Plaza de Armas— agrupa en su cuadrilátero Catedral y Gobierno, Palacio de Justicia y Mercado. Es la lección de Europa, bien aprendida. Y mal aprendida en la América sajona, que sólo en el Sur —en Santa Fe, en el nuevo México— conserva la estructura cuadrangular de la plaza con soportales: el resto de los Estados Unidos, las ciudades en su zona residencial son edificaciones dispersas en el campo; porque «se vive» en el campo, y sólo «se va» a la ciudad —centro administrativo y comercial y no zona de convivencia—. La lección de Europa, pues, se centra en las grandes plazas. Recordarlas es un gozo: Plaza Mayor (Salamanca), Place Vendôme (París), Grand Place (Bruselas), Terreiro do Paço (Lisboa), Piazza delle Signoria (Florencia), Postdammer Platz (Berlín), Plaza del Almirantazgo (Leningrado). Cada una de ellas merecería un poema; tal es la perfección de su razón de ser.

(2) «El jardín de las Delicias, abierto ha más de un mes en el paseo Recoletos, presenta por su situación topográfica un punto de recreo lleno de amenidad; es pequeño pero bonito; un segundo jardín más elevado con un estanque y dos grutas a propósito para comer, y una huerta en el piso tercero, si nos es permitido decirlo así, forman un establecimiento muy digno del público de Madrid. Para nada consideramos más este jardín que para almorzar en las mañanas deliciosas de la estación en que estamos, respirando el suave ambiente embalsamado por las flores, y disfrutando la vista por la bonita perspectiva que presenta, sobre todo, desde la gruta más alta, y para pasear en él las noches de verano.

El jardín de Apolo, sito en el extremo de la calle Fuencarral, no goza de una posición tan ventajosa, pero una vez allí el curioso reconoce en él un verdadero establecimiento de recreo y diversión. Domina a todo Madrid, y su espaciosidad, el esmero con que se ven ordenados sus árboles nacientes, los muchos bosquetes enramados, llenos de mesas rústicas para beber, y que parecen nichos de verdura o verdaderos gabinetes de Flora; sus estrechas calles y el misterio que promete el laberinto de su espesura hacen deplorar la larga distancia del centro de Madrid a que se halla colocado el jardín». (*Jardines Públicos*.)

EL PEN CLUB INTERNACIONAL

Por Arturo DEL VILLAR

- UNA COMISION GESTORA ESTA INTENTANDO CONSEGUIR SU AUTORIZACION EN ESPAÑA.
- DESDE 1922 Y HASTA 1936 EXISTIERON DOS PEN CLUB EN ESPAÑA, UNO EN MADRID Y OTRO EN BARCELONA.
- SU FINALIDAD ES PROMOVER EL CONTACTO ENTRE ESCRITORES DE TODO EL MUNDO.
- PUEDEN PERTENECER A EL ESCRITORES, TRADUCTORES Y EDITORES QUE ACEPTEN SUS ESTATUTOS.
- ENTREVISTA CON JOSE LUIS CANO, VICEPRESIDENTE DE LA COMISION GESTORA.

Se está intentando resucitar el PEN Club en España; una comisión gestora trata de conseguir la autorización necesaria para que este organismo exclusivamente cultural y apolítico reanude sus actividades en nuestro país. En casi todos los países del mundo existe un PEN Club, o varios, ya que su punto de referencia es el ámbito cultural y no las fronteras geográficas; por ejemplo, en Suiza y en Yugoslavia hay dos, y lo mismo ocurría en España hasta la guerra civil: se crearon casi a la vez el PEN Club de Madrid y el de Barcelona, muy poco después de que naciera en Londres el PEN Club Internacional. Su nombre se formó con las iniciales de poetas, ensayistas y novelistas, aunque también pueden pertenecer a él los dramaturgos, los traductores y, asimismo, los editores, en cuanto agentes de difusión de la cultura; por otra parte, no hace falta decir que la palabra inglesa *pen* designa a la pluma y como verbo se traduce por escribir.

Después de la guerra civil fue imposible obtener permiso oficial para que siguieran actuando los PEN Club en España, ya que, al parecer, algunos artículos de sus estatutos (que son internacionales) no se acomodaban a la situación hispana; por eso, el PEN Club madrileño desapareció y el catalán ha continuado en el exilio una vida ajena a la realidad que representaba, por fuerza de las circunstancias.

Ahora la comisión gestora pretende que se autorice legalmente a los PEN Club en España, dado que esas circunstancias están cambiando. Es presidente de la comisión el profesor José Luis López Aranguren; vicepresidentes, José Manuel Caballero Bonald y José Luis Cano; tesorero,

José Esteban; secretario, Jaime Salinas; secretario adjunto, Javier Alfaya; vocales, Jesús Aguirre, César Alonso de los Ríos, Carlos Blanco Aguinaga, José Antonio Gabriel y Galán, José María Guelbenzu, José Hierro, Carmen Martín Gaité y Francisco Nieva, entre otros.

Ya hace tiempo que José Luis Cano estaba en contacto con el PEN Club Internacional y ha asistido invitado como observador a algunos de los congresos. A él, pues, me he dirigido para que nos informe sobre la marcha de las gestiones y también para que nos cuente algo sobre la historia del PEN Club Internacional. De Cano es innecesario decir más: su nombre está unido al de la revista *Insula*, de la que actualmente es subdirector, y al de la colección «Adonais», que tuvo su mejor momento cuando él la dirigía; sus libros son de sobra conocidos para que haga falta citarlos, puesto que es uno de los críticos de

poesía más respetados internacionalmente.

—¿Cómo surgió la idea de resucitar el PEN Club en España?

—Hace unos quince años pensé que podía intentarse resucitarlo; hablé sobre ello con varios amigos y se nombró entonces una comisión provisional en la que figuraban ocho o diez académicos, para que se encargase de preparar unos estatutos que se presentaran al Ministerio de la Gobernación. Así se hizo, pero como el PEN Club es internacional nos exigieron también la presentación de los estatutos internacionales. Parece ser que no gustaron mucho, porque se nos dieron largas con varios pretextos.

SU FINALIDAD

—A ver si puedes sintetizar cuál es la finalidad del PEN Club.

—En pocas palabras, lo que pretende es facilitar el con-



El primer congreso del PEN Club Internacional se celebró en Londres el 1 de mayo de 1923. En la fotografía puede verse a los dos representantes españoles: el segundo a la izquierda, de pie, es Ramón Pérez de Ayala, delegado del PEN Club de Madrid, y el primero a la derecha, de frente, es José María López-Picó, delegado del PEN Club de Barcelona



José Luis Cano, vicepresidente de la comisión gestora, asistió a dos congresos del PEN Club Internacional como observador invitado



Azorin fue el último presidente del PEN Club de Madrid



El peruano Mario Vargas Llosa es el actual presidente del PEN Club Internacional, elegido en su XLI Congreso

tacto entre todos los escritores del mundo, promoviendo su conocimiento mutuo y evitando cualquier clase de segregación por razón de la nacionalidad, la raza o la religión. Defiende la libertad de expresión, incluida la crítica en asuntos políticos o económicos, y se encarga de ayudar a los escritores perseguidos o encarcelados, exigiendo su libertad.

—Por consiguiente, en cierto modo se relaciona con la política.

—El PEN Club nunca adopta una postura política ni interfiere en las ideas particulares de sus miembros. Lo único que hace es defender a un escritor si resulta perseguido por sus ideas políticas.

—¿Pueden existir los PEN Club tanto en los países del Este como en los del Oeste?

—Desde luego. Creo que hay ahora unos ciento ochenta PEN Clubs repartidos por todo el mundo. Donde nunca se han autorizado es en la Unión Soviética, y me parece que están suspendidos en Checoslovaquia y en Chile. Según tengo entendido, en Portugal se está reorganizando ahora, si es que no está ya en activo. El PEN Club Internacional no mantiene contactos con los Gobiernos de los países agrupados en él, sino con sus culturas.

—Eso ha quedado claro. Volvamos a las negociaciones de aquella anterior comisión.

—No se puede decir mucho, porque no logró llegar siquiera a otra cosa que dirigirse inútilmente al Ministerio de la Gobernación. Yo he asistido como observador a dos congresos internacionales del PEN Club: el primero de ellos se reunió en Oslo y me sentí avergonzado al ver que entre

cientos de naciones, hasta las menos desarrolladas culturalmente, faltaban España y Portugal. Por cierto que el embajador de España me hizo ir a la embajada para indicarme que yo protestase por la presencia de un delegado del PEN Club catalán, sin atender a que allí estaban representadas las culturas y no las naciones. En cambio, cuando asistimos como observadores Pablo Martí Saro y yo al congreso de Dublín, el embajador nos ofreció una recepción en la embajada, a la que invitó a muchos intelectuales.

—¿Se hizo o dijo algo en relación con España en estos congresos?

—En la reunión de Dublín era presidente Heinrich Böll, al que más tarde se concedió el premio Nobel. Con su aprobación se envió un telegrama a Madrid pidiendo la libertad de Luciano Rincón, que estaba encarcelado. Por otro lado, cuando fue encarcelado Luis Goytisolo, a comienzo de los años sesenta, yo mismo escribí a la secretaria del PEN Club Internacional, que reside permanentemente en Londres, solicitando su intervención para que intercediese en su favor. Se comisionó al hispanista Jack Cohen para que viniese a Madrid a entrevistarse con las autoridades militares y su gestión fue muy positiva.

PROBLEMAS DE ORGANIZACION

—¿Cómo terminó la actuación de aquella primera comisión?

—Pues lo mismo que empezó. Cuando regresé del congreso de Oslo escribí a «Azo-

rin», que había sido el último presidente del PEN Club de Madrid hasta la guerra, y le propuse que aceptase la presidencia honorífica de la comisión, que era lo que todos deseábamos y nos parecía muy lógico; pero él me respondió con un latinajo: «Non bis in idem». Entonces se lo propuse a don Ramón Menéndez Pidal, que sí lo aceptó. Y así estuvieron las cosas, hasta que después del congreso de Dublín yo renuncié a continuar en vista de que era imposible conseguir nada más que evasivas.

—¿Cómo se miraba a los escritores españoles en esos congresos? Tal vez hubiera cierta prevención...

—En absoluto. Todo lo contrario: los presidentes del PEN Club Internacional han deseado siempre que España volviese a recobrar su puesto, y especialmente Pierre Emmanuel y Heinrich Böll pusieron un verdadero empeño para que fuese posible. En la actualidad, siendo presidente un escritor de nuestro ámbito cultural, el peruano Mario Vargas Llosa, su afán de que renazca el PEN Club en España es aún mayor. Creo que la oportunidad es muy favorable y que se podrá aprovechar.

—Decías que existe el PEN Club catalán. ¿Va a interesarse la comisión gestora de Madrid sólo por el PEN de Madrid o también por los de las restantes culturas españolas, catalana, gallega y vasca?

—El PEN Club catalán se mantuvo en el exilio y me parece que ya está funcionando en Barcelona ahora, aunque no tengo una información concreta. Que yo sepa, no hay, de momento, más comisión que

la de Madrid gestionando la creación del PEN Club.

—¿Qué requisitos son necesarios para pertenecer a él?

—Ser escritor, traductor o editor, o estar relacionado con las actividades culturales en algún sentido. Y, como es natural, aceptar los principios por los que se rige la asociación, que han ido quedando apuntados a lo largo de la charla.

—¿Es posible adherirse ya al PEN Club de Madrid o hay que esperar a que esté constituido oficial y legalmente?

—De momento se puede enviar una carta de adhesión al secretario o al secretario adjunto. Con eso es suficiente por ahora. La comisión gestora no tiene más finalidad que preparar la legalización del PEN Club: en cuanto se hayan aprobado los estatutos, se convocará una asamblea general, a la que podrán asistir todos los escritores, y en ella se elegirá democráticamente a los cargos directivos. En esa reunión se fijará también la cuota anual que deberán pagar los asociados.

—Esto me obliga a preguntarte cómo se financia el PEN Club Internacional.

—Además de las cuotas de los socios recibe algunas subvenciones de instituciones culturales internacionales.

PROYECTOS A REALIZAR

—Ahora veamos la cuestión desde otro enfoque: ¿qué interés puede tener un escritor en pertenecer a esta asociación?

—Opino que es muy interesante, porque uno de sus objetivos consiste en procurar la

convivencia entre escritores de todo el mundo; para ello se celebran coloquios y congresos internacionales y se edita un boletín internacional en varios idiomas. Una de nuestras aspiraciones es publicar un boletín del PEN Club de Madrid.

—¿Se imprimía ese boletín antes de la guerra?

—No, la verdad es que el PEN Club de Madrid no tuvo demasiada actividad. Celebraban un banquete cada cierto tiempo. Pero lo más notable es la convivencia absoluta entre los escritores de derechas y de izquierdas que hubo siempre; a sus reuniones iban García Lorca, Marquina, Rivas Cheriff, Marañón, Ortega, Pérez de Ayala... En tiempo de la República fue presidente «Azorín» y secretario Antonio de Obregón.

—Existe en España una Mutualidad Laboral de Escritores y está en formación una Asociación Colegial. ¿Son compatibles con la pertenencia al PEN Club? ¿Habrá alguna relación entre todas estas instituciones?

—Desde mi punto de vista, son absolutamente compatibles, pero independientes, porque sus finalidades son distintas en cada caso. La Asociación Colegial pretende la defensa del escritor, mientras que el PEN Club tiende más a buscar un intercambio internacional, basándose en la cultura y no en la profesionalidad.

—¿Dónde va a estar situado el PEN Club de Madrid?

—Todavía no se puede constatar porque estamos en el comienzo mismo y hasta que no se obtenga la aprobación

oficial no es posible hacer nada. Por supuesto, habrá un local social, en el que se celebrarán coloquios, conferencias y reuniones, pero eso es algo que de momento no corre prisa.

—¿Ha habido algún congreso internacional en España?

—Sí, antes de la guerra el PEN Club de Barcelona organizó un congreso, en fecha que ahora no recuerdo.

—Creo que hemos hablado del presente y del futuro inmediato del PEN Club. Si te parece bien, podrías añadir algunos datos sobre su historia.

—El PEN Club Internacional fue creado en Londres, en mil novecientos veintiuno, a iniciativa de la escritora Catharine Amy Dawson, y celebró su primer congreso internacional el uno de mayo de

mil novecientos veintitrés, así mismo en Londres. A este congreso asistieron ya los representantes españoles: Ramón Pérez de Ayala, por el PEN Club de Madrid, y José María López-Picó por el de Barcelona. Las dos asociaciones españolas habían sido creadas el año anterior, de modo que fueron de las primeras del mundo.

Es de esperar que ahora se resuelvan las dificultades administrativas y los PEN Club de España recobren su tradición y vuelvan a ser lo que fueron antes de la guerra civil. José Luis Cano es optimista y nadie sabe mejor que él todas las barreras que ha habido colocadas hasta hace poco tiempo en contra de esta asociación, fundada para promover el entendimiento entre todas las personas amantes de la cultura.

EL CUADERNO ROTO

por

JOSE GARCIA NIETO

PUBLICA Claudio Rodríguez El vuelo de la celebración y una vez más el gran poeta que hay en él nos lleva a conocer el mundo, a fijar la realidad con una maestría indudable. Desde sus primeros pasos, Claudio Rodríguez se da de cara con la palabra sin que tenga en ningún momento que forzar sus significados. La claridad es uno de sus dones y de ella viene y con ella nos conduce a los más arriesgados descubrimientos. Cuando el poeta de hoy pide: «Ven, conocimiento mío, a través de tanta materia deslumbrada por tu honda gracia», señala ya en qué terreno se mueve y adelanta en cierto modo lo que va a ser esa manera de conocimiento, es decir, eso que «es» precisamente la poesía. La vida y sus sentidos, sus apoyaturas y sus gracias le salen al paso, y él recibe el mensaje y le aplica la más justa de las palabras; por eso, un lenguaje que está lleno de sabiduría y de certeza nos asombra por su sencillez y nos hace entrar en los más «oscuros dominios» con una luz que todo lo aclara, que todo lo purifica.

Claudio Rodríguez es siempre un oficiante de la realidad y no necesita escaparse por los caminos de la imaginación para encontrar el «vuelo» de sus «celebraciones». Su valor palpitante es temeridad a veces, pero se salva de todos los riesgos por esa precisión de su labor artesana. La «tierra vieja y rojiza» que «como tantas veces» va «desandando lo andado» «desde Logroño a Burgos» se descifra por el cantor sin que en un momento le asusten los lugares exactos y hay siempre un «estremecimiento, que es casi inocencia» de un hondo resultado comunicante. Los temas no importan, pero tampoco son evitados. Se diría que nos hace tomar tierra para que no nos perdamos en

mentiras imaginativas, en invenciones gratuitas.

Unos trozos de papel que vuelan con «aleteo sagaz» «ahora, aquí, por esta calle, cuando la tarde cae y se avecina el viento del Oeste, aún muy sereno», describen de la manera más sencilla y más hermosa lo que es un alrededor sensible para el alma concertante del poeta que vive «la armonía, ya fugitiva, del pulso del papel bajo las nubes...»

Esa armonía no está nunca lejos del dramatismo, pero en el conocimiento de su realidad, el poeta sabe salvarnos con precisión, y siempre con ternura:

Sin rendijas ni vendas
vienes tú, herida mía, con tanta noche entera,
muy caminada,
sin poderte abrazar. Y tú me abrazas.

Así la revelación del dolor se encuentra con la conformidad del doliente que habla desde el mismo fondo donde las cosas se producen para elevarlas a su culminación en su palabra... «Herida mía, abrázame. Y descansa...» Porque tanto dolor es ya serenidad. Y también lo contrario. «Tanta serenidad es ya dolor.» Y así se rinde la voz sin que decaiga quien la emite.

Alguien ha dicho que esa cabeza de la hilandera que está de espaldas en el famoso cuadro de Velázquez es de las más hermosas que ha creado la pintura de todos los tiempos. Con ese último verso que citamos comienza el poema de Claudio Rodríguez dedicado a la bellísima artesana. Y amanece aquí la revelación del prodigioso retrato, más cierto ahora después de que se han escrito estos versos:

Este es el campo
del milagro: helo aquí,
en el alba del brazo,
en el destello de estas manos, tan acariciadas

devanando la lana:
el hilo y el ovillo,
y la nuca sin miedo, cantando su viveza...

No hay una palabra que se escape del cerco que el poeta propone. Porque una de las virtudes del autor de El vuelo de la celebración es que, una vez que estamos invitados a la aventura del poema, se nos conduce certeramente por la brillante y clara galería del mismo y no nos podemos escapar de algo que es más una vecindad que un hechizo. Buen ejemplo para muchos de los poetas más jóvenes actuales que han cambiado la retórica de la música por esa otra que supone un campo esmaltado de vocablos, insólitos adrede, deslumbrantes por frotación. La manera de acogerse a la realidad de Claudio Rodríguez es una forma de vocación y un ejercicio de maestría, pero nunca los sutilísimos hilos de su artificio nos entretienen ni nos alejan.

* * *

MUY citado Antonio Machado:

«Converso con el hombre que siempre va conmigo—quien habla solo espera hablar a Dios un día.»

Poco citado Miguel de Unamuno:

«Lo mejor sería que no hiciéramos sino monologar, que es dialogar con Dios.»

* * *

CUANDO Borges dice Borges se le llena la boca de Borges y paladea el licor Borges como si se tratara del elixir de la inmortalidad, necesario y suficiente.

Cuando Dalí dice Dalí se coloca la careta Dalí y nos invita a un divertido carnaval en el que sabe bien que todos nos conocemos.

Cuando Federico García Lorca dice Federico nos comunica una ternura antiquísima, poética, infantil y sobrecogedora: «¡Ay, Federico García!» «¡Qué raro que me llame Federico!»

NOCTURNO

A Juan Manuel Rozas

La música inventaba
su forma en un piano
mágico. Y venía
hacia mí como lluvia
desgranándose en duras
palabras,
en insignificantes razones
de desamor.
Madrid sabe de lluvia
y desamor
como ninguna otra
ciudad. Fue mi miseria
la que le dio a sus notas
esa honda verdad
que ninguno ha sabido comprender;
porque ni mis razones
ni mi verdad podían
arrastrara los sordos,
a los que acomodados
en el concierto de la vida
oían a Beethoven
o a Schumann sin remedio.

Mi sala era la noche
de conciertos
inmediatos y dolorosos
donde Chopin cantaba
la muerte de una niña
y Bach entristecía
los alrededores de la casa.
Madrid sabe de niñas que se mueren
como ninguna otra
ciudad.

Pero no importa ahora
Madrid ni Bach ni Schumann
ni Beethoven
sino las niñas esas
que como estrellas
temblaban antes de cerrar sus ojos.
A cada nuevo caso
el barrio se encendía
con una luz que no era de la luna
sino del mar, con una nueva llama
que temblaba en las manos
del director de orquesta
sordo y pobre.
Mientras que yo escuchaba
insignificantes razones
de desamor, duras palabras
por defender la música
triste de los que mueren
en Madrid contra el cielo.

Joaquín BENITO DE LUCAS

(Del libro *Memorial del viento*,
Premio «Miguel Hernández» 1976)

laboralmente, ¿que es un escritor?

LA TENTACION DEL INMOVILISMO ENTRE LOS INTELECTUALES Y SU INTEGRACION BUROCRATICA AL "STATU QUO"

Por Eduardo TIJERAS

YA dijimos a título de noticia que la *Historia social de los intelectuales*, de Víctor Alba (véase número 603 de LA ESTAFETA LITERARIA), es obra importante de gran aliento y que nos sitúa —a nosotros, los españoles preocupados por la cultura o los escritores preocupados por su función— en una frontera bibliográfica que, además de asumir problemas nacionales, encara el hecho intelectual desde perspectivas europeas y universales. Si en el plano de la bibliografía, de la especialización y de la profundidad temática nosotros siempre, o casi siempre, vamos en plan de remolque, es-

perando la «iluminación» exterior o la vacía estupidez de alguna moda astutamente arbitrada, con Alba, si bien en el orden teórico, como es lógico, emergemos rápidamente de la subjetividad provinciana y acertamos a poder contemplar el discurrir de estas cuestiones no sólo en su imprescindible enfoque histórico, sino en su comportamiento en sociedades más evolucionadas. Creo que la difusión de una obra de esta especie, obra crítica, «despegada» y objetiva hasta donde es posible, entre los tipos del gremio serviría para allanar un terreno normalmente complejo y mal conocido.

La *Historia social de los intelectuales* tiene para mí el valor de que sus materiales se han dispuesto sistemáticamente con buen ritmo teórico y ejemplificador. Aunque las conclusiones de un empeño prolijo y denso, que requiere la exhumación de cuantiosos datos sociológicos y estadísticos no siempre reflejan la andadura total, es lógico que, a pesar de esa no posible totalización conclusiva, las reflexiones finales de Víctor Alba merezcan atención especial, ya que arrastran a modo de légame la sustancia de una larga frecuentación. Debe tenerse en cuenta que para Víctor Alba la calificación de intelectual cobija a muchísimos más estamentos sociales—artistas, profesores—que los que se derivarían del simple enunciado de «escritor». La función del escritor, tal como la estoy yo tratando en esta serie de notas, es más limitada y específica que la función del intelectual. Por eso es probable que varias de las conclusiones de Alba sean correctas respecto a la gama amplia del intelectual y menos respecto a la particularización concreta del escritor, quizá el único de la tropa que mantiene más vivas sus «irregularidades». Por otra parte, Alba se ve obligado, aceptada ya por nosotros esta diferencia intelectual-escritor, a grandes generalizaciones que en alguna medida, sólo en alguna medida, podrían perder su entero vigor en cuanto se analizaran hechos concretos o en cuanto se analizara el trasfondo personal y legal de los hechos generales que marcan una modificación en el compuesto social, cambio panorámico que viene determinado para Alba por el fenómeno de la «institucionalización» de los intelectuales, provocada por la necesidad de seguridad material. La institucionalización protege y, a cambio, influye en la vida del intelectual no siempre de manera positiva, por cuanto su mayor nivel de vida se traduce, o puede traducirse, en los típicos vicios de la burocracia. Ejemplos de institución serían la universidad, la fundación, el instituto de investigación, la academia, la casa editorial con una «cuadra» estable de autores, etc. Aquí ya es posible establecer las grandes diferencias de grado entre las entidades que generan «institucionalidad» y las no homologadas diferencias intelectual-escritor. ¿Cómo va a ser lo mismo, en el terreno de lo «instituido», la universidad que la «cuadra» y sus distintas prerrogativas? Un catedrático es la prez de la sociedad, burocratizada si se quiere, y anda económicamente protegido y resguarda-

do por la estabilidad académica, que es invulnerable (a no ser que el buen hombre se meta en política), mientras un garañón o una acémila de cuadra es algo aleatorio, modal, que depende del capricho y de una normativa mediocre, popular y comercializada. Es un ejemplo de particularismo, ya que además ocurre—y aquí cabría afinar entre intelectual y escritor—que los «instituidos», pese a haber obtenido toda la seguridad material que quieran, siguen teniendo, en cuanto presuntos escritores, los mismos problemas de siempre, de «toda la vida». Para mí es fundamental la dicotomía de los términos «intelectual» y «escritor». Conozco catedráticos que, con su sueldo y su seguridad y crédito social e intelectual, a la hora de escribir un poema o un ensayo—talento natural y educación aparte—padecen los mismos problemas y la misma angustia paridora y publicista que el más desintegrado e infimo de los oficinistas. El talante o el calificativo de intelectual es ancho y pródigo, pero a la hora de exteriorizar por escrito su «estupor del mundo» todos los intelectuales se convierten en meros escritores que dependen tristemente—o exultantemente, según—del favor que quieran hacerles los directores de periódicos, los editores y el numen vagaroso de una cierta mafia erigida en «asesora». El resultado de la institucionalización—es lo que quiero decir—no me afecta. Y entiéndase esto como inciso independiente. Ahora concluyamos con las conclusiones de Alba.

De la institucionalización y burocratización de los intelectuales se pasa (está visto que la prosa funcional siempre acaba en «ión») a lo que Alba llama la «tentación del inmovilismo». Afirma, y no hay serios motivos para dudarle, que la mayoría de los intelectuales, la cual no responde a la inquietud profunda de promover cambios, es partidaria del *statu quo*: «El intelectual común y corriente, el peón de la

actividad intelectual, no aspira a otra cosa que a vivir bien y a realizar una labor técnicamente adecuada. No piensa en fomentar cambios—que le asustan—ni en despertar inquietudes—que no siente—. Para él, como para el grueso de los habitantes de cualquier país, lo que cuenta, ante todo, es tener paz y tranquilidad.» ¡Hijos de vecinos! Me parece que fue Pio Baroja quien dijo que el mejor gobierno sería el que menos hiciera. ¡Profunda muestra de desconfianza por la peligrosidad demagógica! El aserto de Alba está bien, a condición de que se refiera, como efectivamente se refiere, a los intelectuales y sólo a los malos escritores. «Como las características de su actividad—prosigue don Víctor—les proporciona una influencia desmesurada, cabe afirmar que son no simples partidarios, sino defensores y servidores del *statu quo*. La inmovilidad es su ambición máxima.» Claro y duro ataque al peonaje intelectual. Pero a mí que me registren, ¿eh? Quisiera ver por alguna parte mi «desmesurada influencia». No cabe duda que un intelectual es el que influye y un escritor el que es tolerado. Víctor Alba se refiere poco después a la conciencia de culpa de los intelectuales, provocada, sean o no marxistas, «precisamente porque su trabajo se paga, dicho en términos sencillos, con el producto de la plusvalía de los obreros apropiada por la clase capitalista. Y, cualquiera que sea el sentimiento que esta realidad provoque, los liga al *statu quo*, lo mismo en los países de capitalismo clásico, que en los de capitalismo de Estado (o países donde manden los comunistas)». Conciencia de culpa puede existir por un montón de razones, pero aplicar la teoría de la plusvalía de Marx—y antecedentes—a uno de los fundamentos de la conciencia de culpa en los intelectuales son ganas de manejar esquemas económicos, me parece, no bien digeridos, porque en ese caso hasta el propio Marx debió

tener conciencia de culpa y, si Marx no hubiera trabajado a costa del plus-trabajo obrero, el perfilado de la teoría se habría retrasado su buen siglo o ni tan siquiera habría sido formulada. Es lícito trasladar la plusvalía al libro como objeto comercial y, entre los que hacen el libro, también cuenta el intelectual. Luego éste también tiene su correspondiente relación de obrero a patrono. Luego la conciencia de culpa obedece a razones más diluidas y más próximas a Freud que a Marx. Por lo menos en lo referido a los escritores. Ahora bien, los «emboscados» del intelectualismo puede que sí, puede que tengan una conciencia de culpa bien servida.

Sigue el razonamiento de Alba, que nos vemos obligados a comprimir de manera inverosímil y casi ofensiva: la dependencia del *statu quo* desemboca en el elitismo, en la burocracia y en la vocación de poder. Las alternativas: ¿han de convertirse los intelectuales en señores, servidores o ciudadanos? Estas alternativas proceden de si el intelectual va a seguir siendo manipulado o se va a convertir en manipulador, pues parece que, dentro de las determinaciones de la historia, el intelectual tiene el poder al alcance. Son temas hermosos y discutibles hasta el desfreno. Una frase de Víctor Alba, sin ser definitiva en su copioso razonar, nos permite terminar airosamente. Hela aquí: «En una sociedad con privilegiados y desposeídos, como todas cuantas han existido hasta ahora y todas cuantas existen (sin excepción alguna), sólo una minoría se encuentra en condiciones de tener opiniones, fundarlas, discutir las y poner de relieve la parte de verdad que contengan. Si, aprovechando este privilegio, controlan el poder, dejan de cumplir la única función que, sin justificarlos, explica sus privilegios: la busca de la verdad.»

El único defecto que quizá tenga esta gran *Historia social de los intelectuales*, no imputable a Víctor Alba ni a su metodología, sino sólo a la propia naturaleza del tema, es que una definición previa de la función intelectual, definición somera o minuciosa, no justifica siempre los grandes trazos generalizadores. Si yo soy un intelectual, acabo preguntándome: ¿dónde están mis privilegios y ese poder, demonios? Si acabo de echar el domingo entero en dar referencia de la obra de Alba, cuando yo sé bien que el domingo hasta los obreros se van al campo, ¿dónde están los llamados privilegios? ¿Dónde la conciencia de culpa?



DIALOGO CON BELISARIO BETANCUR, EMBAJADOR DE COLOMBIA EN ESPAÑA

Por Carlos MURCIANO



Belisario Betancur y Luis Carlos Ibáñez, en el acto de presentación de un libro de León de Greiff (en el centro) editado por «Tercer Mundo»

CONOCI a Belisario Betancur el pasado verano, por tierras de Castilla: camino de Quintanar de la Sierra, con los poetas de «Alforjas» y Conrado Blanco. Nos acompañaba Luis Calvo. Y ese gran poeta colombiano, tan español, que es Eduardo Carranza. Belisario Betancur se incorporó al grupo. Pude comprobar entonces, en aquella jornada de vino y versos, la cordialidad, el afecto, la sensibilidad de este hombre, que se llama a sí mismo embajador «a las carreras» —no de carrera—, como se llama poeta de domingo». Fue difícil luego —las vacaciones, los viajes, los múltiples com-

promisos— encontrarnos para una charla reposada. Pero acabamos haciéndolo. Precisamente cuando el embajador anda inmerso en los mil preparativos de su regreso a Colombia, para participar aún más activamente en el bullir político —él es político por naturaleza—, de cara quizá a las elecciones del próximo año. En 1970, después de haber sido ministro de Trabajo en el Gobierno de Guillermo León Valencia, fue por segunda vez nominado candidato a la presidencia de la república (la primera, en 1962). He oído decir que volverá a serlo. Pero no he llevado la pregunta a nuestra conversación, enfoca-

da lógicamente hacia lo literario, terreno en el que Belisario Betancur tiene mucho que contar.

—Empezaremos, si le parece, hablando de mi labor como editor —me dice—, que arranca de hace unos quince años, cuando con un librero paraguayo, Luis Carlos Ibáñez, y un político, Fabio Lozano, fundamos la Editorial Tercer Mundo, especializada en economía y sociología. Pero no olvidamos crear dos premios, que llevaban el nombre de la editorial: uno para poesía y otro para narrativa. Yo los pagaba de mi bolsillo.

La mayor parte de su obra está recogida precisamente en estas publicaciones: *La ayuda externa* (1970), *¡Despierta, Colombia!* (1970), *La otra Colombia* (1975), *Desde otro punto de vista* (1975)... Uno de sus libros, *Colombia, cara a cara*, ha agotado ya ocho ediciones. También, bajo el título de Ediciones Sol y Luna, han aparecido diversos textos suyos cuidadosamente presentados. Nuestro interlocutor sonríe cuando toma en su mano algunos ejemplares de la colección El Halconero:

—Los trabajadores de la editorial hacían esto en sus ratos libres, aprovechando las puntas de papel de otras importantes ediciones. La tirada se reducía a ciento cincuenta, doscientos ejemplares. Pero merecía la pena.

En efecto, estos folletos, de 6,5 × 22, con fotografías y grabados, son gratísimos de leer y conservar. Muchos de ellos, como decimos, recogen presentaciones y discursos del propio Belisario Betancur: *Desde el alma del abedul* (1968), *Amando con entrañable amor a Colombia* (1971), *Como en un caracol el mar* (1973)... Y, con distinto formato, si con idéntico pie editorial, *Doradas piedras y colinas* y *En las alturas del carácter*, ambos de 1974 y ambos ilustrados con grabados de Lucas van Leyden, por quien el autor parece sentir especial preferencia.

A un lado su actividad política y literaria, Belisario Betancur ha desempeñado durante mucho tiempo una intensa labor profesoral.

—Comencé estudiando arquitectura, pero más tarde seguí Derecho y Economía; me doctoré, con especializaciones en universidades norteamericanas y europeas. Desempeñé cátedras de Literatura española, Griego y Latín, pero luego me ceñí a temas económicos y sociológicos. No olvide que al otro lado del mar aún estamos haciéndonos: algo así como si anduviésemos en el tercero o el cuarto día de la Creación: no hemos separado las aguas todavía. Los catedráticos nos improvisamos sobre la marcha, y no tenemos ínfulas. Hacemos cursos intensivos en Europa y acudimos allí donde somos más necesarios. De todos modos, contamos ya con catedráticos especializados. Colombia tiene una gran tradición en esta materia. Cuando la Reina de España estuvo en mi país se le otorgó el doctorado honoris causa en la Universidad del Colegio Mayor Nuestra Señora del Rosario, fundada a comienzos del siglo XVI por dominicos españoles.

He leído que Belisario Betancur (nacido en una cabaña campesina de la región agrícola y minera de Amagá, al sudoeste de Antioquía) hizo su bachillerato en el Seminario de Misiones de Yarumal y en la Universidad Pontificia Bolivariana de Medellín, en donde dormía en los parques y trabajaba de noche en bares para costearse sus estudios. Voluntarioso, tenaz, sencillo, él es, en efecto, un hombre sin ínfulas, íntegro y amable. Es sincera su modestia, como lo es su amistad.

—Confieso que he «cometido» poemas de tiempo en tiempo, clandestina y públicamente.

Voy a permitirme reproducir el arranque de «Catarata de piedra», escrito en Jerusalén un 20 de julio de 1973:



Todo era piedra.

(Chagall miraba desde el sol,
desde la luz miraba aire inflamando.)

Aquel día fue creada además el alma de
antes del muro, antes del salmo,
antes del templo y de la tarde.
Piedras brotaban como si fueran
manantiales de dura luz sonora;
subían y descendían las escaleras
hacia el mar, el incienso y la plegaria.

Todo era piedra y luz y alma.

(Sangraba el corazón, el de la piedra
sangraba y el del árbol sollozaba.)...

Un día nuestro poeta, nuestro político,
nuestro economista, fundó la Asociación
Nacional de Instituciones Financieras, con
el anhelo de probar que cultura y finanzas
podían ir de la mano. Con el patrocinio de
tal Asociación, se otorgó al gran poeta León
de Greiff—recientemente fallecido—un
premio importante.

—En 1973 editamos en «Tercer Mundo»
el libro *Nova et Vetera*, del maestro Greiff.
Y en 1975 sus Obras completas, con prólogo
de Jorge Zalamea. A mí me pidieron unas
palabras que reprodujeron luego, en facsímil,
en el umbral del tomo primero.

Tales palabras están fechadas en Madrid,
en octubre de 1975, y concluyen así: «Un
abrazo desde este país de los caminos de
la tarde que ya empiezan a trasegar, ma-
chadianos y lorquianos caminos hechos al
andar, que llevan a Sevilla a ver los toros.»
En sus versos primeros—*Tergiversaciones*—,
Greiff escribió: «Pero es tan bello
ver fugarse los crepúsculos...» Belisario
Betancur ha visto fugarse los crepúsculos
españoles desde muy diversos ángulos y
atalayas, pues que es un caminante incan-
sable de nuestra patria. A Sevilla, a ver los
toros, o a Quintanar, a ver las truchas sal-
tando en el Rialares. Es igual. Al cabo, Es-
paña hermosa y una. Y él, tantas veces, en
esos caminos atardecidos, hechos con su
propia andadura.

—Llegué a España como embajador en
agosto de 1975. Pero llevo, desde 1960, vi-

Madrid-España, 1 de febrero de 1977

niendo tres o cuatro veces cada año, por
razones de negocios con diversas entidades
bancarias y financieras.

En 1975 sus colaboradores en la Asocia-
ción antes citada (ANIF) recogieron en un
volumen todas sus intervenciones y discus-
tos durante el tiempo que desempeñó la
presidencia de la misma. «El denominador
común de su pensamiento—se decía allí—
es el hondo amor a su país que proyecta
incansablemente, minuto a minuto de su
vida.» Basta abrir cualquiera de sus libros
para comprobarlo. Amor a su país y a la
América toda de habla hispana. Belisario
Betancur se enorgullece de poder proclamar
cómo despierta el ser americano de su
siesta de siglos.

—En una ocasión usted ha hablado de «las
varias patrias que alternan en una misma
patria». Con más razón podría hablarse de
las varias Américas que hay en América.
¿Es esto cierto?

—Lo es. Hay varias Américas, sí; una en
Sao Paulo o en México, en Quito y Guaya-
quil; en Caracas o Buenos Aires o Bogotá
o Santiago o Lima, en donde se vive en
la plenitud del siglo XX con su vorágine de
«rock» y «hippies» y minifaldas y chimeneas;
hay otra América en las aldeas en que se
vive al chisporroteo parsimonioso de los
candiles del siglo XIX, y aún hay otra y
otras en que apenas se está en la etapa del
descubrimiento, sobreviviendo difícilmente a
finales del siglo XV. Pero todas ellas se in-
terrelacionan a modo de vasos comunican-
tes y lo que ocurre en un sitio resuena en
otro, de la misma manera que cuando se da
un golpe en el extremo del parche de un
tambor resuena en la totalidad del tambor.

—Volviendo a nuestro tema, ¿se preocupa
el actual gobierno colombiano por las artes
y las letras?

—Sí. Por ejemplo, anualmente se otorgan
importantes premios de poesía, novela, pin-
tura y escultura. Y hay organismos relevan-
tes, que cuentan con el apoyo oficial. Así,
la Academia Colombiana de la Lengua, de-
pendiente del Ministerio de Educación. El
Instituto Colombiano de Cultura. El Instituto
Caro y Cuervo, que publica un interesante
boletín, *Thesavrus*. Un equipo de cincuenta
especialistas trabaja actualmente en el Dic-
cionario. Hay también una Asociación de
Escritores de Colombia, que yo he presidido
varias veces.

—¿Es intensa la vida literaria colombiana?

—No me atrevería a decir que Colombia
ostenta el liderazgo de la América hispana,
porque tal liderazgo es múltiple—Borges,
Paz, García Márquez, Vargas Llosa...—; pero
sí que evidentemente hay una enorme ebu-
llición en torno a lo literario y se sigue
siendo escritor con una gran prestancia, con
un aura grande.

—Desaparecido Greiff, ¿quiénes son los
poetas cimeros de su país?

—Su compañero Rafael Maya. Y esos
tres piedracielistas que son Eduardo Carranza,
Arturo Camacho Ramírez y Jorge Rojas.

—Y en la narrativa, ¿es García Márquez
el número 1?

—Lo es. Indiscutido. Pero controvertidí-
simo políticamente, como Carranza, aunque,
claro, por razones muy distintas. Pero cada
uno de ellos son expresiones muy auténti-
cas de su propio ser y del ser colombiano.

—Hay tres compatriotas suyos que, en
este terreno de la narrativa, han tenido éxi-
to y eco en España: Manuel Mejía Vallejo
(Nadal de 1963), Eduardo Caballero Calde-
rón (Nadal de 1965) y Gustavo Alvarez Gar-
deazábal (Ciudad de Salamanca de 1970 y
Manacor de 1971). ¿Son conocidos y popula-
res en su país?

—Desde luego. Ellos, con García Márquez,
vienen a representar los cuatro puntos car-

dinales del alma colombiana. García Már-
quez es el Caribe; Caballero Calderón, el
este; Mejía, el noroeste; Alvarez Gardeazá-
bal, el interior hacia el Pacífico. Por cierto,
Mejía Vallejo es compañero mío de infan-
cia. Su libro *Aire de tango*, ganador en Cali
del premio «Vivencias», cuenta la vida de
nuestro grupo cuando estudiábamos en Me-
dellín. En ella aparezco con mi propio
nombre.

En el catálogo de los fotógrafos Hernán
Díaz y Rafael Moure, anunciador de su ex-
posición «Una ciudad: Nueva York», Belisario
Betancur escribió: «Es la vitalidad frente al
orden. La inocencia en una ciudad perversa,
la tarea permanente de la vejez en un mun-
do joven donde por igual y prematuramente
hombres y cosas se vuelven obsoletos, la
unión de las razas y la promiscuidad de los
credos en una sociedad segregacionista y
proselitista, pero al mismo tiempo permisiva;
en fin, la refundición de todo lo huma-
no en un mundo dividido, analizado, progra-
mado, eficiente y necio.»

—¿Piensa en verdad así de la América
del Norte?

—Más o menos. Recuerde que si nosotros
nos estamos haciendo, ellos están ya he-
chos, pero mal. Cuando me ofrecieron un
cargo importante en Washington, lo rechacé.
Un amigo norteamericano me preguntó cuá-
les eran mis razones. «Estoy educando a mis
hijos», le respondí. No creo que se enfadara.

Tres son los hijos de nuestro amigo el
embajador: Beatriz, Diego y María Clara.
Tres, también, sus nietos. A ellos regresa
ahora, cumplida su misión en España. Y uno
le desea la suerte que él se merece, por su
entrega sin reservas y su hombría de bien.

Cuando nos envió algunos de sus libros,
lo hizo con una nota que decía: «En todos
estos papeles hay un hispanoamericano en
incandescencia.» Y era —es— verdad.

LIBROS DE MAYOR VENTA EN EL AÑO 1976

1. **El diccionario de Coll**, de José Luis Coll. Editorial Planeta, S. A.
2. **Alguien voló sobre el nido del cuco**, de Ken Kesey. Editorial Argos-Vergara, S. A.
3. **¿Adónde vas España?**, de Ramón Tamames. Editorial Planeta, S. A.
4. **La gangrena**, de Mercedes Salisachs. Editorial Planeta, S. A.
5. **Las ninfas**, de Francisco Umbral. Editorial Destino, S. A.
6. **El triángulo de las Bermudas**, de Charles Berlitz. Editorial Pomaire, Sociedad Anónima.
7. **La España Real**, de Julián Marías. Editorial Espasa-Calpe, S. A.
8. **Mis conversaciones privadas con Franco**, de Franco Salgado. Editorial Planeta, S. A.
9. **Nacida inocente**, de Bernhardt Hurwood. Editorial Martínez Roca, S. A.
10. **Descargo de conciencia**, de Pedro Laín Entralgo. Barral Editores, Sociedad Anónima.

Fuente: INLE.

HISTORIA DE CASPULO CASPULOSCARDI

Por Ernesto PARRA

Hay enormes zonas a las que no he llegado nunca, y lo que no se ha conocido es lo que no es.

JULIO CORTÁZAR

«...Y era de oro hasta el pensar de las gentes. Todo era como una prolongación del sol-estatua que miraba a todos a través de sus rayos. Las casas eran desvencijados cuchitriles de fina pared dorada. Las ollas, tanto como las lentejas, eran de oro macizo...»

Todo esto me lo contaba un viejo indio, hace ya mucho tiempo, cuando yo era tan joven como el amanecer del mundo, y los pies me corrían tanto como los deseos de viajar. Cuando el indio acabó de contarme su historia, decidí que lo mejor era verlo con mis propios ojos. Y marché.

Aprovechando un viento fuerte que se dirigía para aquellos contornos, me encaramé a él y viajé tanto tiempo, que se me desbordó la memoria en más de una ocasión. Así, pues, monté en una nube, que era más cómodo, y continué mi viaje.

Se cruzaron en mi camino unas cigüeñas; intenté preguntarles si sabían ellas el rumbo que debía seguir pero, asustadas creyendo que las iba a coger, huyeron desperdigadas, y en la lejanía brillaban como un collar de perlas que se rompe. Seguí en mi nube, y como se me habían acabado los bocadillos de chorizo, empecé a fumar el-eterno-cigarrillo-del-que-espera-llegar-pronto-a-su-destino.

Pero pasó tanto tiempo que se acabó el cigarrillo eterno, y mis grandes deseos de conocer el país en que todo era de oro se fueron disipando, como las volutas del cigarrillo que se me había acabado hacia poco. De pronto, y a lo lejos, vi una urraca. Le hice señas para que se acercara, y se posó en la nube.

—¿No me temes?—pregunté. Y ella, con decires castizos, me contestó:

—Oye, tú no eres de aquí, ¿verdad?

—Pues no—le contesté.

—Sepas que hace diez muertes que pasaste el límite de la desconfianza.

—¿Cómo diez muertes?

—Una medida como otra cualquiera—comentó escéptica.

—Oye, ¿tú sabes dónde está el país en que todo es de oro?

—Ya te falta menos para llegar. Pero aún tienes que pasar el mar de los cardos, el río de la ingravidez, y un desierto tan enorme, como treinta muertes más de viaje.

Sin decir más, echó a volar en dirección al infinito, que ya hacía tiempo había yo dejado atrás. Era tan clara la mañana que, cuando desapareció de mi vista, parecía la cabeza de un alfiler que se me había posado en la nariz.

Desde mi nube viajera, vi abajo una gran extensión del color del misterio, y a medida que la nube bajaba, pude distinguir que todo eran cardos y cactus; algunos de sus pinchos eran tan largos como un dolor. En una ocasión en que el viento nos hizo perder mucha altura, uno de los pinchos dañó a la nube con un profundo desgarrón, y la nube comenzó a sangrar de lluvia.

Siguió pasando el tiempo, nacía, crecía, y volvía a morir. Y llegué al desierto en el que sólo había lo que el sol dejaba caer a través de sus rayos: el calor yacía muerto.

Un día de amanecer pálido, vi a lo lejos un oasis de color esperanza que asomaba la cabeza como un náufrago, en medio de aquel extenso señorío solar. Era sin duda el país en que todo era de oro.

La nube comenzó a descender, y al pueblo se lo comió la niebla, y por fin mis pies calzaron el oro de aquellas calles.

Deslumbraba todo tanto, que los ojos se emborrachaban de reflejos; el sol, a lo lejos, resultaba pobre en sus destellos. Caminé. Al rato di con un pastor que guiaba un rebaño de ovejas de dorados rizos. Le pregunté si tenían gobernante, y me contestó que sí, que se llamaba Cáspulo Caspuloscadi, que poseía más riquezas que años tenía el mundo, pero que era bueno y nadie padecía en su reino. Le dije que me llevara a su presencia, que venía de muy lejos y tenía muchos deseos de verle. Anduvimos pisados por el calor mucho tiempo. «Nuestro gobernante, desde hace mucho tiempo, padece una horrible enfermedad, bostezo y bostezo, y pasa grandes ratos durmiendo.»

Llegamos a la casa del gobernante, que era la más alta de todas, y más dorada que el mismo oro. Un mayordomo alto y enjuto nos abrió con gesto más duro que el propio metal de su cara.

—¿Qué desean?

—Vengo de muy lejisimos para ver al gobernante Cáspulo Caspuloscadi.

—El señor gobernante está enfermo y no admite visitas de extraños.

—La mía sí, porque me espera.

—¿A quién debo anunciar?

—A Osorio Varilla—espeté.

—Un momento.

Desapareció, dejando un rastro de olor

a fundido. Y regresó llevando un pisar como si volase con los pies.

—Pase.

El lujo de aquella casa me dio dos bofetones que me devolvieron a la irrealdad que estaba viviendo.

Entré a un despacho, cuyos destellos me picaban en los ojos, como si los tuviese llenos de migas para una bandada de pajaritos hambrientos. Al poco, mis ojos se acostumbraron, y distinguí a una figura envuelta en barbas que me arrojaba con la voz:

—¿No serás tú, acaso, el que viene a liberarme de este mal que me atormenta más que una colonia de verrugas en la ingle? ¿De dónde vienes?

—Vengo de tan lejos, que ni recuerdo el nombre. Y en cuanto a tu enfermedad, dime, ¿qué sientes?

—Siento que mi boca es una puerta que se abre y cierra constantemente, dando portazos a causa del viento de mi mal, y que el sopor de la enfermedad se cuelga de mis párpados forzándome a cerrarlos casi siempre.

—Tu enfermedad, si no me equivoco, es el aburrimiento.

Un ronquido indefinible salió de su garganta, jugando con su campanilla y sonándola como un carillón.

—¿Qué horrible enfermedad es ésta?

—Su mirada se volvió violeta de tristeza, y en su cara se pintó una mueca de mascarilla.

En vano intentó Osorio aliviar el mal de Cáspulo Caspuloscadi, llevándole a trabajar al campo o a levantar muros como un albañil más, sólo consiguió que se le hicieran callos tan grandes como pulseras.

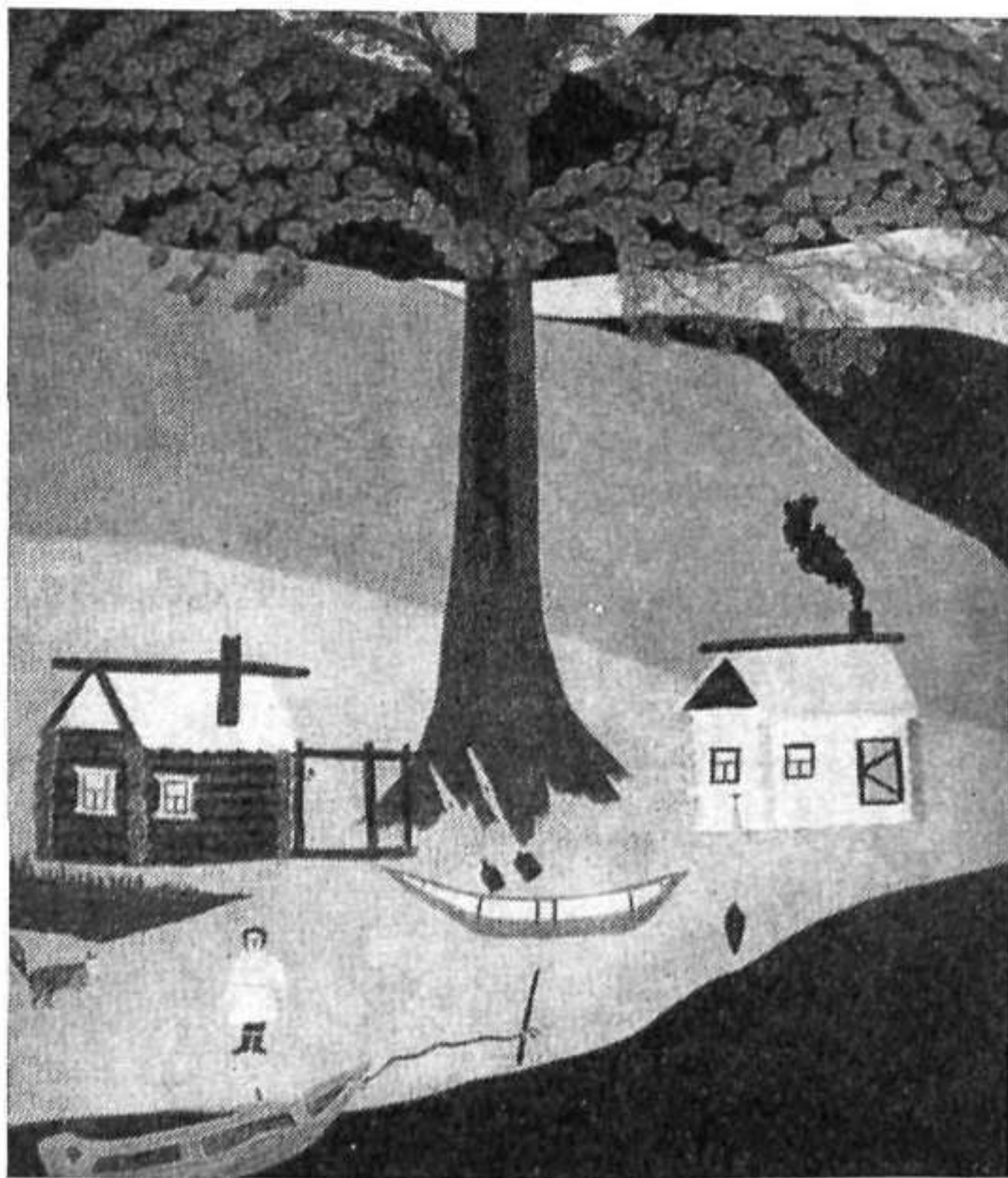
Un día, Osorio le enseñó a jugar. Y el cambio fue tan grande, que unos instantes después apenas si se conocían. Y Cáspulo, admirado todavía, le dijo:

—Mi país está necesitado de conocer estas cosas. Así que te nombro ministro de juegos.

Y así fue como todos comieron y bebieron juegos, hasta que un día el juego dejó de ser una posibilidad y pasó a ser una realidad: como todas las realidades, murió un día en que se sintió viejo. El juego mató a todos. Cáspulo enloqueció al ver que la locura le lamía las entrañas. La locura jugó con él. Todas las noches increpaba a Osorio Varilla, que cambiaba en el mercado de la muerte su carne por oro en el último y más macabro de sus juegos, que esta vez no era suyo, sino del juego que un día murió.

Osorio Varilla llegó a ser una estatua de oro a la que un siniestro personaje de carne y hueso, llamado Cáspulo, asataba mordiscos de baba y de rabia. Hasta que un día el juego mató a la muerte y la muerte murió jugando.

Cuenta un indio mentiroso al que nadie cree que el juego acabó loco. El indio se llama Cáspulo Caspuloscadi y anda errante por el desierto.



LOS "ARTESA" DE POESIA

Por José LOPEZ MARTINEZ

Las inquietudes y actividades de los grupos literarios son cada día mayores en nuestro país. No sólo en Madrid o Barcelona, sino también en otras muchas ciudades de la geografía peninsular. Burgos es una de ellas. En la capital castellana existe uno de los núcleos poéticos más interesantes de España. Me estoy refiriendo al denominado «Artesa», creado por el poeta Antonio L. Bouza hace unos tres lustros. «Artesa» publica una colección de libros, un cuaderno de poesía y ha convocado varios premios de carácter nacional e internacional. Para que nos hablara de estos concursos, me he desplazado a Burgos y he conversado con el director de «Artesa». Bouza ha contestado así a mis preguntas:

—Efectivamente, en realidad hemos de referirnos a premios «Artesa», puesto que han sido tres los convocados hasta hoy. En 1970 se hicieron los «Conrado Blanco» y «Zahorí», y en el siguiente año solamente el segundo premio «Zahorí», objetivo fundamental y funcional de nuestro movimiento, viviendo ya siempre de subvenciones de distintos organismos (principalmente el Ayuntamiento de Burgos y el Ministerio de Información y Turismo), de suscriptores y ventas de nuestras propias aportaciones. Se creó el premio «Zahorí» en 1970 y se concedió en los dos años siguientes, y el «San Lesmes Abad» en 1973, habiendo llegado ya a su cuarta convocatoria.

—¿Quiénes han sido tus principales colaboradores en esta tarea?

—Fundamos los «Zahorí», Jaime L. Valdivielso, Julián Martín



Jurado calificador del XI premio «San Lesmes Abad», que presidió Luis Rosales

Abad, Luis Conde y yo, y el de poesía religiosa, o sea, el «San Lesmes Abad», Jaime L. Valdivielso y yo, en estrecha colaboración con el señor García Martín, del Ayuntamiento de Burgos.

—¿Con qué finalidad creasteis dichos premios?

—El «Zahorí» se hizo para menores de veinticinco años, pues fue idea de siempre en «Artesa» acoger y promocionar a buenos escritores desconocidos y preferentemente jóvenes. El de poesía religiosa lo creamos con idea de pulsar cómo estaba hoy, en problemática y forma, la gran tradición española en esta modalidad de poesía.

**«NUNCA SE CUMPLEN
DEL TODO NUESTROS
PROPOSITOS»**

El tren que me ha traído a Burgos llega con puntualidad. Son alrededor de las once de la mañana cuando camino hacia el centro de la ciudad. Baján turbias las aguas del río Arlanzón y la arboleda del Espolón muestra su desolada desnudez. Es un día de mediados de enero, de pleno invierno y, pese a que luce el sol, los termómetros apenas si traspasan el meridiano de un grado. En el hotel, ya es otra cosa. Es en mi departamento

—luego en el «hall»— donde tiene lugar la entrevista. Bouza me consuela diciendo que ayer hizo aún más frío.

—¿Satisfecho de los resultados obtenidos por «Artesa» en sus diversas convocatorias o crees que ha podido conseguirse más?

—No puedo contestar a tu pregunta, porque nunca se cumplen del todo nuestros propósitos y, por otra parte, siempre hay algo, por pequeño que sea, que halaga lo suficiente como para satisfacer.

—¿Qué concepto tenéis en «Artesa» de la llamada poesía religiosa?



El director de la Real Academia Española, don Dámaso Alonso, durante una sesión de entrega de premios «Artesa», celebrada hace años en Burgos

—En primer lugar he de decir que «Artesa» no es una sociedad anónima o un gobierno en los que existen declaraciones de unanimidad programática, no; somos personas individuales que pensamos, supongo, sobre éste como sobre cualquier otro aspecto literario, con criterios diversos. En general, la poesía religiosa estimamos que consiste en la expresión artístico-literaria de unas vivencias personales y trascendentes a la vez; y que en nuestro caso y como he dicho anteriormente, deben referirse a una problemática actual y en una expresión poética de nuestros últimos tiempos.

—¿Qué ofrece «Artesa» a los poetas ganadores? ¿Existe algún proyecto o modificación respecto al «San Lesmes Abad»?

—Los premios «Zahorí» consistieron en la edición del libro premiado y diez mil pesetas, y para los «San Lesmes Abad», además de la edición del libro, cincuenta mil pesetas el primer año y cien mil los otros siguientes, habiéndose publicado, además, los accésit. En cuanto a modificaciones del concurso, creo que, por mi parte, van a ser radicales, pues dejo todas estas actividades al estimar que debemos cambiar nosotros (nuestras personas), los sistemas y los nombres para que puedan evolucionar las cosas. Con el IV Certamen Internacional de Poesía Religiosa «Artesa» y yo nos despedimos.

MUY BUENOS, LOS LIBROS PRESENTADOS

Antonio L. Bouza no tiene buena opinión de los premios literarios en general: «Macabra, pero real como la propia muerte», nos dice. Hablamos ampliamente sobre este tema. Bouza se pronuncia con extraordinaria dureza, con palabras rotundas. Cree que han sido y son manipulados en muchas ocasiones y que la cosa incluso ha cambiado a peor.

—¿Quiénes forman el jurado del «San Lesmes Abad»? ¿Es un jurado fijo o varía cada año?

—No, no es un jurado fijo. Se compone cada año de unos poetas de «Artesa», un delegado del arzobispado, una representación del Ayuntamiento de Burgos y el presidente, que viene siendo una figura nacional de las letras. Este año lo ha presidido Carmen Conde, formándolo Julián Martín Abad, Jaime L. Valdivielso, Fernando Pacheco y yo, actuando de secretario sin voto José María Jabato. En años anteriores lo presidieron Luis Rosales, Luis Jiménez Martos y Luis Felipe Vivanco. Este fue el primero.

—¿Cuál es tu opinión acerca de la poesía actual, tomando como medida los trabajos presentados a los premios Artesa»?

—Extraordinaria; es una lástima no contar con medios para poder editar cuatro o cinco libros en cada certamen. El sistema de presentación de trabajos con nombre y apellidos hace que se abstengan de presentarse supuestas figuras que basan su fama en el sistema de favores percutientes y que, en último caso y de no salir premiados, quedarían ocultos tras el escudo de la plica.

Bouza, a través de «Artesa» —eso es indudable—, está realizando una extraordinaria labor de creación, ayuda y divulgación poéticas. Es una persona inteligente, reflexiva, comprometida con la literatura. Le gusta la experimentación, la entrega absoluta, la búsqueda de la verdad. Estas son sus premisas como poeta, como crítico literario, como director de «Artesa». Con todo lo que no sea exigencia, esfuerzo, se muestra implacable. Le pido nos informe sobre los proyectos de «Artesa» y suyos como poeta. Nos dice:

—«Artesa», que tiene una base en Burgos y el resto de sus componentes por el resto de España y en algunos países de Hispanoamérica, desearía cambiar de nombre y de existencia.

Ha cumplido su etapa de denunciar el telón de mentiras que se venía ofreciendo como panorama poético y ha sacado a la luz excelentes escritores hoy reconocidos (incluso con premios) o en vías de confirmación; ahora debemos dedicarnos a nuestra aportación individual —siguiendo en comunidad y comunicación— en este gran «resurgimiento» estético (pero no editorial aún) de España. En mi circunstancia personal, deseo terminar cosas comenzadas y desarrollar determinados proyectos de poesía, teatro, ensayo y narración; concretando más, he concluido Castilla desde mi centauro, y me gustaría editarlo, así como España: libertad de cisne, ambos de poesía. Y también llevo avanzada una cosa de teatro experimental y un ensayo sobre la expresión estética que intitulo Vanguardias, resurgimientos y poesía significante.

LOS PREMIOS CONCEDIDOS HASTA HOY

El premio «Zahorí», adjudicado en 1971, fue para José Luis García Martín por su libro *Marineros perdidos en los puertos*, que se editó sin número por no estar aún legalizada la colección «Artesa». El segundo fue, en 1972, para Juan José Ruiz Rico (que anteriormente había venido empleando el seudónimo *Juan Vent Cos*), por su libro *Puñal de luz* (número 3 de la colección); y hubo un accésit en el primer «Zahorí» para Valeriano Heras Alcalde, por *Poemas a Nautena y otras yerbas*.

El primer «San Lesmes Abad» de Poesía Religiosa fue para Pascual Izquierdo Abad, con su libro *La exactitud de las catedrales*, y el segundo premio, en 1974, fue para José Ruiz Sánchez, por *El ciego de la piscina de Siloé*, habiéndose concedido dos accésit «ex-equu» a Manuel Benavides Lucas, por *Proslogio*, y a Juan María Jaén Avila, por *Ante tu puerta*. En la tercera convocatoria se declaró desierto el primer premio y se concedieron accésit a Antonio Castro, por *Arquitectura*, y a Enrique Ivaldi (argentino), por *Revelación*. Todos los libros citados se han venido publicando en la colección «Artesa». Y en lo que se refiere a la última convocatoria de este premio (de cuyo fallo informamos en otro lugar de nuestra revista), ha resultado ganador Emilio del Río, por *Creatura del alba*, y han conseguido sendos accésit Francisco Aroca Gómez, por *Las dimensiones del Acora*, y Daniel Gómez Cullá, por *Del vino nos hemos cuidado nosotros*.

Indudablemente, se advierte en toda esta tarea una interesante labor de «Artesa». Labor que no sabemos qué derroteros tomará si se cumplen (de lo cual no dudamos) las palabras de Bouza; es decir, si los premios —su organización— pasan a otras manos.

PRIME DE UN

PREMIOS DE LA CONFEDERACION ESPAÑOLA DE CAJAS DE AHORRO

★ En el Teatro Real de Madrid tuvo lugar la sesión final del Tercer Concurso de Composición de Música de Cámara de la Confederación Española de Cajas de Ahorro y si redondo es el calificativo que corresponde a algo que ha sido completado, tengo que calificar esta final de redonda. Selección, decisión «in situ», estreno de las obras, entrega de los premios y edición de las partituras por la Editorial Alpuerto y grabación de todas ellas, para radio y para televisión, son exactamente las razones que permiten calificarla de redonda, porque no ha quedado sin cubrir posibilidad alguna.

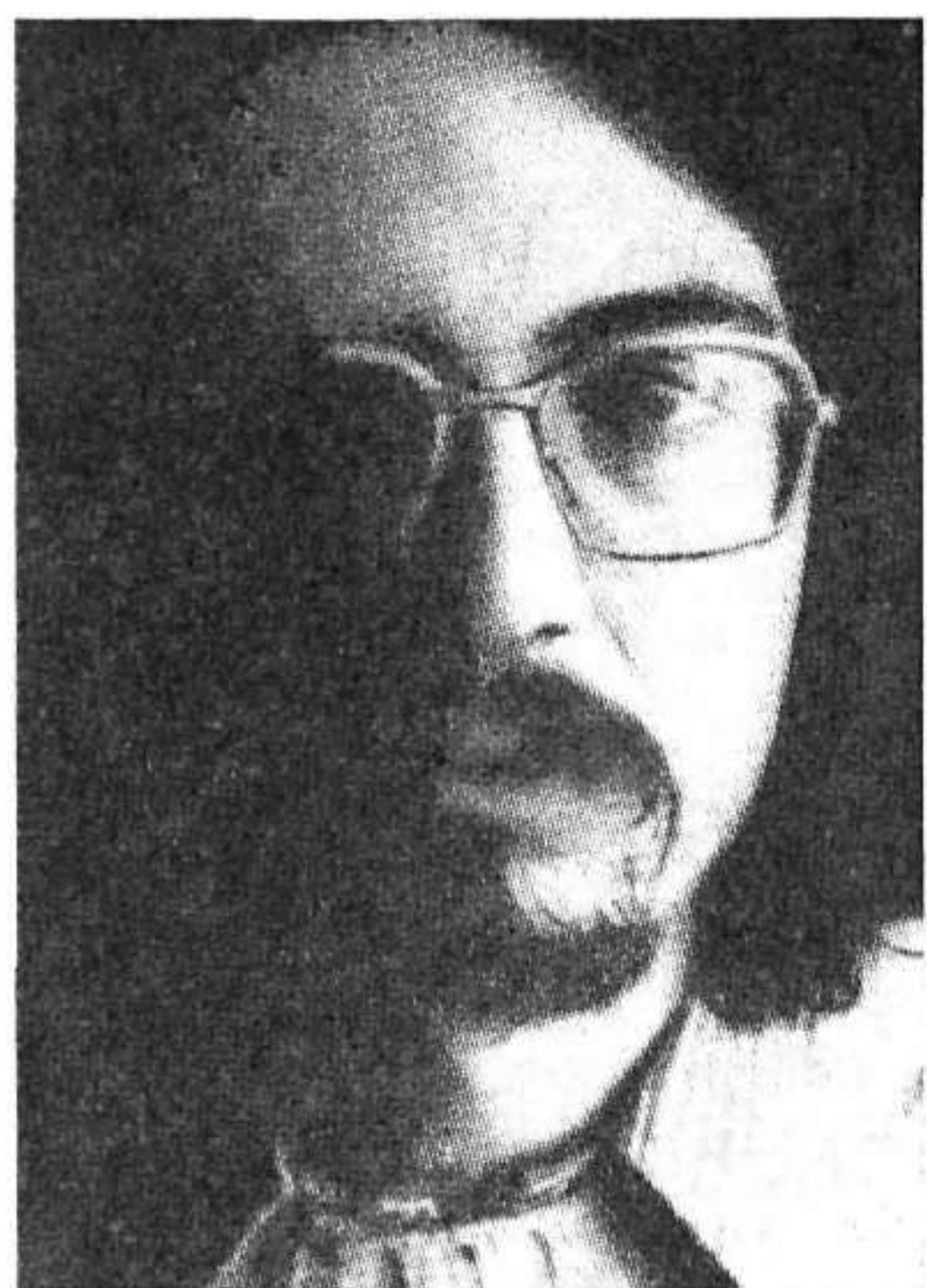
El «Arpa de Oro», el importe de trescientas mil pesetas del primer premio y la placa de haber sido seleccionada correspondieron a **Actus**, para conjunto de cámara, de Francisco Guerrero. El «Arpa de Plata», ciento cincuenta mil pesetas y la placa de seleccionada, a **Sous l'emprise d'une ombre**, para conjunto de cámara con piano, de Félix Ibarrondo. La mención especial y el premio de cincuenta mil pesetas, para la obra de un menor de veinticinco años, a José Ramón Encinar. Y con estas tres obras figuraron en el programa dentro de la selección final **Concierto de Lizara núm. 4**, de Ramón Barce; **Fantasia**, para conjunto de cámara, de Jordi Alcaraz, e **Y después**, de Agustín Bertoméu.

El Jurado seleccionador estuvo integrado por Enrique Franco, como presidente, y los vocales Manuel Carra, José María Franco Gil, Carlos Gómez Amat y Tomás Marco. El Jurado final estuvo presidido por Xavier Montsalvatge, con los vocales Carmelo Alonso Bernaola, Enrique Franco, Luis de Pablo y Fernando Ruiz Coca. Y la interpretación a un conjunto de Cámara, dirigido por José María Franco Gil; el grupo L. I. M. (Jesús Villa Rojo y Joaquín Anaya); el quinteto de Viento Koan; los flautas solistas Vicente Martínez López, Manuel Morote López y Rafael Revert Cros, y la pianista María Elena Barrientos.

Después de la audición de las seis obras no era fácil establecer cuáles habrían de ser los dos primeros premios, porque la calidad general era evidente. Y, según indicó el Jurado seleccionador, ese mismo problema se planteó a la

Por Carlos-José COSTAS

R PLANO CONCURSO



Francisco Guerrero, premio «Arpa de Oro», en el Concurso de la Confederación de Cajas de Ahorros



Ramón Barce, autor seleccionado



Félix Ibarro, premio «Arpa de Plata»



Jordi Alcaraz, autor seleccionado



José Ramón Encinar, mención para el compositor menor de veinticinco años



Agustín Bertoméu, autor seleccionado

hora de designar las seis definitivas frente a las cuarenta y ocho que acudieron al concurso. Pero al margen de posibles preferencias personales, la decisión final del Jurado fue recibida con plena aceptación.

Actus, de Francisco Guerrero, está escrita para conjunto de cámara (tres y tres violines, cuatro violas, dos violonchelos, dos contrabajos, contrafagot y dos trombones). Con estos elementos consigue efectos de otros timbres por su tratamiento como percusión, que se combina con un juego de intervenciones en cada momento. El planteamiento, importante desde el comienzo, va ganando interés en su desarrollo, con un cuidado equilibrio en las tensiones sonoras. Se trata de una concepción formal dentro de un lenguaje que toma de cada instrumento posibilidades poco comunes en sus variedades expresivas.

Quinteto núm. 3, de José Ramón Encinar, para flauta, oboe, trompa, fagot y clarinete. Parte de tres motivos en una especie de entrada solemne. Tres motivos de extraordinaria fuerza y gracia, que se van modificando. En las modificaciones hay algunas más efectivas que otras, de modo que obligan a la preferencia y selección personal, con un cierre que se iguala en interés y calidad al comienzo. Y pese a su carácter camerístico y a la ausencia de referencias «impuras», deja oír—como ya he señalado en otros casos paralelos—un latir de música de un compositor español.

Concierto de Lizara núm. 4, de Ramón Barce, para conjunto de cámara con tres flautas solistas. Apunta el autor la presencia de un espíritu de «serenata» y también su propósito de renovación de concierto del XIX y es bien cierto que consigue ambos propósitos. La fuerza melódica confirma el primero y la cohesión de los grupos instrumentales, el segundo. Está dentro de su línea como creador que por una tendencia natural le ha hecho rehuir de radicalismos. Dentro de las seis obras presentadas, me parece más asequible que las restantes para el público ajeno a la evolución del lenguaje musical.

Fantasia, de Jordi Alcaraz, para conjunto de cámara. Una orquestación equilibrada con cierto predominio de la percusión (cuatro percusionistas frente a doce intérpretes totales), le ha permitido cumplir con su título y establecer un equilibrio sucesivo de tensiones entre «pianissimo» y «fortissimo», que suponen la chispa fundamental de la obra. Se impone así por su atractivo, con gran número de variedades rítmicas y de síncopas que en un pasaje fuerzan a recordar el jazz.

Y después, de Agustín Bertoméu, para clarinete y percusión. Los elementos constitutivos son las variedades tímbricas de la percusión y el aprovechamiento de los efectos del clarinete que alcanzan los puntos de tensión de máxima expresividad. El planteamiento de la obra para un solo percusionista, le condiciona en la medida que los efectos han de ser sucesivos y no simultáneos, lo que ha supuesto un claro ejercicio de imaginación en la lucha por la variedad.

Sous l'emprise d'une ombre, de Félix Ibarro, para conjunto de

cámara, con piano solista. Está presente a lo largo de la obra una intención descriptiva que, por supuesto, no se refleja en efectos concretos, sino que se deduce de las tensiones continuas efectivas y efectistas. El efectismo se cita sin carácter peyorativo alguno, sino en la medida de las continuas pruebas que implica de un buen oficio que diluye la sustancia para incidir en la espectacularidad.

Muy cuidadas las ediciones de Editorial Alpuerto, con llamativas portadas de Sanz Santamaría. Ahora sólo queda esperar la salida del disco (en anteriores ediciones a cargo de CBS y RCA, respectivamente), felicitar a seleccionados y ganadores finales y a la Confederación por la labor que significan estos concursos, en el grupo exclusivo de los más completos y bien planteados.

HOMENAJE A FEDERICO MOMPOU



Federico Mompou en los años de «Música callada»

★ Pese a la imposibilidad de asistir, se impone la referencia al homenaje a Federico Mompou organizado por la Fundación Juan March. La figura de Mompou, poco cuidada entre nosotros, ha recibido con este homenaje la compensación de una antigua deuda.

El propio maestro Mompou, al piano, fue intérprete en la primera parte del Cuarto Cuaderno de su **Música callada**, a la que el autor, en el libro de Antonio Iglesias **El piano de Mompou**, alude en su planteamiento como «buscando el expresar así la idea de una música que sería la voz misma del silencio».

En la segunda parte, estuvo de nuevo sentado al piano para acompañar a la soprano Montserrat Alavedra en sus **Cinco melodías**, sobre textos de Paul Valéry. El encuentro Mompou-Valéry parece una consecuencia inevitable, no en base a su conocimiento y amistad, sino por la misma esencia de la música de uno y la poesía de otro, porque también Valéry es el poeta del silencio.

ALFREDO ARACIL:

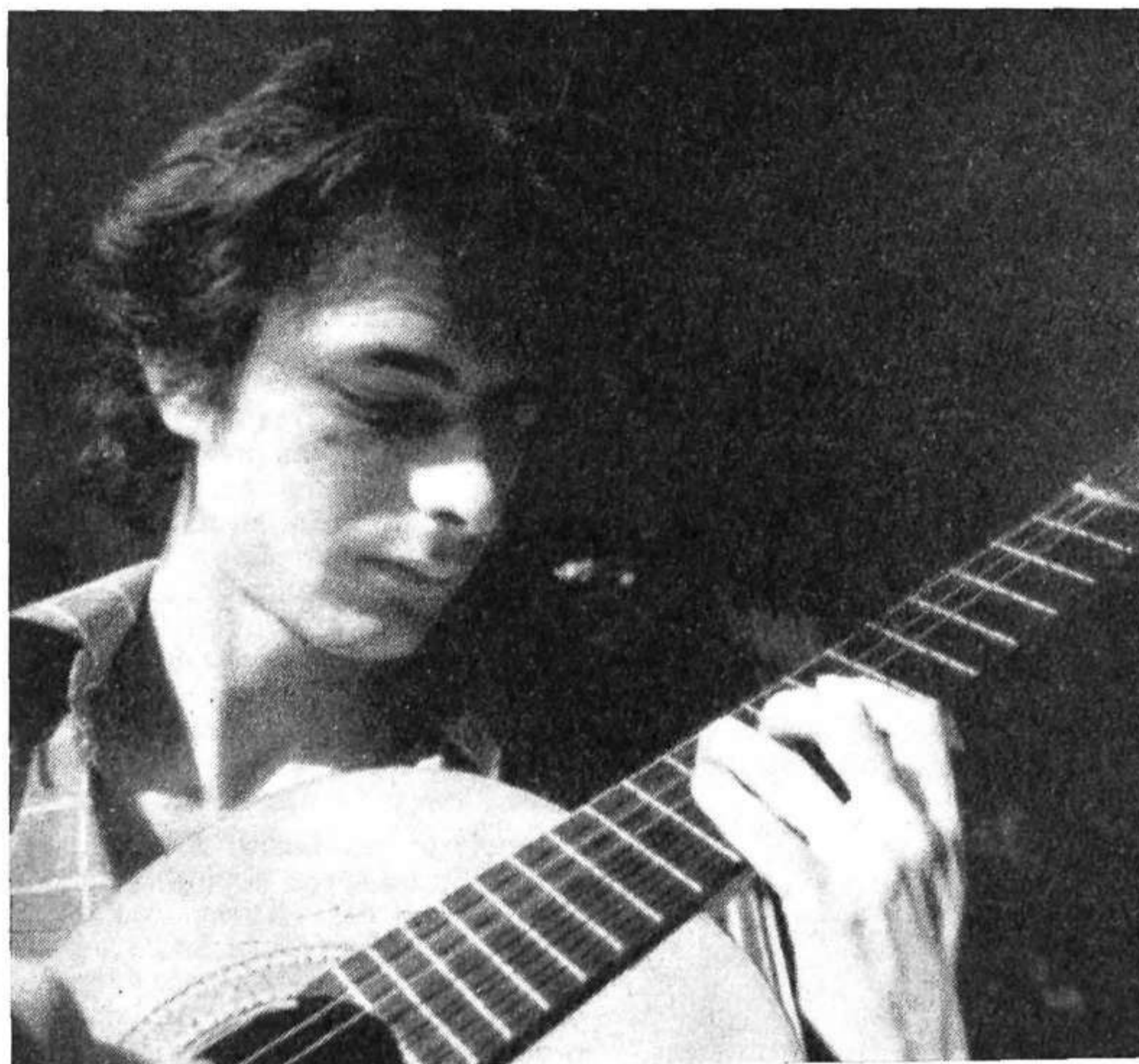
LA MUSICA COMO VEHICULO DE COMUNICACION

Por Mary Carmen DE CELIS

★ Se inició la nueva etapa de la temporada. En el concierto de presentación, la Orquesta Sinfónica de Radiotelevisión Española actuó a las órdenes de Odón Alonso. El **Concierto núm. 5 en la mayor**, para violín y orquesta, de Mozart, abrió el programa con la actuación como solista de León Spierer, concertino de la Orquesta Filarmónica de Berlín. Spierer no tuvo una buena noche y, al margen de los aplausos que son más tradición cortés que conocimiento musical, un sector del público se sintió defraudado. La tarjeta de presentación de Spierer no permite suponer la opacidad de su sonido, la total ausencia de brillantez en los ataques y hasta la inseguridad técnica. La Orquesta, sin duda condicionada por ello, tampoco logró grandes vuelos. Y, sin embargo, esos vuelos llegaron en la segunda parte, con la excelente versión de Odón Alonso de la **Novena Sinfonía**, de Beethoven.

Con el maestro Alonso colaboraron el coro, los plenos aciertos del viento en el «Molto vivace» y los solistas, la soprano Marita Napier, la contralto Norma Lerer, el tenor Manuel Cid y el bajo Richard Van Allan, que sustituyó a Franz Crass.

En el momento de cerrar esta referencia se anuncian dos obras de especial interés: **Serenata a Lydia**, de Montsalvatge, y en el primer concierto de febrero **Erwartung**, de Schoenberg, que suponemos primera interpretación por la Orquesta.



nerales, cada vez más detallados, para tener una visión global vertical y horizontalmente. Trabaja con toda la obra de principio a fin constantemente hasta que llega a un boceto preciso. Se trata de fijar una macroestructura y, a partir de ella, ir enlazando una serie de microestructuras.

—Mis obras del setenta y cinco eran una especie de estudio del tiempo, que tenía un papel primordial. En las del setenta y seis el tiempo es algo inevitable que hay que tener en cuenta, lo que trae unas consecuencias. El oyente tiene que emplear la memoria para relacionar ciertos acontecimientos escuchados ya con lo que se da en ese momento. Yo trato, por medio de repeticiones exactas, variadas o parciales de una serie de diseños, estructuras o motivos, de ir provocando este uso de la memoria. Hay que tener en cuenta los mecanismos de la memoria, la sensibilidad, la percepción. La obra no acaba en el momento en que está escrita en el papel ni en el momento en que es interpretada, sino en el momento en que es recibida. Por ejemplo, en una obra suena una célula *a*, que se repite al minuto y se vuelve a repetir más tarde; aunque suene lo mismo, el efecto que produce en la tensión o en el ánimo de una persona es diferente en cada momento. Además, para cada persona, por una serie de condicionamientos culturales y de otro tipo, una obra tiene una significación distinta. Mis obras están pensadas para un público occidental, concretamente español, caracterizado por una lógica para todo.

El problema más importante que tiene planteado es el de la función de la música y del compositor en la sociedad. Su comunicación es abstracta, simplemente de sonidos relacionados entre sí y carentes de significado, aunque susceptibles de ser captados de diversas maneras.

LA SIMPLICIDAD

—No tengo muy claro qué es lo que tengo en común con los compositores de mi generación. Algo tiene que haber, porque vivimos en un ambiente y en un momento similar. Con algunos

NOTICIARIO

★ El violonchelista Ricardo Vivó y el pianista Alberto Gomes actuaron en el Club Urbis con un programa integrado por obras de Barch, Sammartini, Chopin, Falla y Grieg.

* * *

★ La guitarrista argentina María Luisa Anido se ha presentado en el Instituto de Cultura Hispánica con un extenso programa que incluía obras anónimas de Galilei, Rameau, Mozart, Sor, Tárrega, Waldemar, Villa-Lobos, Albéniz, Ruiz Pipó, Aguirre y Anido.

También en el Instituto de Cultura Hispánica ha actuado el pianista argentino Néstor Zulueta, con obras de Beethoven, Tsilicas, Ravel y Schumann.

* * *

★ La esperanza puesta en la posibilidad de que sí hubiera este año Festival de la Opera en Madrid ha quedado confirmada. El tiempo obligará a superar muchas dificultades de contratación, pero lo importante es que se hayan vencido las imposibilidades que amenazaban con cancelar lo que ya es tradición, pese a sus limitaciones.

ENTRO en contacto con la música a través de su afinación a la guitarra, que comenzó a estudiar en 1967. La composición, como un camino válido para sus inquietudes, la descubrió en el Conservatorio, en las clases de Halffter, Marco y Bernaola. Compuso **Nocturno** (una obra en la que metió, de un modo un tanto caótico, todo lo que sabía y se le iba ocurriendo) y marchó a Darmstadt, que supuso un enriquecimiento mayor, a pesar de que vino decepcionado de los aspectos puramente musicales del curso. Tras unos meses de silencio para aclarar ideas, compuso **Música de cámara** y formó, con Paco Guerrero, Pablo Riviere y Tomás Garrido, **Glosa**, un grupo dedicado a la interpretación de músicas abiertas, para el que escribió **Dentro de lo posible**, obra gráfica para cualquier tipo de instrumental. Paralelamente a estas actividades, y abandonados los estudios de bioquímica en la Autónoma, se matriculó en la Complutense para estudiar arte. Le interesa todo, pero de un modo especial la historia, la psicología y sociología del arte, la comunicación y, dentro de la música, el Siglo de Oro español, los vihuelistas, Bach, Mozart, Beethoven, Schubert, Wagner, los posrománticos, Weber, Boulez, Ligeti.

—La música, para mí, es un vehículo de comunicación en el

que hay un emisor (el compositor), un medio (disco, cinta, concierto, retransmisión radiofónica o, incluso, un teléfono: llamar a un número y hacer sonar algo) y un receptor (el oyente). El emisor es el que crea el mensaje y las reglas de juego. El oyente puede ser absolutamente pasivo, al modo tradicional, o puede tomar parte, ir condicionando los siguientes instantes del mensaje, como un mecanismo de *feed back*. Yo concretamente, en mis obras, suelo controlar el material, no busco la participación del receptor, pero no es por un espíritu reaccionario, sino porque no tengo los conocimientos necesarios (ni creo que se hayan hecho suficientes experiencias) y la obra se me escaparía.

LA MICROESTRUCTURA EN FUNCION DE LA MACROESTRUCTURA

Al comenzar una obra piensa en primer lugar en unos condicionamientos, que pueden venir dados por las características del encargo o son creados por él si se trata de una iniciativa personal. Limitado el campo y estructurada la obra en el tiempo, va realizando unos bocetos muy ge-

REVISTA DE ESTUDIOS POLITICOS

BIMESTRAL

Director:
Jesús Fueyo Alvarez

Secretario:
Miguel Angel Medina Muñoz

Secretario adjunto:
Emilio Serrano Villafañé

SUMARIO DEL NUMERO 211
(Enero-febrero 1977)

ESTUDIOS

Las relaciones entre la Iglesia y el Estado en España (1953-1974), por Alberto de la Hera.

Actitud de Sócrates ante la democracia ateniense, por Isidoro Muñoz Valle.

Las elecciones de 1844, por Joaquín Tomás Villarroya.

Humanismo y cultura de masas, por Jorge Uscatescu.

Filosofía contemporánea: El siglo XIX. Socialismo y marxismo, por Emilio Serrano Villafañé.

Teoría y praxis en el pensamiento filosófico y en las nuevas teologías sociopolíticas, por Teófilo Urdanoz, O. P.

La antropología del poder en Ortega y Gasset, por Ricardo Medina Rubio.

NOTAS

Las primeras ideas políticas de Locke, por Hugo Edgardo Biagini.

El trialismo en un sistema de Derecho internacional privado, por Celina Ana Lertora Mendoza.

La función instrumental y legitimante de la ética como teoría del comportamiento social en sistemas socialistas, por H. C. F. Mansilla.

Aclaraciones sobre San Agustín y la pena capital, por Niceto Blázquez, O. P.

SECCION BIBLIOGRAFICA

Recensiones. Noticias de libros. Revista de revistas.

Precios de suscripción anual:

España, 900 pesetas.
Portugal, Hispanoamérica y Filipinas, 16 dólares.
Otros países, 17 dólares.
Número suelto, 225 pesetas.
Número suelto extranjero, 5 dólares.
Número suelto atrasado, 280 pesetas.

INSTITUTO DE ESTUDIOS POLITICOS

Plaza de la Marina Española, 9
MADRID-13 (España)

(María Escribano, Llorenç Barber, Pablo Riviere...) tengo en común la simplicidad, el partir de elementos simples e ir complicando las estructuras según se va desarrollando la obra, sin olvidar el punto de partida. No es un minimal art, pero sí algo paralelo. La gente de mi edad, por otra parte, está más preparada en las cuestiones paramusicales, porque hay más información, porque es más fácil conseguir publicaciones y porque ahora está planteado el ir más allá de lo puramente musical (el compositor que sólo entiende de música ya ha pasado). Lo que no está bien es que las clases de composición sean con una mesa y una pizarra solamente. Sería muy bonito que hubiera, como en otros países, un grupo de cámara que tocara lo que has hecho y te dieras cuenta así de los defectos; las correcciones se entienden mejor oyéndolas. Sólo escuchamos nuestras obras cuando se estrenan o se graban. Nuestro aprendizaje es de prueba-error, como casi todos los aprendizajes del mundo animal. Es una pena que esté tan desatendida la enseñanza musical y haya que suplir con intuición un aprendizaje más rápido y seguro.

—¿Quieres hacer un análisis de tu obra?

—Sí. La primera obra en la que hago un planteamiento previo serio es *Música de cámara*. Procuro que en ningún momento un instante sea igual a su inmediato anterior o a su inmediato posterior. Las variaciones son mínimas, con constantes glisandos, subidas de dinámica, disminuidos o cambios de timbre. Está

dividida en tres tiempos y dura veinte minutos. En *Dentro de lo posible* enfoco el problema del tiempo desde otro punto de vista. Hay unas «voces» escritas. En dos de ellas (red, fondo de la obra) la sucesión en el tiempo está determinada por mí. Para cada voz hay un cuadrado en blanco con un signo (círculo, raya, elipse...). Los intérpretes deben escoger previamente la duración de cada cuadrado (hay ocho por voz) y qué sonido o grupo de sonidos corresponderá a cada signo. Se trata de que el intérprete haga una transposición de un espacio de dos dimensiones, que es el que yo le presento en el cuadrado con el signo al espacio monodimensional, que es el tiempo. El resultado sonoro es sobre un continuo, que va cambiando poco a poco. Se puede hacer con generadores de onda y sintetizadores, o con instrumentos.

VIRGINAL, PROFANA...

—*Virginal* fue más problemática, porque después de la música determinada de *Música de cámara* tuve que adaptar mi estética a las limitaciones de la guitarra. Lo que hice fue agregar dos magnetófonos uno grabado y otro, a cierta distancia del primero, que recoge la cinta y la reproduce. Está dividida en tres partes. Cada parte tiene un tipo de repetición diferente. La primera es la grabación a cargo del magnetófono y la repetición, simple y exacta, a los diez segundos, por el otro, los dos en canon; la segunda, una interpretación de

cosas, que repetirá el guitarrista dos o tres minutos después, con lo que la repetición ya no es exacta; en la tercera, repetición por agregación. Lo grabado por un magnetófono se reproduce a los diez segundos por el otro, y es, a su vez, grabado por el primero. En la primera parte hay trémolos y escalas muy rápidas (seis o nueve notas por segundo); en la segunda, acordes y notas sueltas; en la tercera, acordes de ataque seco, que se dejan resonar, para terminar en un cluster, como suma de todos los acordes. Luego se desconecta la toma del magnetófono a la guitarra y se forma un anillo, que sigue realimentándose y sonando, acabando con la repetición de la tercera parte.

—Si *Virginal* te obliga a fraccionar el tiempo, ¿de qué modo influye esto en *Profana*?

—En *Profana* desarrollo un concepto rítmico del tiempo. La negra es igual a sesenta. Cada segundo hay un cambio, una nota nueva, excepto al principio y al final.

—¿Qué cambios introdujiste en las obras compuestas en 1976?

—En *Alfaguara* trato de crear tres momentos de tensión: el primero, mediante notas tenidas, agregando octavas y quintas a la nota de la que se parte, hasta formar un cluster muy abierto; el segundo, por medio de anillos, cada vez más amplios, con la viola como eje, para que se vayan generando todos; el tercero, por medios rítmicos y con un crescendo. En los últimos cinco o seis minutos hay una bajada en escalones desde el tercer momento de tensión. Es un planteamiento de la obra por partes y con unos momentos de tensión y relajación como puntos de referencia.

—¿Qué elementos utilizaste en *El silbo vulnerado*?

—Con instrumental más simple, empleé la repetición de motivos de un modo más consciente. Consta de cuatro partes: en la primera, presentación por el violín solo de los motivos; en la segunda, el piano agarra determinados motivos, y el violín evoluciona sobre lo que ha hecho antes; en la tercera, el piano agarra todo lo del violín, y éste hace glisandos, cambiando el timbre, la dinámica... (es el momento más denso); en la cuarta, una distensión de todo, volviendo el piano a una serie de motivos restringidos, que se habían presentado al principio, y continuando el violín con líneas sueltas. Hay también una bajada en escalones. Por último, *Tientos* está dividida en cuatro partes: la primera, es una presentación de motivos; la segunda, una preparación para el momento de máxima tensión, que se produce en la tercera parte, con nuevos motivos; en la tercera, presentación de nuevos motivos y distensión hacia el final; en la cuarta, utilización de los primeros motivos, pero recordando los segundos y terceros.

BIOGRAFIA

ALFREDO ARACIL nació en Madrid el 13 de julio de 1954. De 1967 a 1975 estudió guitarra con Salvador Gómez. De 1973 a 1976, técnicas contemporáneas de Composición en el Conservatorio de Madrid, con Cristóbal Halffter, Tomás Marco y Carmelo Benaola. En 1974, beca para los cursos de Nueva Música de Darmstadt (Kagel, Wolf, Xenakis y Stockhausen). En 1975 fue cofundador del grupo *Glosa*. En 1976, estudios con Arturo Tamayo. Estudia, también, Historia del Arte, en la Universidad Complutense.

COMPOSICIONES:

1974: *Nocturno* (guit., vla., c.b., y 2 perc.); estrenada en Ma-

drid, en 1975, por el grupo *Koan*, dirigido por Encinar.

1975: *Música de cámara* (2 vln., vla. y vcllo.). *Dentro de lo posible* (instrumentos «ad libitum»); estrenada en Granada, en 1975, por el grupo *Glosa*. *Virginal* (guit. 10 cuerdas y 2 magnetófonos); encargo de Jorge Fresno. *Profana* (soprano, c.b. y pf.); estrenada en Madrid, en 1975, por María Escribano, María Luz Fernández y Álvaro Yébenes.

1976: *Alfaguara* (3 vln., 2 vla., 2 vc., c.b. y pf.); grabada en RNE, en 1976, por el grupo *Koan*, dirigido por Encinar. *El silbo vulnerado* (vln. y pf.). *Tientos* (fl. cl., vln., vc. y pf.); encargo del grupo *Koan*.

ATAHUALPA YUPANQUI

DE LA GUITARRA AL CUENTO INFANTIL

Por Mario Eduardo ZOTTOLA



ATAHUALPA Yupanqui, o como lo identifica su documento nacional argentino, Héctor Bohento Chavero, es conocido en todo el mundo como el patriarca del folclore latinoamericano. Tanto su labor compositora, como la de versificador, y más aún la de intérprete, lo han hecho trascender las fronteras del idioma y hoy su nombre es reconocido en Japón, África o Rusia.

Sin embargo, poco se sabe de su meditada tarea de escritor y poeta, que hoy atraviesa uno de sus momentos más ricos en el barrio de Alessia, París, donde desde hace seis años tiene fijada su residencia. Yupanqui acaba de estar en Madrid para grabar un programa especial en Televisión Española, y la oportunidad sirvió para redescubrir a este mestizo descendiente de vascos—por parte de madre—y criollos, de rostro aindiado y manos que son como raíces cuando se abrazan a la guitarra.

CON EL VERSO A CABALLO

Como todo hombre de campo, valora el silencio y deshilacha sus recuerdos pausadamente. Se crió en medio de la Pampa argentina, ancha, solitaria, serena, y creció andando a caballo, recorriendo pueblos, recogiendo cantos en los que un gran porcentaje deriva de la gran corriente popular española del Siglo de Oro. Y meditando los ilimitados horizontes se decidió a ser Atahualpa Yupanqui. Atahualpa: jerarquía y nombre indígenas. Yupanqui: palabra que significa «has de contar, has de narrar».

Su primer libro, *Piedra sola*, aparece en 1940. Tres años más tarde verá la luz *Cerro Bayo*, subtulado «Vidas y costumbres montañosas», que va a ser reeditado en 1953 y servirá como punto de partida para el filme *Horizontes de piedra*, que llevará música original del propio Yupanqui.

También en 1943 la Editorial Letras, de Montevideo, Uruguay, publicó *Aires indios*, recopilación de conferencias y estudios de Yupanqui, dictados en escuelas y liceos de ese país durante un año. Esta obra será traducida al holandés y en 1967 reeditada nuevamente en Buenos Aires.

Curiosamente, a pesar de su calidad poética, ha obtenido pocas distinciones. La razón es clara: de carácter sencillo y profundo, ha huido siempre de toda clase de promoción personal y nunca se atrevió a presentarse a concurso alguno. Sin embargo, en 1941, el poema que servirá de letra a su *Canción de la Zafra* merecerá el primer premio de una selección realizada por el grupo «Bellas Artes», de Tucumán, Argentina.

Hasta este momento dos son las constantes en sus obras: marcan la existencia de situaciones injustas, pero sin sacrificar lo artístico a lo político en su quehacer poético. Además, como todo criollo, sabe dar a las palabras la exacta carga de significado, la sugerencia necesaria para expresar mucho más de lo que dice. Y dice lo máximo con el mínimo de palabras.

SU MADUREZ CREATIVA

En 1964 aparecerá *El payador perseguido*, la obra poética y musical más importante de Yupanqui, que marca su madurez como versificador, como juglar, como poeta. Son 726 versos cargados de una cosmogonía gauchesca, donde lo autobiográfico corre paralelo al consejo, a las meditaciones y reflexiones sobre temas más diversos y en los tonos más disímiles.

Su canto es expresión de vivencias y experiencias vinculadas siempre, indisolublemente, a su propia vida. No son simples sugerencias provocadas por un paisaje.

En 1965, la Editorial Honegger, de Buenos Aires, publicará *El canto del viento*, una obra con forma de ensayo y en la que incluye algunos poemas, que transmitirá autobiográficamente, lo que *El payador perseguido* comunicaba en forma poética. Con una prosa coloquial, llena de pausas, como quien conversara mientras toma mate, Yupanqui desovilla como un maestro relatos de su propia vida, anécdotas, explicaciones sobre leyendas y tradiciones.

Quien quiera conocer cómo es la esencia del ser argentino y, en gran medida, latinoamericano, encontrará en esta obra las respuestas a tantos interrogantes que nos plantean esas vastas extensiones cargadas de misterio y convulsión.

El payador perseguido—considerada por muchos como el *Martin Fierro* de este siglo por su profundidad, por la fuerza con que ha echado raíces en el pueblo—y *El canto del viento*—donde sus descripciones cobran una vida inusitada—marcan la madurez autoral de este testigo de un continente.

UN HOMBRE «ALVERTIDO»

Es importante subrayar el carácter testimonial de todas sus obras como de todo su amplio cancionero. Unos versos de *El payador perseguido* servirán para descubrir otra característica vital de este hombre.

«Estas cosas que yo pienso / no salen por ocurrencia. / Para formar mi experiencia / yo masco antes de tragar: / ha

EL JUBILEO DE GENARO LAHUERTA

Por Carlos AREAN



sido largo el rodar / de ande saqué mi alvertencia.»

He aquí una palabra que habrá que tener en cuenta si se quiere lograr una aproximación poética a Yupanqui. ¿Qué es la «alvertencia»? El mismo lo dijo en una entrevista, cuando le preguntaron si era inteligente.

—¿Qué voy a ser inteligente yo, mi hijita...! Apenas si soy *alvertido*... —exclamó.

Ser advertido consiste en estar atento y alerta, como los animales del campo y el bosque, a todo lo que pasa alrededor; a todo lo que nos ofrece la vida en cada instante, a todo lo que hacen los hombres en cada segundo, a todo lo que sea experiencia. Por eso nunca ha querido ser brillante; ha preferido, en cambio, ser profundo.

CUENTOS PARA NIÑOS DEL SIGLO XX

A pesar de vivir en una gran ciudad, «Don Ata», como le dicen en su tierra, mantiene algunas costumbres camperas. Se levanta antes que amanezca por la insoportable presencia de las máquinas recolectoras de residuos. «Cuando pasan hacen un "barullo" bárbaro—nos contaba—, me despiertan y ya me levanto. Me tomo un "mate cosido" y en seguida me pongo a leer o a escribir.»

—¿Y que está escribiendo ahora?

—Estoy preparando una serie de cuentos para chicos; además, preparo mis memorias y cada tanto garabateo algún poema...

—¿A qué le dedica más tiempo?

—A los cuentos infantiles. En ellos trato de traer viejas historias, la sabiduría de algunas moralejas e infinidad de cosas de campo, llenas de pureza, esa pureza que no se conoce en las ciudades.

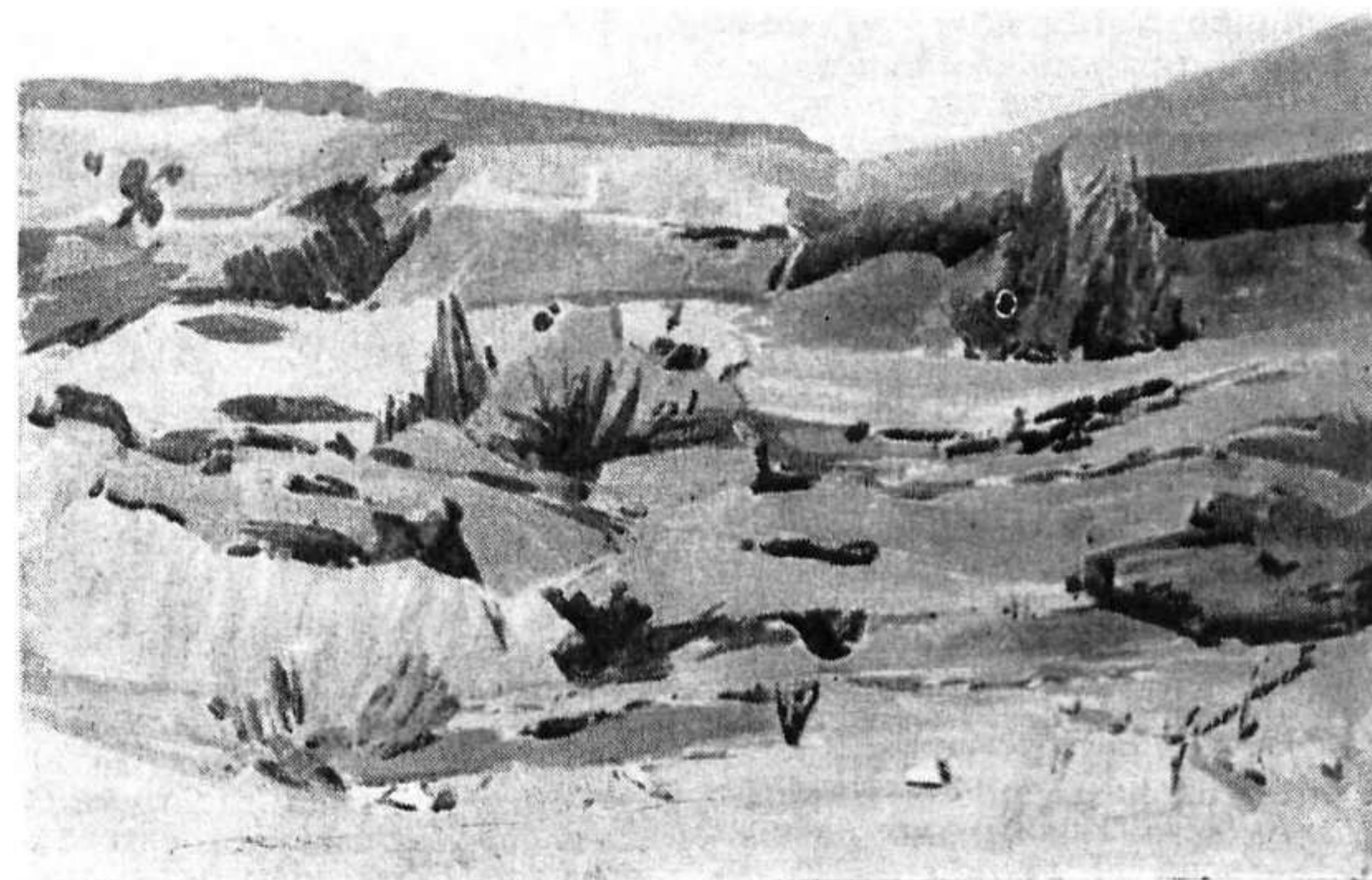
—¿Hay algún personaje constante?

—En muchos está presente un viejo paisano que, con la vieja frase «había una vez», inicia largas historias. «Había una vez, cuando la gente era buena...», y cuento cosas del campo en donde siempre está presente la Naturaleza. Creo que es importante darle a los chicos una visión de la vida y la Naturaleza, que por vivir en las ciudades ignoran. Además, pienso que ya es hora que nos acordemos un poquito más de ellos, ¿no es cierto?

EL Ayuntamiento de Valencia ha tenido el gran acierto de montar una exposición antológica del maestro valenciano Genaro Lahuerta, uno de los pintores más ricos, gozosos y dueños de su oficio entre los que se dieron a conocer en España cuando inició sus lides artísticas la tercera promoción de la generación de 1918. Cincuenta y siete años de pintura permiten valorar no sólo lo que está, por más reciente, en la memoria de todos, sino también aquellas casi desconocidas aportaciones de Genaro Lahuerta a un surrealismo español diferente del de la Europa continental, pero próximo en algunas de sus implicaciones al que años más tarde se pondría de moda en algunas de las naciones hermanas de Iberoamérica. A ese delicioso surrealismo pertenece incluso una obra trágicamente descarnada que Genaro pintó en 1919, cuando él contaba tan sólo catorce años de edad y al surrealismo ortodoxo le faltaban cinco todavía para que se sellase su acta de nacimiento. La citada obra, la más antigua de la exposición ahora comentada, se titula «Cráneo de

carnero» y aporta toda esa sensación de soledad desasida que todavía nos estremece en heterodoxos del tipo de Xul Solar. El dibujo es apurado, académico, tal como era lógico en un niño de su edad, pero el fondo neutro convierte el cráneo de retorcidos cuernos y las inmensas órbitas vacías en unos objetos autosuficientes que podrían parecerse también una especie de premonición del hiperrealismo contemporáneo.

Entre la recién citada obra de 1919 y su «Entonación fría», de 1976, la más reciente de las pinturas expuestas, pasaron los cincuenta y siete años de vida creacional de este extraordinario pintor y maestro. La obra reciente es un paisaje pintado directamente con la mancha de color. Si la de la juventud era un modelo de sabiduría en el arte de dibujar, la de su plenitud, pintura pura, demuestra más todavía las extraordinarias dotes de Genaro como dibujante. Esto es exactísimo, dado que nada hay más difícil que concentrar la composición y poner cada toque y cada color y cada emborronamiento en su punto exacto, sin servirse



de un cañamazo de dibujo previo. El gran dibujante que es Genaro proyectó en este caso, sobre el lienzo recién imprimado, el dibujo que tenía en la mente. Todo surgió así por arte de magia y sin que ninguna insistencia en el entramado perturbase la fluidez de sus encabalgamientos de manchas. Unos colores se superponen a otros, pero siempre con la medida suficiente para que todo parezca parpadear y sugerir. Genaro ya no narra como en sus inicios, sino que convierte sus jaramagos en llamas, sus cactus en valladares abstractos y sus campos de trigo en mares de fuego discretamente erosionados. No hay, es cierto, arabesco deformado, pero sí color arbitrario y mancha arbitraria, y ello basta para que el espíritu de estas últimas pinturas sea fauve y prodigiosamente juvenil. Genaro es más aligero hoy que en su mocedad, pero ha renunciado al surrealismo. Este debería ante todo hallarse representado en la exposición por su «escaparate de camisería», pero no pudo conseguir que sus propietarios se lo cediesen para la exposición. Se trata de una pieza clave y es doloroso, por tanto, que el público valenciano, que tanto quiere a Genaro y que tanto admira su obra, no haya podido verla de nuevo cuarenta y tres años después de la fecha en que fue pintada y expuesta por primera vez en Valencia. Una bombilla ilumina con su abanico de rayos un conglomerado de objetos florantes en un espacio irreal. Rostros y escayolas dialogan con cuellos y restos de camisas, con manos que parecen vivas, pero que tienen, no obstante, el presentimiento de la muerte, con guantes ensartados y con los paños más variopintos. Entre las asociaciones insólitas, tan gratas al surrealismo, y el constreñimiento del espacio y la tensión de los ritmos se origina un clima de agobio mezclado con varias alusiones a una pobreza mesocrática de la que escribí en otra ocasión que a mí me «parece más la de la ausencia de caminos o la de la imposibilidad de elección, que la del subdesarrollo o el hambre».

El «Homenaje a Clara» y el «Ginete tocando el violín», pintado este último en 1931 y el anterior por los mismos años, se hallan también en la línea surrealista. En el homenaje hay incluso alusiones a los nuevos arquetipos del hombre contemporáneo y a la manera como el de «El Salvador», que las masas siguen proyectando a veces sobre Hitler o Stalin, tiene también vigencia para los intelectuales, pero buscando éstos la salvación en la sabiduría y los libros o en el acto autosuficiente de crear y expresarse así en su más orteguiana «mismicidad». En el «Ginete tocando el violín» el trasfondo es neocubista sintético. Las implicaciones surrealistas están en las deformaciones tambaleantes, que tienen en este caso valor introspectivo psicológico, y en la utilización simbólica del color. Hay detrás de esta manera de construir toda una tradición de realizaciones y estudios que Cirlot hubiera relacionado posiblemente con el mundo de la al-

quimia, pero que en Genaro es manifestación espontánea de su intuición vigilante.

No podía faltar en esta breve reseña una alusión a los retratos de Genaro. Hizo más de un centenar durante su fructífera carrera, pero hay dos, los de Azorín y Pío Baroja, que creo que figuran entre las obras cumbres del género en la pintura española del siglo XX. Yo, personalmente, prefiero el de Baroja, cuya versión definitiva fue terminada en 1955 y en el que los estantes de libros parecen hablarnos en su delicia de colores infinitos con la misma profundidad que el rostro del efigiado que nos mira desde más allá de sus ojos. Pocas veces se habrá pintado una mirada así. Lo mismo cabe decir de las manos, modelo de tensión contenida y dialogantes ellas también con el espectador. Contrapunto de estas obras en las que el tema es también un valor pictórico y en las que la captura del carácter convierte en expresionista la naturalidad, son los delicados paisajes urbanos, muy siglo XIX en factura actual algunos de ellos, y los desnudos escalofriantes, algunos de los cuales en una fecha todavía tan próxima como 1962, estuvo a punto de ser rechazado en un certamen que no hace ahora al caso.

Hay muchas facetas más en la pintura de Genaro. Me he limitado a las que parecen más representativas, pero el espectador debe tener en cuenta que todas ellas, lo mismo que sus diversas épocas, se hallan enlazadas por ciertas constantes de estilo, patentes ante todo en la dinámica compositiva y en la preferencia poco habitual que este valenciano le da al color sobre la luz. Hay, por otra parte, una constancia todavía más sutil que no es en sí misma un valor pictórico, pero que convierte en más grata y regeneradora toda buena pintura. Es esa inmensa alegría de vivir y esa pasión de Genaro por entregarse de lleno a todo cuanto realiza, lo mismo a sus juegos con su nieta Loreita, niña de tres años que ocupa una buena parte de sus horas y de su ternura, que en su contacto con sus discípulos de la Escuela Superior de Bellas Artes de San Carlos, de la que fue durante tantos años director y excelente catedrático. Ese gozo, claro está, inunda sus obras y es también pintura, ya que se manifiesta a través del color y la imagen, únicas maneras idóneas que tiene un pintor para comunicárnoslo.

La iniciativa de este justo homenaje la tuvo Miguel Ramón Izquierdo, alcalde de Valencia, y uno de los buenos conocedores de la pintura de Genaro Lahuerza. Lo felicitamos a él y a la Corporación Municipal por esta posibilidad que nos ha brindado de contemplar esta reveladora exposición antológica. No sólo es alta pintura, sino también una delicia y una compensación de lo que la sociedad competitiva tiene de agrio y de alienante. Una pintura como la de Genaro desaborrega y nos pone de nuevo en contacto con nuestra mejor intimidad. Feliz iniciativa, por tanto, la de habernos permitido vivir tan hermosa experiencia.

EL BRINDIS AL COLOR DE BELMONTE

(Viene de la pág. 36)

Pepe Belmonte le recibió en un pequeño estudio que tiene en la madrileñísima calle de Fuencarral. Ya, al prepararse a tomar el ascensor para subir al cuarto piso, pudo ver el escritor que numerosas señoritas guardaban cola para subir al mismo piso, lo que, dado el gran número de ellas, llegó incluso a alarmarle. ¿Sería posible que Pepe Belmonte tuviera ya—cuando uno aún no sabía nada de él—tal número de admiradoras, fans, como ahora se dice? Al llegar al piso cuarto respiró tranquilo. Allí hay una curiosa «sociedad democrática de mujeres», y era allí y no al estudio del artista adonde acudían tan profusamente.

El artista pintor, hijo de Pepe Belmonte, hermano a su vez de Juan, el califa, tiene el sello inconfundible de la simpatía belmontina. Cara redonda, semblante con la sonrisa a punto, más bien bajito que alto; estaba rodeado de cuadros que, en principio y antes de que uno pudiera analizar lo que veía,

semejaban una borrachera de color. Allí, en una zambra increíble, levantaban los brazos al cielo gitanas y gitanos que parecían estar poseídos de un gozoso frenesí. Todo un mundo de caras bronceadas, de pañuelos sobre el pelo y de hombres parados a la puerta del misterio rodeaban a este joven Belmonte, más, es justo confesarlo, con aspecto de intelectual que de taurino, que nos miraba fijamente a través de sus gafas y que estaba dispuesto a hablarnos de todo lo divino y lo humano.

Pepe Belmonte lo ha aprendido todo a través de su propio temperamento. Cuando Dios y su estirpe lo quisieron, se dedicó a construir el gran espectáculo que su afición le exigía, y fue empresario y apoderado de toreros, bullidor en ese mundo variopinto y difícil de la torería donde bastaba su nombre para situarle en el lugar de mayor respeto si él mismo, con su seriedad y honradez no se hubiera bastado para conquistárselo por sí mismo.

Pero a Pepe no le justificaba ante sus propios ojos esta acti-





vidad. El llevaba en las venas la sangre caliente de los creadores y si no podía, como sus mayores, poner su inspiración como fuente de formas de arte y riesgo frente a los ojos asombrados de los aficionados a los toros, bien podía dejar inmóviles para siempre los torrentes de luz, de pasión, de gracia y de pena que él había vivido entre las calles gitanas del barrio de Santiago de Jerez, o en la soledad de las ganaderías, aquellas donde su tío iba a separar los toros, a la luz de la luna, para emborracharse de arte y de sabor a muerte. Pepe Belmonte no llegaría a sostener un capote, ni a vestirse de luces en un ruedo, pero sus manos sostendrían un pincel mágico y su alma se vestiría una túnica de sueños para poder ir dejando en la inmovilidad de los lienzos toda la pena y toda la alegría que rodearon siempre su niñez y sus actividades.

Pictóricamente cabría—si fuese absolutamente necesario buscar una clasificación, cosa a la que nos resistimos a crear—situar esta pintura en ese territorio clamoroso y trágico del expresionismo. Pero en estos gestos clamantes y en estos cuerpos que, a veces, se derrumban sobre la mesa de la taberna, vencidos por el alcohol o por la vida, no encontramos ese grito deshumanizado que viene a ca-

racterizar lo que se conoce como expresionismo europeo, sino que una gran carga humana de ternura viene a mitigar todo el sentido trágico que pudiera emanar de estas escenas o de estos personajes.

Y hablemos de su interpretación del mundo de los toros. ¡No faltaría más! Aunque hemos de reconocer que Pepe Belmonte, a pesar de que está preparando una gran exposición en la que realizará su primer paseíllo en esta plaza, lo cierto es que no son demasiados los cuadros en que la fiesta de toros sirve de tema. Y aun en aquellos en que ella aparece no es el lance taurino, ni la figura poderosa del toro en su esplendor lo que mueve a Belmonte a dar su testimonio de hombre de la fiesta. Son los hombres, la figura humana, cargada de historia y de misterio, lo que se asoma a sus cuadros. El torero nimbado por una sombra en la que toda sugerencia es posible, o el torso desarbolado del viejo picador, las espaldas cargadas y la cara surcada de cicatrices. O el montón abigarrado de los mozos en un San Fermín, más dionisiaco que trágico donde la cabeza del toro no es sino un símbolo que provoca la gozosa zarabanda de los jóvenes pamplonicas. En este cuadro Pepe Belmonte afirma sus magníficas cualidades de artista plástico al saber conjugar con indudable maestría la difícil composición, apretada de figuras y movimiento, con un dominio claro de la materia pictórica. Pepe Belmonte se apresura a explicar la gran lección del color blanco, conseguido a fuerza de sabiduría cromática y de perfecta coordinación de línea y color.

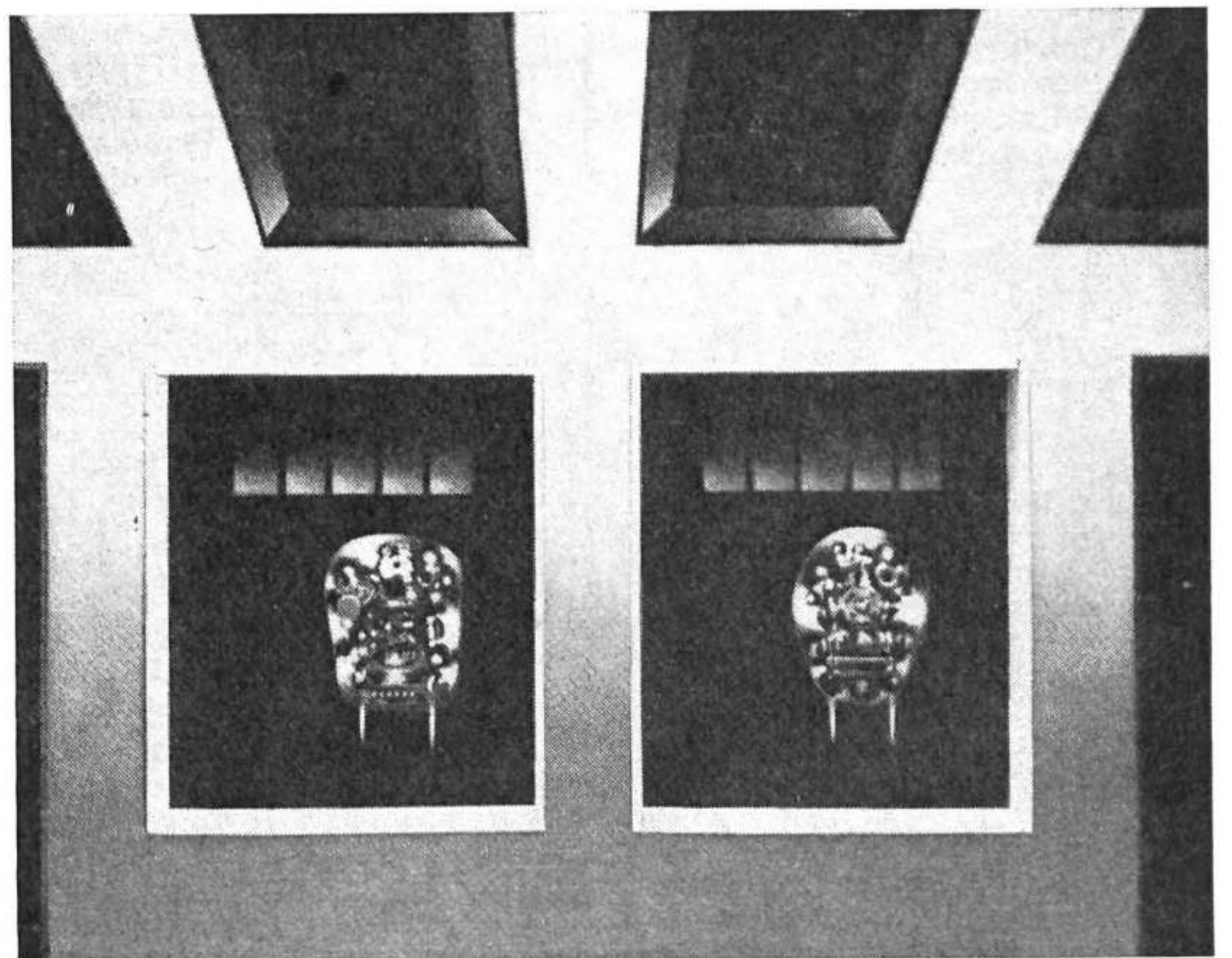
No crea el lector que sólo este cuadro sirve para dar a conocer la maestría del pintor. Si se puede prescindir de la contemplación subjetiva de este mundo vario, clamoroso de luces y misterios para analizar la manera de Belmonte, podemos afirmar su sabiduría, bebida de lleno en la vieja escuela tradicional española, en la que los fondos no son sino pantalla para recortar sobre ella espaldas y semblantes. Y donde el tema pudiera entenebrecerse con la amargura de lo que puede ser cantado y sollozado, una luminosa sensación de claridades viene a convencernos de que el espíritu de Belmonte no se deja estremecer sólo por lo sombrío. Así de esta sabia combinación de tenebridades y luminosidades queda, como componente, una extraña sensación de que hemos dado con un mundo de misterio en el que se funden razas y destinos y donde una mano poderosa parece levantar el corazón, en un brindis torero, hacia la esperanza y la luz.

OBRAS DE JUANA FRANCÉS Y DE CUNI, EN LAS SALAS DEL PATRIMONIO ARTISTICO Y CULTURAL

La civilización tecnológica y el hombre inmerso en ella constituyen el tema primordial en la obra de Juana Francés. Hombres que habitan la gran ciudad y otros enseres, aparecen conformados por extraños artilugios de cables, planos cifrados, polos, generadores y timbres, a través de los

cuales la comunicación queda perdida entre complejos circuitos electrónicos.

La exposición de esta artista, en las salas de la Dirección General del Patrimonio Artístico y Cultural, con obras de diversas épocas, podemos considerarla como una de las muestras de ma-



Juana Francés



Cuni 27

yor impacto expresivo que hemos contemplado. Cada obra es una célula irreplicable, un habitáculo cerrado, una torre o un altar elevado a la incomunicación. Negro, ocre y gris es el espacio que construye en plana perspectiva arquitectónica, sobre el que aparecen adosadas formas en relieve cuyo hermético mutismo nos inquieta. El cerebro-robot, con su laberíntico tinglado de cables y de plomos, ha sido interferido. Los teléfonos no funcionan y la máquina de una sociedad estructurada como tal, se ha erigido en inmenso catafalco donde yace el hombre transformado en mecanismo de mil piezas complejas.

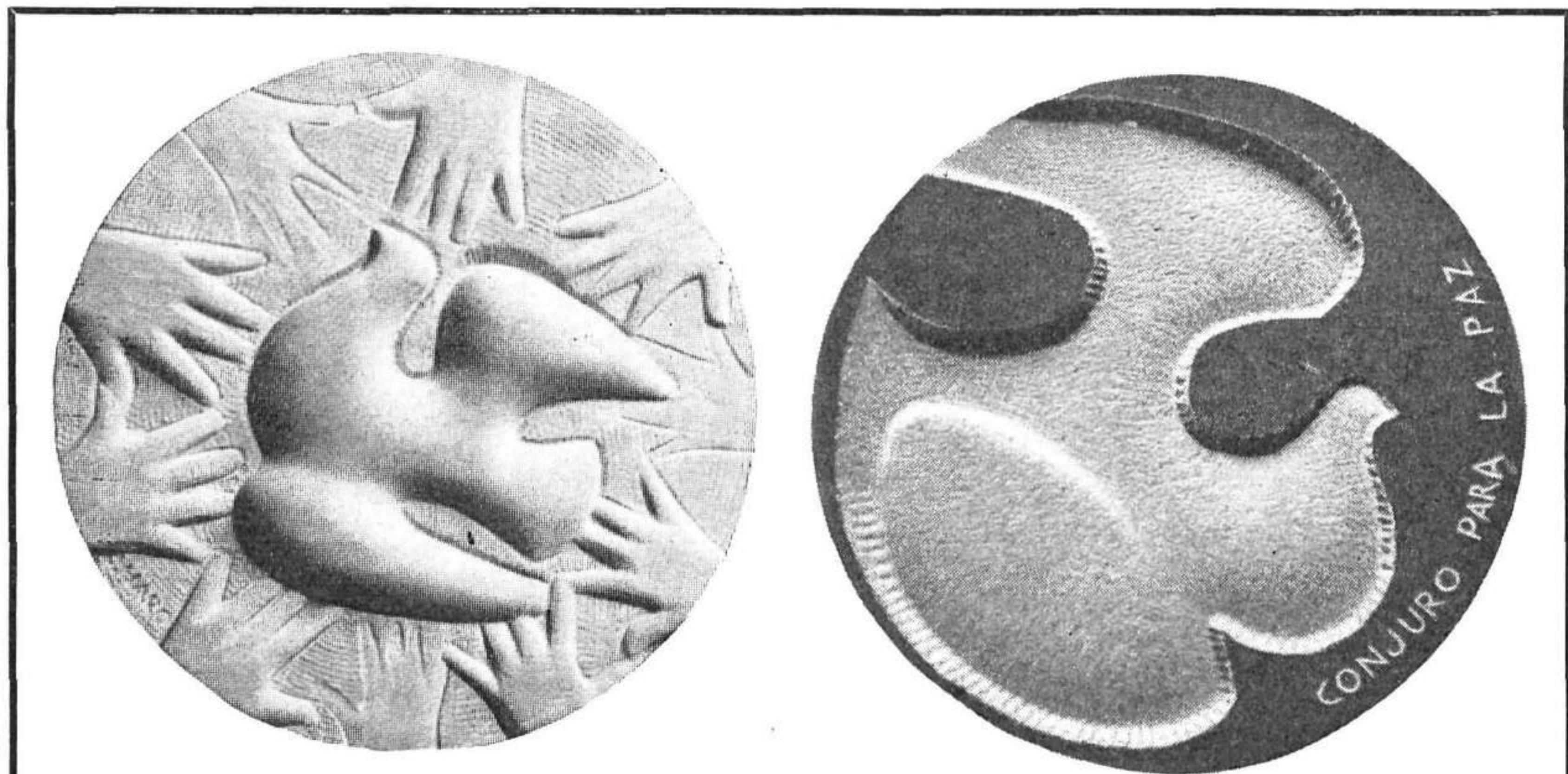
Constructivismo espacialista y neoexpresionismo, perfectamente adecuados uno a otro, contribuyen a poner de manifiesto las fuerzas devastadoras que convierten al hombre, esclavo de la técnica, en un ser absolutamente aislado. Tan categóricamente objetiva es la expresividad que emana de estas obras, que renunciamos a pensar que son respuesta a un bucear en el subconsciente invadido por el maquinismo. Es en el consciente donde quedan registradas estas formas rigidamente estructuradas y estos habitáculos futuristas que denuncian un presente deshumanizado. Constituyen un lacerante documento expresivo de la impotencia del hombre que, desde los presupuestos de una técnica que ha sido creada por él, se erige en monstruosa máquina que lo aniquila y destruye.

CUNI

Dalias, lilas, uvas doradas, vasos contenedores de una rica profusión floral, junto con paisajes y escenarios diversos, presenta Cuni, dibujados y coloreados, bajo la perspectiva actualizada del recuerdo. Tintas y gouaches iluminan y tornan esplendorosa la filigrana de un dibujo que precisa con minuciosidad las formas y las ofrece desmaterializadas, en virtud de la delicadeza de los tonos, unas veces, y de la nitidez expresiva de su vivo colorido, otras.

Cuni, nacido en Barcelona en 1924, estudió dibujo en «La Lonja»; pintura, en Bellas Artes de San Jorge, de Barcelona, y grabado, en Madrid, ha investigado la pintura mural a la encáustica en Nápoles, Pompeya, Herculano y Paestum, y viajado por Francia, Inglaterra y la India. Cimentadas en su mente y en su espíritu culturas y civilizaciones, ha configurado un museo imaginario con imágenes que dibuja y nos muestra tal como perviven en su espacio mental y sensorial.

En algunas de sus obras, ante una noble fachada arquitectónica, una o dos figuras humanas extraídas del entorno o ajenas al mismo, se desdoblan y convierten en contempladoras de su propia perspectiva atemporal. Todo se halla en su mundo perfectamente articulado. El pasado y el presente, en remanso de paz y de quietud, se nos ofrece actualizado por una deliciosa poética lineal y colorista.



JUAN HARO, PREMIO "TOMAS FRANCISCO PRIETO", DE LA CASA DE LA MONEDA

La Fábrica Nacional de Moneda y Timbre convoca bajo la rúbrica del grabador del rey, Tomás Francisco Prieto, director en 1752 de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando e inspector general de todas las Casas de la Moneda de España y América desde los días iniciales del reinado de Carlos III, un importante premio de medalla, altamente valorado por los especialistas en dicha modalidad.

En la versión del premio correspondiente al año 1976 le ha correspondido el citado galardón al escultor Juan Haro. La medalla que presentó es una obra de escultor estricto, ya que está realizada por ambas caras en piedra, en labra directa. Cabe destacar asimismo que es la segunda vez que consigue Juan Haro tan importante galardón. La primera vez había sido en 1970, con su medalla *Homo Homini Lupus*. La segunda ahora, con su obra *Conjuro para la paz*. La dotación actual del premio es de 150.000 pesetas y se halla limitado a artistas españoles y extranjeros residentes en España. Hay además dos accésit, dotado cada uno de

ellos con 50.000 pesetas, que correspondieron a José María Castrillón y José Luis Sánchez.

En el anverso, la paloma de la paz, en notación esquemática y morbideces orgánicas, emerge en medio de un círculo de manos dirigidas hacia ella. Es la ordenación más idónea para el formato de la medalla. La labra es precisa, pero sin insistencias. Cabe destacar la revalorización de la textura de los fondos.

El reverso lleva el título y otra paloma más esquemática, incidida y con textura porosa. Las sinuosas de varias inflexiones que la ciñen sugieren también cabezas humanas. Hay así una interpenetración entre la paloma y el hombre que resulta tan emotiva como original.

Juan Haro ha demostrado una vez más su pericia como grabador de medallas. Su obra es la que le corresponde a un gran escultor. Digna, sobria y realizada mediante el procedimiento más difícil entre todos los de su profesión, sin acudir a ayudas complementarias de fundidores o sacadores de puntos.

CA

Itinerario de EXPOSICIONES

Madrid:

Por Rosa

MARTINEZ DE LAHIDALGA

PEDRO GONZALEZ,
en la Galería Fondo de Arte

Pedro González reside en Tenerife, donde pinta y desempeña su cátedra en la Universidad de La Laguna y en la Escuela de Bellas Artes. La Galería Fondo de Arte acaba de presentar una exposición con obras recientes del pintor, en la línea de

un neoexpresionismo que ofrece sublimados la agresividad de las formas y del color. Pedro González trabaja el lienzo como un artesano preciosista que hiciera de la materia imperceptible veladura, y del color, armonía de tonalidades tras-

lúcidas que surcan la superficie matizando desde rojos, verdes y amarillos profundos, a claroscuros iluminados por ráfagas de sobrio misticismo. Un incisivo trazado lineal, ingravido y sutil, delimita y da forma a sus manchas que, separadas del entorno restante y al mismo tiempo inmersas en él, conforman un universo de piezas autónomas integradas en la unicidad expresiva del conjunto.

Ante su pintura, de contornos circuncritos, no encuentra el contemplador fáciles asociaciones rea-

les, tal vez porque Pedro González no quiere interferir su expresividad con referencias concretas. Cada obra es un fragmento de vida que permanece alejado de las efusiones del sentimiento y de las ataduras

de la imagen reconocible. Formas y color configuran una realidad subyacente a lo visible. A su través, en diáfana dicción pictórica, nos llegan vestigios palpitantes de la carne, traspasada de luz y de tiniebla.

**ANGELA,
en la Galería Kreisler**

Angela García Cuetos continúa siendo fiel, en su mundo escultórico, a un amplio repertorio de distorsionadas y esperpénticas formas deformes. Todo un bestiario de ruda y abrupta expresividad protagoniza la furia irracional que parece acoplar, a hombres y bestias, en el abrazo de la pasión orgiástica. Cuerpos voluptuosos, de extremidades inacabadas, se muestran impelidos por una fuerza que los obliga a torsionarse en desesperada lucha de acoplamiento y de rechazo.

Las formas, con algunas variantes, son las que ya conocíamos. Sin embargo, ni su reiteración, ni el hecho de que ahora haya una marcada objetivación del mundo animal: cabezas de macho cabrío, osos o formas equinas, resta a su obra la impronta de salvaje primitivismo que obliga a buscar a sus seres, en el encuentro del sexo, la identidad perdida. Sus monstruosas formas aparecen movidas por una furia visceral que las agita en un desesperado canto de impotencia al no poder verse libres de sí mismas. Desde su esclavitud, parecen solicitar que algo más fuerte que ellas mismas las apacigüe y redima de su atormentada existencia.

Barcelona: por Francesc GALI

**ROSA MARIA BARAMBIO,
en «L'Estudi Tretze»**

Cuarenta son las obras que Rosa María Barambio exhibe en «L'Estudi Tretze», en el Barri de Ribera.

Obras que la artista ha realizado—sea en las pinturas o esculturas que presenta—partiendo de un perfecto conocimiento de los procedimientos empleados para llevarlas a cabo. Conocimientos al que no les es ajeno el del dibujo, que está siempre presente, lo mismo en los ritmos que expresan los pasteles que en las formas que concretizan los volúmenes de sus esculturas.

Esculturas que Barambio ha hecho en gres y en metal: si las primeras llegan a su realidad—figuras femeninas y caracolas—, haciendo jugar al contraste con cavidades y convexidades, los segundos los hace por medio de recortes que sin-

tetizan, rítmicamente, movimientos—rotos para un mejor logro de su plasticidad—dictados siempre por la curva.

Curva—abierta y tendida—que se hace todavía protagonista de los dibujos que materializa en los pasteles—retratos, figuras, alegorías y símbolos—, que delicadamente encuentran en el color y sus difuminados cuerpo y alma: atmósfera para unas obras sensibles—su *Homenaje a Turner* pueda ser, entre otros, un ejemplo—que Rosa María Barambio alcanza con sensibilidad que roza la exquisitez.

Decir que las preferencias las dedicamos a sus esculturas realizadas en gres, será señalar también a sus obras más creativas. Más personales.

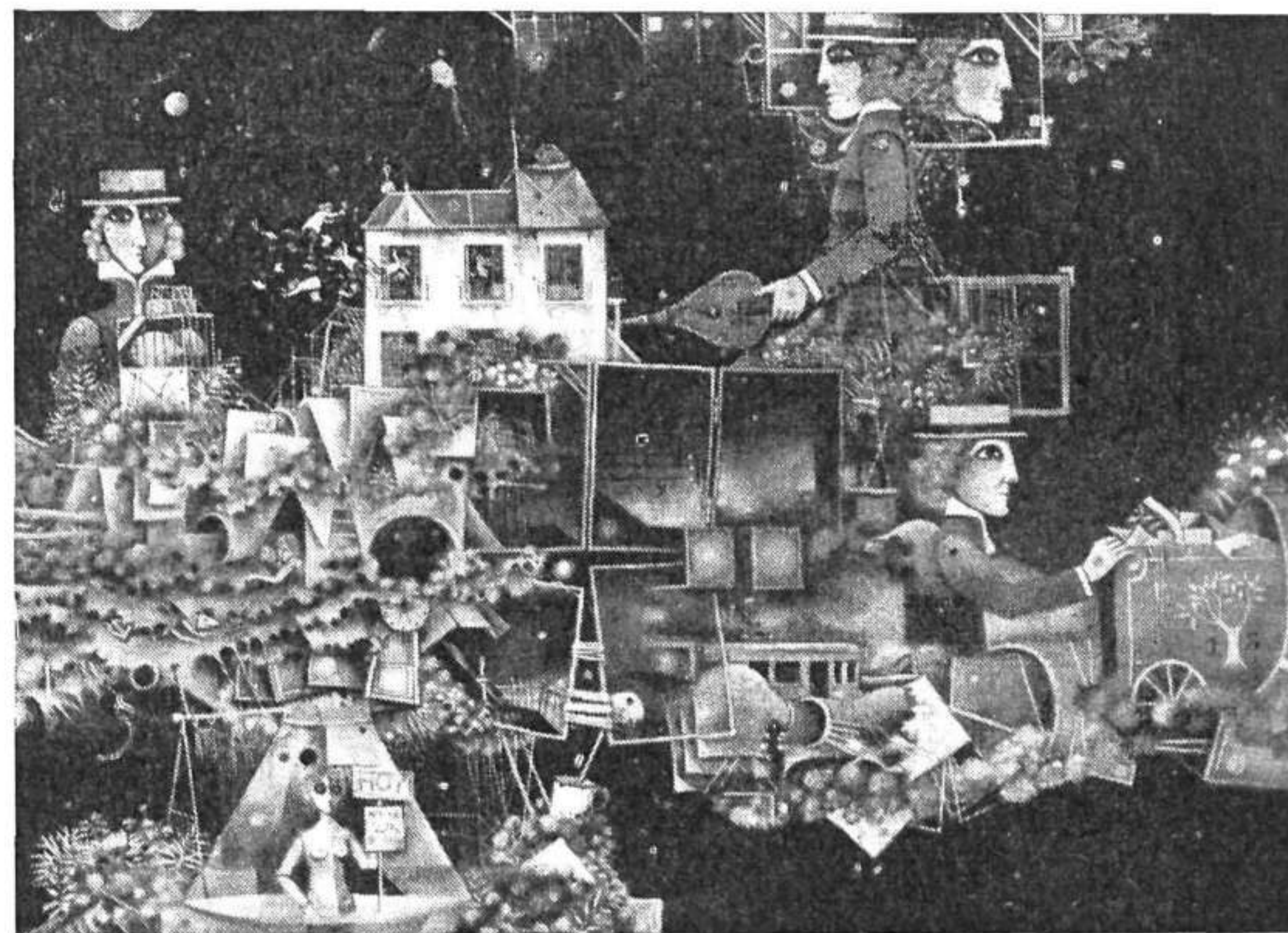
**ALCOY,
en Sala Gaudí**

He aquí una pintura que parece repetida y siempre resulta nueva: ¿quién que la contemple con detenimiento, mañana, no verá en ella algo que no descubrió ayer? Hablo—me estoy refiriendo—a la que Eduard Alcoy ha prodigado en las teías—medianas y de gran tamaño—que ha exhibido en la sala Gaudí.

Muestra en la que una vez más el artista construye unos mundos pictóricos—universos les va mejor—, que un surrealismo muy personal pone en movimiento tras darles cuerda—tal si fueran relojes—por medio de una figuración—barroca por lo arbitraria y ordenada—que halla su expresión última partiendo de una mirada al entorno—a la vida—realizada con amor e ironía: con sentimiento.

Sentimiento que Eduard Alcoy disimula en los articulados, perfilados, repetidos escenarios que inventa, configurando y desfigurando una realidad—que es pan de todos los días—pensada y realizada desde la poesía.

El Quevedo de *Los sueños*—que presenta en tres admirables versiones—da paso a otros diablos—sabios ángeles caídos—que asoman sus rostros de naípe junto a animales—de toda suerte y género—en sus bien equilibradas obras completadas con presencias vegetales, inútiles muebles, raros artefactos y absurdas maquinarias.



Suma de diversidades que en sus pinturas halla acomodo, concierto e interpretación en unos argumentos que Eduard Alcoy—fabulador de infinitos y singulares finales—cuenta siempre en pintor: que lo literario—lo que anuncian los títulos de las obras—se le olvida al contemplador al ser ganado por la sugerente plasticidad que sus realizaciones contienen y disparan.

**E. LOPEZ BERRON,
en Galería Bargalló**



Fue un gran conocedor de la pintura—el poeta Luis López Anglada—el que me alertó sobre la obra de E. López Berrón, artista que por primera vez ha expuesto en Barcelona y en el que se da la paradoja—me refiero a la pintura—de que es a través de la abstracción que consigue repetir la realidad. Realidad de un realismo que cuenta su verdad más estricta por medio de una verdad relativa pero no menos fidedigna: aquella que cuida de transmitir una sensibilidad que acierta a descubrir—bajo la luz que, digamos, climatiza—los escenarios que encuentra en la naturaleza, que reinventa no con la pincelada que sigue con justeza las respectivas geografías, sino con abstracciones aplicadas y detalladas por medio de la espátula, que las dejan repetidas y recordadas. Repetidas y recordadas en una suerte de azules,

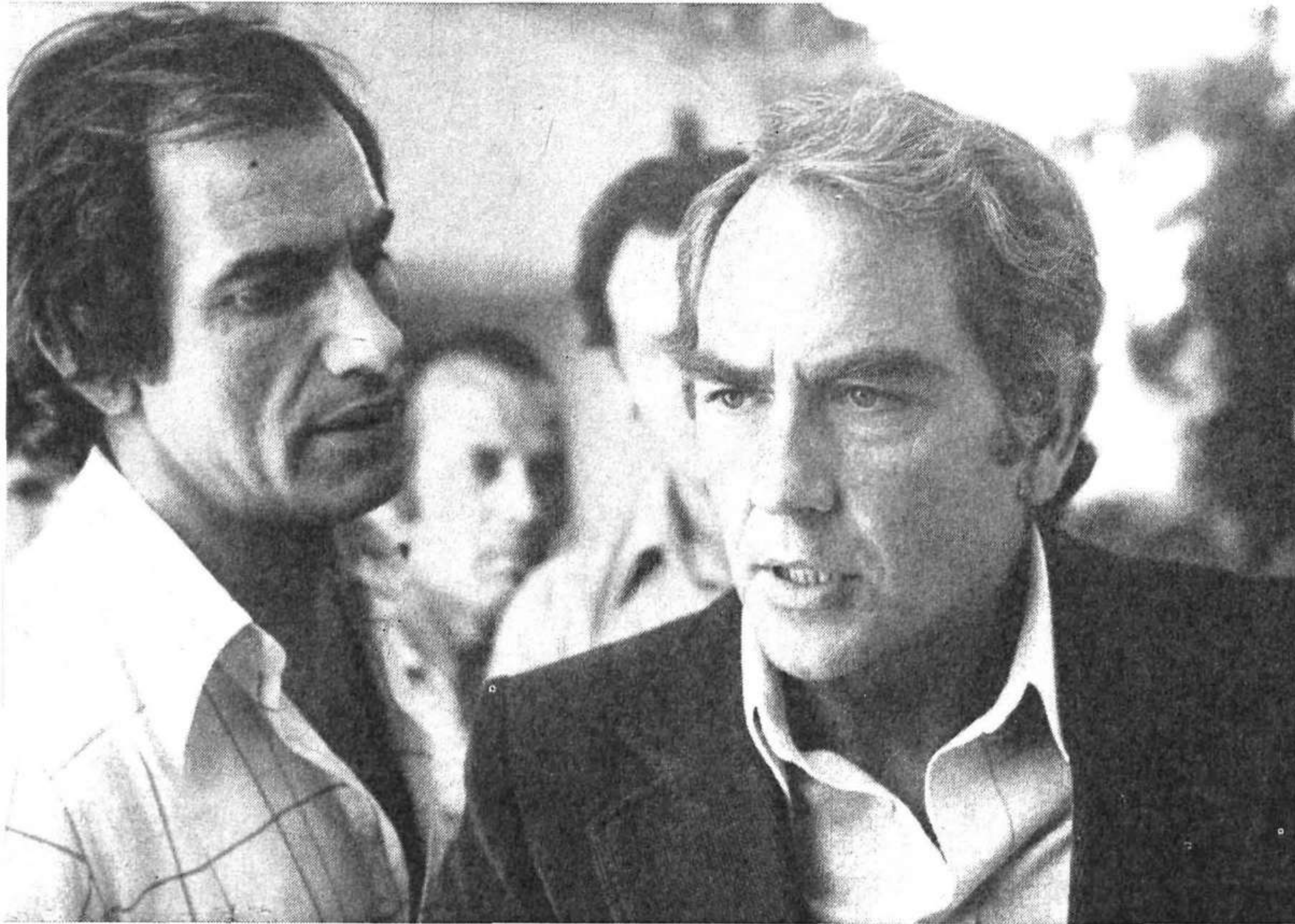
blancos, grises y otros colores que, poetizándolas, las ofrece en su más intensa plasticidad.

Plasticidad que E. López Berrón sensibiliza en los paisajes urbanos o rurales—protagonistas de su muestra—, que en brevísimos espátulados—su pintura desconoce el pincel—va tejiendo, sumando y completando con sensibilidad de poeta, con testimonio de notario y con saberes sobresalientes de un oficio que le acredita como pintor.

Como pintor de perspectivas que, lejos de perderse en los esquemas que las construye, se hacen sentimiento y realidad en unas obras en las que—como ha escrito el poeta Carlos Murciano—«brota intacta la hermosura».

Brotar intacto y hermoso de unas realidades que E. López Berrón consigue plásticamente en unas obras que parecen bendecidas por la luz.

Las películas de la quincena



“LA ESPUELA”, de Roberto Fandiño

No conozco la novela del escritor andaluz (radicado en Sevilla) Manuel Barrios, en la que se basa esta película. El comentario que sigue es, pues, eminentemente «cinematográfico», referido a la obra fílmica que he tenido ocasión de ver en Sevilla, ciudad en la que se han rodado buena parte de los exteriores y en la que radica la productora Galgo Films, empresa fundada para promover un cine específicamente andaluz, que refleje vivencias y problemas de la región. Recordemos que la primera película de esta productora fue «Manuela», basada igualmente en otra novela, la homónima del escritor sevillano Manuel Halcón.

Si Galgo Films había elegido para su primera obra producida la peripecia vital de una insólita mujer del campo de la baja Andalucía, ahora al adaptar la novela de Manuel Barrios lleva a la pantalla el retrato fenomenológico y moral de un «señorito» campero cuya vida transcurre asimismo en esa Andalucía la Baja que se extiende desde la capital, Sevilla, hacia el Sur y tiene su centro geográfico más o menos en Jerez. Es la tierra del vino, de los cortijos, de los jinetes que lucen su figura en las ferias primaverales..., también de los braceros, de la división en castas, de los conflictos crecientes tras una larga, larguísima etapa de irritantes desigualdades sociales mal encubiertas por la peculiar psicología andaluza. Justamente la película de Fandiño, apoyada en la novela-base, pretende darnos el perfil psicológico de un «señorito» jaranero, «espécimen» humano que forma parte (eso sí, cada día en menor proporción) del sector dirigente de la vida social andaluza.

Los propósitos iniciadores de la película son muy interesantes desde el punto de vista sociológico y cinematográfico, pues hasta hoy el cine español al tratar el tema del señorito andaluz lo hacía desde un enfoque folclorista y topique-ro que falseaba por completo el tema, reduciéndolo a un mediocre o mal espectáculo de pandereta y castañuelas. Abandonar la «andaluzada» clásica con que el cine español ha entontecido a centenares de miles de espectadores a lo largo de decenios y decenios, casi desde los comienzos, y lanzarse a la tarea de desmitificar un tipo humano ampliamente lisonjeado y heroificado por todo el cine anterior es ya un empeño digno de atención cuidadosa.

Ahora bien, el interés suscitado, la buena voluntad apriorística, deben ser correspondidos como mínimo a partir de un cierto nivel para que sea posible una exégesis sincera y válida. Esta condición no se da en el caso de la película que ahora comentamos. «La espuela», de Fandiño, es una obra malograda fundamentalmente por la incapacidad que demuestra el realizador para contar una historia mediante la imagen móvil. Un ejemplo claro es la torpeza en el manejo del «tiempo» fílmico. Intuimos que hay una serie de saltos y trasposiciones en la historia del matrimonio alrededor del que gira la historia: el «señorito» (Javier Escrivá) y la esposa (Claudia Gravi), pero todo parece como si sucediera en pocos meses, a causa de un desafortunado manejo de la planificación y el montaje. Por otra parte, toda la realización peca de un cierto enfatismo y sucede como si Fandiño se hubiese contentado con crear una sucesión de estampas

aderezadas con esencias folclóricas y grandes dosis de esteticismo. Lo curioso es que, pretendiendo hacer un cine social, alejado del folclore, se llega a caer en el tópico amanerado, mientras que, por otra parte, se despegaba el relato de la realidad mediante el olvido de algo tan esencial como es el lenguaje. Los personajes de *La espuela* no hablan como los propietarios o los cortijeros sevillanos, sino como personajes de película madrileña. Es posible que al ser castellanos muchos de los intérpretes fuera difícil que hablasen con acento y giros andaluces, pero para eso está el doblaje, e incluso sería cuestión de ir creando una escuela y un grupo de actores andaluces si es que de verdad se pretende conseguir un cine regional.

Y no sólo se adultera la realidad andaluza, que se quiere conseguir, con el lenguaje. Es que, como decía antes, se incurre en el tópico con la acumulación de pretendidos detalles «significantes» que a la postre no significan nada: por ejemplo, el fervor cofradiero, que se da tanto en el «señorito» como en el más humilde menestral sevillano. En cambio, hay falta de profundidad en el análisis psicológico del señorito-bodeguero: no se cala lo suficiente en sus raíces (muy determinantes) ni en el entorno socio-económico, ni siquiera en su particular psicología. Fandiño se limita a dar pinceladas sueltas, algunas inútiles, otras poco precisas. Por el contrario, se introducen personajes y situaciones que, ocupando tiempo, perjudican al desarrollo del tema central. El del hijo «desviado» llega a veces a suscitar la hilaridad del público y sin lugar a dudas alcanza la categoría de ridículo. Convertir un degenerado en testigo-juez de otro degenerado invalida todo el proceso.

Las dos primeras películas de este intento de crear un cine regional andaluz («Manuela» y «La espuela») tienen defectos muy similares: Excesiva preocupación por hacer un cine andaluz «distinto», que termina con el resultado de algo tan falso como lo anterior, a fuerza de pretenciosidad con ribetes intelectuales. Amaneramiento estético. Artificiosidad resultante de querer probar y exponer demasiadas cosas a la vez. Ausencia de un auténtico «sabor» andaluz a pesar de referencias directas y rodaje en escenarios naturales...

Yo me permitiría recomendar a los dirigentes de la Galgo Films un grado menos en pretensiones de «qualité» y un mayor ahondamiento en las raíces auténticamente autóctonas de los temas expuestos. Una actitud más relajada en el análisis social. La beatería progresista tiene también sus fallos y el más grave es el alejamiento de la realidad por enfatismo de la misma. ¿Quiero decir, después de todo esto, que algunos señoritos andaluces no son como el encarnado por Javier Escrivá? No, en absoluto. Encuentro muchas referencias válidas. Lo que sucede es que el cuadro no queda totalmente dibujado: es desigual y junto a algunas pinceladas llenas de acierto menudean los chafarrinones más o menos coloristas, más o menos torpes, más o menos ajenos al contexto general. Con esta mezcolanza es imposible lograr una obra redonda y eso es lo que ocurre con «La espuela», película. Esperemos la tercera película del grupo andaluz.

GIL CORDERO Y MARIA ESPERANZA RODRIGUEZ, PREMIADOS EN LAS I JUSTAS DE ALCOBENDAS

Con motivo del III Centenario del Milagro de la Virgen de la Paz, de Alcobendas, se han celebrado las I Justas Poéticas y Literarias en esta villa limitrofe a Madrid. Un jurado, compuesto por Ramón Solís, Mahmud Sobh, Fernando Dicenta, Raúl Torres, Andrés Sorel, Tico Medina y Florencio Martínez Ruiz ha concedido el primer premio de poesía a Gil Cordero Santamaría por su poema *Canto*, y el primer premio de prosa a María Esperanza Rodríguez Correyero, por su trabajo *Carta*. En el citado concurso obtuvieron otros premios Jacobo Meléndez, Sagrario Peña Fernández y Sebastián Martínez del Moral, en poesía, y Javier Pérez Gómez, en prosa.

HA FALLECIDO FRANCISCO DE SALES

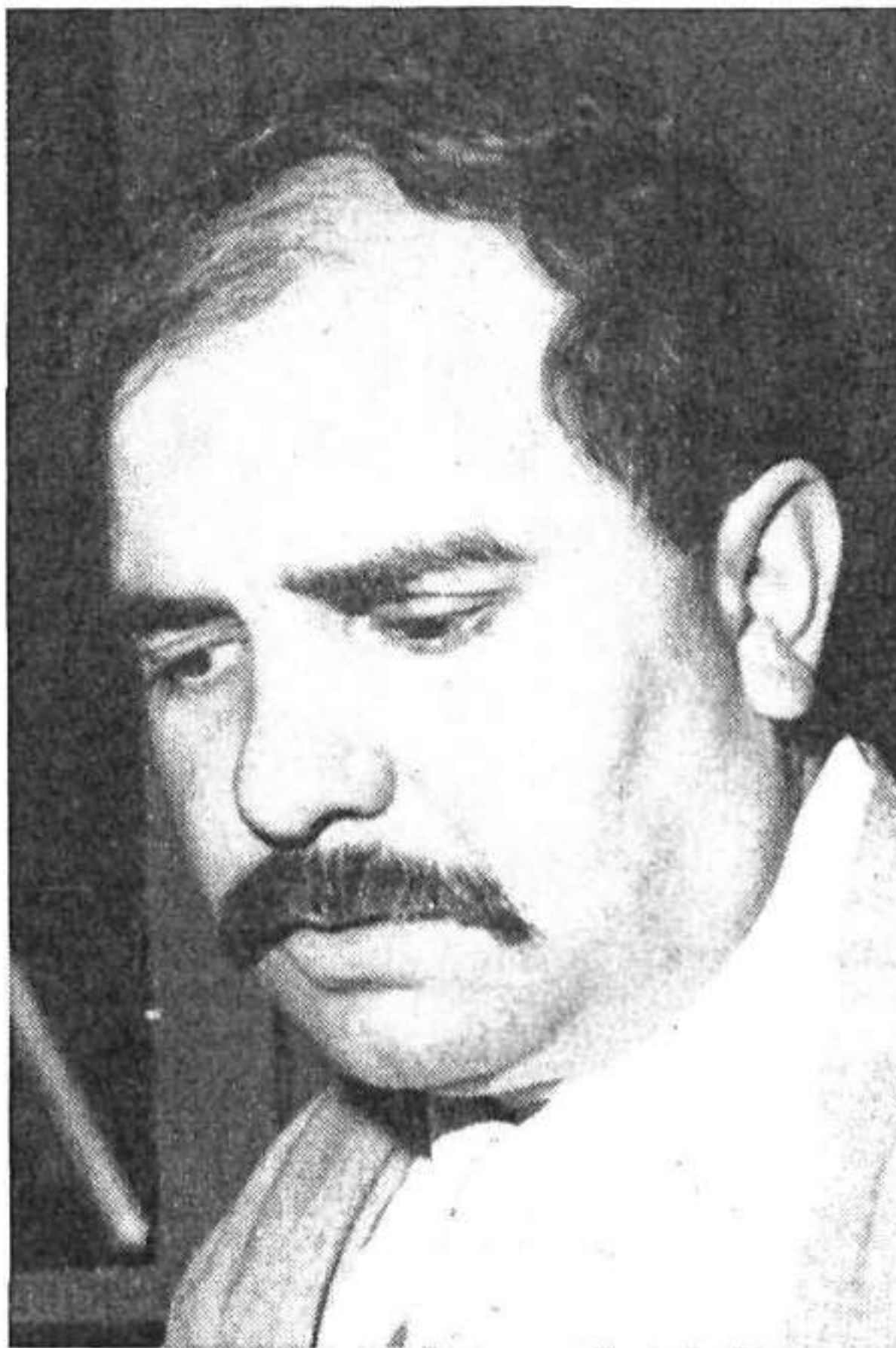
Francisco de Sales, uno de los pintores más significativos de la Escuela de París, ha fallecido a la edad de setenta y dos años en la capital francesa, donde residía desde el año 1944. Nacido en Barcelona, había iniciado sus estudios en la Escuela de Bellas Artes, desarrollando posteriormente en solitario su trayectoria. Animó su pintura la libertad del autodidacta, y puso en ella, a lo largo de sus diversas etapas, una preocupación especial en el tratamiento de la materia trabajada con la morosidad y dedicación que ponían en sus obras los antiguos artesanos. La estructura compositiva, sumamente estudiada, no le impidió poetizar los sencillos objetos y enseres que lo rodeaban: una silla, una jarra, frutas o peces o una casa, de manera tan simplificada que es la respuesta formal a una ingenuidad mentalmente buscada.

Celebró su primera exposición individual el año 1930 en las Galerías Layetanas, de Barcelona. El año 1953 exponía en la Galería Mirador, de París, pero con anterioridad había tomado parte en la Nacional de Bellas Artes de Madrid, y en los principales salones de París desde 1946.

Hombre dedicado a su arte, había manifestado: «Mi vida es la pintura. Mi modo de ser, mi personalidad, es la pintura. La pintura es un lujo del Lujo y en ella materia y color son lo importante.» Poco importan los sencillos temas que ocuparon su obra. Cada pintura nos llega bajo la impronta de la emoción con la que fue creada. Hoy su obra se encuentra repartida por Museos y colecciones de Francia, España, Suecia, Inglaterra, Méjico y fundamentalmente Estados Unidos, donde tuvo una gran aceptación.

MAURO MUÑIZ, PREMIO "ANTONIO MACHADO" DE NARRACIONES BREVES

Mauro Muñiz, con su relato *El tren de las 3*, ha resultado ganador del I Concurso Literario de Narraciones Breves «Antonio Machado», convocado por la RENFE y dotado con 300.000 pesetas. El jurado estuvo compuesto por Torrente Ballester, Castillo Puche, Arauz de Robles, Cebrián Echarri y Fraguas. Por acuerdo de este jurado, y fuera de las bases del concurso, se decidió conceder tres accésit, de 75.000 pesetas cada uno, a los siguientes finalistas: José Luis Martín Descalzo, por *Rápido de medianoche*; Omar Ames, por *Partida y ausencia*, y Salvador Jiménez, por *Parábola del retraso*.



EMILIO DEL RIO, PREMIO «SAN LESMES ABAD» DE POESIA RELIGIOSA

Emilio del Río ha sido galardonado con el premio internacional de poesía religiosa por su libro inédito «Creatura del alba». El premio ha sido fallado en Burgos.

PREMIOS «INMORTAL CIUDAD DE ZARAGOZA»

El Ayuntamiento de Zaragoza ha hecho pública la concesión de los premios «Inmortal Ciudad de Zaragoza», que anualmente otorga para estimular y distinguir todo tipo de manifestaciones artísticas, culturales y sociales.

El primer premio de periodismo «Jerónimo Zorita», dotado con 50.000 pesetas, ha sido concedido a José Omenat Sanesteban, por su colección de artículos publicados en «Hoja del Lunes» de Zaragoza. Dos segundos premios de 25.000 pesetas cada uno se otorgaron a Guillermo Tena y José Hernández Polo, por su labor en los diarios «Amanecer» y «Heraldo de Aragón», respectivamente.

El premio «Luzán» de poesía, con dos accésit de 25.000 pesetas, a Ángel Guindo y José Luis Alegre Cudos.

La distinción «Miguel Servet», al mejor trabajo científico, correspondió a María del Pilar Martínez Comín, con una dotación de 50.000 pesetas.

El premio «Jerónimo Blanca», de urbanismo, con otras 50.000 pesetas, fue adjudicado a Rosa María Blasco Martínez, y el «Cerbuna», al

mejor expediente académico de fin de carrera, con 25.000 pesetas, a Paloma Loscertales Palomar, de la Facultad de Medicina.

CARLOS SECO SERRANO, ACADEMICO DE LA REAL DE LA HISTORIA

Carlos Seco Serrano ha sido elegido académico numerario de la Real de la Historia, institución de la que era miembro correspondiente desde julio de 1967. Carlos

Seco Serrano cubrirá la vacante producida por la muerte de Jesús Pabón.

Carlos Seco Serrano nació en Toledo el 14 de noviembre de 1923. Cursó el Bachillerato en el Instituto de Segunda Enseñanza de Melilla. En 1941, ya en Madrid, comenzó su carrera de Filosofía y Letras, estudios que concluyó en el 45. En 1950 leyó su tesis doctoral sobre «Las relaciones diplomáticas entre España y Venecia en la época de Felipe III». Ganó en 1953 la adjuntía de Historia general de América en la Facultad de Filosofía de Madrid. En noviembre de 1957, también por oposición, obtuvo la cátedra de Historia general de España de la Universidad de Barcelona, y en 1974, por concurso traslado, pasó a la cátedra de Historia Contemporánea de la Facultad de Ciencias de la Información de la Universidad Complutense.

El profesor Seco Serrano es autor de libros como *Sociedad, literatura y política en el siglo XIX*, *Tríptico carlista*, *Epoca contemporánea* y *Alfonso XIII y la crisis de la Restauración*.

FALLO DEL XIX CONCURSO DE CUENTOS «CIUDAD DE SAN SEBASTIAN»

Reunido el jurado calificador del XIX Concurso de Cuentos «Ciudad de San Sebastián», formado por Raúl Guerra Garrido, Fernando Bandrés, Ángel García Rondu, Fernando Orlando, Santiago Aizarna, José Leyva y Rosa María Pereda, decidió otorgar los siguientes premios: el primero a *Todos los espejos en el hueco de la mano*, de Fernando Jiménez Villar; el segundo a *Nec, ñe...* (La Barraca), de Carlos Faraco Torres, y el tercero a *Magdaleno*, de Luis J. Sánchez Cuñat.

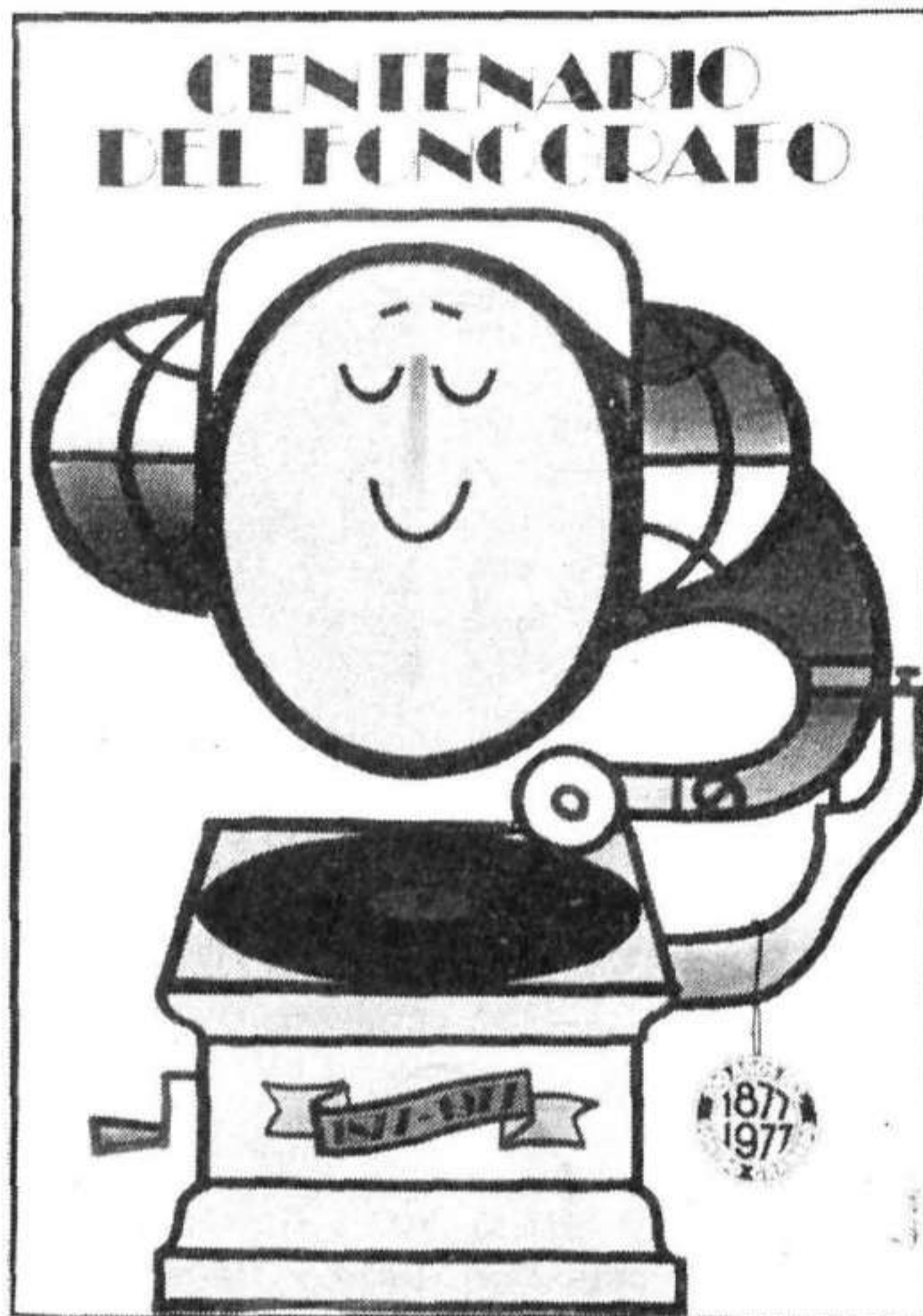
CARMEN BRAVO VILLASANTE, PREMIO «FRAY LUIS DE LEON»

Carmen Bravo Villasante ha recibido el Premio «Fray Luis de León» para traducciones, convocado por el Ministerio de Educación y Ciencia, por su labor de traducción y, en concreto, por la obra *Los elixires del diablo*, de Hoffman, publicada por Alianza Editorial.



ENTREGA DE LOS PREMIOS DEL CONCURSO DE CARTELES DEL CENTENARIO DEL FONOGRAFO

En el Club Internacional de Prensa, de Madrid, tuvo lugar la entrega de los premios del concurso de carteles convocado por la Industria Fonográfica Española, con motivo de la celebración del Centenario de la Invención del Fonógrafo, cuyos actos se extenderán a lo largo de todo el año 1977. El primer premio, dotado con 150.000 pesetas, fue adjudicado a Pedro María Laperal, de Madrid, y el segundo de 75.000 pesetas, a José Arán y José Baqués, de Barcelona, concediéndose tres accésit a Eduardo Payró, Alejandro Millán y Mario Carneyro. El jurado estuvo integrado por Luis Sagi-Vela, Fernando Calderón, Carlos Murciano, Isabel Vázquez, José María Yraozqui, Lucio de Sancho y Carlos Grande, quien actuó de secretario.



ALBACETE: DISTINCION A LOPEZ GRADOLI

Alfonso López Gradoli ha sido distinguido por el diario «La Voz de Albacete» como poeta del año en la provincia, en razón a los varios premios obtenidos.

HA MUERTO EL ESCRITOR ITALIANO ACHLLE CAMPANILE

Achlle Campanile, uno de los más populares escritores contemporáneos italianos, murió el pasado día 4, a los setenta y siete años de edad, en su casa de Lariano, a unos 40 kilómetros al sur de Roma.

Campanile, que padecía de bronquitis desde hace tres meses, sufrió un colapso cardíaco, causado por un fallo respiratorio.

Desaparece con Campanile uno de los más caracterizados escritores satíricos y humoristas de los últimos años en Italia. Toda su obra está impregnada de un acentuado sentido del humor, basado sobre la fantasía, la ironía y la paradoja verbal.

Nació en Roma en 1899 y se inició inmediatamente en la literatura. Aunque comenzó su carrera como autor teatral—destaca su comedia *El inventor del caballo*, de 1925—, se orientó inmediatamente hacia un género novelesco y narrativo, que le han dado fama universal.

En octubre había recibido su último premio, el de la «Sátira Política», por su última obra, *El héroe*, en la que fustigaba la clase política italiana contemporánea. Fue precisamente en Forte dei Marmi, adonde acudió a retirar este galardón, donde cayó enfermo, sin que lograra recuperarse.

Pero ¿qué cosa es este amor? fue, en 1924, su primera novela, aunque se publicó algunos años más tarde, seguida de *Si la luna me trae fortuna*.

Su carrera le ha permitido escribir cerca de cuarenta obras, entre las que sobresalen *Celestino* y la familia «gentilissimi», *El pobre Piero*, *Manual de conversación* (por el que obtuvo el premio «Viareggio» en 1973), *Los espárragos* y la *inmortalidad del alma*, *Aventuras de un alma* y *Vida de los hombres ilustres*.

Hace cuatro años resumió toda su obra teatral en un libro titulado *El inventor del caballo y otras quince comedias*. Desde hace varios años trabajaba, sin embargo, en una obra gigante. Se trataba de cuatro volúmenes, de inspiración autobiográfica, en los que quería verter toda su experiencia humana y literaria. Sin embargo, en un afán de perfección, se negaba a publicarlos, sometiendo la obra a continuas modificaciones y correcciones. Será ahora su obra póstuma.

JUAN APARICIO Y JUAN LUIS CEBRIAN, PREMIOS «RODRIGUEZ SANTAMARIA» Y «VICTOR DE LA SERNA»

Juan Aparicio López y Juan Luis Cebrián Echarri han sido distinguidos con los premios «Rodríguez Santamaría» y «Victor de la Serna», respectivamente.

Durante una reunión de la Junta directiva de la Asociación de la Prensa, que otorga anualmente estos premios, fue elegido el señor Aparicio como «Rodríguez Santamaría» 1977. Se premia así la labor periodística de toda una vida, conforme a las bases del concurso. La distinción a la labor periodística del último año ha correspondido al director de *El País*, señor Cebrián Echarri.

FALLO DE LOS PREMIOS «TELECLUB» DE PERIODISMO

El pasado mes de diciembre se fallaron los premios de periodismo instituidos por el Teleclub y Centro parroquial de Begonte (Lugo), habiendo sido concedidos los premios:

Premio «Begonte y la Navidad», dotado con 15.000 pesetas y diploma, a Marcial José González Vigo, por sus trabajos publicados en *El Ideal Gallego* (La Coruña) y *El Progreso* (Lugo).

Premio «Begonte y su historia», dotado con 15.000 pesetas y diploma, a Julio Giz Ramil, por su serie de trabajos *Begonte, historia viva*, publicada en *El Ideal Gallego* (La Coruña).

CONFERENCIAS, LECTURAS POETICAS Y OTROS ACTOS LITERARIOS

Día 9

VALLADOLID

- Casa de Cervantes.—Lectura de poesías inéditas de Rita Recio.

Día 13

MADRID

- Fundación Juan March.—Presentación de la primera edición completa de «El libro Apolonio».
- Casa de Cisneros.—Federico Carlos Sainz de Robles: «El teatro en el Madrid del siglo XVII».
- Club Urbis.—Manuel García Viñó: «El mito de Fedra y el problema del amor, la libertad y la culpa».
- Casa de Zamora.—Julio Isidro Paniagua: «Las mujeres del Quijote».
- Instituto VOX.—Recital poético de Luis Jiménez Martos.
- Club Amigos de la Unesco.—Lectura poética de José Hierro.

Día 14

CUENCA

- Aula de Cultura.—Caja Provincial de Ahorros. Presentación del libro «Cuadernos de la Merced», de Florencio Martínez Ruiz.

Día 16

VALLADOLID

- Casa de Cervantes.—Recital de poemas de Elena Santiago.
- Colegio Mayor Reyes Católicos.—Recital poético de Pascual Valencia.

Día 19

MADRID

- Ateneo de Madrid.—Sala de conferencias. Lección de Francisco Salgueiro sobre «La poesía de Celia Viñas».
- Edaf.—Presentación de los libros «La tabla de esmeralda» y «Ciencia ficción», ofrecida por Raúl Torres y Juan José Plans.

Día 20

MADRID

- Instituto Hispano-Arabe de Cultura.—María Jesús Rubiera: «Los autores de los poemas epigráficos de la Alhambra».
- Casa de Zamora.—Lectura y recital poéticos a cargo de Julio Bernal Ibarra.
- Club C.C.C.—Recital de los poetas Maribel Solís y Emilio Escribano.

Día 22

ORIHUELA

- Aula de Cultura del Banco de Bilbao.—Entrega del I Premio de Poesía «Miguel Hernández». Lectura del libro premiado, «Memorial del viento», por el poeta ganador, Joaquín Benito de Lucas.

EXPOSICION SOBRE ARTES POPULARES DEL SERRABLO

En el Museo del Alto Aragón, sito en Huesca, ha tenido lugar una exposición sobre «Artes populares del Serrablo» entre los días 15 y 23 de enero. En la inauguración de la misma pronunció una conferencia sobre el tema «El Serrablo» don Antonio Durán Gudiol, director del Museo Diocesano oscense.

Con tal motivo, la Diputación Provincial ha editado un folleto explicativo del desarrollo y entidad de las industrias caseras en la citada comarca altoaragonesa, cuya redacción e ilustraciones son obra de Julio Gavín, incansable animador de «Amigos del Serrablo» de Sabiñánigo, entidad organizadora de la muestra, juntamente con la «Peña Guara», de Huesca.



HA MUERTO EL POETA TOMAS PRECIADO

El pasado día 13 recibieron en Hellín, su ciudad natal, cristiana sepultura los restos del poeta Tomás Preciado Ibáñez.

Tomás Preciado tenía cuarenta y ocho años y su fallecimiento ha sido súbito, a consecuencia de una trombosis cerebral. Cursó Filosofía en la Facultad de Madrid, y allí estableció sus primeros contactos con el mundo literario, frecuentando el café Varela y conociendo a Eduardo Alonso.

Tomás Preciado obtuvo numerosos galardones y dio muchos recitales poéticos en Madrid, Mallorca, Albacete y otras ciudades. Fundó la revista *Agora* y colaboró asiduamente en muchas, además de realizar una importante labor periodística. Ostentó diversos cargos políticos, presidió instituciones, como el Patronato del Colegio Menor Tabera, presidente del Casino de Cultura, etc. En la actualidad era director de la Caja de Ahorros Provincial y presidente de la Cruz Roja de Hellín. Ha publicado, entre otros, los siguientes libros: *Tierra de sol y lejanía*, *El árbol herido*, *Cancionero*, *En el nombre del hijo*, *Dios en la Tierra*, *Calle de la luz*, *Hombre de cielo y tierra*, etc.

«EUROPA EN EL CAMINO DE SANTIAGO Y SUS CANCIONES MEDIEVALES»

Con motivo del pasado Año Santo Compostelano, 1976, el musicólogo y compositor Pedro Echevarría Bravo ha pronuncia-

do numerosas conferencias-concierto, con ilustraciones musicales, sobre este tema jacobeo, en el Ateneo de Gijón, Centro Asturiano y Círculo Mercantil de Madrid, Cajas de Ahorro de Vigo, Santiago, Pontevedra y Segovia, Conservatorios de Música de Pamplona y León, Círculos Medina de Las Palmas de Gran Canaria, Palma de Mallorca, Logroño, Lérida, Lugo, Vitoria y Madrid y en diversos Centros de Enseñanza Media.

LOPE DE VEGA, EN LA URSS

La elección de dos ilustres hispanistas soviéticos, Luna Tertian y Mijail Alexeiev, como miembros correspondientes de la Real Academia Española en la URSS han puesto de actualidad el tema de las relaciones culturales entre los dos países. Como ha recordado Guillermo Díaz-Plaja, que presidió la delegación española en el reciente Coloquio de Críticos Literarios celebrado en Moscú (septiembre de 1976), el hecho queda encuadrado en una atmósfera general de simpatía intelectual, lo que explica la copiosidad de las traducciones de autores españoles al ruso y la menos conocida vigencia del teatro español en la URSS. Los autores clásicos son constantemente puestos en escena gracias a la incesante tarea traductora de los esposos Miguel Donoskoi e Inna Chézhova, que en este momento ven puestas en cena sus versiones, casi siempre en verso, en más de cincuenta teatros de la Unión Soviética.

Publicamos hoy una fotografía de la actriz T. Guensal en el papel de Finea de *La dama boba*, de Lope de Vega, presentada en el Teatro Dramático de Sebastopol.

Barcelona, actualidad

CALENDARIO SIN GRANDES FIESTAS

Por Julio MANEGAT

Uno contempla con ojos curiosos, y a veces asombrados, este espectáculo que presenta el país en nombre de la tan traída y llevada democracia, cosa que en el fondo me parece que ni el señor Platón sabía exactamente en qué consistía. Sí, la teoría de derechos humanos, respeto de libertades y todo eso, nos la sabemos. Lo malo, o lo bueno, empieza cuando se pretende darle un carácter práctico. Por ejemplo, a uno le parece que no se pueden pedir más escuelas pintando la petición en los muros de una iglesia gótica o poniendo perdida una fuente del siglo XIV. Pedir democracia, cultura, libertad, etc., a base de ensuciar con pinturas el país no me parece elegante. Y en esto tenemos espectáculo de todos los colores y gustos, incluso, como decía, relacionado con la misma cultura. Y es una pena pecar de incultura para pedir cultura. Al fondo, como una amargura más, las librerías apedreadas o incendiadas. Pero el espectáculo sigue y sigue en él la politización. Tanto que hoy ya va siendo un mérito hasta premiable el haber sido exiliado, antifranquista o comunista en secreto.

Bueno, la ciudad de Barcelona es siempre un gran espectáculo del que el cronista no podría jamás dar pálida imagen. Aquí tenemos unas cien salas de exposiciones de pintura, conciertos cada día, ópera, presentación diaria de un par de novedades editoriales, conferencias de postín, ciclos sobre los más variados temas, colaboraciones muy serias de los Institutos de Cultura de diversos países, alguna—muy poca—actividad teatral por parte de grupos independientes...

Y uno se pierde en esta laberíntica aventura que siempre parece, en las grandes y deshumanizadas urbes, dispersarse hasta semejar inexistente. Luego, a la hora de sentarse a la máquina, espiga aquí y allá y extrae, con rigor selectivo, un puñado de cosas para que se guarden en los papeles, en nuestra revista en este caso. Y aquí las tenemos,

sin grandes fiestas de arte o cultura para el calendario invernal.

MIRO Y LA VOCACION

La vocación es una afilada cuchilla que le lleva a uno al triunfo o al más estrepitoso de los fracasos. Porque hay gente que tiene mucha vocación pero que no reúne las mínimas condiciones para cumplirla decentemente. También existe el caso, que es un caso, del que tiene unas grandes facultades para algo y no siente la menor vocación hacia ese algo. Y a veces, en el tiempo y en el espacio, coinciden aptitudes y vocación y a esa coincidencia se le llama, por ejemplo, Joan Miró.

Ahora, en el transcurso de un acto sencillo y ejemplar celebrado en la sede de la «Fundación Miró» se le impuso, por el presidente de la «Fundación para la Vocación», Víctor Sagi, la Medalla del Mérito de la Vocación.

Nuestro Joan Miró, al punto ya de sus ochenta y cuatro años, dice que se encuentra en los mejores momentos de su vida, lleno de vitalidad y de proyectos en pintura, escultura, cerámica y grabado.

Diré, para constancia en las actas, que esta Medalla al Mérito de la Vocación la recibieron en los años anteriores la pianista Alicia de Larrocha y el doctor Josep Trueta, al que acabamos de perder cuando escribo estas líneas.

Y PUESTO QUE DE MIRO SE HABLA...

Puesto que de Joan Miró se habla, digamos también que en Las Ramblas, durante las pasadas fiestas de Navidad, se inauguró el pavimento pintado por Miró y realizado por el ceramista Gardy Artigues, hijo del gran Llorens Artigues, y autor, con su padre, de las piezas que reproducen, en el llamado Llano de la Boquería, y más concretamente Plá de l'Os, el dibujo del pintor.

PUEDEN JUGAR

(Viene de la pág. 3)

PREMIOS DE MONOGRAFÍAS SOBRE TEMAS CASTELLANO-LEONESES

La Institución Cultural Simancas, de la Diputación Provincial de Valladolid, por acuerdo de su Consejo de Administración, de 27 de octubre de 1976, hace pública convocatoria de tres premios para monografías sobre temas castellano-leoneses, con arreglo a las siguientes bases:

I. Podrán concursar cuantos autores nacionales o extranjeros lo deseen, si bien todos los trabajos habrán de presentarse en lengua castellana.

II. Temas:

A) Posibilidades de potenciación agrícola y pecuaria en Castilla y León.

B) Posibilidades de localización y potenciación industrial en Castilla y León.

C) Estudio socioeconómico de tendencias demográficas y ordenación del territorio, en Castilla y León.

III. Los trabajos optantes al premio habrán de remitirse escritos a máquina, por triplicado ejemplar, mecanografiados a doble espacio.

IV. Los trabajos habrán de ser inéditos.

V. Extensión de 100 a 200 folios de textos no considerando gráficos, índices y separatas.

VI. Plazo de presentación, hasta el 31 de marzo de 1977.

VII. Cuantía de los premios: 50.000 pesetas cada uno y edición de los originales premiados. Las condiciones de edición serán competencia exclusiva de la Institución Cultural Simancas.

VIII. El jurado será designado a propuesta de la Institución Cultural Simancas y su composición no será pública hasta la difusión del fallo.

IX. Los trabajos firmados por el autor o con plica habrán de ser presentados en la Institución Cultural Simancas, Diputación Provincial.

X. Los trabajos no premiados podrán ser retirados por sus autores o personas debidamente autorizadas dentro del plazo de los tres meses siguientes a la publicación del fallo.

XI. Los trabajos que obtengan los premios y los que sean objeto de publicación quedarán de propiedad de la Institución Cultural Simancas.

La presentación de los trabajos al concurso supondrá la aceptación de todas y cada una de las bases de esta convocatoria y al acatamiento del fallo, que será inapelable.

PREMIO DE NOVELA Y NARRACION BREVE «PEREZ GALDOS», 1976

BASES

1.ª a) Podrán optar a este premio los escritores que lo deseen, mediante la presentación de obras redactadas en castellano sobre los géneros literarios enunciados.

b) El primer premio, dotado con 200.000 pesetas, será concedido a la mejor novela de tema libre que se presente, ya sea publicada en los dos últimos años, ya sea inédita.

c) El segundo premio, dotado con 50.000 pesetas, será otorgado a la mejor colección de narraciones breves inéditas.

2.ª a) Las obras inéditas se presentarán por duplicado, escritas a máquina, a doble es-

VIII CONVOCATORIA DE PREMIO DE POESÍA «ANGARO» PARA 1977

El Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Sevilla, en colaboración con la colección de poesía «Angaro», convoca el premio «Angaro» 1977 con arreglo a las siguientes

BASES

1.ª Podrán optar a este premio, con obras originales, inéditas y de extensión comprendida entre 700 y 1.000 versos, todos los poetas de habla castellana que no lo hayan obtenido en anterior convocatoria.

2.ª Quedan los poetas en libertad de presentar sus obras firmadas y con indicación del domicilio y nacionalidad, o bajo seudónimo. En este caso, el nombre y dirección del autor se incluirán en sobre cerrado en cuyo exterior figure el seudónimo o lema.

3.ª El premio «Angaro» 1977 está dotado con 75.000 pesetas y la edición del libro en la colección «Angaro». El autor recibirá 50 ejemplares de su obra, y queda obligado a asistir al acto de presentación de su propio libro.

4.ª Se concede un accésit de 20.000 pesetas que comporta la edición del libro en la citada colección. El autor recibirá 50 ejemplares de su obra.

5.ª El jurado, que oportunamente se hará público, podrá conceder las menciones de honor que estime convenientes.

6.ª El plazo de admisión de originales se cerrará a las veinticuatro horas del día 5 de marzo. El fallo se hará público el 2 de abril de 1977.

7.ª Los originales deberán ser enviados, por triplicado ejemplar, escritos a máquina, en tamaño folio, por una sola cara y a doble espacio, a

Colección de Poesía «Angaro»
Uruguay, 1, 2.º izquierda
Sevilla (España)

8.ª No se devolverán los originales, pero podrán ser retirados por sus autores, o personas debidamente autorizadas, durante un mes a partir del fallo.

9.ª La presentación a este concurso supone la aceptación de sus bases.

Más de seis mil piezas de vi-brazo especial componen este mosaico que ha requerido cuidados especiales puesto que había que tener muy en cuenta no sólo la habitual viveza de los colores empleados por Miró para sus obras, sino también las condiciones de desgaste a que el mosaico se ha de someter a través de los años, situado en uno de los lugares más concurridos de la ciudad y de obligado paso para todos los que transitan por Las Ramblas. Los colores son los más utilizados por el pintor: negro, rojo, amarillo y azul. Diré por último, que el dibujo, muy Miró, se ha realizado sobre piezas de cerámica de diez por diez centímetros y que se han empleado más de seis mil piezas para dar cima al amplio mosaico que muy pronto, y no hay quien lo remedie, estará cubierto por una capa de lo que yo llamo «asfaltochicle». Porque el grado de civilización del paseante no da como para arrojar las asquerosas gomitas de mascar en una papelera...

A uno, modestamente, le parece que si la idea es original y la pintura de Miró está bien, reúne más mérito la obra de los ceramistas que, al menos, es tan importante como la del pintor. En los grandes murales o pavimentos de mosaico, me parece que la cosa está clara, ¿no les parece a ustedes?

EL INSTITUT

No hace mucho les hablé del próximo reconocimiento oficial del Institut d'Estudis Catalans que inventó el señor Prat de la Riba cuando era presidente de nuestra Diputación en 1907. Se trataba, que no de otra cosa, de promover la investigación científica y esencialmente la cultura de la región catalana. Hoy se centran sus actividades en las secciones de Ciencias, Filología, Filosofía, Ciencias Sociales y Ciencias Histórico-Arqueológicas.

Bien, ese reconocimiento oficial ha llegado ya y así se publicó en el «Boletín Oficial del Estado» del pasado día 21 de enero. Y en él se decía: «en reconocimiento de la labor desarrollada hasta ahora, y como estímulo para su progresión futura y para su más amplio y mejor desarrollo, haciendo realidad además el especial deseo de Su Majestad el rey Juan Carlos I».

Recordemos también que en 1914 fue el Institut quien dio vida, sentido y carácter público a la biblioteca de su institución que, desde ese momento, pasó a llamarse Biblioteca de Catalunya, Biblioteca que contiene el fondo bibliográfico más importante de la región catalana.

Es posible que ahora, después de este tan esperado, y tan necesario, reconocimiento oficial, el Institut traslade su sede a los locales de esa Biblioteca, donde estuvo antes, en la calle del Carmen.

Y esto, amigos, es todo por hoy.

pacio, y firmadas por su autor quien a continuación escribirá su nombre, apellidos y dirección en forma legible.

b) Las obras impresas se presentarán igualmente por duplicado, con indicación del domicilio del autor.

c) Los autores que deseen usar seudónimo en el certamen, o lo hayan usado previamente, lo harán constar y declararán su personalidad y domicilio a efectos exclusivamente administrativos.

d) Los que prefieran mantenerse en el anonimato pondrán un lema a sus originales y acompañarán la correspondiente plica conteniendo los datos que anteriormente se solicitan en sobre cerrado y lacrado, que sólo será abierto en el caso de haberle sido discernido el premio a su obra.

3.ª Las novelas y narraciones breves deberán remitirse a la Casa de Colón de Las Palmas de Gran Canaria, calle Colón, 1, o a la representación del Excelentísimo Cabildo Insular de Gran Canaria en Madrid, calle Argensola, número 2, con la indicación de «Optante al premio de novela y Narraciones Breves "Pérez Galdós", 1976».

4.ª El plazo de admisión de originales terminará el día 15 de marzo de 1977.

5.ª a) La Casa de Colón designará los cinco miembros que han de componer el jurado, eligiéndolos entre personas de reconocido prestigio.

b) El jurado podrá actuar indistintamente en Madrid o en Las Palmas, según aconsejen las circunstancias.

c) El fallo se hará público durante el mes de mayo de 1977.

6.ª a) El jurado otorgará cada uno de los premios por votación eliminatoria: en la primera votación, cada miembro elegirá cinco obras; en la segunda, cuatro entre las que hayan obtenido más votos en la primera, y así sucesivamente hasta la quinta votación.

b) Los empates se resolverán por votaciones complementarias.

c) Si en la deliberación pre-

via a la votación algunos miembros considerasen que ninguna de las obras presentadas merece el premio, será necesario el voto de tres miembros para que no se adjudique.

7.ª a) Los dos ejemplares de cada una de las obras premiadas quedarán en la Biblioteca de la Casa de Colón.

b) Las ediciones que de los mismos se hicieren llevarán la indicación «Premio "Pérez Galdós" 1976 de novela, de la Casa de Colón de Las Palmas de Gran Canaria».

8.ª a) Conocido el fallo del jurado, el Patronato de la Casa de Colón se reserva el plazo de un mes para hacer pública su decisión de imprimir por su cuenta o por concierto con alguna editorial privada, en la primera edición, las obras premiadas.

b) Esta primera edición nunca podrá rebasar los diez mil ejemplares, de los que el autor recibirá cincuenta como obsequio.

c) Si transcurridos dos meses no se ha pronunciado el Patronato sobre ello, o la resolución tomada ha sido negativa, el autor recuperará la plenitud de sus derechos de propiedad intelectual. Lo mismo se entiende para ediciones sucesivas.

9.ª Adjudicado el premio, podrán retirarse las obras mediante la entrega del recibo correspondiente, o contra el resguardo postal, si fueron enviadas por correo certificado.

LA ASOCIACION PRO-SEMANA CULTURAL BARBASTRENSE

PREMIOS ORDINARIOS

Premio «Hermanos Argensola», dotado con 5.000 pesetas, para la mejor poesía escrita en lengua castellana, que cante la tierra de los Argensola, siendo

de libre elección del autor la extensión, métrica y forma de composición. Los trabajos se presentarán en ejemplar cuadruplicado, por el sistema de lema y plica.

Premio «López Novoa», dotado con 5.000 pesetas, para la mejor narración breve de tema libre y extensión no superior a cinco folios, escritos en lengua castellana. Deberán enviarse por cuadruplicado, con lema y plica.

Premio «Altoaragón», dotado con 5.000 pesetas, para el mejor cuento o narración breve de tema libre, escrito en lengua aragonesa o ribagorzana en cualquiera de sus variedades locales. La extensión no será superior a cinco folios, debiendo ser enviados los trabajos en ejemplar triplicado bajo lema y plica.

Los trabajos que concurren a los premios referidos deberán ser enviados, antes del 15 de marzo de 1977, a la Casa de la Cultural, calle Argensola, número 26, Barbastro (Huesca). Los premios podrán ser declarados desierto o concederse accésit si el Jurado lo estima oportuno.

PREMIO ESPECIAL

Premio de Periodismo «Pascual Gravisaco», dotado con pesetas 20.000, al que podrán concurrir todos los artículos o reportajes periodísticos aparecidos en cualquier periódico o revista en el período comprendido entre el 1 de noviembre de 1976 y el 20 de abril de 1977, y que versen sobre temas, motivos o personajes relacionados con Barbastro y su zona de influencia.

Este premio podrá ser declarado desierto o concederse accésit si el Jurado lo estima oportuno.

Cada autor podrá concurrir con uno o varios artículos o reportajes.

Los trabajos publicados deberán enviarse, por triplicado ejemplar, antes del 25 de abril de 1977, a la Casa de la Cultural, calle Argensola, 26, Barbastro (Huesca).

En los casos en que el trabajo aparezca firmado con seudónimo, deberá acompañarse el nombre y dirección del autor.

El fallo del Jurado será inapelable y se hará público en el acto de clausura de la X Semana Cultural.

BASES DEL PREMIO LITERARIO «CIUDAD DE LA CORUÑA»

1. Podrán participar en este concurso todos los escritores, cualquiera que sea su nacionalidad, que presenten biografías originales e inéditas sobre personajes de la Historia, Política, Ciencias, Artes y Letras de Galicia.

Quedan exceptuados los trabajos de aquellos autores que hubiesen fallecido antes de anunciarse esta Convocatoria. Cada biografía irá firmada con el nombre y apellidos del autor, o bien con seudónimo, siendo en este último caso indispensable que, en sobre aparte y cerrado, donde figure el seudónimo que emplee el autor, vaya expresado su nombre y apellidos. Dicho sobre permanecerá invariabilmente cerrado, a excepción del correspondiente a la biografía que obtenga el Premio «Ciudad de La Coruña» y aquella que quedará finalista.

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

3. Se otorgará un premio de 500.000 pesetas y Torre de Hércules de Plata a la biografía que, por unanimidad, o en su defecto, por mayoría de votos del jurado, se considere con mayores méritos.

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

5. La admisión de originales se cierra el 31 de mayo de 1977, y el fallo del jurado, que será inapelable, se hará público en el transcurso de

una fiesta literaria que se celebrará en La Coruña en el mes de agosto de 1977.

6. Toda obra presentada a concurso dentro del plazo indicado lleva implícito el compromiso del autor respectivo de no retirar la misma antes de hacerse público el fallo del jurado. Asimismo, el hecho de presentar un trabajo significa la aceptación por el autor de todas las condiciones establecidas en las presentes bases.

7. Los escritores que deseen optar al premio entregarán los originales, por duplicado ejemplar y sencillamente encuadernados o foliados, en el excelentísimo Ayuntamiento de La Coruña. Haciendo constar, en la cubierta de los mismos, que concurren al premio objeto de estas bases.

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

9. En las obras que se presenten con seudónimo podrán con éste suscribirse la declaración jurada, pero bajo la plica correspondiente, el autor, firmando con sus propios nombre y apellidos, se hará explícitamente responsable de la exactitud de las afirmaciones contenidas en dicha declaración jurada. En caso de faltar este requisito, aún después de abierta la plica, no quedará premiada la obra.

10. El jurado estará constituido de la siguiente forma:

Presidente: El ilustrísimo señor alcalde-presidente del excelentísimo Ayuntamiento de La Coruña.

Vicepresidente: El señor ténico de alcalde-ponente de Cultura.

Vocales:

El ilustrísimo señor delegado provincial del Ministerio de Información y Turismo en La Coruña.

El presidente de la Real Academia Gallega.

El presidente del Sindicato Provincial del Papel y Artes Gráficas.

Don José Manuel Lara Hernández.

Tres personalidades del mundo literario a designar por la presidencia.

Secretario:

El secretario general del excelentísimo Ayuntamiento de La Coruña o funcionario técnico en quien delegue.

Los miembros del Jurado tendrán voz y voto, excepto el secretario, que no podrá votar.

11. El importe del premio implica el derecho de Editorial Planeta a publicar 10.000 ejemplares vendibles de la obra galardonada sin que por ello el autor devengue otra cantidad por ningún concepto. Para ediciones sucesivas, la Editorial se reserva el derecho de publicación sin plazo de caducidad, concediendo a los autores el 10 por 100 del precio de venta al público. Asimismo, Editorial Planeta se compromete a hacer constar en la impresión, en lugar destacado, que la obra ha sido galardonada con el premio «Ciudad de La Coruña», e insertará, igualmente, en lugar destacado, el escudo de armas de la ciudad.

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

13. Editorial Planeta se reserva asimismo el derecho de opción preferente para publicar aquellas obras que, presentadas al Concurso, y no habiendo sido premiadas, pudiendo interesarle, concediendo la edición o ediciones, previo acuerdo con el autor respectivo.

14. El excelentísimo Ayuntamiento de La Coruña se limitará a entregar recibo de las obras debidamente presentadas al Concurso dentro del plazo señalado, sin comprometerse a sostener correspondencia alguna con los optantes al premio ni facilitar a éstos información sobre la clasificación de sus trabajos.

15. La devolución de los originales no premiados se efectuará a petición de los autores

y previa entrega del correspondiente resguardo, presentado por el propio autor o persona por él debidamente autorizada. Dicha petición habrá de hacerse antes de que finalice el año 1977.

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

17. Los originales que no hayan de ser publicados y no sean reclamados antes del primero de enero de 1978, serán destruidos, sin que sobre esta resolución sea admisible recurso alguno.

18. Para cualquier diferencia que hubiese de ser dirimida por vía judicial, las partes renuncian al fuero propio y expresamente se someten a los Juzgados y Tribunales de La Coruña.

V PREMIO LARRA «50 AÑOS DE ESPAÑA»

Durante cuatro años la Editorial G. del Toro ha venido convocando el Premio Larra «Memorias de la guerra civil española, 1936-1939».

Considerando que el límite que imponía el que se tratase de memorias personales y circunscrito a un período determinado, impedían concurrir a este certamen a personas que no hubieran vivido nuestra guerra civil, la editorial amplía el lema del concurso, que en lo sucesivo se denominará «50 años de España», bajo las siguientes bases:

1.^a Se concede un único premio de 600.000 pesetas al original de un libro de tema político, de memorias, histórico, biográfico, documental, etc., dentro del período de los últimos cincuenta años. El autor o autores pueden ser de cualquier nacionalidad, pero el original ha de ser presentado en idioma español. Los originales deberán ser inéditos en cualquier lengua.

2.^a Los originales deberán ser presentados con el verdadero nombre de su autor o con seudónimo, aunque en este caso deberá acompañarse del nombre y dirección verdadera del autor.

3.^a Deberán presentarse tres copias mecanografiadas y encuadernadas, que podrán hacer llegar al domicilio de la editorial hasta el 30 de mayo de 1977, inclusive, en horas de oficina. Si así lo desean, los autores podrán solicitar recibo del original presentado.

4.^a El premio de 600.000 pesetas se considera como anticipo de los derechos de autor, que se fijan en el 10 por 100 del precio de venta de cada ejemplar. La editorial adquiere también los derechos para las sucesivas ediciones que puedan hacerse de esta obra en las mismas condiciones del 10 por 100 de derechos de autor. Mientras las ventas no cubran el anticipo entregado, el autor no recibirá ninguna otra cantidad y, a partir de ese momento, las liquidaciones se harán semestralmente. El editor se reserva también el derecho a publicar la obra premiada de forma serializada o de cualquier otra en cualquier periódico o revista, sin que ello suponga para el autor retribución alguna ni a cargo del editor ni de la publicación.

5.^a Cualquier otro derecho que pudiera corresponder por adaptaciones a cine, radio, televisión o cualquier otro medio de difusión será objeto de un convenio entre editor y autor, debiendo éste recabar primero permiso del editor.

6.^a El premio podrá ser declarado desierto si ninguno de los originales presentados, a juicio del jurado, fuera merecedor de ello. Asimismo si igualmente existe algún original que mereciera un accésit, el jurado podrá proponer al editor la concesión de un premio especial.

7.^a Una vez presentado el original no podrá ser retirado por ningún concepto, ni tampoco renunciar al concurso.

8.^a No se mantendrá ninguna clase de correspondencia sobre los originales que se presenten y a partir del día 5

de octubre de 1977 los autores no premiados podrán retirar los originales hasta el día 30 de noviembre de 1977. Pasada esta fecha la editorial destruirá los originales recibidos y no retirados.

9.^a Se crea asimismo un premio especial de novela en las mismas condiciones en cuanto a plazo de presentación, entrega de originales y fecha de adjudicación, dotado con cien mil pesetas.

10. La concesión del premio se efectuará por votación de los miembros del jurado, que estará compuesto por las personas que en su momento se designen, quienes lo harán de forma secreta y ultimando las deliberaciones en un acto que se celebrará el día 20 de septiembre de 1977, donde se hará público el título y el autor del original premiado.

11. La editorial tiene derecho de prioridad para publicar cualquiera de los originales que se presenten y no haya sido premiado, estableciendo un contrato con el autor en las condiciones de 10 por 100 de derechos de autor sobre el pre-

cio de venta del libro. Igualmente el autor se obliga a autorizar la publicación de dicha obra en forma serializada en cualquier periódico o revista sin percibir por este medio de publicación retribución alguna.

12. Las características de la edición, precio y demás detalles técnicos serán a determinar por la editorial como, asimismo, el número de ejemplares de que conste la primera edición de la obra premiada.

13. El original deberá tener un mínimo de 250 folios escritos a dos espacios y por una sola cara, debiendo ser acompañados, si procediera, de fotografías o de cualquier prueba documental.

14. El solo hecho de presentar un original a este concurso significa la aceptación de todos y cada uno de los términos de estas bases.

15. Los originales deberán ser presentados antes del día 30 de mayo de 1977 en el local de la editorial, Hortaleza, 81, Madrid-4, y el premio será fallado el día 20 de septiembre de 1977.

PREMIO DE TURISMO «EDITORIAL EVEREST 1977»

Editorial Everest, S. A., atenta a la trascendencia del momento turístico español, convoca su «Premio de Turismo Everest 1977» como colaboración a la exaltación de los valores permanentes de España que lo han hecho posible, de acuerdo a las siguientes

BASES

1.^a Podrán concursar cuantos escritores lo deseen, siempre que sus trabajos estén redactados en castellano.

2.^a Los premios se adjudicarán a trabajos literarios, elaborados como información, orientación y guía al gran público, que versen sobre los siguientes temas: Monumentos significativos de la Historia y del Arte españoles; ciudades españolas de interés turístico, que no sean capitales de provincia; regiones de marcado interés histórico-geográfico o turístico y cualesquiera otros aspectos de interés turístico de la vida nacional (folklore y tradiciones populares, ferias, conmemoraciones, rutas turísticas, etc.), que no estén ya editados en el catálogo Everest.

3.^a Los trabajos han de ser inéditos, de una extensión de 20 a 25 folios, mecanografiados a doble espacio y por una sola cara.

4.^a Los trabajos se considerarán inéditos aun cuando hayan sido impresos parcialmente, en publicaciones periódicas.

5.^a El plazo de presentación quedará cerrado el 28 de febrero de 1977. Los autores podrán añadir al trabajo, a modo de apéndice, los elementos gráficos o guiones de posibles ilustraciones que deseen incorporar en el caso de publicación, dada la importancia que aquéllas tienen en una guía turística. Se entregarán tres copias del texto original.

6.^a Los trabajos se presentarán con la única mención de su título, acompañando un sobre cerrado en cuyo exterior se repetirá el título. Este sobre contendrá nota con los datos del autor y una breve noticia bibliográfica.

7.^a Los trabajos serán entregados o enviados por correo certificado al domicilio social de Editorial Everest, S. A., carretera León-Coruña, Km. 5, apartado 339, León, indicando en el sobre: «Para el Premio de Turismo Everest, 1977».

8.^a El Jurado se reunirá para conceder el premio el día 23 de abril de 1977, y estará compuesto por especialistas en Historia, Arte y Turismo, junto a la Dirección de Editorial Everest, S. A. Además de la calidad literaria y documental del trabajo, se estimará la originalidad del tema desarrollado.

9.^a Se concederá un primer premio dotado con 50.000 pesetas y un segundo con 25.000.

10. Los trabajos premiados pasarán a ser propiedad de Editorial Everest, S. A., pudiendo ésta publicarlos en alguna de sus colecciones, tanto en castellano como en otros idiomas.

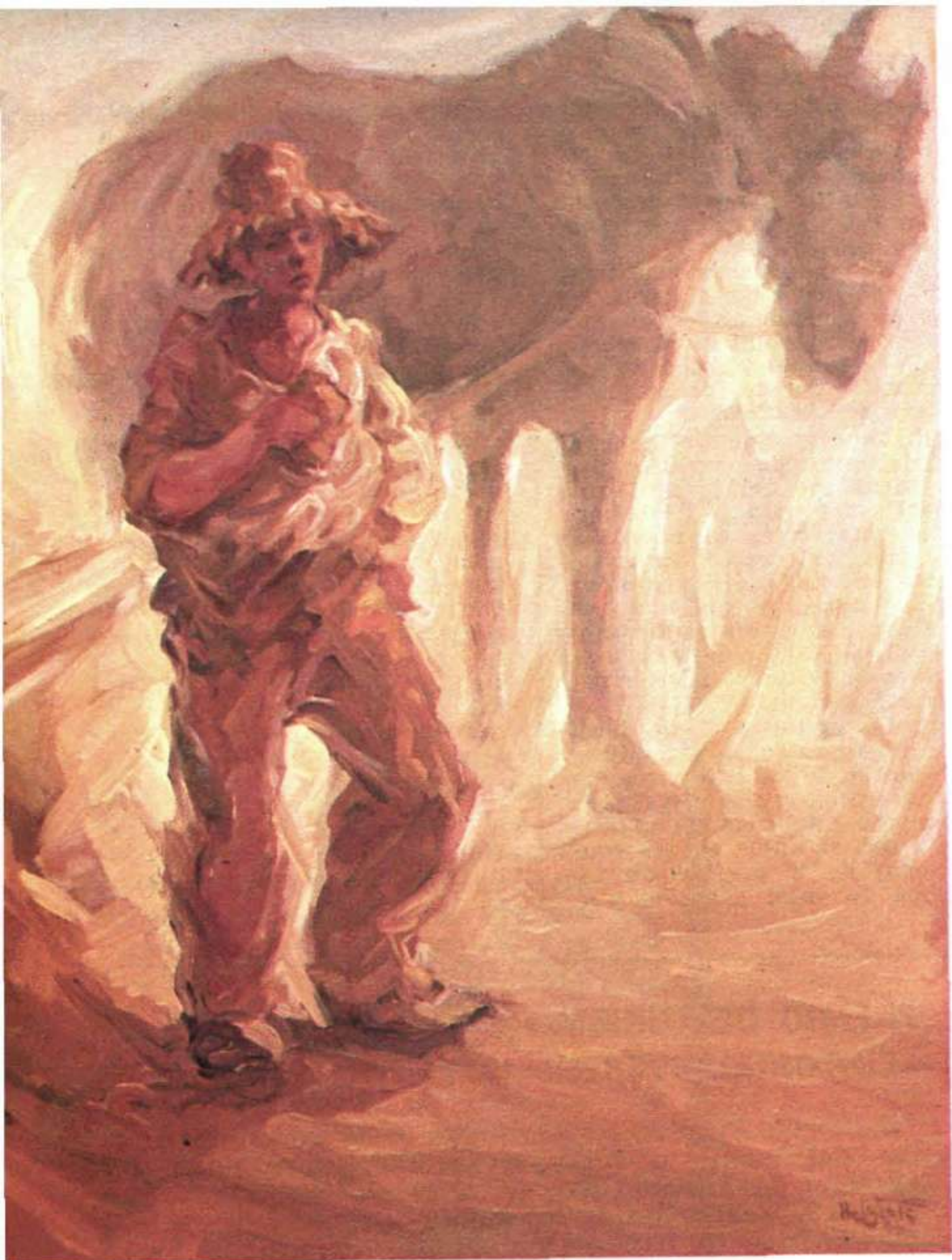
Editorial Everest, S. A., entregará a los autores 25 ejemplares de la obra publicada.

11. Aquellos trabajos que no obteniendo premio sean de interés para Editorial Everest, S. A., por su contenido y calidad, serán objeto de concierto posterior con los respectivos autores en orden a su publicación.

12. El Jurado podrá declarar desierto los premios y su fallo será inapelable.

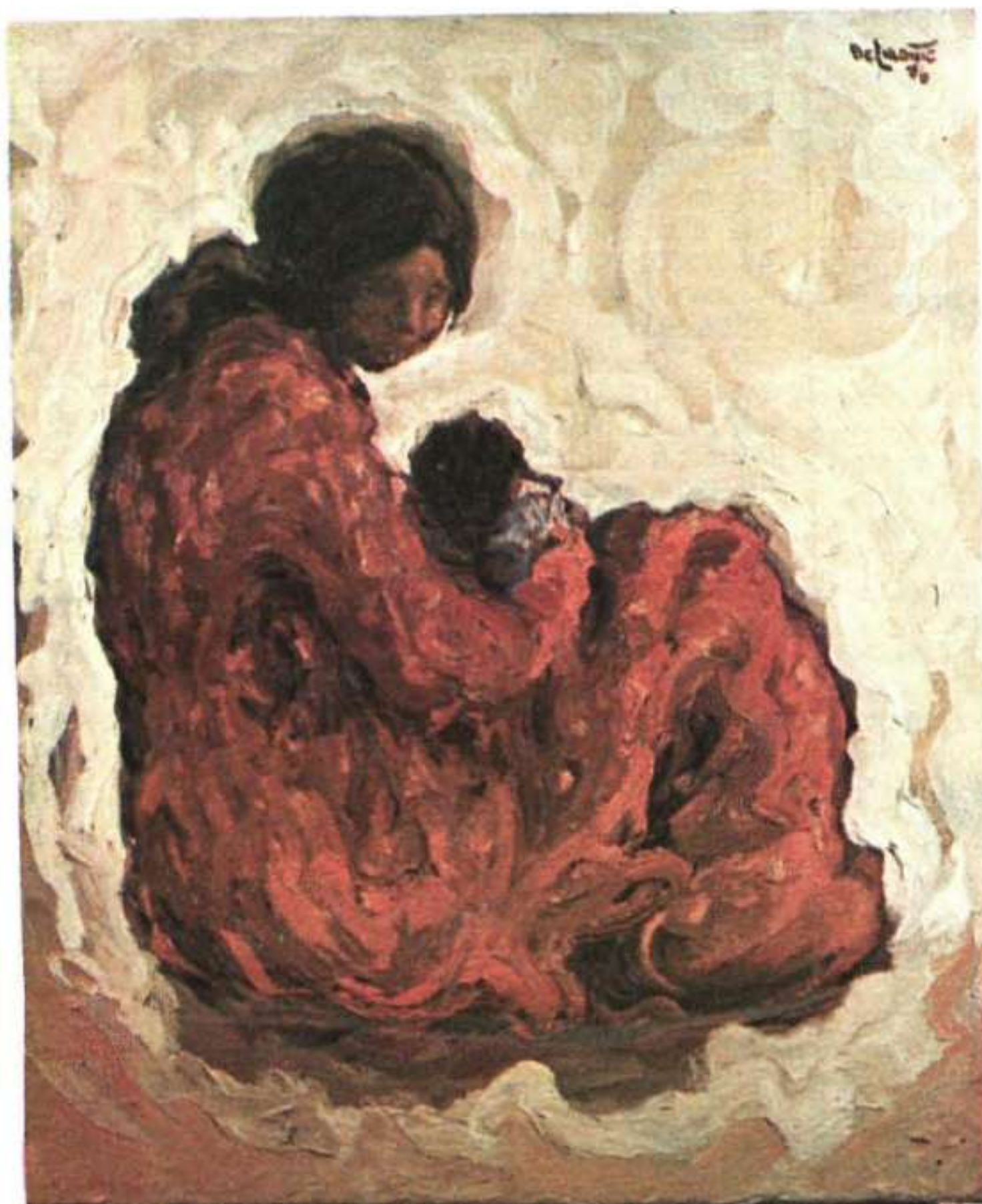
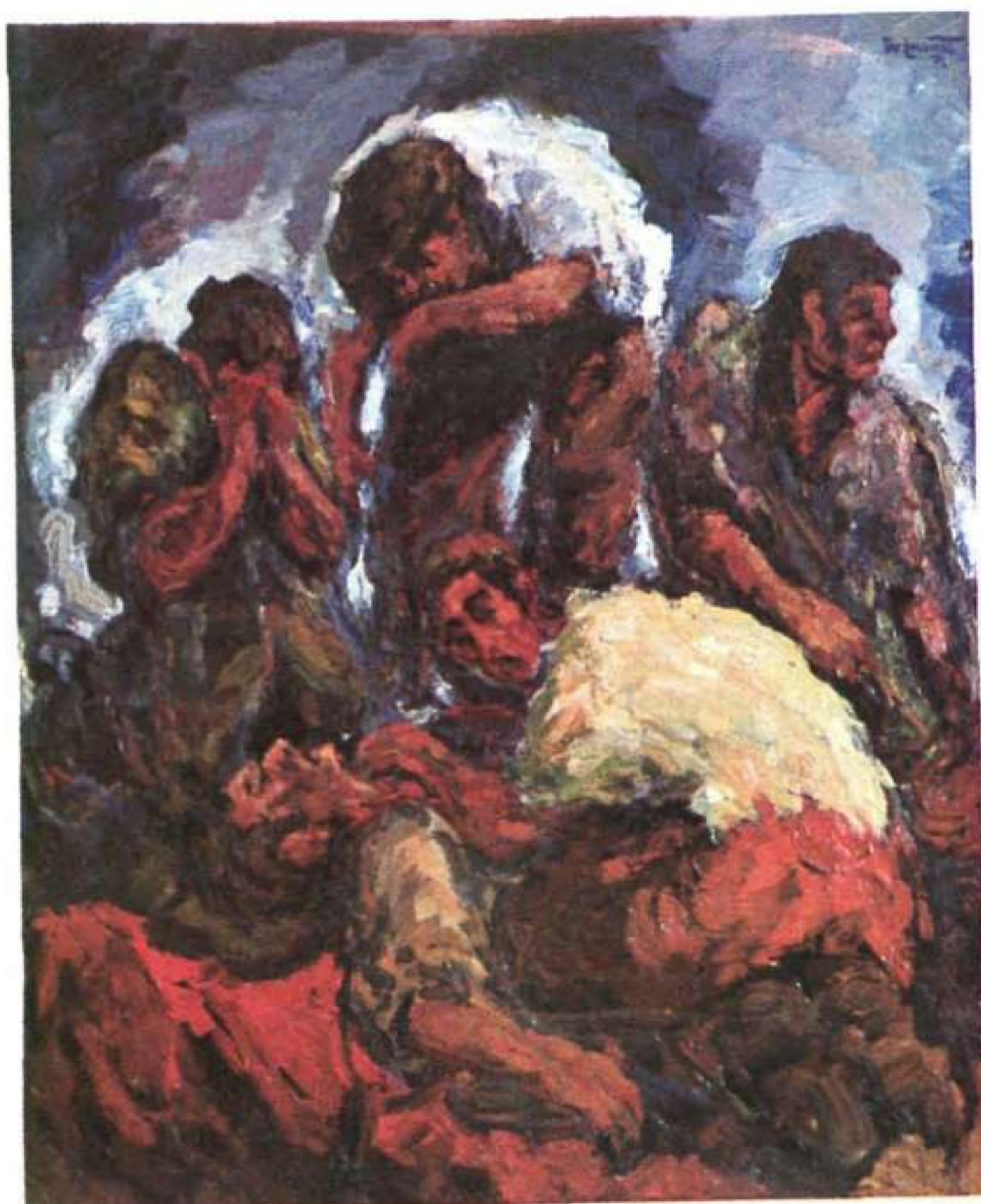
13. Editorial Everest, S. A., contestará a cuantas aclaraciones le sean solicitadas sobre el contenido de estas bases, y asimismo devolverá los trabajos no premiados dentro de los treinta días siguientes al fallo del Jurado.

14. El simple hecho de presentar sus trabajos al Premio de Turismo Everest, S. A., 1977, supone la expresa conformidad de los autores con las presentes bases.



EL BRINDIS AL COLOR DE BELMONTE

Por Luis LOPEZ ANGLADA



El escritor sintió que se le regocijaban las venas ante la noticia: «¡Un pintor que se llama Belmonte!» Le aseguraron que era sobrino del gigante del toreo y que era un gran pintor. A uno, que entre las cosas que ama en el mundo prefiere dos: la pintura y la fiesta de toros, la noticia le venía como anillo al dedo y le predisponía a un gozo inenarrable para comunicarlo a los lectores. ¡Belmonte, el pintor! Si no dudaba que era sobrino de Juan tampoco tenía por qué dudar la calidad del artista, pues era nada menos que el poeta jerezano Manuel Ríos el que le traía el regalo de la noticia.

(Pasa a la pág.26.)

estafeta libros

1 - Febrero - 1977

JESUS TORBADO: EN EL DIA DE HOY, EN LA TIERRA DE NADIE*

Intentar una imparcial o por lo menos una lectura reflexiva de una novela que ha ganado un premio de cuatro millones —y sobre la que todo bicho viviente ha dado su opinión— es un trabajo inútil. Jesús Torbado, una vez asegurada la venta, lo que puede esperar del hecho es haber añadido un palmo más a su estatura de escritor. Yo creo que efectivamente su marca ha subido. Lo que diga un comentario, de calado más o menos periodístico, apenas ha de afectarle. De manera que si hacemos abstracción del coyunturalismo de *En el día de hoy*, ello revertirá en su beneficio, pero prescindiendo de ese contexto histórico, social y político, restamos, sin duda, trascendencia a su obra.

En el día de hoy no es una gran novela. Le ha faltado una visión en profundidad al propio autor, el haber encarnado todas las emociones en uno cualquiera de sus magníficamente abocetados personajes. Y, más que nada, el haberse volcado con sus ideas, sentimientos, deseos en el libro. Jesús Torbado, no obstante, ha escrito un magnífico libro, con suficiencia de estilo, con grandes dotes compositivas, con enorme claridad estructural. A partir de hoy, este joven e importante novelista leonés es «gente» en nuestra literatura. Necesita, eso sí, replantearse un poco el espectro de sus asuntos o temas y sacar de sí mismo, para comunicarlos, los impulsos más íntimos y personales que serán sin duda los más solidarios. Y, por supuesto, decidirse de una vez a pasar el Rubicón del compromiso. *En el día de hoy*, relato acertadamente reconstruido en sus partes, bien delineado en tipos, escenas, mecánica de acción, fluidez estilística, etc., se desvía bastante en el todo. En su intención.

Hay que explicarlo. Torbado resuelve el plano puramente literario: el nivel narrativo. Falla en generar la propia acción novelesca. La intriga —con ciento y un elementos capaces de desencadenarla en cualquier momento— está lastrado por su propio fragmentarismo. Todo el libro es un brillante retablo coral, un fresco narrativo de pictórica textura que parece esperar la llegada de un «elan» inexistente: la pasión o la emoción. Porque la novela que está llena de valores incontables, casi todos marginales, adolece de una ausencia de «weltanhang» conceptual y dialéctica. No es lo malo que no sepamos lo que piensa Jesús Torbado —a pesar de algunos matices y simpatías que lo evidencian—, sino que apenas haya constancia de un elemento obligado en un libro de este rango: el impulso vivencial, los su-

puestos psicológicos, las raíces motoras de la trama. En la medida que pretende acercarse a una objetividad imposible, se frustra la épica histórica y su consiguiente fuerza expresiva.

El neutralismo, en una palabra, le ha jugado una mala pasada. Y es que, si jamás se le pediría al autor una beligerancia política, está siempre obligado a la concreción definitoria de sus personajes —que la tienen respecto de sí mismos— en orden a la acción misma, y a la justificación de su conducta y de sus actos. Y digo esto porque yo no creo en los argumentos retorcidos que inscriben a *En el día de hoy* en un plano moral inmediato —o al menos en un plano ético— a través del cual Torbado haría de rebote una apología determinada. Me parece inaceptable esa conclusión. Las simpatías del autor son claras en un nivel simplemente cordial —lo que, a pesar de todo, no le ha llevado a hacer de Hemingway el gran protagonista, el conductor de la dialéctica novelesca—, pero apenas aparecen en su actitud en el conflicto. Importaría —e importa— poco. Pues lo que se busca no es la postura política del autor, cuanto la potencia expresiva de los conflictos interiores en relación con la tesis intrahistoria y testimonial del libro.

La ucronía de Jesús Torbado recrea con evidente inmovilismo la «otra cara» de la

guerra civil española. Ese supuesto verosímil de que hubieran triunfado los republicanos y no las tropas de Franco. En realidad, Torbado parte de hechos de indudable virtualidad: el golpe maestro del general Rojo en la batalla del Ebro, en 1938. Una vez que Hitler suspende la ayuda de Alemania a los nacionales y Francia vuelve a abrir las fronteras, rotos los acuerdos de no intervención, la victoria pasa al ejército republicano. Sobre ese supuesto se monta la acción novelesca de *En el día de hoy* en tres extensas partes que van desde el desfile de la victoria republicana hasta el vuelo de los aviones alemanes sobre Madrid, tras el fracaso del gobierno republicano huido a Londres. En medio, se cuenta toda la atomizada pululación de la posguerra en episodios alternativos de los líderes republicanos y de los líderes franquistas. Las líneas maestras de la propuesta torbadiana son en la primera parte, «Madrid era una fiesta», las peripecias de los generales derrotados en el exilio en Portugal, Italia y Alemania, de un lado, y las celebraciones victoriosas en Madrid, con la despedida de los brigadistas internacionales, la amnistía decretada por Indalecio Prieto y el desaliento por el pacto de no intervención de las potencias europeas, de otro. En la segunda parte, «El desierto de los perdedores», se reflejan los movimientos de resistencia interiores —el maquis de Girón, los espías fascistas y la «Operación atolladero», el asesinato de La Pasionaria por los troskistas, etc.— y las intrigas exteriores en Berlín o en La Habana de los generales rebeldes con Franco convertido en conspirador. En la tercera y última parte, «No tener ni haber tenido», se describen las elecciones ganadas por los socialistas, el intento de suicidio de Prieto y la desbandada y el desconcierto republicano.

Un abusivo esquema que no dicen todo, ni mucho menos, de la novela de Torbado. Sobre todo porque esta concepción se atiene a una cronología temporal y los episodios narrados así poseen un valor acumulativo más que de clarificación psicológica o humana. A algunos lectores, entre los que me cuento, les gustará mucho más seguir otra pista argumental, menos ambiciosa, aunque más atractiva. Jesús Torbado la ha trazado también, aunque con demasiados hiatos y secuencias distanciadas en exceso. Sería ésta la personal aventura de Ernesto Hemingway, el periodista norteamericano, vitalista y aventurero que ha

En el Día de Hoy Jesús Torbado

EN EL DÍA DE HOY,
cautivo y desarmado el
ejército faccioso,
han alcanzado
las tropas republicanas
sus últimos
objetivos militares.
La guerra ha terminado.

Madrid, 1 de abril de 1939.

Manuel Azaña,
Presidente de la República

Premio Planeta 1976
dotado con 4.000.000 de ptas.

* *En el día de hoy* (Premio «Planeta 1976»). Editorial Planeta, S. A., 362 págs. Barcelona, 1976.

venido al olor de la pólvora con intención de escribir un libro —aunque «Madrid era una fiesta» no se concibe como un parafraseo de «París era una fiesta»— y que termina marchándose por aburrimiento. Indudablemente, Hemingway es todo un tipo, toda una creación literaria en persona y un estratégico «testigo». Torbado lo ha mimado en una minuciosa reconstrucción, pero sin insuflarle alma, sin dotarlo del vuelo aquilino que parecían reclamar su personalidad y una obra inmarcesible que incluye nada menos que *¡Adiós a las armas!* y *¡Por quién doblan las campanas!* Uno cree que el Hemingway de *En el día de hoy* es un tanto esquemático, diría que doméstico, de gustos burgueses y sin el tirón del aventurero o del cínico que transparenta su psicología literaria.

Es para mí inexplicable la razón por la que Torbado lo ha dejado suelto, sin complicarlo mucho más con los personajes del libro, sin hacerlo una auténtica contrafigura. Quizá pendiente de buscarle alternancias y de no contradecir sus perfiles más periféricos se le escapó su imagen apasionante y honda. Pienso que nadie mejor que él para encarnar el sentido de la guerra, y, por supuesto, la previsible tesis de la novela. Y ni eso. En el encuentro con los campesinos en el tren que le lleva a Medina del Campo para asistir en compañía de su amigo el fotógrafo Alejo Rubio a una corrida de toros, es éste quien toma conciencia de la realidad a través de la conversación con ellos. El pueblo siempre pierde, cualquiera que sea la suerte de los que mandan, él es quien paga los platos rotos. En realidad, el personaje norteamericano ocupa mucho lugar en la novela, pero brilla por su ausencia su espíritu de aventura, su iniciativa. Torbado sólo le

hace resaltar en algunos episodios marginales. En resumidas cuentas, la progresión de la novela no crece y se intensifica desde la verdad de los hechos o de los personajes. Avanza comprometida en buscar correspondencias, en repartir papeles previamente contraseñados sin accionar los resortes políticos, sociales y humanos. La ucronía, tan rica en posibilidades, pierde su efectividad narrativa por falta de tensión y vértigo.

El valor innegable en la novela radica en la fusión perfecta de los personajes históricos con los inventados. Y aún diríamos que son estos últimos los verdaderamente vivos. Habría que recordar a esa gran figura femenina de la Sim, mujer desgarrada, curtida en la suprema realidad de la vida, el tipo desenvuelto y al aire de su hermano Alejo Rubio, el hermético Aniceto Ortuño, etc.

Algo parecido diría de los episodios como tales del relato. Nos ganan por su autenticidad los más espontáneos. Los más libres. Aun reconociendo la buena mano de Torbado para la exactitud de escenarios y peripecias —y faltaríamos a la verdad no reconociéndosela— apenas nos ofrecen una brisa de emoción. Nos dejan fríos en su mayor parte. Y en todo caso, los que hieren nuestra sensibilidad están diseñados sin efectismos. Como ese viaje de Hemingway a Medina del Campo a la corrida de toros —el viaje como tal en el vagón de tercera y no tanto la «chocante» corrida en sí misma—, las escenas de la Sim con el herbolario don Enedino, todos los momentos de *La colmena*, las andanzas de Salvatori por el Madrid clandestino, etc.

Encontramos en todo ello un tono realista, un trazo convincente. Y si es verdad que abunda una indudable sabiduría en el

montaje de las escenas de masas, bien esencializadas por la pupila observadora del novelista leonés —como el desfile con el que comienza *En el día de hoy*, la animación del hotel Florida, la preparación de la «Operación atolladero», el mitin de la plaza de Cataluña, etc.—, Torbado sólo se encuentra a gusto en los datos imaginarios, en los espacios interiores íntimos, ajenos a las notas detonantes de otros episodios (el burdel del Castillo de la Mota, la ambigua personalidad de Ortuño, la inverosímil entrevista de Franco con Alfonso XIII, el tartufismo de Escrivá de Balaguer, etc.). Pero no son otra cosa que una excepción. El comedido y excesivamente respetuoso registro de estos personajes se ha visto «presionado» por una cobertura manipulada de excrecencias pseudohistóricas.

En el día hoy recuerda a una partida de ajedrez donde casi todo queda en tablas. La decidida voluntad de contentar a todos —o al menos de no irritar profundamente a nadie— remite el interesante fluido narrativo y la experta planificación de volúmenes a los infiernos de la indiferencia. Si no de la medianía. Torbado ha realizado un relato plano, sin aristas, en un equilibrio peligroso para la obra de arte. Se ha quedado a medio camino entre el «best-seller» —que *En el día de hoy* desborda por su calidad de escritura y su huida de efectismo a la vista— y el documento insuficiente como tal. Y quizá sea eso lo que no se le perdone. Pienso, de todos modos, que Jesús Torbado ha puesto mucho talento en la empresa, un brillante estilo, y eso basta para augurarle una gran carrera narrativa.

FLORENCIO MARTINEZ RUIZ

POESIA

MARCIANO CUESTA POLO: *Cuando la luz no muere*. Aro Artes Gráficas. Madrid, 1976. 65 páginas. Ø25,5×34Ø.

La literatura y la enseñanza han sido siempre las dos ramas más firmes y frondosas del árbol vocacional de Marciano Cuesta Polo. Respecto a la primera, son alrededor de una decena los libros que tiene publicados, la mayor parte de ellos de poesía. Como profesor, lo ha sido de Lengua y Literatura en varios institutos de enseñanza media, así como profesor ayudante en la cátedra de Historia de la Filosofía en la Universidad Complutense. En la actualidad es delegado provincial del Ministerio de Educación y Ciencia en Ciudad Real. Marciano Cuesta Polo nació en Veganzones (Segovia).

De la mencionada capital manchega, nos llega este nuevo poemario de dicho autor. Libro de gran formato, de cuidada edición, la cual ha estado a cargo de Daniel Céspedes Navas. Digamos también que el volumen va ilustrado con un magnífico dibujo de Antonio Machado, realizado por Adolfo Ruiz Abascal, y lleva una serie de fotografías de Herrera Piña, lo cual realza el contenido lírico de la obra. Contenido de neto sabor manchego, donde Cuesta Polo poematiza una serie de evocaciones históricas y literarias vividas durante los años que lleva residiendo en la Mancha. «A la provincia de Ciudad Real, devotamente» está dedicado el libro.



Conocemos bien todo cuanto ha escrito y publicado el poeta, la forma en que vive la poesía, su larga e ilusionada andadura literaria. Y confirma su vocación y sus posibilidades ahora —una vez más— con este estupendo libro, nada fácil de realizar. *Cuando la luz no muere* consta de cinco largos poemas dedicados a figuras tan significativas como las de Alfonso X el Sabio, Santa Teresa de Jesús, San Juan de la Cruz, Francisco de Quevedo y Juan Alcaide, concluyendo con una *Carta a don Antonio Machado en el centenario de su nacimiento*.

Como se sabe, los cinco primeros personajes citados tuvieron

una vinculación muy significativa con Ciudad Real y su provincia. Y sobre ello vierte el poeta su encendido sentimiento lírico. Alfonso X el Sabio fue el fundador de la capital manchega («Existe la ciudad. El rey un día / aró su ronda y su palabra»); de Santa Teresa recuerda su presencia fundadora en Malagón («... donde el mayor revuelo conocido hasta ahora desde que se fundó este campo / había sido el de los ruseñores trayendo a primavera en sus picos? »); de San Juan de la Cruz («Cuando los frailes descalzos carmelitas estaban reunidos en capítulo general en Almodóvar del Campo y era por la tarde y estaba también Juan de la Cruz, el hijo de Catalina Alvarez, la tejedora de Fontiveros»); de Francisco de Quevedo («Si tenías, maestro, / más ciencia en Alcalá, más intriga en Madrid, / más amor en Cetina, más penas en León, / más aventura en Nápoles, / ¿qué buscabas, poeta, en las ocre colinas / del Campo de Montiel?»); de Juan Alcaide («Gracias, hermano Juan, porque dejaste / sueltos los ruseñores por tu Mancha»).

Sólo cuando se refiere a Antonio Machado, Marciano Cuesta Polo se aparta un poco de su emoción manchega y sigue al poeta por las complejas y desoladas geografías de su vida. Glosa con admirable fidelidad lírica la significación poética y humana del autor de *Campos de Castilla*, tomando como punto de referencia, como pretexto o motivo la

conmemoración del centenario de su nacimiento. La *Carta* es larga (309 versos), densa, concebida y realizada con evidente fervor, comprensión y conocimiento de la significación machadiana en la literatura española: «Te escribo con la tarde, mi querido maestro, / ahora que has alcanzado tus cien años de niño.»

Es preciso disponer de un gran aliento poético, de una sólida formación humanística, de una gran devoción a la historia y a la tierra en que se vive, para dar cima a un trabajo de esta naturaleza, de esta dimensión. Marciano Cuesta Polo lo ha hecho y ha salido airoso en tal difícil tarea, dejando constancia de su entrañable afecto a la Mancha. Su lenguaje poético, sobre todo en los versos de arte mayor, que son la mayor parte, resulta de una gran eficacia descriptiva, siendo constantes las connotaciones metafóricas a lo largo del poemario, no cayendo nunca en los consabidos y ya desprestigiados tópicos literarios de la Mancha. En el verso breve se evidencia la firmeza y la gracia lírica del autor.

JOSE LOPEZ MARTINEZ

ANTONIO VIVIANO HIDALGO: *El círculo y las horas*. Ed. Abra de Bilbao, Buenos Aires, 1976; 62 páginas. Ø14×22Ø.

El poeta no tiene sólo las palabras de su uso diario. Tiene también palabras interiores en las que va reconociendo el único perfil que puede labrar, para ser expresado, lo inenunciable. Hay veces que esas palabras son antiguas, palabras que se crean a sí mismas, que hacen su propio poema trascendiendo el significado.

Este tal vez sea el caso de Antonio Viviano Hidalgo que en



este breve pero profundo poemario ha ido descifrando su acercamiento a un dios en el que encuentra, de aproximarsele, la distancia. Así dice: «La raíz de la vara ignora el agua / de la nube. Su espiga, la raíz. / Yo, Señor, mi raíz y tu vertiente.»

Y es por ese camino de penetrar hasta lo más hondo las sensaciones que a veces elige un lenguaje que ya han consagrado los clásicos españoles. Pero, mejor aclaremos, no un lenguaje, sino palabras que pueden llegar a tornar un poco antañona una poesía que no necesita tanto de ellas.

Esta es quizá la única observación que pueda hacerse en detrimento de este libro a Hidalgo. Después no cabe sino un claro reconocimiento a un poeta de entrañas, de un decir sin concesiones.

Breves son los poemas que integran este volumen, pero en esa brevedad está dada toda la intensidad, respondiendo, reflejando la idea que ha originado cada poema.

Así es que en endecasílabos va hilando estados de doloroso ensimismamiento. Pero no es —valga la paradoja— un ensimismamiento sólo en sí, es un ensimismamiento compartido con un dios al que llega quebrantado por la doble presencia del estado místico. «Es hora de soñar que estoy despierto», dice Hidalgo, y es ésa quizá la gravedad de todo el libro.

Ese verso define aquel estado al que hacemos referencia y de donde el poeta genera, alumbrándolo todo con su linterna en sombra.

Versos ceñidos, prietos, hechos con la sabiduría de quien entiende de la invalidez de las máscaras.

Por ello, aunque un devoto Deo Gratias cierre el libro, el poeta concede la oración a la poesía. Uno de los mejores poemas, el 17, dice en uno de sus párrafos: «Señor: En este légamo de días / angustiosos me arraigo, hierba o árbol, / despojando, tal vez menesteroso. / ¿Y por qué has de indicarme tu camino? / Y como el expulsado de sus sueños / cruzaría tus puertas...», para terminar afirmando: «Aquí, entre las raíces me he cargado / de mis piedras y nada más es mío. / Sólo esta mansedumbre reclinada, / mendiga envejecida del milagro.» Hidalgo vuelve al hombre en donde Dios padece. Y lo hace hablando con una expresión rotunda, lo hace escribiendo desde esas raíces que tanto nombra.

Es por eso que todo el libro es

un canto, pero un canto reconcentrado, una sola agua circular huyendo de sí para volver sedienta hasta su centro.

Hay poemas en los que el juego de las adjetivaciones «Como llama desnuda, como brasa / cubierta. Como enhiesta proa, como / mástil roto. Como árida ribera, / como fértil arroyo...» tornan por instantes, un tanto endeble, quizá por el uso similar y exhaustivo que se hizo de ellas en la poesía de nuestra lengua, la fuerza y la noble austeridad con que maneja su poesía.

Pero sólo son breves relámpagos para tornar no a abreviar del agua, sino a abreviar de la sed, como diría el poeta Walter Adet. Porque es en los páramos de esa sed donde lo místico es potencia creadora, en donde Hidalgo encuentra el verbo justo. Así dice: «¿Cómo pensar que es mío mi silencio, / las palabras negadas a mi hermano, / sin que oiga los dos cantos desolado?»

Hay veces que, como en los poemas 6 y 25, la voz define en un claro juego melancólico, en un decir sencillito, como el de José Pedroni, lo que el espíritu exige. Y su verso toma ese aire a ri-

bera, al vuelo doble infinito del ombú y el pájaro, y como ellos, deja dos mensajes, entre tristón y jugando, que no de balde es un poeta argentino Hidalgo y aquella una de las características distintivas de toda una generación de excelentes poetas de ese país.

Queremos decir que Hidalgo es un poeta de puro y armado cuño. Y que en este libro al que se vuelve en busca de su buen decir profundo, encontramos un ejemplo de lo que es escribir descifrando los secretos de la poesía y del hombre. De la palabra y su hacedor.

Porque Hidalgo no da un nombre, da una identidad. Y eso es difícil conseguir si no se es un buen poeta.

LEOPOLDO CASTILLA

DIANA AVILA: *El sueño ha terminado*. Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes. Departamento de Publicaciones. San José de Costa Rica, 1976, 84 páginas. Ø10,5x18,5Ø.

Conocí a Carmen Naranjo, presentadora de este libro, en San



José de Costa Rica, una noche de mayo de 1974. Al siguiente día, ella, hasta poco antes embajadora de su país en Israel, tomaba posesión de la cartera de Cultura del gobierno costarricense, que dejaba Alberto Cañas. Entre escritores andaba el

JOSÉ ALBI: *Picasso azul*. Ed. Cultura Hispánica. Madrid, 1973.

Hace ya algunos años comenté un libro de José Albi en *Las Provincias*, de Valencia, donde ejercí labor de crítica. Se titulaba *Septiembre en París*, iniciando una colección aneja a su revista *Verbo*, que él dirigía junto a Vicente Ramos y Manuel Molina, en Alicante. Se refería el poemario a la estancia del poeta en la capital francesa, a sus impresiones, a su añoranza de España, más bien de su Valencia. Libro ya lejano, sigue vigente por la cuajada poesía contenida.

En 1958, Pepe Albi obtuvo el premio «Valencia» por *Vida de un hombre*, él mismo, que se lamentaba de ser profesor de Geografía, situado sobre una tarima, separado de los alumnos en una especie de enemistad insoslayable, por mucho que él intentase un humano acercamiento. Trataba también de la soledad, de la amistad y también de la inefable dicha por el hijo nacido, al que canta jubilosamente. Asimismo a la esposa, satisfecho de la misión cumplida, en versos llenos de ternura.

También ganador del premio de novela «Gabriel Miró», en 1958, por su estupenda novela *El silencio de Dios*, tiene publicados *Orillas del Júcar* (Valencia, 1942); *Poemas del amor de siempre* (Alicante, 1948); *Vida de un hombre*, etc., además de importantes ensayos y traducciones de poetas franceses e italianos.

Su lenta pero continuada labor —¿dónde aquellos años de afanosa vocación por las décadas del 50 al 60?— ha seguido con tareas llevadas sin gran vanidad, como si la marcha anterior le resultase sin interés. Sin embargo, de la aparente abulia no deja de crear, ofreciéndonos ahora *Picasso azul*, que bien pudo ganar el «Leopoldo Panero», del que resultó finalista, casi de la mano de Itaca, hermoso libro de Francisca Aguirre, tan dignamente premiada.

En aquella poesía que nombré, Pepe Albi se mostraba una criatura sufriente y melancólica. Decía: «Llega el otoño y el viento nos afila la tristeza»: precisamente porque el poeta se hallaba propicio a sentirla, impulsado por cuanto significa pesadumbre, «a cara o cruz ganando la esperanza».

Aquel existencialismo manifiestamente arrebatado a pesar de su dulzura y, a veces, de su alegría de vivir, ha ido calmándose en su poesía posterior, es decir, en *Picasso azul*.

Surge una pregunta previa en cuanto al

título. ¿Responde al contenido poético del libro? Ciertamente, en cuanto a la plasticidad poemática y al predominio del azul entre el cromatismo del autor: el oro, el verde, el morado, el gris, el pardo, el rojo... tamizando nuestras tierras levantinas, el paisaje fulgurante de luz y color, la maravilla de Aitana y su tomillo, los naranjos de Jávea, «las sendas empinadas de Guadalest que conducen a Dios», «Bernia apuñalada y espectral»... Añorados lugares, evocados en versos que duelen de tan sentidos, componiendo bellos cuadros, ambientes queridos, negados para la felicidad a la que el poeta se cree con derecho, «hundido en el dolor de mil millones de soledades». Y en su angustiada situación habla de «un azul que va por dentro».

Recordamos en más de una ocasión a José Luis Hidalgo, tan admirado de Pepe Albi; por ejemplo: «Llegamos desde el reino profundo de las sombras». Quizá sean meras coincidencias en torno a la subtierra, a su oscuridad y misterio, con argumentos actuales sociopolíticos y dentro de un neosurrealismo muy personal.

Picasso y su azul, su fabulosa personalidad, está efectivamente en los versos de Albi: «... Oh, Picasso, amigo / de los hombres, amigo / de este azul que aún pudiera salvarnos, amigo / de este fuego que nos quema por dentro.» Picasso y sus niños arlequines, «pequeños arlequines de amarillo y azul»...

También el mar suscita el azul y un estado de alma: «oh pena también azul», y las «rocas azules cuando atardece», y unos ojos que «azulean el aire»... Pero no sólo ojos azules, sino cabello azul y azul ternura y «azuladamente imposible» y soledad azul, en bellísimas e imponderables sinestesias:

Tú, mujer, tú que me dueles como un monte en esta azul inmensidad de mi tristeza.

...

Delicadamente dirá: «Hoy los azules se acarician», dando presencia del siempre admirado Gabriel Miró.

Picasso azul está compuesto en versos largos, blancos, con ligeras asonancias. Es un bello libro del que destacaríamos varios poemas; vaya por todos «Muchacho coronado de rosas».

El último verso del poemario dice:

La libertad. ¿Recordaréis su nombre?

MARIA DE GRACIA IFACH

LA POESIA GALLEGA ENTRE 1939 Y 1975

Desde La Coruña natal Miguel González Garcés constituye un ejemplo de poeta y escritor que hace obra creadora y crítica, resistiéndose a las tentaciones inmigratorias dirigidas hacia el centro del país. En consecuencia, el ámbito, lo mismo de su poesía que de sus trabajos sobre el hecho poético, tienen una estrecha relación con el mundo del noroeste. Galicia es en él una constante. Ahora bien, sin que ello suponga actitud encerrada en los límites del regionalismo. González Garcés acostumbra a usar en sus escritos la lengua de origen y el castellano; sirve de enlace entre dos idiomas peninsulares; atiende a los aires europeos y a los galaicos.

Su acostumbrada atención a estos últimos ha producido en poco tiempo dos resultados de indudable relieve: el volumen antológico *Poesía gallega contemporánea* (1) y el libro de poemas *Paso soa de luz* (2). En la primera de estas obras anunciaba el propósito de ampliar hasta hoy mismo su tarea panorámica. Esto es lo que lleva a cabo en los dos volúmenes que comprende *Poesía gallega de posguerra* (1939-1975) (3), en versión bilingüe, editada en donde le corresponde por la materia que trata, subrayándose así el signo descentralizador.

González Garcés ha entendido correctamente que para ofrecernos la proyección de treinta y seis años de poesía era preciso partir del examen de las raíces que sostienen desde hace más de un siglo, y aún antes, lo galaico poético. Ello exigía un previo análisis de correlaciones y antecedentes, determinantes o no de la poesía de los años treinta y la que sigue. Embarcado en esa operación, el crítico procede a un replanteamiento de lo que significa Rosalía de Castro. *Rosalía—dice—tuvo enorme influjo en poetas posteriores gallegos. Lo que se captó primordialmente fue lo más endeble y superficial de su obra. En primer lugar, el sentimentalismo, la pervivencia romántica. De tal modo que la identificación del sentimentalismo con el lirismo, falsa—pero que perdura en muchas definiciones de la poesía lírica como expresión de los sentimientos del autor—*

(1) MIGUEL GONZALEZ GARCÉS: *Poesía gallega contemporánea*. Plaza & Janés, Barcelona, 1972.

(2) MIGUEL GONZALEZ GARCÉS: *Paso soa de luz*. Colección Adonais. Rialp, Madrid, 1975.

(3) MIGUEL GONZALEZ GARCÉS: *Poesía gallega de posguerra (1939-1975)*. Ediciones del Castro. La Coruña, 1976. 754 pp. 12x19 cm.

llevó a la de lirismo-sentimentalismo-Rosalía-Galicia. Que ha llegado a ser tópica. Con olvido, entre otras cosas, de la plasmación de la lírica gallega en la sensualidad espiritualizada del Cancionero.

Este texto incluye no sólo la visión rosaliana de González Garcés, sino asimismo la clave de su entendimiento de Galicia—equiparada, por lo común, a lo tenebroso—. Pero a la discrepancia frente a quienes consideran que Rosalía es un producto romántico, se une la mantenida frente a quienes subrayan sobre todo el realismo más o menos costumbrista de la autora de *A las orillas del Sar*. Según González Garcés lo que define verdaderamente a Rosalía es su *extensísima gama de preocupaciones humanas, sus problemas de excavación del ser o sus conquistas en el empleo del lenguaje poético.*

Otra de las figuras fundamentales de la poesía en gallego, Eduardo Pondal, es objeto también de las precisiones propias de un concienzudo análisis: *El celtismo pondaliano era un racismo. Pondal tuvo que crear mitos y personajes celtas. Cayó en la trampa de Macpherson y su ossianismo. Atribuyó a la raza celta aportaciones que llegaron a Galicia por otros conductos. Es curioso anacronismo el que creyera que Breogán hablaba gallego. Suponiendo que fuera celta, lo cual ya no es poco suponer.* En cuanto a Curros Enríquez, que completa el gran trío, González Garcés, lo valora, tras entrar en detalles ejemplificadores, con esta rotundidad: *El hombre Curros es admirable por muchas cosas tanto o más laudables que la poesía. Pero ello no quiere decir que, tanto en los años treinta como ahora, se le pueda considerar como de una de las cimas, casi inaccesibles, de nuestra lírica.*

Preveo que estos juicios, expresados con suma valentía, pueden ser origen de polémica y hay que encadenarlos a la afirmación que sigue: *Se olvida, casi obligadamente, que la lírica gallega del siglo XX ha obtenido logros superiores o, por lo menos, con visión pesimista, equivalentes a los del siglo anterior. No pretendo una desvalorización, injusta, de la poesía de aquel tiempo. Pretendo únicamente afirmar lo imprescindible del conocimiento de la obra poética de nuestra época en idioma gallego.*

¿Cuál es el panorama de la poesía galai-

ca que seguiría al determinado por tan memorables nombres? Con detalladísima información y sin eludir opiniones que han de considerarse comprometidas, queda expuesto ese tramo que corresponde a nuestro siglo y llega hasta las lindes de la guerra civil de 1936. Durante él surgen poetas que pretenden continuar la tradición galaica, pero también los que resuelven prescindir de ella para seguir corrientes ajenas a la misma. La figura de Manuel Antonio se destaca con fuerza: *Es uno de los grandes poetas gallegos de todos los tiempos y posibilitó una de las actitudes líricas permanentemente válidas. Quizá sea el poeta vanguardista de mayor interés entre todos los de habla hispánica.* Nuevamente, González Garcés lanza un envite, echa el resto a la hora de enjuiciar. De otra parte, pormenoriza la existencia de influjos que prueban la relación con movimientos de la Europa de entonces—el surrealismo, principalmente—, pero, a la vez, se encauza, a través de Fermín Bouza Brey, al que siguen otros, entre ellos Alvaro Cunqueiro, tras su tentativa surrealista, el enlace con el *Cancionero Gallego*. No faltan tendencias que nada tienen que ver con las hasta aquí aludidas. Por supuesto, la clasicista, representada por Aquilino Iglesia Alvariño, y la modernista, muy visible en la obra de Ramón Cabanillas. Se alternan, por tanto, las formas abiertas y las cerradas, el paisajismo y el intimismo, el impulso imaginista y el tradicional.

Luego del paréntesis obligado de la guerra, la poesía galaica continúa su bullir, que, ahora, en mayor grado, alcanza a la otra orilla atlántica. La aparición de algunas revistas, como *Posío* y *Atlántida*, contribuyó a algunos agrupamientos beneficiosos. La alternancia del castellano y el gallego se hace más frecuente en la poesía. Ocurre que, por medio de Manuel Rabanal, uno de los fundadores de *Espadaña*, establecido en Santiago de Compostela, cuaja el contacto de una serie de poetas de Galicia con la publicación leonesa de actitud inconforme. Participan, por tanto, del desinterés por la estrofa cerrada, el soneto y aun la rima consonante y, sobre todo, rechazan el espíritu inherente a su utilización. *No se fundaba la nueva actitud de los poetas gallegos—dice González Garcés—en el mito de la tierra y la sangre, sino que respondía más a posición perso-*

juego. Recuerdo que en la cena ofrecida por nuestro embajador en aquel país, Ernesto La Orden, y que presidía el entonces ministro de Educación, Cruz Martínez Esteruelas, se habló de mi pueblo, de Arcos. Carmen Naranjo reveló entonces que su padre era de Jerez. Repetí entonces aquello de que el mundo era un pañuelo y volvería a repetirlo ahora. Porque la llegada de este libro de Diana Avila, además de devolverme el nombre y la palabra de Carmen Naranjo, me ha hecho pensar en esos misteriosos vasos comunicantes por los que discurre la poesía de un tiempo concreto, sin que lenguas y lejanías obstaculicen su fluir. Y es que la poesía de esta costarricense nos ha traído a la memoria la de una española de su edad, Concha Saiz, con la que guarda curiosos paralelos.

Nace Diana en 1952; Concha, en 1953. Ambas son universitarias. Ambas, con su primer libro, obtienen un premio (el de Dia-

na, denominado *Año Internacional de la Mujer*, convocado por la Dirección General de Artes y Letras), siendo editados simultáneamente—mediado el año en curso—. Hasta en el número de poemas recogidos coinciden: cincuenta. Pero, por sobre todo ello, las semejanzas están en el planteamiento poético, en el tono, en el manejo del verso, libre, sin rima, en los repentinos, sorprendentes giros verbales, en ciertos temas comunes. A partir de aquí, naturalmente, las diferencias se establecen con claridad y cada voz suena con su eco propio. Hay más sosiego en el hacer de la española, cuidadosa del ritmo y de los signos de puntuación. Diana Avila escribe una poesía más febril, más desgarrada (aunque se vea abrirse «como una concha recién nacida»). Cuando Concha Saiz compone su poema «Piedras rotas», apunta: «Yo tuve piedras, / puse mi mano al vuelo para medir su altura / y, doradas, me hacían compañía».

La actitud de Diana ante estos mismos elementos es bien distinta: «pero siempre le he tenido miedo a las piedras / porque las conozco y sé cómo se siente no tener boca ni pies descalzos / ni lengua dulce / y es terrible». Para la española, la del mar es «agua bendita oliendo a musgo, agua / que sabe a menta» y sus olas le traen el callar de un magnolio, un pañuelo perdido, un gajo de sol que fue naranja; para la costarricense, el mar es un cuerpo contra el que despedazarse, umbral de lo oscuro:

Me dijeron esos pájaros que anidan en tus ojos que también detrás del mar está la oscuridad aguardándonos sedienta con sus lujas negras para arrancarte mis caricias y a mí quitarme elolor tuyo que tengo...

Mas prescindamos de estos paralelos, tan interesantes a nuestro juicio, y ciñámonos al libro

de Diana, a ese sueño suyo que ha terminado, cuando en verdad no hace sino empezar a cuajar, tornándose realidad despierta, canción lastimada: «No me dejes tranquila / golpea mi corazón dormido / sacude mi secreto / revuelca mis entrañas / ábreme la boca»... Una edad concluye, una mujer nace, un grito quiere brotar sin trabas, valiente. Pero esa conciencia que busca su identidad no sólo tropieza con las barreras de afuera, sino con las que en su interior van alzándose. La niña que fue lucha bravamente por sobrevivir y los testimonios líricos son tan constantes como estremeceadores: «Este día negro en que regreso a mí no me encuentro / sino que en mi lugar huele a cenizas y a niño llorando»... Y momentos antes:

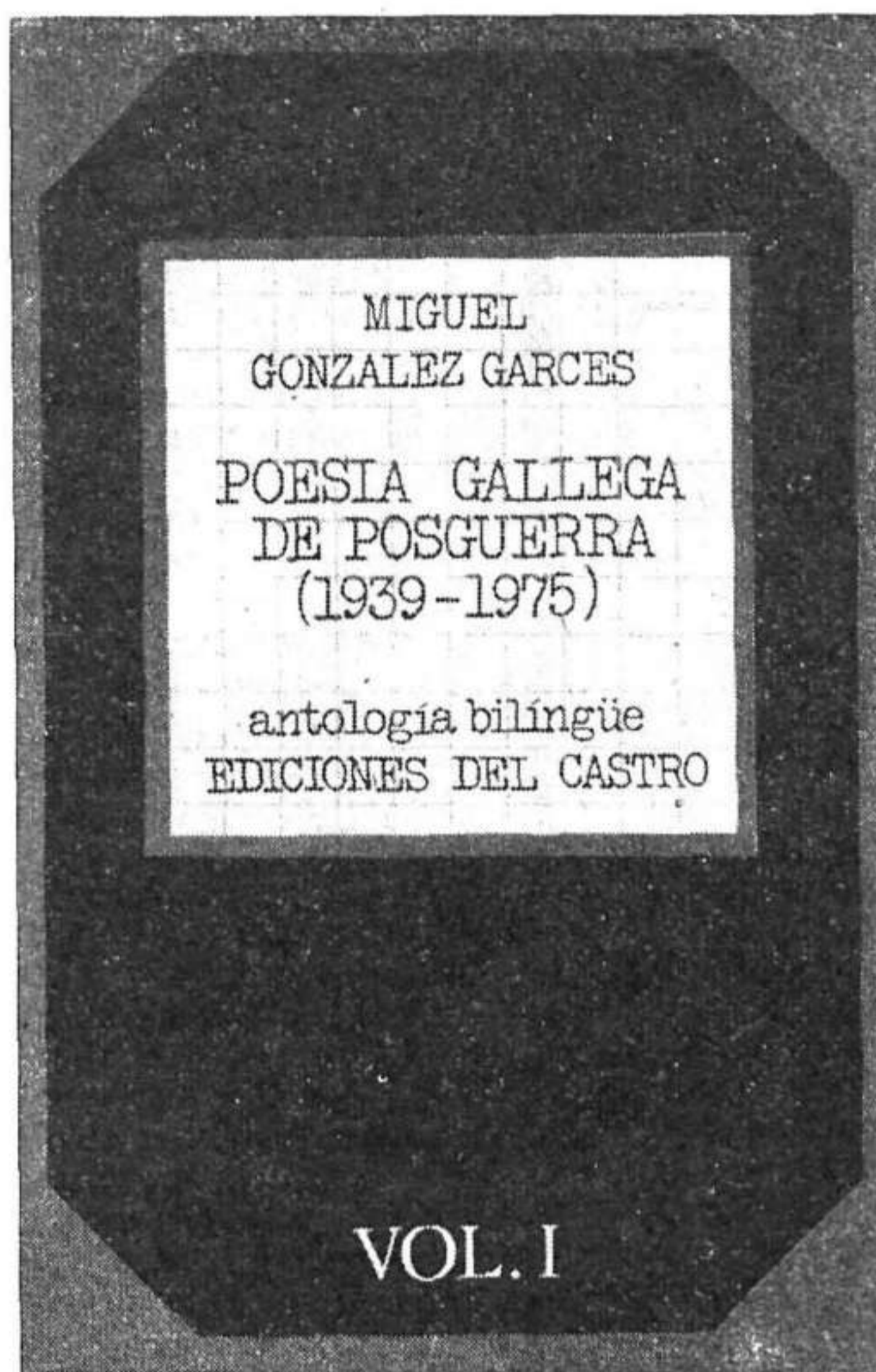
*He dormido cobardemente como un lagarto
Tengo los ojos oscuros de respirar escondida*

nal que a un programa de grupo excepto en el común repudio del garcilasismo y la poesía oficiosa y el aspecto positivo del enraizamiento en Galicia y los problemas gallegos con un sentimiento de libertad y dignidad humana. El aislamiento sería de este modo evitado. La preocupación existencial y social, tan típica de los años cincuenta, va fundiéndose con una aguda conciencia de Galicia. Desde Compostela, poetas universitarios dan fe de ese fenómeno que se renueva y del que también participaban nombres de madurez. Entre los primeros, Méndez Ferrín, Xosé Luis Franco Grande, Bernardino Graña; entre los segundos, Eduardo Moreiras, Cuña Novás, González Garcés y, en seguida, Celso Emilio Ferreiro con su *Longa noite de pedra*. La sombra de Curros es palpable.

Esta es, naturalmente, una de las líneas que arranca de entonces y aún posee posibilidades de trayectoria. En ella se encuentra Manuel María, desde Monforte de Lemos, en el que se prolonga también, a su manera, el sentido social y político de Curros. Están en la banda opuesta los tradicionalistas, con impregnaciones mágicamente medievales, como Cunqueiro, y los que, como el propio Miguel González Garcés, toman el camino de la poesía esencial, intensa, sobrisima de lenguaje. Uxío Novoneyra, el de *Elexias do Caurel*, forma parte de esta tendencia en la que se halla ausente el costumbrismo, el paisajismo y la anécdota sentimental, pero donde asoma Galicia, otra Galicia, sin connotaciones románticas.

El primer nombre de esta antología es Luis Pimentel, de Lugo, cuyo *Barco sin luces* (1960) apareció dos años más tarde de su muerte. Había publicado *Triscos* (1950) y *Sombra do aire na herba*. Permanece inédito *Cunetas*. Doy estos datos porque, sin duda, se trata de un gran poeta, cuya valoración no ha acabado aún de hacerse. Sí, le influyó el simbolismo y, muy posiblemente, Rilke; pero el libro que aún no se ha editado revela que no era ajeno a la realidad más directa y dramática, donde cuenta la huella sangrante de la historia. El lenguaje depurado de Pimentel le sitúa entre quienes creen que la poesía es un arte y no un juego de buenos y malos, según la ideología que se mantenga, idea que, por fortuna, ya hace tiempo que está desfasada.

Poesía gallega de posguerra da sitio a veintiséis autores. El conjunto extendido entre los poemas de Pimentel y los de Méndez Ferrín prueba con amplitud que González Garcés lleva toda la razón al de-



cir que la producción poética del siglo veinte en Galicia no es inferior a la del siglo XIX. Aunque la calidad, como ocurre en otros paralelos de España y de fuera de España, se halle más repartida y falten esas personalidades arrastradoras, a las que favorece, desde luego, una mitificación, que por lo pronto resiste al tiempo, quizá porque ella está alimentada por elementos al margen de la obra y que tienen la virtud de prender en los que ni siquiera leyeron a los que intuitivamente admiran. Es la consecuencia de una fascinación que no hay más remedio que llamar romántica, si bien admite las matizaciones. Y puede darse el caso, se da el caso, de que lo peor, desde el punto de vista de una valoración crítica, sea lo que ha contribuido y contribuye a que esos poetas—Rosalía y Curros, por ejemplo—sean algo más que poetas para transformarse en símbolos. Ese fenómeno es el que, al cabo, explica su increíble popularidad.

González Garcés defiende con apasionamiento la idea de que la imagen de Galicia no es del todo identificable con la niebla, el misterio, las brujas de su folklore, etc., y recuerda que el pueblo gallego posee un sentido vital y sensual. No hay motivos para contradecirle; pero, tras leer la selec-

ción de sus poetas aquí inserta, se deduce el dominio de una honda melancolía, emparejable a la de los líricos del Sur, no sólo por esa nota, y que se hace visible tanto en quienes escriben con exquisitez como en quienes se aproximan a las raíces de lo mayoritario. Cierto es que cabe diferenciar, lo mismo que en otras zonas de España, la atmósfera interior de la del litoral. Y en otra vertiente es palpable la distinción entre el arraigo, continuador de tradiciones, aunque puestas al día, y el esfuerzo por salirse de esas tradiciones.

Con absoluta honestidad, González Garcés expone sus discrepancias en la extensa introducción y en los breves y sustanciosos estudios que preceden a las piezas recopiladas; pero su gusto personal le influye, a veces, hasta el punto de elegir lo que incluso contradice algunos juicios sobre poetas de inclinación prosaica. Ello sale ganando la antología y habla bien de la noble intención de su autor. Porque el servicio que estos dos volúmenes prestan al conocimiento de la poesía gallega de casi cuarenta años, y aun de la que antecede, es sencillamente impagable. El triple trabajo de traducir, estudiar, seleccionar y, en el mejor sentido de la palabra, criticar, no puede sino ser admirado sin reservas. Desde su esquina coruñesa, González Garcés ha culminado muchísimas horas de exigente dedicación a un tema que estaba falto de un despliegue semejante al ahora realizado.

Tal despliegue incluye estos nombres, que es justo transcribir: Luis Pimentel, Aquilino Iglesia Alvariño, Emilio Pita, Ricardo Carballo Calero, Luis Seoane, Alvaro Cunqueiro, Celso Emilio Ferreiro, Eduardo Moreiras, Xosé María Díaz Castro, Xosé María Álvarez Blázquez, Miguel González Garcés, Lorenzo Valera, Pura Vázquez, María Mariño, Emilio Álvarez Blázquez, Antonio Tovar Bobillo, Tomás Barros, Luz Pozo Garza, Manuel Cuña Novás, Manuel María, Uxío Novoneyra, Xohana Torres, Bernardino Graña, Xosé Luis Franco Grande, Salvador García-Bodaño y Xosé Luis Méndez Ferrín.

¿Hay un aire común entre ellos, dejando aparte las varias tendencias consiguientes y ya expresadas? La antirretórica y el gusto por la concentración verbal advertibles en casi todos, así como el empleo de formas abiertas, son notas prácticamente comunes. Y de uno u otro modo, directa o indirectamente, también el sentimiento y la conciencia de Galicia, la visión exterior o interior del contorno en que esa poesía ha nacido.

LUIS JIMENEZ MARTOS

Y ahora que quiero despertar es más fuerte que yo esa otra
I que está frente a mi
y me agarra del cuello y me
I pregunta
¿por qué?

Es el temor a lo desconocido, al mundo de los otros; el temor a cambiar la certeza de estar siendo hoy por la incertidumbre de lo que vendrá: «Me da miedo saber cosas de mañana / no comprendo / qué es mañana»...

Carmen Naranjo, en su presentación, confiesa: «... Yo no sé quién es Diana Avila... Ella dice que nació en 1952 y no lo dudo, pero a veces parece tan vieja como una leyenda o tan niña como la primera brisa libre de diciembre. Ella dice muchas cosas, demasiadas, y, sin embargo, creo que aún tiene la mirada fija en el silencio. Tal vez padece de ese no saber si el camino es la palabra o ese doblarse tensa para convertirse en lanza o luz de bengala.» Entre vacilaciones, in-

tuiciones, relámpagos de soledad, sombras de otros días, reconocidas torpezas («ni siquiera sé / terminar este poema») y maduras recomendaciones («Luchen por el amor la risa el hambre»), Diana hace diana con su verso nuevo y cálido y cándido y experimentado, igual que hace camino—«el camino es la palabra»—llevando como lumbré y guía la pulpa noble de su joven corazón.

CARLOS MURCIANO

ANGELA DE HOYOS: *Selecciones* (traducción del inglés a cargo de Mireya Robles). *Cuadernos del Caballo Verde* número 16. Universidad Veracruzana, 1976. Ø13x21Ø.

Si tuviésemos que describir telegráficamente la poesía de Angela de Hoyos tras leer *Selecciones*, diríamos de sus poemas que están marcados por felices intuiciones, fina sensibilidad, nostal-

gia, un exquisito decadentismo, suaves renunciaciones, distanciamiento, ciertos brotes de nihilismo y una feroz batalla dialéctica—y esto quizá sea lo más importante—entre la vida y la muerte en la que se va abriendo paso, segura de su victoria final, la presencia de Thanatos.

La serena lectura de *Selecciones* nos ha deparado agradables sorpresas. La más importante sin duda es ver el fino equilibrio existente entre fines y medios, el empleo de un lenguaje profundamente elaborado y la impresión de autenticidad, de voz que comunica y que emociona. Pedro Salinas nos dejó dicho sabiamente que la faena del poeta es hacer comunicable a otros la experiencia de vida que constituye el poema. Pero hacer comunicable en poesía es vencer nuestras defensas, traspasar la fría corteza de erudito-disecador de lo vivo que hay en todo asiduo lector y crítico y llegar a los umbrales de la emoción para plan-

tar allí estratégicamente el combate y suscitar rápidamente la adhesión y el entusiasmo que un análisis formal posterior reafirmará. El crítico, en palabras de Dámaso Alonso, es un artista transmisor, evocador de la obra, despertador de la sensibilidad de futuros gustadores. Desde luego, no creemos que criticar poesía consista en absoluto en hacer estadística detallada de adjetivos, verbos y pronombres. A menudo los poetas, y sólo los poetas, son los que poseen la llave que abre y cierra el recinto de la emoción. Si bien siempre quedará un último baluarte inexpugnable donde reinará el misterio, esto no significa en modo alguno que no debamos valorar la importancia de los estudios lingüísticos aplicados a la poesía. Angela de Hoyos, mejicana, reside en los Estados Unidos y escribe preferentemente en inglés. Pues bien, otra de las gratas sorpresas a la que antes aludíamos es la magnífica traducción de

COLECCIÓN «ALFAR», DE POESÍA

- DONDE EL MUNDO SE LLAMA CELANOVA**, de Celso Emilio Fe-
rreiro. Premio de la Crítica, 1975. 184 págs., 125 ptas.
AÑOS, de Félix Grande. 272 págs., 225 ptas.
POESÍA, de Juan José Domenchina. Preparó Ernestina Cham-
pourcín. 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 Alcázar. 384 págs., 250 ptas.
POESÍA PORTUGUESA ACTUAL, de Pilar Vázquez Cuesta. 406 págs., 250 ptas.
EL AÑO SABATICO, de Alfonso Canales. 170 págs., 125 ptas.
EL GRUPO CANTICO DE CORDOBA, de Guillermo Carnero. 250 págs., 225 ptas.
POEMAS DE WORDSWORTH. Versión y prólogo de Jaime Siles
y F. Toda. 170 págs., 175 ptas.
LEE SIN TEMOR, de Carlos Edmundo de Ory. 238 págs., 175 ptas.

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

- LAS AVISPAS, LA PAZ, LAS AVES, LISISTRATA**, de Aristófanes.
Edición de Francisco Rodríguez Adrados. 386 págs., 175 ptas.
TEMOR Y TEMPLOR, 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.
TRATADO DE PINTURA, de Leonardo da Vinci. Edición de Angel
González García. 512 págs., 200 ptas.
**CONSIDERACIONES Y DEMOSTRACIONES MATEMATICAS SO-
BRE DOS NUEVAS CIENCIAS**, de Galileo Galilei. Edición de
Carlos Solís y J. Sadaba. 454 págs., 200 ptas.
ODISEA, de Homero. Edición de José Luis Calvo. 438 págs., 200 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.
OBRA COMPLETA, de Garcilaso de la Vega. 344 págs., 200 ptas.
LOS SIETE LIBROS DE LA DIANA, de Jorge de Montemayor. Edi-
ción de Enrique Moreno Báez. 284 págs., 175 ptas.
FABULAS LITERARIAS, de Tomás de Iriarte. Edición de Sebas-
tían de la Nuez. 212 págs., 150 ptas.
NOVELAS EJEMPLARES, de Miguel de Cervantes. Edición de
Mariano Baquero Goyanes. 2 vols., 300 ptas.
LABERINTO DE FORTUNA, de Juan de Mena. Edición preparada
por Miguel Angel Pérez. 264 págs., 175 ptas.

**BIBLIOTECA DE VISIONARIOS,
HETERODOXOS Y MARGINADOS**

- 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. Pre-
mio de la Nueva Crítica, 1975. 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.
ESCRITOS CONDENADOS POR LA INQUISICION, de Arnaldo
Vilanova. 224 págs., 190 ptas.
SINAPIA (una utopía española del Siglo de las Luces), de Miguel
Avilés. 134 págs., 130 ptas.
**DISCURSO DEL SEÑOR JUAN DE HERRERA SOBRE LA FIGURA
CUBICA**. Re-presentado por Edison Simons y Roberto Godoy. 510 págs., 450 ptas.

De venta en las principales librerías y en:

EDITORIA NACIONAL
Avda. Generalísimo, 29
MADRID-16

LIBRERIA EXPOSICION
Avda. José Antonio, 51
MADRID-13

LIBRERIA EUGENIO D'ORS
Mutaner, 221
BARCELONA-11

LIBRERIA ESPAÑOLA
Florida, 939
Buenos Aires, Argentino

Mireya Robles que nos trans-
mite viva, cálida y penetrante
la palabra de Angela de Hoyos
con quien le une una estrecha
amistad.

Selecciones es un libro heteró-
clito en donde conviven poemas
intimistas con otros narrativos y
la batalla dialéctica a la que an-
tes nos hemos referido entre el
instinto de vida y el de muerte.
Paralelamente aparecen en él,
ora momentos vitalistas y de en-
tusiasmo, ora otros de carácter
nihilista en los que la esperanza
se ve arrinconada por fantasmas
destructores. A veces evoca el
mundo bíblico o clásico con sus
referencias a Safo, Bruto, Betsabé
o el rey David, y otras se ende-
reza en busca del pasado preco-
lombino al traernos a la memo-
ria la mítica figura de Huitzilo-
pochtli con toda la nostalgia, dis-
tanciamiento y avidez de iden-
tidad y raíces que esto trae con-
sigo o nos da su opinión sobre
el acto de creación. Todo crea-
dor ha de ser por fuerza una
persona dotada de la envidiable
facultad de enriquecer la reali-
dad con sus aportaciones o con
una actitud ética que le permita
ahondar en lo humano.

Dejemos ahora hablar a los
textos para que corroboren cuan-
to venimos diciendo. La presen-
cia de Thanatos se encuentra la-
tente en todo el libro, pero hay
ocasiones en que aflora clara-
mente: «Y descubres / la muerte
con su incansable hoz / insidio-
samente escarbando / en el césped rebelde / de tu cuerpo»,
o más contundentemente: «La
Muerte / con una noble sonri-
sa / complacida en el golpe fi-
nal / había arrancado la carne
virgen / dejando sólo / los lim-
pios huesos / como testimonio.»
La aguda penetración de Angela
Hoyos se enfrenta también con
lacras sociales, reductos de ba-
jos instintos. La calidad y la ele-
gancia del poema es compatible
con una amarga censura basada
en principios morales: «Se sien-
tan los murmuradores / de la
aldea / tejiendo habladurias. /
Lenguas volantes / cortan / efi-
gies inocentes / en el aire asom-
brado. / No menos de dos al-
mas / caerán / en este / aque-
larre. / La sesión de mañana /
determinará, tal vez, mi ruina»,
o esa forma a la vez distante y
próxima de tratar el amor, cuan-
do tan difícil es sacudirse el yugo
del tópico por lo que al poema
amoroso se refiere: «Cuando tus
ojos me hablan / de amor / mis
viejas heridas se deslizan / de
mi carne. / Soy entonces ese des-
preocupado lagarto / que se baña
al sol / feliz / bajo tu mirada.»

Cernudianamente podríamos
hacer referencia a ese muro que
tantas veces se levanta entre la
realidad y el deseo. Angela de
Hoyos, pintora y poetisa, nos
muestra en un excelente poema,
«Lo inacceptable», la barrera exis-
tente entre un yo deseoso de co-
municarse y de presentarse tal
cual es y la indiferencia, incom-
prensión u hostilidad con que los
demás suelen acoger ese desespe-
rado intento de estrechar lazos
y de dejar caer máscaras en bus-
ca de nuestra identidad como se-
res en duro peregrinaje hacia la
auténtica realización: «¡Desnúda-
te! Despójate de todo / hasta que-
darte en tu pura esencia / —me
dijiste— / o pasarás el resto de
tus días / eternamente escondi-
diéndote / en máscaras. Mas
cuando mostré / la pura, her-
mosa / esencia de mi verdad desnuda,
/ todos se alejaron / sin
comprender.»

Luis Rosales, con esa sencillez
no exenta de clarividencia, dio

en la diana al contarnos, casi al
oído, que la tristeza es anterior
al hombre, es la tierra del hom-
bre. Es hermosa y noble esa tan-
tálica tarea de intentar alcanzar
lo inalcanzable y en el fondo en
eso radica la entraña del fenó-
meno poético.

A. CHAZARRA MONTIEL



ANTONIO CASTRO Y CASTRO: *Grietas*.
Ediciones Rondas, Barcelona,
1976; 101 págs. Ø16,5x23Ø.

La poesía de Antonio Castro si-
gue la línea de los descubrimien-
tos semánticos. Se apoya en la
palabra, la exprime, la une a otra
parónima, subrayando así su con-
tenido mediante una curiosa ima-
gen fónica. El lenguaje adquiere
en sus manos una trama estruc-
tural nerviosa y significativa, for-
mando un todo con el contenido,
matizándolo, reforzándolo, com-
plementándolo. Antonio Castro
nos ofrece una poesía pródiga en
palabras, en expresiones metafó-
ricas; incontenible y fluida, se de-
rrama y desparrama en versos
cortos y largos, en busca de esa
sonoridad lingüística y haciendo
malabarismos y distorsiones, ex-
plotando así las posibilidades del
idioma:

*Hombres. Hambres. Las hembras.
Hambres siempre.
Hombros siempre. Los hombres.
Sombras siempre.*

El ejemplo es intuitivo: el poe-
ta nos ofrece una imagen foné-
tica estableciendo una compara-
ción auditiva conjuntamente con
su contenido emocional entre vo-
cablos paronomásticos: hombre,
hambre, hembra, hombre y som-
bra. La abundancia de consonan-
tes vibrantes y sonoras subrayan
obsesivamente una intención cla-
ra. La pregunta viene espontá-
nea: ¿es esto retórica?, ¿es un
juego —un fuego— de arteificio? Y
no cabe duda de que la poesía es
también un arte, un esfuerzo de
expresión en el que tampoco pue-
de faltar la retórica, en el mejor
sentido de su significado. La poe-
sía de A. Castro anda en continua
búsqueda de la palabra expre-
siva.

Es fácil hallar una semejanza
de la poesía de A. Castro con la
del poeta oscense José Luis Ale-
gre. Claro que el poeta de Hues-
ca suele llevar al paroxismo este
descubrimiento de la paronomasia
como figura retórica.

Grietas es el título del libro y
de uno de los poemas más sig-
nificativos del mismo. En él se
nos ofrece la visión de un mundo
agrietado, que se desmorona:
«Voy por el mundo viendo / mi-
rando gritos, grietas.» El mismo

LAS CANDELAS MAS VIVAS DE ANTONIO MURCIANO

¿Quién se atrevió a escribir que los poetas, y muy especialmente aquellos que vieron la luz por la ribera de Andalucía, son unos seres de increíbles, casi milagrosa pereza? ¿No estaría en un error? Sobre todo cuando nos ponemos a considerar el trabajo sin pausa, pleno de entusiasmo, de Antonio Murciano.

Nacido en ese pueblo bellissimo que tenía que llamarse Arcos de la Frontera, mes de diciembre de 1929, Antonio Murciano ha ido publicando con una fe a prueba de vientos y mareas, y a partir de Navidad (Colección Nebli, 1952) más de catorce poemarios. Todo ello sin contar los que firmó en colaboración con su hermano Carlos. Pues bien, en diciembre del 75 (ese mes posee un «duende especial» para el poeta) nos dio una Antología, editada por Plaza & Jané en sus Selecciones de Poesía Española. Volumen que sobrepasa las trescientas páginas; recogía toda su producción entre los años 1950-1975.

Poesía Flamenca*, este libro que hoy comentamos, dedicado a Anselmo González Climent y a Francisco Vallecillo Pecino, está dividido en cinco partes: «El Cante», «El Baile», «La Guitarra», «La Poesía» y «La Copla».

Conocíamos desde hace años y años la afición más que fervorosa, pasión desbordada, de Antonio Murciano por el flamenco; sus actividades múltiples en festivales, grabaciones, como miembro de jurados y como autor de coplas, de «letras» que ya se cantan, anónimas, por esos mundos. En Ronda, en Alcalá, puede ser que en Mairena, un cantaor nos ha cantado por soleares:

Carretera del querer;
los pasitos que yo doy,
los doy por una mujer.

Y ahora salta por la memoria la voz de un muchacho gitano, casi un niño, Manolito de Paula:

En la esquina estaba yo
y cuando sentí tus pasos
me dio un vuelco el corazón.

¿Fue Gerardo Diego aquel que planteaba: para el hombre que nace en Arcos de la Frontera sólo existen dos posibilidades: ser poeta o águila real? Alguien ha escrito, y no hace muchos azahares: sin el «descubrimiento» de la maravilla que es Arcos y ese beberse a bocanadas el aire y hasta el sol, no llegaría nadie a imaginar a tantos poetas, nativos o peregrinos. Porque al filo de la Peña y de ese latir silencioso de la cal, los geranios y el pozo, el tiempo se vuelve de una majestad litúrgica. Se van pisando las piedras y hasta los pasos se resuelven en canción. Antonio Murciano también se resuelve en canción cuando no en tercios que arrancan de las más



hondas vetas de nuestro pueblo. La sangre impone su ley. Ser cabal presupone una extraña ciencia: sentir con hondura y saber escuchar; saber escuchar incluso cuando el cante se ahogó en el silencio. Por esencia y potencia hay que estar en el secreto de tan misterioso saber. Y si uno quiere que la voz surja clara y llana brotará con sonidos negros:

Los sonidos
negros,
son ayes,
lamentos,
la música honda
de la voz del pueblo,
la raíz oscura
de todos los muertos...

De la primera parte, y dedicado «al jerezano Fernando Fernández Monje, "Terremoto", anárquico y suprema verdad del cante», este poema se va entrecortando, atormentado, con serpenteante penar:

Pozo de tristezas,
de penas mineros.
Cantaor que dueles,
que eres verdadero,
que escondes tu lágrima
tras de cada tercio,
dame cuando cantes
tus sonidos negros.

Brotaron toda una serie de homenajes: «Doble recuerdo de Pastora Pavón, "Niña de los Peines"»; la «Estampa gitana de "Caracol"», ese biznieto de «Curro Durse», escrita con rajo, arrebató y sabiduría; el «Brindis por Antonio Mairena» («Antonio, cantaor, andaluz puro / llave de qué gita-

nas catedrales»); sin olvidar «Aurelio se llama el cante»; aquí el poeta se rinde ante el cantaor gaditano que «de Paquirri tiene el guante, / del Mellizo los estilos».

Ya en la segunda parte del libro Antonio Murciano enciende sus velas, digo sus versos, ante El Bailaor (Paco Laberinto y Tío Parrilla); La Bailaora (no es preciso advertir que se trata de la inolvidable Pastora Imperio); Pilar López (¡aquella noche del homenaje nacional en Benalmádena!); Carmen Amaya, Matil Coral y una caliente letanía de piropos para esa nueva «Macarroña», digo Manuela Carrasco.

Siguiendo estas páginas, y tras un brevísimo capítulo a La Guitarra, entramos en La Poesía:

Manuel Machado,
ya pueblo, verso
resucitado.

Las coplas que dedica a Fernando Villalón y el llanto por Federico García Lorca preceden al epitafio en los aires de Málaga por un hijo de Angeles Verdiales, José Carlos de Luna.

Y se llega, según nuestra opinión, a las candelas más vivas. Trátase de la parte que dedica a la copla. Antonio Murciano tira por la borda de su entendimiento ciertos ecos de un lirismo culturalista en pro de una vena de lo más espontánea y cien por cien popular. El poeta, universitario, licenciado en Derecho, hombre de libros, a cuestras con sus milenios de cultura, se ha quedado, por fin, a solas con su corazón. Ahora nos entrega con sentir de cabal entre cabales, soleares, tientos, polos, cañas, malagueñas, jaberías, tarantas, mineras, alegrías de Cádiz y de Córdoba... En el terreno de lo trágico: tonás, siguiriyas y cabales. Para cerrar, nada menos que por bulerías, unas bulerías que va a dedicar a «La Paquera de Jerez».

No en vano lleva por la masa de la sangre y sabe conservar como un tesoro aires de Utrera y de la Alcazaba malagueña. Antonio Murciano termina su volumen con una composición que mete escalofríos: «Testamento abierto». Versos que solamente podría escribir un corazón que ya se forjó por los caminos:

Diera lo mejor que tengo
porque algún poema mío,
muerto yo, viva en mi pueblo.

Diera aún más, todos mis versos,
porque alguna estrofa mía
me la hiciera copla el pueblo.

Yo también, podéis creerlo
—fiel a los poetas míos—,
quiero ser pueblo en mi pueblo.

FRANCISCO SALGUEIRO

* ANTONIO MURCIANO: Poesía Flamenca. Libros Dante. Madrid, 1976; 150 pp. 11x18.

poeta siente que se resquebraja en lo más hondo de su ser:

Yo soy grieta, soy hombre, desgarrón comenzado,
muchedumbre de esfinteres y
Ibrechas
En todas mis murallas hay boquetes
y miro hacia lo ajeno con mis
lojos,
y me miro en las huecas mineras
de mi metal de olvidos
socavado por noches...

Al final del poema hay una esperanza de salvación, un anhelo gritado con voz estremecida de hombre que clama por la nueva

creación: «Que quiero ser / la grieta azul del universo. / Boca abierta / de toda la mudez de los espejos / de la muerte que grita, que descubre / la fiel resurrección de mi estatura...»

«Prostitutas de Roma» es, sin duda, el poema o la serie de poemas más estremecedores del presente libro. En él vemos la dimensión humana y evangélica de un poeta que contempla esa tremenda realidad urbana con ojos doloridos. La palabra se hace pus, herida sangrante, lloro y grito de conmiseración. Su lectura nos sobrecoge por su realismo ante la verdad más lacerante y des-

nuda. El poeta pone el dedo en esa grieta de una humanidad a la que también ha de llegar la salvación, por muy avanzado que sea el proceso de corrupción en que se encuentra:

Después de cada llaga, llega Dios.
Dentro de cada llaga, llama Dios:
ese dolor del hombre,
esa mínima voz
del gozo, gozo apenas
de penas.

El libro es amplio y hondo, fruto de un poeta maduro acostumbrado al verso bien hecho, consciente de que la poesía es un auténtico sacerdocio, una verda-

dera vocación que lleva a la contemplación del entorno que nos rodea y, sobre todo, a la contemplación de la palabra. También de la Palabra, con mayúscula.

RAFAEL ALFARO

MANUEL DÍAZ: Palabras al hombre. Ediciones de la Caja General de Ahorros y Monte de Piedad de Granada, Granada, 1975.

Siguiendo la labor cultural de las Cajas de Ahorro españolas, la General de Ahorros y Monte de Piedad de Granada acordó, a



principios de 1975, la creación de un Seminario de Estudios «en la búsqueda de verdaderas y definitivas soluciones a los problemas socioeconómicos de un área tan afectada por el subdesarrollo como es Andalucía oriental».

Este subdesarrollo regional siempre fue una lacra endémica en lo cultural y en lo económico, y, naturalmente, de alguna manera, había que empezar a luchar contra ella. De este afán de lucha nació la idea de convocar el I Premio de Poesía e Investigación del Seminario de Estudios, partiendo de la base que si alguien es subdesarrollado económicamente, en la sociedad española de todos los tiempos, es el poeta. Lo que ya es otro cantar es la posibilidad de su subdesarrollo en la vertiente cultural.

Supuesta la necesidad económica de los poetas de la tierra y supuesta, asimismo, la necesidad de publicar en que se encuentran, como única posibilidad de ser leídos, indudablemente debieron ser numerosos los optantes al premio que llevaba implícita la publicación.

De entre todos ellos fue seleccionado y se le concedió el premio al libro Palabras al hombre, de Manuel Díaz, por un jurado presidido por Antonio Gallego Morell.

Editado, dentro del año 1975, por la misma entidad que convocó el concurso poético, Palabras al hombre nos llega ahora impreso con sumo cuidado en papel de gran calidad. Sin embargo, no podemos decir lo mismo de su portada, que recuerda la de aquellos textos únicos de la época de la dictadura de don Miguel Primo de Rivera.

¿Quién es Manuel Díaz? Confieso que no lo conozco personalmente, aunque lo supongo joven, lo cual no me impide considerarlo un poeta logrado. Ocurre con frecuencia, por tierras de Andalucía, que los poetas que han de ser buenos tienen un olfato especial para orientarse esquivando las trampas de su facilidad de lenguaje.

El libro de Manuel Díaz comienza con «Momento de la palabra», un poema en tercetos encadenados, perfectamente conseguido en lo formal, donde dice lo que quiere decir, cosa nada fácil. Sigue con una serie de poemas de diferentes métricas y longitud, incluidos bajo el título de la portada: Palabras al hombre, francamente buenos, donde su facilidad y, suponemos que también sus lecturas, le llevan a jugar con algo que suena a repetido por otras voces:

Si digo tú, no apunto al hombre:
apunto
a esa persona que tan bien conozco.

Y que tal vez en él brote espontáneo al hilo del poema. La medida de lo que puede conseguir Manuel Díaz nos la da, en el largo poema titulado «Razonamiento y explicación de aquel lejano adolescente»: las palabras, los giros, las metáforas, salen dóciles y nos prenden el interés conforme avanzan hacia el final:

¡Salva la tarde!, el corazón me
lgrita
y es el otoño en mi sortija el
lcentro
donde la luz refracta su hermosura.

No preguntéis. Al borde de la
l duda,

lo mejor es callarse y esperar.

llanto, lamento; miedo, cobardía.
Crece a la sombra gris de la inocencia.

Y esa alimaña del misterio, siempre.
lpre.
Y ese reloj atado a la muñeca.
Cómo entenderte, cómo sujetarte,
cómo llegar a ti, si hay que estar
l libres
de ataduras, desnudos de entusiasmo.

Y después Manuel Díaz termina su libro Palabras al hombre, con un buen soneto de despedida.

JESUS ACACIO

NARRATIVA

FRANCISCO ZÚNIGA DÍAZ: Los dos minutos y otros cuentos. Editorial Costa Rica, San José de Costa Rica, 1976; 86 páginas. Ø12x17Ø.

Francisco Zúñiga Díaz (Costa Rica, 1931) es el autor de libros de cuentos como Trillos y nubes, publicado en 1962, en Costa Rica, y La mala cosecha, publicado cinco años más tarde en Santiago de Chile. Ha publicado cuentos en diversas revistas costarricenses y extranjeras. Asimismo es autor de alguno de los cuentos que figuran en el Anuario del cuento costarricense publicado por la misma editorial en que se nos ofrece esta colección de cuentos, entre los que se incluye el que da el título al libro.

Doce cuentos en los que, de un modo claro, sencillo y con apenas unos cuantos elementos narrativos que puedan considerarse tomados de las más recientes corrientes del género a que pertenecen, se nos presenta todo un mundo. En algunos de ellos juega una baza importantísima el factor sorpresa. Porque ni el ambiente, totalmente realista en la mayor parte de ellos, ni los caracteres de los personajes que desfilan ante nuestros ojos, indican la existencia de lo que se ha venido a llamar «realismo mágico». En todos los cuentos se puede ver una nota en común: la ternura. Incluso en aquellos en que la crítica o la denuncia de un régimen pudiera dar lugar a un tono más bien duro. Si no es así, la razón hemos de verla en el siguiente hecho: todas las situaciones están vistas desde el lado de la víctima de una situación, sea cual fuere ésta. Y más que desde el lado de la víctima, diríamos que a través de ella, aunque a veces no haya una clara víctima, o no se sepa por qué son víctimas.

«La casa vacía» es un brevísimo cuento, tres páginas, en el que una sucesiva «alabanza» de las facultades y de los poderes de una mano, esa mano de todos los días que no puede cortarse cada día, como la barba. Esa mano con la que se acaricia a la esposa, se trae un hijo al mundo o se construye una casa. Esa mano un día cualquiera desaparece, y con ella muchas cosas más que con la barba. La casa no se acababa de construir. «Y vino el accidente. La sierra, sin titubearlo, cortó la mano con la misma ligereza con que cortaría una regla, o una madera cualquiera. Y la casa, a pesar de estar terminada completamente por la indemnización recibida, quedó casi vacía» (pág. 9). A lo largo del cuento se nos ha ido preparando para este final. La mano cortada



se convierte en protagonista de un cuento. Del mismo modo que una pluma Sheaffer, en «La pluma fuente», si bien en este caso se opone al sentido de «progreso». Cuando la mecanización invade el lugar de trabajo de don Fabio, dueño de la pluma, tira ésta a un basurero, deseando intimamente irse detrás. Cuando sobran «plumas Sheaffer» sobra su dueño, pues ambos son el símbolo de una misma cosa: inadaptación. Esta también aparece en «La escoba», cuento en el que el paso del pueblo a la ciudad trae problemas de adaptación al progreso urbano. Símbolo: la escoba mecánica (aspiradora) frente a la escoba de escobilla. Más tarde pasará al estropajo, en una decadencia total hasta llegar a barrer la calle con las manos.

En otro cuento, «La visita», nos presenta a una mujer, viuda que calma su soledad soñando que el marido muerto, como tal muerto, les hace una visita a ella y a su hija. Despierta de su sueño, pero como huella, ahí quedan el café frío y las galletas que ella le prepara. Caso diferente el de don Manuel en «El presentimiento de don Manuel», donde la obsesión —o presentimiento— de una muerte trágica por disparo de arma de fuego se cumple.

Quizá los cuentos más flojos sean «La muerte de la gallina», «¡Que ganemos!», o «¡Aquí estoy yo: Andrés!». La brevedad de «El fugitivo», dos páginas, no impide que esté escrito con gran capacidad de síntesis al reflejar un caso frecuente en nuestra sociedad, y nos referimos a la búsqueda del culpable de un crimen para inculparle de uno o más que no ha cometido. En la consigna se capta la labor sigilosa de los grupos clandestinos que, a pesar de su misma clandestinidad, se valen de cualquier medio para hacerse conocer y hacer proselitismo.

Realmente original la técnica

empleada para el cuento más largo, «El corrido que no se ha escrito sobre la muerte de Luis Rosales», que por supuesto nada tiene que ver con el poeta granadino, cuento en el que sirviéndose de la técnica de las novelas policíacas, el autor hace numerosas llamadas al lector, advirtiéndole del caso y rompiendo con el hilo narrativo cualquier sensación no ya de realidad, sino de interés por el asunto criminal y por el descubrimiento del asesino. Las razones son de una lógica aplastante: que a quien no conoció a Luis Rosales no le ha de importar quién lo mató. Domina el cuento un abierto sentido del humor. Es una crítica al género policiaco.

Por último, unas palabras acerca del cuento que da título al libro, «Los dos minutos». Sigue la técnica acumulativa, es decir, que tan sólo al final tenemos el cuadro completo que el autor nos presenta: un doble fusilamiento, el de un padre y un hijo, guerrilleros ambos, en dos minutos, los dos minutos: «¿Sabe usted cuánto pasan dos minutos?, son dos pedruscos negros, dos agujeros en los huesos» (pág. 11). Son, en definitiva, dos balazos en el pecho. El hijo fusilado, dirigiéndose a un interlocutor que no conocemos, le cuenta la historia, que se resume en estas palabras: «Mi madre murió porque no sabía en dónde estábamos. Mi hermano murió porque dio un dato que parecía convincente. ¿Le dije que le asesinaron antes de comprobar si el camino que él les dio era o no verdadero?» (páginas 15-16).

En definitiva, un libro de cuentos agradable de leer, a veces difícil por su estilo (en algunos cuentos sólo) cortado, a veces muy cerrado a su comprensión total o fácil de comprender, pero chocante, como en el caso de «El corrido que no se ha escrito...».

SERGIO SERRANO

GRISELDA GAMBARO: Ganarse la muerte. Ediciones de la Flor. Buenos Aires, 1976. 194 pp. Ø12,5x20Ø.

Ganarse la muerte, última novela de Griselda Gambaro, es una parábola onírica, sarcástica y cruel de la dependencia humana, de la esclavitud y la humillación, a propósito de la condición femenina, tan menospreciada en la historia y la sociedad y que la autora analiza y expone bajo criterios airados y bajo la forma de un guiñol salvaje y furioso.

Cledy, la protagonista, es una muchacha ingresada en un orfanato de diseño kafkiano en un

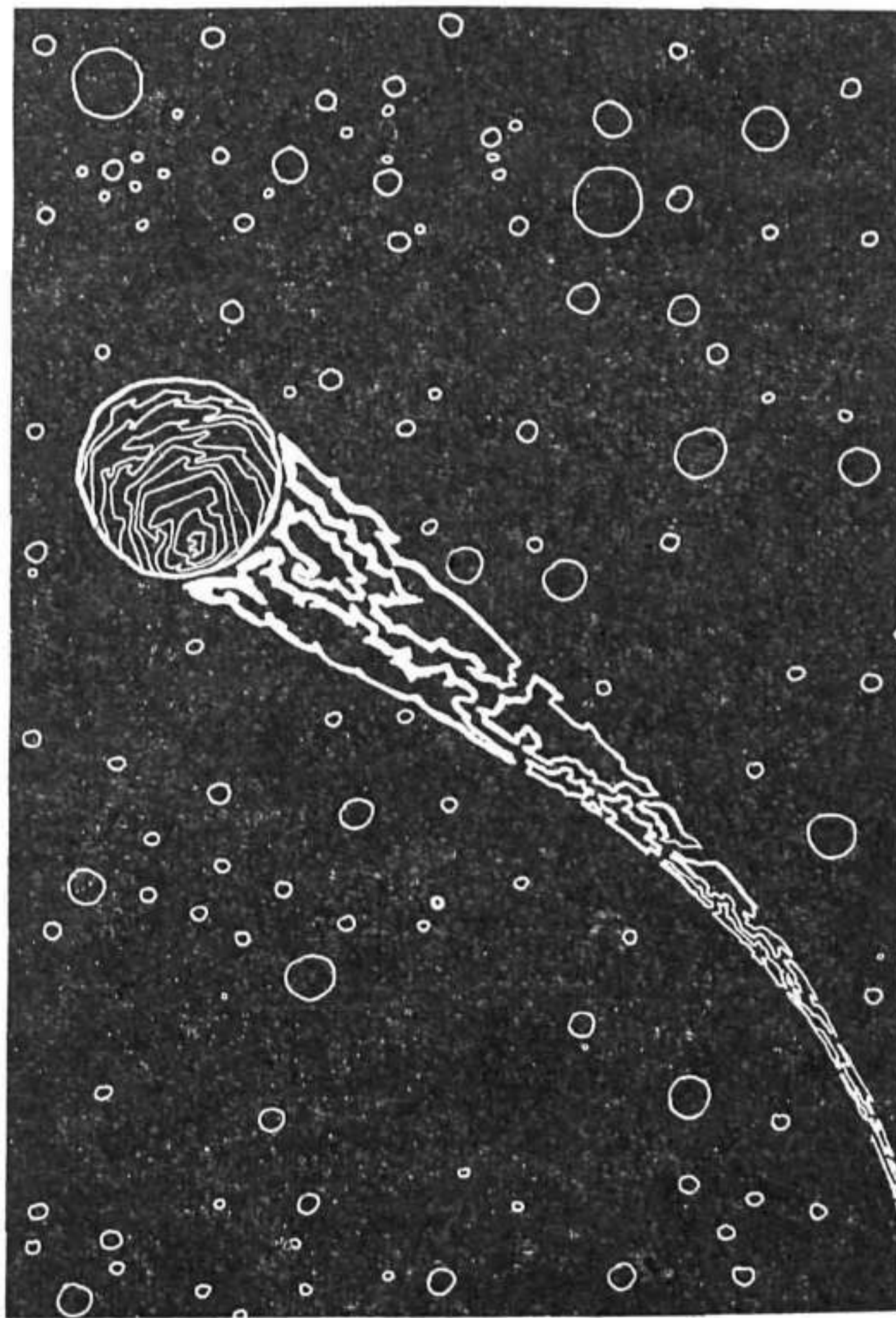
MERINO, EL HOMBRE QUE CONOCIA OTRAS HISTORIAS

JOSÉ MARÍA MERINO: *Novela de Andrés Choz*. Novelas y Cuentos, 186. Editorial Magisterio Español. Madrid, 1976. 212 pp. Ø11 x 18Ø.

José María Merino, coruñés de treinta y cinco años, autor de tres libros de versos, irrumpe en nuestra narrativa con una novela que ha hecho diana en certámenes prestigiosos: el de «Novelas y Cuentos», correspondiente al año que acaba de finalizar. Tres novelistas de talla le preceden en el galardón: Antonio Prieto, Vicente Soto y Rodrigo Rubio. El es, pues, el primer novel que inscribe su nombre en este premio, exigente hasta el punto de declarar desierta la convocatoria de 1974. Pero Merino no ha pergeñado, a nuestro juicio, una obra balbuciente, primeriza; antes bien, redonda, meditada, interesante en verdad. Tres años, según rezan las fechas, ha tardado en escribirla. Y se nota.

Hacer la novela de una novela es empeño con notables antecedentes dentro y fuera de España. Empero, Merino le insufla originalidad, modernidad, ritmo de allegro vivace. Su escritor, Andrés Choz, sesentón, gris, encaja con estoicismo la noticia de que padece un mal incurable; y esos días contados que le quedan, los dedica a escribir una novela del hermano Ons, que guardaba abocetada desde tiempo atrás. Para ello, tras obtener el placer incondicional del Gordo, el editor con quien trabaja, se retira, solo y animoso, a un pueblecito de la costa cántabra.

A partir de aquí, Merino va entrecruzando con habilidad sus tres planos básicos: la novela de Choz, la novela de Ons, los pormenores de la gestación de esta última. Pudiéramos decir que él se reserva el primero y deja a su protagonista los dos restantes. Así sabemos de la infancia de Andrés, de su extraño origen, niño de tres años, aparentemente abandonado, a quien Pedro Choz adopta y da su apellido; de su matrimonio con Julia, del nacimiento de su hija y de cómo ahora, viudo, desahuciado y bien maduro, aún vive unas jornadas de amor con Teresa, hermosa mu-



chacha que, en unión de su amante, pasa unas semanas en ese mismo pueblo. Por su parte, Ons, el personaje inventado por Andrés Choz, es un extraterrestre que recorre los espacios, en misión de reconocimiento y aprendizaje, abordó de su máquina. Rígida es su norma; muy distinto—infinito—, su tiempo. Pero la Tierra, sus seres, lo efímero de su término, su bullir vital, le atraen hasta el punto de que, infringiendo la norma, provoca un fallo en la máquina, que la hace caer y la destruye. Ons toma la forma de un perro y se echa a vivir con los hombres. La suya, la de sus dueños, es una tragedia rural (lugar: un pueblo minero del Bierzo; época: la de la primera guerra mundial), en la que participa, mas sin intervenir, hasta el instante final, en que aniquila a su enemigo, al hombre que ha matado a la pareja que le recogiera. Junto a ambos relatos, y a través de las

cartas de Choz al Gordo, vamos conociendo los detalles de la creación novelística, las dudas de aquél, las puntualizaciones y aclaraciones en torno a sus personajes—características, comportamiento—, sus porqués esenciales.

Quien, sin conocer la obra de Merino, esté leyéndonos, puede pensar que se trata de un juego confuso y complicado, nacido de un afán de novedad epatante. Y no es así. Merino delimita perfectamente esos planos, y la lectura se sigue con atención creciente y sin esfuerzo. Tiene razón Luis Mateo Díez, en sus páginas liminares, cuando apunta cómo la opción del autor hacia la narrativa estaba ya latente en sus dos primeros libros de poemas (recordamos especialmente *Cumpleaños lejos de casa*; «pero conozco otras historias», escribió allí, y ahora lo prueba); sin embargo, el novelista sabe perfectamente cómo controlar al poeta, que apenas asoma (y eso que se permite el riesgo de reproducir íntegro un poema), sin que ello quiera decir, por supuesto, que su escritura sea descuidada, carente de sensibilidad; no, la prosa de Merino es jugosa y, con frecuencia, precisa, justa en las descripciones, fácil en los diálogos. Es posible que su clave resida sencillamente ahí: en el equilibrio; el mismo que le permite contraponer ciencia-ficción y naturalismo sin que el resultado se resienta.

Por otro lado, hay un detalle crucial en la novela: está en la página 208, en donde se describe cómo Ons, renunciando definitivamente a su «conciencia casi intemporal» y convirtiéndose en «mortal a corto plazo», decide encarnar en un niño de dos o tres años, que «jamás tendrá noticia ni barrunto alguno de su fantástico origen»; y ello, en un paraje aislado, si próximo al pueblo: «para que el niño pueda ser rápidamente descubierto por algún vecino». La figura de Choz toma así una dimensión distinta y Merino riza el rizo de su montaje, saca la paloma—la más blanca— que aún escondía en su mágico sombrero. Y uno, con gozo, no vacila en aplaudir.

CM

estado de absoluta indefensión. La novelista traza con líneas broncas y acuciantes un duro boceto de la represión pedagógica y del ruín entramado de abusos a que la muchacha se ve sometida desde su entrada en la institución. Tres personajes-clave definen el universo áspero, hiriente y tiránico del orfelinato: el director rijoso y enfático (gruesa caricatura de la autoridad), la sentimental y dominante celadora de equívocas tendencias maternales (una máscara cruel de la manipulación de los sentimientos) y la andrajosa y enloquecida compañera de habitación de Cledy (morbosa representación y despiadado modelo de los resultados de una educación y una tutela opresiva y obnubiladoras). Pero Cledy parece salvarse de este último estado al ser «generosamente» rescatada para las delicias y los sagrados valores de la vida familiar; en realidad, Cledy es víctima de una transacción de inequívoco carácter co-

mercial y feticista, que utiliza la mística arbitraria y grandilocuente del hogar como el único reducto noble de la mujer para someterla a un largo y siniestro itinerario de frustraciones, perversiones y otras formas sutiles y complejas de la abyección. Cledy asiste así, impotente, como protagonista-espectadora de su propio descendimiento hacia el oprobio, al espectáculo de su flabelación. La familia Perigorde, de la que entra a formar parte, sufre mutaciones lascivas e impetuosas que tienen algo de circenses y mucho de fatídico retorcimiento de condenados. La transformación de unos personajes en otros y su asunción esperpéntica hacia las misiones ajenas van aprisionando a Cledy en una maraña de ataduras, servidumbres y obligaciones que anulan por completo su capacidad de iniciativa, su libertad e incluso su voluntad de discernimiento. Cledy acaba convertida en una marioneta guiada sin mi-

sericordia por los hilos que le ha asignado el comportamiento social y el catecismo moral del mundo en que vive.

Ganarse la muerte es una novela impulsiva y exaltada en la que aparecen conflictivamente mezcladas en el sentido de la aventura de Dickens (especialmente en su diseño de escenarios sombríos y de personajes torvos y ásperos que rodean al protagonista-víctima salido de un estado de inocencia muy poco útil), la atmósfera alucinante de Kafka y el humor espasmódico y amargo de Boris Vian. Está escrita con furia construida sin miramientos excesivos y desarrollada con una especial y acusadora avidez en la sucesión de acontecimientos y deformaciones. La prosa es arrogante y el ritmo muy rápido, hasta formar un mosaico tenso, de colores vivos y crudos y de aristas desafiantes en el que se retrata la humillación, el infortunio y el sufrimiento de todo aquel que por su origen y posición en el

mundo debe ser objeto de una historia que no entiende y que no le permiten protagonizar.

EDUARDO MENDICUTTI

PEDRO ORGAMBIDE: *Historias con tangos y corridos*. Casa de las Américas, La Habana, 1976; 180 páginas.

Historias con tangos y corridos ha sido el libro galardonado con el premio «Casa de las Américas», que cada año convoca el Instituto Cubano del Libro, en la modalidad de cuentos. Su autor, Pedro Orgambide, nacido en Buenos Aires en 1929, reside actualmente en Méjico, donde integra la dirección colectiva de la revista Cambio (antes, en su país de origen, había dirigido la Gaceta Literaria). Su numerosa obra abarca la novela, el cuento, la crítica literaria y el teatro. Otros libros de narrativa suyos que han merecido galardones son:

AUGUSTO ROA BASTOS: *El trueno entre las hojas*. Biblioteca Clásica y Contemporánea. Editorial Losada, S. A. Buenos Aires, 1953. 162 pp. Ø10,5×17Ø.

No voy a descubrir ahora la enorme personalidad creadora y la gran calidad narrativa del paraguayo Roa Bastos, manifestada desde hace ya muchos años—aunque tardara bastante en propagarse por estos pagos—en novelas como *Yo, el Supremo* e *Hijo de hombre* o en libros de relatos como *El baldío*, pero sí quiero señalar un injusto e inexplicable trato de subsidiariedad de su obra con respecto a la de otros narradores americanos de, aproximadamente, la misma hornada y muy relacionados con él temáticamente, por lo menos en la denuncia de ciertos regímenes dictatoriales. Supongo que es una simple cuestión de fortuna en el lanzamiento publicitario o que los frecuentes viajes «europeos» de unos y el relativo sedentarismo de otros son las causas fundamentales de la discriminación. Lo cierto es que Roa Bastos todavía y, por ejemplo, Onetti hasta hace muy poco, han sido dos grandes semiolvidados del gran público, por supuesto, y hasta me atrevería a decir que de la crítica especializada.

Bien, sea como fuere, y mientras se repara o no la injusticia, aquí tenemos un conjunto de relatos estremecedores, violentos y lúcidos, una crónica coherente y desgarradora del mundo sombrío y cruel donde subvive—o sobrevivía al menos, ciñéndonos a la cronología de los relatos: la época de la guerra del Chaco entre Paraguay y Bolivia—el ínfimo proletariado paraguayo, desangrándose sin esperanza. Delante de los telones exuberantes de la selva paraguaya, de los ríos turbulentos, de los páramos resquebrajados, de los pueblos condenados, surge, inmolada y



pura, la turba de los carpincheros, de los leñeros, de los siervos del monopolio y la fábrica, de los esclavos del azúcar. O, simplemente, surgen despojos de hombres inidentificables, embarrados en la miseria y la ignorancia, en la superstición, en el abandono, en la rebelde desesperanza. Despojos de los que darán buena cuenta las pirañas, la consunción, las bestias salvajes, las fiebres o el látigo de los explotadores. Y enfrente testigos inmovibles de la horrible sangría, el estanciero español, el aventurero yanqui, el sargento bragado, el capataz vengativo, el mezquino politicastro, el omnipotente cacique. Pero no son los relatos de Roa Bastos secuen-

cias petrificadas de las eternas películas de buenos y malos, no. El depurado oficio modulador del lenguaje, la alta técnica narrativa—que admite, por ejemplo, la inserción de grandes parrafadas en guaraní—y, sobre todo, la honestidad de los planteamientos que elimina cualquier aparente subjetividad, se encargan de esclarecer las historias de todo lo que pudieran tener, como tentación, de calculada mercancía o de manipulable maniquismo, de manera que el indignado grito de denuncia que se escapa de los miserables, o el gozo triunfal que apaga la mala conciencia—si es que la tienen—o simplemente la indiferencia de los privilegiados y explotadores, surge de la propia relación histórica entre ellos, como surge del fatalismo de la anécdota, o de la hostilidad del medio, o de la permanencia de unos tractos sociales de raíz colonialista, o como surge de una tierra de terrible belleza que devora a los más indefensos. En una palabra, Roa Bastos no *hace* buenos y malos, explotadores y explotados, verdugos y víctimas, sino que toma de principio unos hechos y unos hombres, los deja manifestarse y ser, y luego es el propio lenguaje literario el que los define y precipita.

Vivimos horas de programas políticos y desde todos los ángulos se nos invita a una adhesión ideal a los abstractos principios de liberación del ser humano, en definitiva, a asistir de alguna manera al final concertado de la explotación del hombre por el hombre. Pues bien, para una toma de conciencia en profundidad del problema, sin articulados programáticos, sin estrépitos ni inculpaciones, aquí está, en *El trueno entre las hojas*, el estallido más puro de la condición humana sometida y, pese a todo, esperanzada.

TERESA BARBERO



Las hermanas (1959), Memorias de un hombre de bien (1964), El páramo (1965) y Los inquisidores (1967).

Historias con tangos y corridos constituye una recopilación diversa y atractiva de relatos del más tradicional corte «americano», una reunión—casi antológica—de estilos y procedimientos narrativos típicos en la producción sudamericana desde hace cuarenta años. De entre los veinte relatos que componen el libro pueden entresacarse los «espíritus» más diversos y distantes: desde la historia de ambiente y lenguaje «orilleros», y muy en la línea del omnipresente Hombre de la esquina rosada (del conflictivo y barroco Bustos/Borges), como es el hermosísimo cuento de Orgambide «Elegía para una yunta brava»; hasta la narración de estructura, lenguaje y ambiente netamente «valleinclanescos» como «Sainete», de exposición múltiple, colorista y jaranera, con sus «escudos nacionales car-

gados de moscas» (pp. 50) a lo Tirano Banderas, con esos multi-diálogos de farsa a lo Ruedo Ibérico, baste por fin la visión de uno de los esperpénticos personajes de este «Sainete» tragicómico: A saltos de muleta, rápido y chillón como un tero, se acerca el Tío Panguela oscilando la pierna mocha.

Una probable, aunque ligera,

ordenación del libro daría por resultado la diferenciación de cuatro tipos agrupables de cuentos:

— El cuento americano y sangriento, que no regatea matanzas ni mutilaciones, rico en mitología y desconocidas tradiciones del continente («La murga»).

— El cuento colorista, corto y caprichoso, pero sin prescindir

jamás de ese fagonazo de la inspiración que caracteriza al poema: la visión intensa de un instante narrativo («El paracaidista», «La gata y el organillero», «El incrédulo», «Los mellizos»).

— El cuento sentimental, romántico sin pecar de empalagoso, a veces apoyado en mecanismos psicológicos («Una carta para Berto», «El hombre y el chico», «Una rosa para Etelvina», «La señorita Wilson»).

— El cuento largo, compuesto dentro de un continente narrativo (según el sistema que originalmente ideara Faulkner, con su estado de Yokapatawpha, y que de algún modo continúan García Márquez o Alvarez Gardesabal en sus mundos de Maccondo o Tuluá, respectivamente), generalmente situados en el marco «lumperiano» bonaerense.

Vista la ordenación, cabe añadir—apurar—que los dos primeros grupos pertenecen a una más general, aunque ambigua, saga de corridos; del mismo modo que los dos últimos grupos compondrían su correspondiente saga de tangos.

Tangos y corridos internamente minados por un humor agrio, por ese tipo de ironía que practica el artista con su obra, siempre más sentimental que mordaz.

En los días de dicha, el sentido común admitía un margen de locura (pág. 30), el libro de Orgambide está lleno de días de dicha en los que las situaciones comunes se disparan de pronto hacia la conclusión mágica, hacia los ricos terrenos de la locura, que en última instancia define, con extraña perfección, la condición humana.

F. TORRES

POESIA HISPANICA

Revista mensual

Director: JOSE GARCIA NIETO

Redacción y Administración:

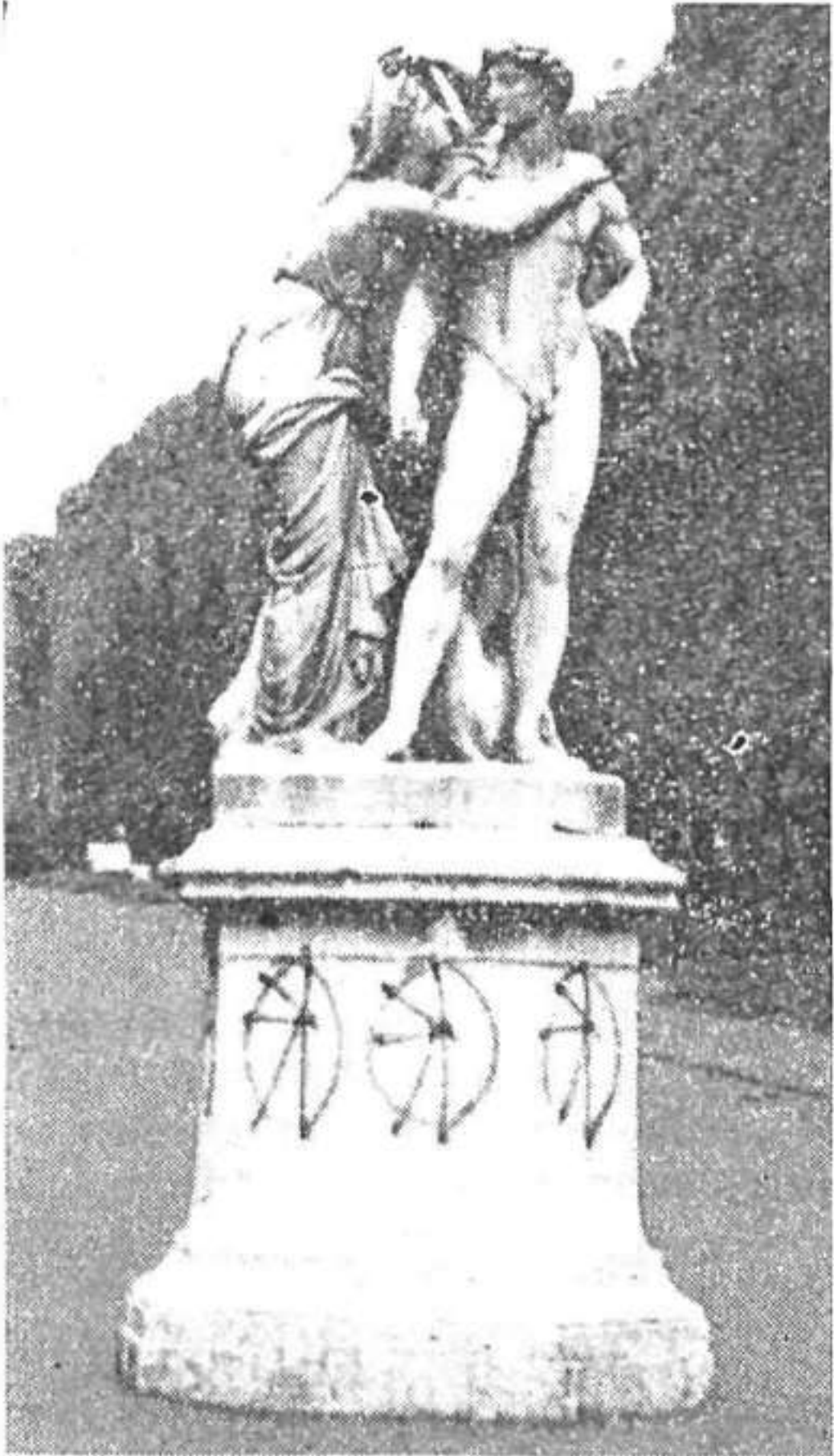
Avenida de José Antonio, 62

Madrid-13

Núm. 287 - Noviembre 1976

Colaboran:

Fernando Allué y Morer. Manuel Barbadillo. Angel Capellán. María Dolores Corral. Ernestina de Champourcín. Antonio Chazarra Montiel. David Escobar Galindo. Antonio Fernández Molina. Manuel Garrido Chamorro. José López Martínez. Francisco Mena Benito. Francisco Mena Cantero. Manuel Muñoz Castañeda. Carlos Murciano. Diego Navarro Mota. Alvaro Paradela. José Pelluch Posadas. Alfonso Ramos. Francisco Ruiz de la Cuesta. Julio Antonio Senador. Alfonso Simón Pelegrí. José Luis Velasco.



LUIS SUÁREZ: *Grandes interpretaciones de la Historia*. Eunsa, Pamplona, 1976; 237 pp. Ø11 x 18Ø.

Si aceptamos la idea del profesor Montero Díaz de que la Historia es un vivo reflejo de la fluyente realidad del pasado y tenemos en cuenta que para Ortega el hombre no tiene propiamente naturaleza, sino historia, pues en frase diltheyana todo lo que el hombre es lo es y lo conoce en y a través de la Historia, convendremos el gran interés que tiene para el público culto en general y para el estudioso o profesional de la ciencia a la que se ha llamado «la memoria de la Humanidad», el que un óptimo maestro universitario e historiador, el profesor Luis Suárez Fernández, haya reeditado esta síntesis o manual generalizador del panorama de la Historia, de la Historia que ya se publicó por primera vez en 1972. Esta edición que comentamos ha corrido a cargo de Eunsa (Ediciones de la Universidad de Navarra) en su serie Colección Cultural de Bolsillo de temas de Nuestro Tiempo, que se propuso desde su iniciación poner al alcance del hombre de hoy, un moderno enfoque de cuestiones que merecen ser presentadas en forma clara y sintética por quienes las dominan. Así, el profesor Suárez nos traza una visión de conjunto de la sugestiva aventura intelectual del proceso histórico y por ello de sus interpretaciones más fundamentales, recorriendo un muy amplio arco que va desde su concepto y visión cíclica grecorromana hasta su sentido actual, entendiendo, en todo caso, que se siga una dirección lineal, cíclica o mixta, el conocimiento del pasado proporciona siempre riquísimas experiencias, sin que por ello el auténtico historiador, guiado por su verdadero fin de «conocer» y de «comprender» deba arriesgarse a hacer profecías a corto plazo, pues, como bien dice Braudel, «la Historia es una manera de esperar».

La producción historiográfica, el modo de exponer la historia, refleja el concepto que cada época tiene de esta ciencia y la idea que cada autor tiene de la realidad histórica, es decir del acon-

tecer humano, pues la preocupación por el pasado surge ya en las culturas primitivas con la misma conciencia de la muerte. Recuerda y rememora a sus antepasados y es la historia la que da personalidad a cada tribu o pueblo y gracias a ella se sienten como «suyos» distintos, diferenciados de otras agrupaciones, ya que los restos escritos, monumentales o escritos nos dan muestra de su personalidad, de algo que en cada caso les viene marcado por su pretérito, al mismo tiempo que tales huellas nos ofrecen una visión de cada existencia colectiva. Goethe decía que cada

generación debe escribir de nuevo la historia. Pero debe interesarnos sobre todo una historia universal, concebida como un todo de nuestra vida—esto es, unos cinco milenios—sobre la tierra, más que como un agregado de historias locales.

En esta perspectiva global que el profesor Suárez nos ofrece, se verifica la comprobación de que cada cultura tiene su peculiar visión histórica y como sintieron a Clio las diversas épocas, en las que se percibe tanto la concepción construida y rigurosa de los distintos estilos, cuanto las de origen popular y anónimo,

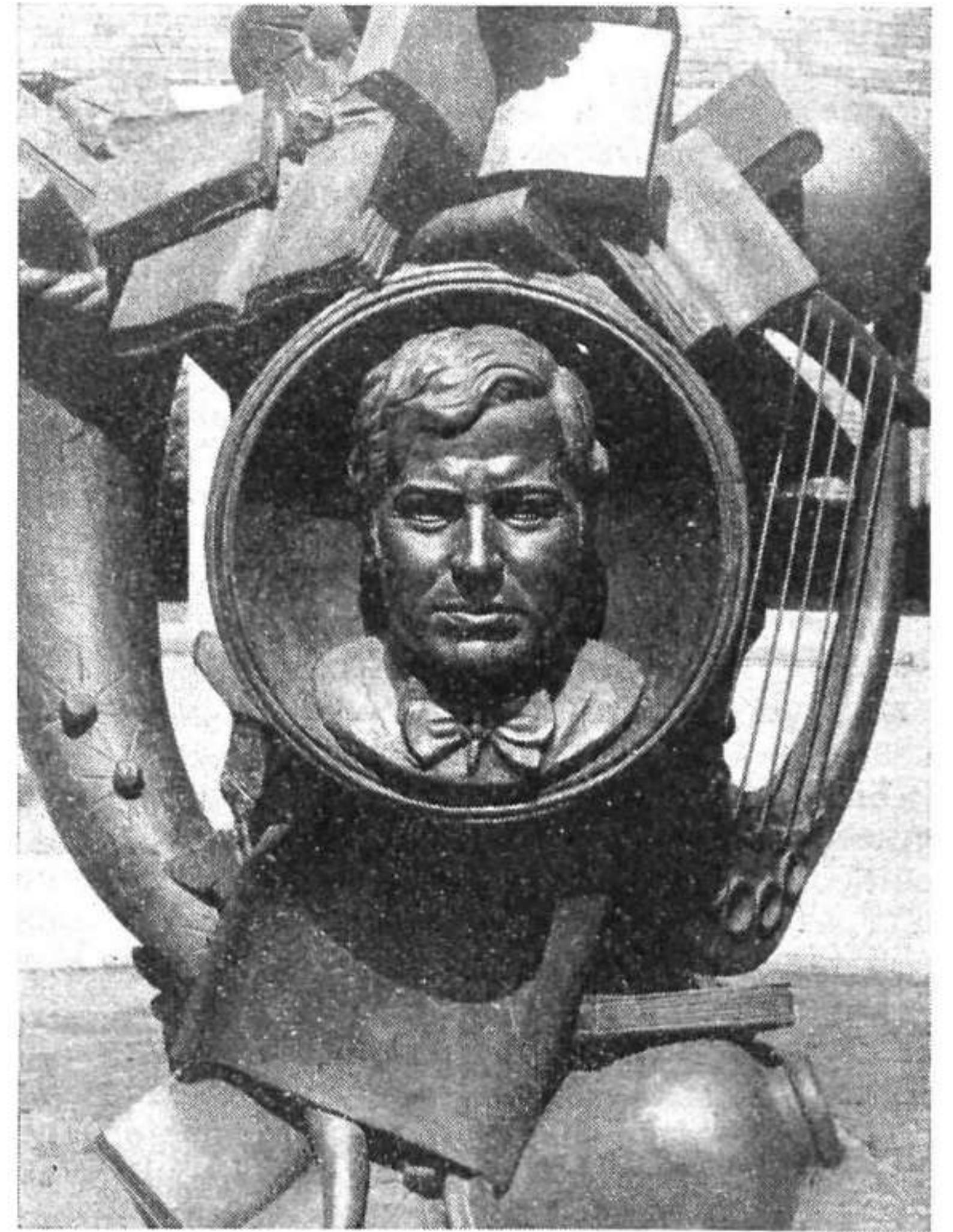
tal vez simplistas de apreciación, pero con frecuencia agudas y profundas, pues tengamos siempre presente que el hombre es el único ser vivo capaz de tener una verdadera historia, aunque existan—y este libro, trasunto de lecciones de cátedra, nos ofrece una panorámica resumida y clara—multiplicidad y disparidad de las interpretaciones del pasado, confeccionadas aun partiendo de los mismos datos. La Historia resultará siempre una necesidad para el hombre, y a través de ella, en forma separada o conjunta, podemos percatarnos de los matices de la vida política, económica, cultural o de las que llamaremos «relaciones internacionales» de nuestros antepasados, bien sea porque los relatos que la acercan a nuestra comprensión, se orienten como su concepción «política», «civil», co-

JOSÉ MANUEL CASTAÑÓN: *Mi padre y Ramón Gómez de la Serna*. Casuz Editores, S. R. L. Caracas (Venezuela), 1975. 114 pp. Ø14,6 x 24,7Ø.

Los grandes escritores, como lo fue Ramón Gómez de la Serna, van dejando, allí por donde pasan, una huella indeleble de su ingenio y de su modo de entender la vida. No importa que la estancia sea efímera, pues lo que cuenta en estos casos son las vivencias, la amistad, los afectos compartidos y repartidos. Ramón—el gran Ramón—, como es sabido—y no hace falta exponer las razones—, hubo de concluir en la Universidad de Oviedo la carrera de Derecho que comenzara en la de Madrid. Sucedió todo esto al iniciarse el presente siglo, cuando el escritor se hallaba en plena eclosión literaria. Naturalmente, en la «Vetusta» de Clarín, el genial creador de las greguerías, como anteriormente—y siempre—le había sucedido en Madrid, fundó tertulias cafeteriles y se rodeó de jóvenes aficionados a las letras, siendo uno de aquellos amigos el también estudiante de leyes y aspirante a escritor Guillermo Castañón, más tarde prestigioso abogado en Pola de Lena.

Precisamente un hijo suyo, José Manuel Castañón, es quien ahora nos ofrece el epistolario que Ramón, a lo largo de muchos años, fue dirigiendo a su padre. Cartas de enorme interés para un mayor y más completo conocimiento de la biografía ramoniana, del alto concepto que el escritor tenía de la amistad, de la España provinciana, de su propio mundo creador. Incluso se menciona aquí—en las epístolas—el gran amor del escritor por una joven asturiana—María Jove—, a la que posteriormente renunciaría por seguir su azarosa aventura literaria. Dice a su amigo Guillermo Castañón en una de las cartas: «Me preocupa mucho María Jove. Dígame usted alguna vez en algún párrafo perdido lo que usted vea. Me sentiré de su brazo después.» Es indudable, por este y otros detalles, que Ramón sintió un sincero amor hacia la mencionada dama, perteneciente, suponemos, a la buena sociedad asturiana.

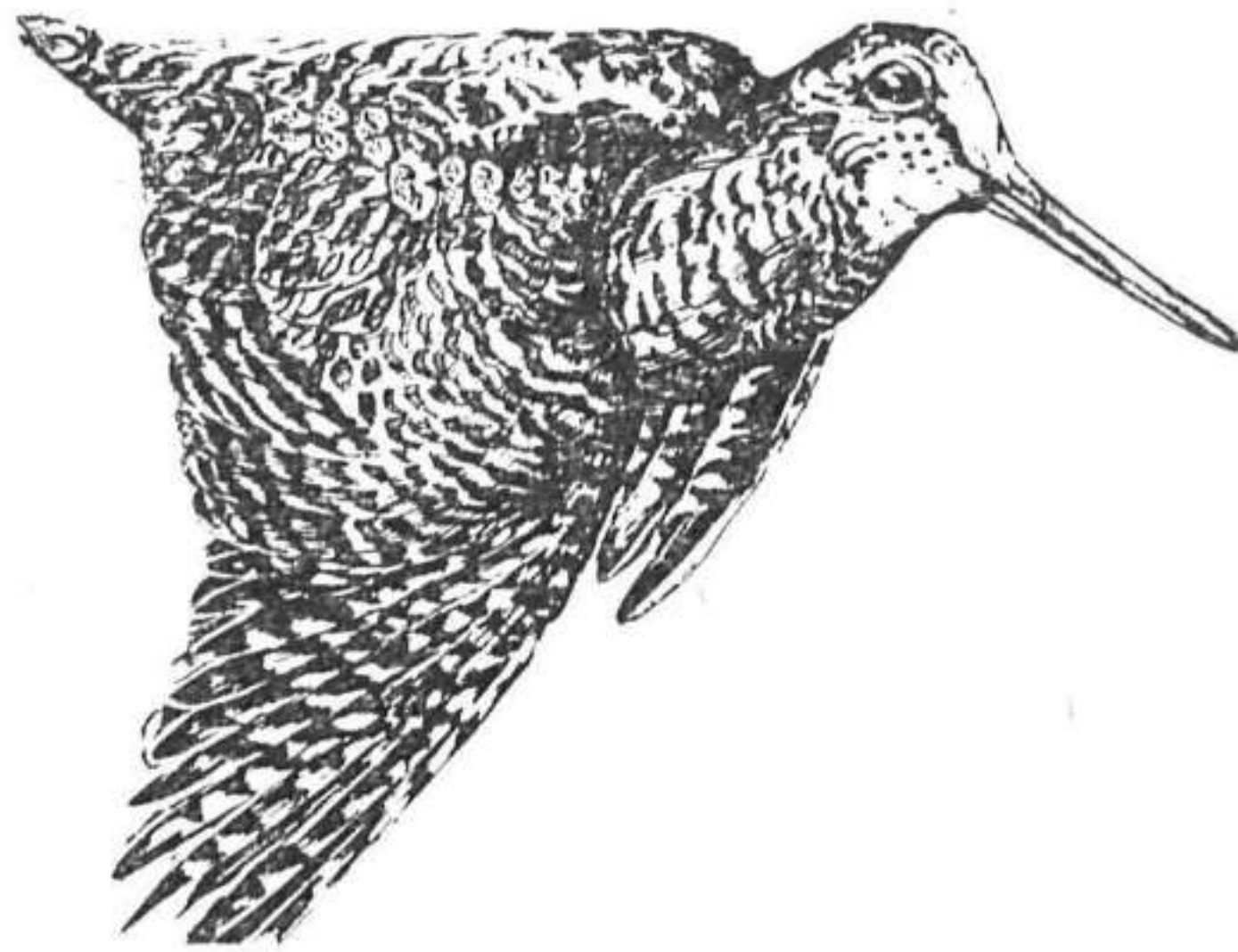
Trabajo grato—sobre todo para el lector—el realizado por José Manuel Castañón (¿hermano del también escritor asturiano Luciano Castañón?). Y no sólo por el gran valor que el citado epistolario supone, sino por—al mismo tiempo—la aportación literaria del autor. José Manuel Castañón es un excelente narrador, autor de más de una docena de libros, la mayor parte de ellos publicados en Hispanoamérica, donde reside desde hace años y donde—especialmente en Venezuela—viene desarrollando una intensa actividad como novelista y ensayista. Cuenta aquí sus visitas a Ramón, su admiración por su obra, cómo era su vida en



Buenos Aires, quiénes eran sus contertulios y cuál era su estado de ánimo allá por aquella época, los años en que Ramón escribe para su «Diario póstumo» estas tristes palabras: «Va llegando otra Nochebuena y me da miedo, pues no me pagan aquellos con quienes contaba.» «Las greguerías me ha prometido el director de El Mundo, doctor Rubio, subírmelas a 120 por artículo. Pero tengo que andar cazando greguerías día y noche, ¡con lo mucho que se ocultan!» Algunas de las anécdotas contadas por José Manuel Castañón son eminentemente ramonianas.

Cartas, autógrafos, retratos y comentarios llenan este manojo de páginas entrañables, recopiladas—unas—y escritas—otras—con verdadero amor a lo que supuso la amistad de Ramón con el padre del autor y con él mismo. Se deduce por el epistolario cómo Guillermo Castañón fue un escritor frustrado en el comienzo mismo de su vocación, transformado luego en un prestigioso abogado a quien retuvieron en Asturias su amor a su familia y a su profesión; y por otra parte, se nos da cumplida noticia de lo que se arraigó el ambiente ovetense en la sensibilidad de Ramón Gómez de la Serna. A través del mentado epistolario se advierte cómo el autor de Automoribundia no se olvidó jamás—ni siquiera en sus días más aciagos—de esta cordialísima amistad con Guillermo Castañón, el compañero de estudios en Oviedo.

DAVID BARY: *Larrea: poesía y transfiguración*. Planeta. Barcelona, 1976. 192 pp. Ø11x17Ø.



«Virgilio, ¿en dónde estás, Virgilio?», preguntaba Juan Larrea en el primer verso de su poema dedicado a Góngora. Y durante muchos años nos hemos preguntado nosotros en dónde estaba Juan Larrea, hasta que apareció *Versión celeste* en 1969 y su edición española al año siguiente. Gracias a las dos antologías preparadas por su fraternal Gerardo Diego conocíamos 27 poemas suyos y sabíamos de sus escritos en torno al surrealismo y a César Vallejo; en el Museo de América podía contemplarse la colección de piezas arqueológicas que regaló al pueblo español al comienzo de la guerra civil, y eso era todo hasta que vio la luz *Versión celeste*. Entonces se habló de recuperación o de descubrimiento; los versos de Larrea volvían a España al cabo del tiempo, muchos de ellos traducidos porque el poeta adoptó el francés como lengua poética en numerosos casos. La edición española acrecentó el mito Larrea o lo despertó: ¿quién era, dónde estaba Juan Larrea?

El profesor David Bary responde ahora a todas las preguntas, al menos a las biográficas, en este *Larrea: poesía y transfiguración* incorporado al reciente catálogo de la colección editada por Planeta de acuerdo con el Departamento de Lengua Española de la Universidad Complutense. El autor analiza la biografía del poeta simplemente y termina prometiendo un nuevo estudio sobre la producción en verso y en prosa de Larrea. Nos deja, por decirlo así, con la miel en los labios, después de apuntar tantas noticias y relacionar tantos datos curiosos como introduce en estos casi dos centenares de páginas.

Si efectivamente nos ofrece sin tardar mucho la segunda parte de este ensayo, es decir, el estudio crítico, contaremos con una obra importante sobre Juan Larrea; si no, su valor estará muy reducido, porque lo que interesa de un escritor es su obra. El profesor Bary parece defender la teoría de que el poeta es un vidente (Rimbaud dixit) y Larrea un ser especial poseído por el Espíritu. No se lo vamos a discutir, aunque habrá quien lo haga. Hay que dar un nombre a la inspiración, el ángel o el duende, o como se llame, pero no conviene convertir a los poetas en seres de otra raza; resulta incluso peligroso: puede servir a los dictadores para perseguir a los intelectuales como sujetos incalificables.

El capítulo final de este volumen reproduce unas tesis en torno a los mitos y los héroes, que el autor se empeña en aplicar a su biografiado. Relata algunas visiones y precogniciones que podrían ser objeto de comentarios parapsicológicos, pero cuyo

alcance espiritual no conviene exagerar. Todo lo que podemos pensar es que en la vida de Larrea se han dado varios hechos notables, pero deducir una teoría mítica de la circunstancia de tener una tía, olvidarse un baúl, renovar una beca, etc., resulta excesivo. Y, además, priva a Larrea de su perfil humano, pero un poeta que no sea humano, si eso es posible, nos interesará muy poco.

Por lo demás, y salvada esta exageración hagiográfica del biógrafo, el libro es utilísimo. El autor ha estado en comunicación con el poeta desde hace años, ha mantenido correspondencia con él y ha hablado con personas que le conocen; por todo ello, facilita muchas noticias y sin la menor duda ayuda a comprender al hombre y poeta Juan Larrea, ya bastante mitificado por sus silencios y apartamiento de los cauces editoriales de apostumbre para que necesite ahora ser aureolado como un héroe. David Bary ha llevado a cabo una valiosa tarea y no le regateamos sus méritos; sólo peca por exceso de admiración, que es un pecado venial.

El mismo advierte que no se halla de acuerdo con la teoría que concede al texto una entidad independiente y absoluta; hoy no lo discute nadie, aunque el valor de los datos biográficos sea complementario: en los más de los casos explican el porqué de unas frases, determinadas alusiones a circunstancias concretas que el lector puede ignorar y que tal vez precisen de una nota explicativa al pie de la página. Bary cree demasiado en la frase que le dijo Larrea: «Yo entré en poesía como quien entra en religión» y por eso se esfuerza en proporcionarle un nuevo misticismo.

Cuando Larrea «entra en poesía» realmente es cuando abandona España, en 1926; para entonces, sin embargo, ya había escrito poemas y la experiencia va a resultar corta, puesto que a partir de 1932 no volverá a escribir versos. Sin contar con él, Gerardo Diego le preparó una edición de *Oscuro dominio* en 1934 y el propio Larrea se decidió a dar a la imprenta, dos años más tarde, *Versión celeste* y

Orbe, propósito frustrado por la guerra civil. Después se ha dedicado a tareas intelectuales que le preocupaban más en determinados momentos: el arte precolombino, el arte de Picasso, la religión cristiana y muy especialmente la poesía de César Vallejo a través del «Centro de Documentación e Investigación. César Vallejo», que dirige en la Universidad de Córdoba (Argentina), así como la revista *Aula Vallejo*. No puede olvidarse la gran obra realizada en favor de los intelectuales españoles emigrados, primero en París y después en Méjico.

Aunque este volumen, según queda dicho, no se ocupa de estudiar la poesía de Larrea, incluye en apéndice dos poemas no incorporados a *Versión celeste*; sobre el primero, «Transcarnación», había publicado ya Bary un artículo en la revista *Insula* del pasado mes de junio y el otro, «Faro», apareció en la revista *Grecia*. Completan el volumen una cronología y una bibliografía de y sobre Larrea, en la que no ha dado tiempo de incluir el volumen editado por Visor a comienzos de este año, *César Vallejo y el surrealismo*, nuevo título de la «Respuesta diferida», aparecida en el número 8-8-10 de *Aula Vallejo*.

A lo largo del volumen se cita a menudo a Gerardo Diego, compañero de Larrea en Deusto allá por el 1913 y amigo siempre a pesar de las diferencias de diversa índole que los separan; gracias a Gerardo conoció Larrea a Vicente Huidobro y el creacionismo, y gracias a él también aparecieron en los años veinte y treinta sus poemas en España. Bary comete algunos errores al hablar de Gerardo Diego; cita mal *El romancero de la novia* y no tiene razón al decir que la edición de 1934 de *Poesía española (Contemporáneos)* es una segunda edición: basta confrontar los índices de ambas para ver las diferencias. Asimismo, se equivoca al afirmar en la página 45 que divide su obra «en dos tipos, versos "humanos", o sea, tradicionales, y versos de tipo creacionista»; no, Gerardo pensaba ya en 1925, al publicar *Versos humanos*, recoger en otro libro sus *Versos divinos*, como hizo en 1971, siguiendo una vieja y clásica división, a la manera, por ejemplo, de Lope de Vega; por lo demás, Gerardo ha considerado siempre tan humanos a sus versos creacionistas como a los tradicionales y así lo ha hecho constar numerosas veces. Mi atención a la poesía de Gerardo Diego me obliga a hacer estas correcciones en un libro dedicado a Juan Larrea que, en general, resulta muy informativo sobre la poesía española de los años veinte. Aunque no sea imputable al autor, es de lamentar que en una colección universitaria haya numerosas erratas.

ARTURO DEL VILLAR

mo «civilización», o al modo «integral», cual se prefiere últimamente, o bien a través de visiones de la misma desde atalayas teológicas, metafísicas o naturalistas.

Esta resumida y esclarecedora exposición de fundamentales o grandes interpretaciones de la Historia —y con tal titulación queda obviada la objeción de que no se comprendían todas las que han existido— se despliega en catorce capítulos, cuyos enunciados reproducimos para que el lector aprecie por sí mismo su interés y sugestión: I: Concepto de la Historia. II: La interpretación de la Historia en Grecia y Roma. III: La Biblia y el Cristianismo. IV: La historiografía cristiana medieval. V: La Ilustración. VI: Bossuet y Juan Bautista Vico. VII: La elaboración del idealismo. VIII: El positivismo. IX: El marxismo. X: La metodología histórica posterior al

positivismo. XI: De Burckhardt a Spengler. XII: Ortega, Bergson, Jaspers. XIII: Toynbee. XIV: La crisis de la conciencia histórica. Este último va rematado con unas breves y lúcidas «Reflexiones finales» que pueden servir de examen de conciencia a cualquier hombre de nuestro tiempo, especialmente a cuantos desde la cátedra, el micrófono, o la tarea editorial, tiene a su cargo responsabilidad y deberes que deben ser contemplados siempre con un sereno y profundo respeto a su cometido.

NAVARRO LATORRE

Poema de Mio Cid, edición de Colin Smith. Madrid, Cátedra, 1976; 360 págs.

Es cierto que en el panorama bibliográfico de la literatura española se echan de menos las edi-

ciones críticas de los monumentos de nuestra cultura, pero hay que reconocer el resurgir —en los últimos años— de excelentes ediciones escolares, en todo el sentido positivo de la palabra, llevadas a cabo con rigor metodológico y altura científica. Viene muy al caso esto, a propósito del *Poema de Mio Cid*, pues durante mucho tiempo ha sido canon incontrovertible la obra de don Ramón Menéndez Pidal, monumental, pero necesitada, como todo lo humano, de confrontación, revisión y crítica. La edición de Colin Smith, catedrático de Cambridge, es una buena prueba de ello, pues él mismo proclama desde la primera página su deuda con Menéndez Pidal, pero también sus diferencias sustanciales, desde una postura de honestidad intelectual y que se afana en demostrar que no responde a criterios de animadversión.

La bibliografía cidiada posterior a Menéndez Pidal (recordemos a Ubieto Arteta, Horrent, Richthofen, Ian Michael, etc.) ha remeditado sobre muchos problemas que don Ramón apuntó sabiamente, pero no resolvió con acierto, a la luz de investigaciones más recientes. No es lugar éste, ni lo aconseja la prudencia, hacer un pormenorizado recuento de discrepancias, pero baste señalar que cuestiones medulares como la fecha de «composición» y «redacción» del poema, el papel de Per Abbat, la vinculación con la épica francesa, la interpretación del sentido del poema, la posibilidad de distintas «lecturas»... han sido reconsideradas por la crítica más reciente y reinterpretadas por la crítica actual de modo inteligente y válido.

Cabe señalar una cuestión de peso, la de la historicidad del *Poema*, tan fielmente defendida

por Menéndez Pidal y que queda muy disminuida si tenemos presente las omisiones de aspectos menos míticos de la actividad del *Mío Cid* tras su destierro, los anacronismos en batallas como la de Alcocer y Carrión, las confusiones geográficas y de personas y que hacen verdadera la afirmación de Colin Smith: «Cuando los poetas intervienen lo hacen de una manera poética y no para preservar datos históricos» (p. 25). Estas puntualizaciones habría que entenderlas a otros aspectos, como la injustificación de correcciones por parte de Menéndez Pidal, el problema de la modernización por parte del copista, las posibilidades literarias del lenguaje del poema, etc. No trato de mostrar la valía de la edición de Colin Smith por comparación con los estudios de Menéndez Pidal, aunque ésta sí sea una vía para señalar su novedad. Los valores en la edición que comento abundan y se mantienen por sí, desde la actitud adoptada ante el texto como el riguroso aparato de notas, pasando por la excelente introducción, testimonio de rigor crítico y honestidad intelectual.

JOSE MARIA DIEZ BORQUE

GERMÁN GULLÓN: *El narrador en la novela del siglo XIX*. Taurus, Madrid, 1976; 186 páginas. Ø13,5×21Ø.

Una síntesis de la ficticia diversidad de la crítica norteamericana y su aplicación a obras concretas nos acerca una vez más a la novelística española del siglo XIX. Pretende este libro, pues, «examinar a la luz de esa crítica (norteamericana) las técnicas narrativas y su importancia en la elaboración artística de la ficción decimonónica española».

En la introducción aborda el autor los elementos críticos que le van a servir para estudiar las obras seleccionadas: concepto crítico del «punto de vista», relaciones entre narrador y lector y problemática fundamental del narrador. Surgen de aquí cuestiones propicias a la teorización crítica, tal como la omnisciencia narrativa o la objetividad behaviorista, punto tan vacío ya de significado que admira que aún pueda estar a la base de un libro que se quiere moderno. El autor, por un camino transitado desde hace muchos años, llega a conclusiones ya formuladas, sin pasar de desvelar aquellas apreciaciones que cualquier lector despabilado obtendría de una lectura atenta. La consagración de lo evidente es el resultado de anteponer el método del sistema al método de la sensibilidad y de la inteligencia, ya que la mera aplicación de una teoría elaborada a una obra, aun cuando se ejecute con brillantez, apenas conseguirá revelar otra significación que la sobrentendida, con la inocuidad propia que se deriva de ese trasvase cultural. No es nada extraño que las mejores piezas críticas sigan saliendo del taller del francotirador y que compitan en humanidad con las obras originarias, como si se tratara de un diálogo de particular a particular.

En *El narrador en la novela del siglo XIX* se parte de una amalgama de teorías literarias que confluyen en unos cuantos presupuestos que, en buena medida, abonan el contexto artístico hacia una conclusión previamente implícita en las premisas propuestas. La interpretación de la



obra pasa a depender así de un mecanismo que parece agotar, en apariencia, los significados esenciales del texto. Al aplicar las teorías lingüísticas de Jakobson a los valores literarios, al traducir el triángulo mensaje-emisor-destinatario en el de narración-autor-lector, se está concibiendo el hecho literario como algo consumado y, a la vez, se está obviando la pregunta por el proceso creativo, que podría condicionar todo lo anterior. Signo de cierta crítica propensa a ordenar municipalmente el tráfico mental, el intento de imponer al objeto a estudiar los límites del sistema cuenta siempre con la adhesión de lo que sin esfuerzo es útil y coherente. Como ocurre con los narradores, también hay una crítica omnisciente que suele escribir sobre la experiencia de varias lecturas completas, de un conocimiento de la obra que excluye la experiencia parcial, efímera y cambiante del lector que se desliza sobre el tiempo cambiante de la lectura. Sólo así podría entenderse el alcance de la disección que hace Germán Gullón entre el autor, que es hombre y es artista, entre el lector, que es hombre y es lector,

ajena, separadamente. Se complica el esquema transjakobsoniano: flechas que se unen, se alejan, se encuentran y se nombran. Persuasivas, previsiblemente lógicas. «En este esquema quedan separados el autor y el lector de carne y hueso de sus desdoblamientos en la escritura y en la lectura, de los entes ficcionalizados.» Así, la carne y los huesos, la tarea invertida de escribir y leer, quedan debidamente separados en un esquema. Y reducido a esquema ese conflicto de significados humanos sobre el que se asienta la suprema contradicción de la gran tarea, el estudio de la obra no pide más que el análisis de la fijada estructura: el boceto del argumento mayor, el estudio de los personajes, el tejido minucioso de la trama o los problemas de la perspectiva desde la que se narra.

Pero el buen crítico es el que medita más sobre su propio punto de vista que sobre el del escritor, el que se acerca a esa posibilidad de lector artista para quien la lectura no es necesariamente una delación, un material hermético que precisa ser comprendido a la luz de linterna de un sistema.

El libro de Germán Gullón no es mejor ni peor que tantos otros que se han escrito sobre el siglo XIX. Sus hallazgos son ya conocidos y lo más interesante es el recorrido que hace de los textos sobre un criterio unitario que permite una notable visión de conjunto. Comenzando por Fernán Caballero, el autor va recorriendo las obras más representativas de la novela española decimonónica. Como dice en una nota preliminar, «si no están todos los que son, al menos confío en que son todos los que están». De ellos se seleccionan las obras más representativas, no necesariamente siempre las mejores: Elia, de Fernán Caballero; La Tribuna, de la Pardo Bazán; Pedro Sánchez, de Pereda; La sombra, Tormento y Misericordia, de Galdós; Su único hijo, de «Clarín»; y Pepita Jiménez, Juanita la Larga y Morsamor, de Valera.

Más que el estudio de géneros, lo que interesa es la exploración técnica de cada novela, con lo cual la visión del siglo XIX responde a las intenciones del libro fijadas por el título. No obstante, y a pesar del instrumental crítico de última hora que informa la tarea del autor, el análisis de las obras apenas avanza más allá de los hallazgos que la evidencia y otros críticos han consagrado en los últimos años. Una abundante bibliografía ceñida a los temas estudiados pone punto final al libro.

LUIS LANDERO DURAN

SUSAN SONTAG: *Aproximación a Artaud*. Colec. Palabra Menor, Lumen; Barcelona, 1976; 68 páginas.

La Sontag acomete la escalada del acantilado Artaud por su cara más difícil: la del dolor, la del desequilibrio, la del «anti-artaudismo». Es un acercamiento cruel, por exhaustivo, un análisis premeditado de los condicionantes que el francés hacía proliferar en torno de su «obra» (digamos mejor de sus autocebos creativos): «La consecuencia del veredicto que Artaud dicta sobre sí mismo, su convencimiento de hallarse crónicamente alienado de su conciencia, es que la explicación de su déficit mental se convierte, directa o indirectamente, en el tema dominante e inagotable de todos sus escritos.»

Una aproximación, pues, a la totalidad inductiva de Antonin; un monólogo difícil en torno a la especialidad de Artaud, llamémosle «fisiología fenomenológica de su desolación sin fin».

En este sentido, y en este instante de la reseña, sería precipitado arriesgar que el «autor» (título que por respeto a Artaud sustituiremos por el de gestador), que el gestador entonces de Le Pèse-Nerfs es un cebollino orgulloso, un engreído filosófico... No, un planteamiento así nos alejaría definitivamente de Artaud; son necesarios un gran cariño y ma-

JENARO TALENS: *El espacio y las máscaras*. Introducción a la lectura de Cernuda, Barcelona, Anagrama, 1975, 387 pp.

En la bibliografía del profesor Talens hay que destacar los libros *Escritura e ideología* y *Novela picaresca y práctica de la transgresión*. Sugestivo y discutible libro este último, pero que —en todo caso— es buen testimonio de la originalidad de planteamientos y enfoques en tan resbaladizo y controvertido terreno, como es el de la objetividad y valor testimonial de nuestra novela picaresca y —sobre todo— lúcido planteamiento del problema del Buscón como alegato y no como mero divertimento ingenioso. Estas obras y la asidua dedicación poética de Jenaro Talens (*El vuelo excede el ala* y *El cuerpo fragmentario*), dentro de una postura independiente y en proceso de maduración, son coordinadas que ayudan a comprender su original e inteligente interpretación global de la obra de Cernuda en su *El espacio y las máscaras*. Libro que si, por una parte, es una aportación importante a la bibliografía de nuestro gran poeta, por otra es una inteligente meditación sobre problemas tan capitales como la esencia del arte y su funcionalidad que plantea con voluntad de generalización y en la medida en que se los formuló el propio Cernuda.

Es interesante la precisión cronológica que nos ofrece Talens del momento en que fue escrito este libro, 1970 (año en que la anto-

logía *Nueve novísimos* testimonia una voluntad de terminar con el machadismo y el cernudianismo, es decir, renuncia a una postura ética y de compromiso) porque si ahora se planteaba el problema de cómo transformar una poesía, ése es también el problema medular de la obra poética de Cernuda, según Talens, que afirma: «Cernuda me parecía un ejemplo poco común de obra, cuyos planteamientos explícitos buscaban solucionar ese mismo problema. Literatura reflexiva sobre su propio modo y razón de existir no abunda en castellano (...). Estudiar su obra fue una manera de plantearme e intentar solucionar el problema, desde mi óptica particular» (p. 12). Y justifica el puesto de privilegio de Cernuda en la poesía española del siglo XX por la lucidez con que demostró (aunque no se lo propusiera conscientemente) la falacia y la inutilidad del discurso artístico occidental que, negándose a desaparecer, se reproduce a sí mismo bajo apariencias distintas. Claro que éste es el gran «fracaso» de la poesía cernudiana porque si su propósito fue suplantar el mundo real por la idealidad de una escritura, la evidencia de su inalcanzabilidad resultará más patente, pero —también por ello— su poesía será una aventura personal comparable a la de Larrea. Descubrir ese vacío que queda tras el juego de máscaras es la gran aportación del libro de Talens.

yor comprensión paciente para seguir hasta el final el calvario que ascienden Artaud, la Sontag y el lenguaje (principal protagonista). El juego que la ensayista americana deduce del continuo enfrentamiento entre Artaud y el lenguaje nos resulta desde un principio excesivamente atrevido —cruento, dijimos antes—; demasiado totalitaria en sus postulados y deducciones, la Sontag parece haber hilado, en un acto de lucidez maquiavélica, una sarta de máximas y sentencias irrefutables. Hasta qué punto éstas son ciertas es algo que el lector de Artaud ha de discurrir según su particular ánimo y convicciones.

El punto de partida en el affaire Artaud es la admiración a priori, la contingencia con la sucesión de manifiestos que, desde todos los ángulos del hecho artístico-literario, ideó Antonín con objeto de destruir los conceptos tradicionales de «autor», «literatura», «obra de arte» o formas artísticas en general. En este sentido, no deja de ser un descubrimiento el apreciar —con Susan Sontag— que el concepto de arte para Artaud siempre ha de andar ligado al estro lingüístico. No en vano sus comienzos se rigieron bajo el signo y las imposiciones de la poesía (1913-23), reconocido género rey de la expresión del sentimiento y, aquí, de la angustia interiores. Pero la poética de Artaud, falta de aliento, demasiado hermética como para dar salida a su imaginación discursiva y narrativa, no convenció. Su gran explosión de actividad la tendría entre 1945 y 1948, durante los tres últimos años de su vida, «cuando ya era indiferente a la idea de la poesía como formulación lírica cerrada» (página 26).

Señala repetidas veces la auto-

ra que «Artaud, como Nietzsche, se considera médico de la cultura y al mismo tiempo su paciente más desahuciado» (p. 39), y quizá este espíritu de terapeuta fuera el que le llevó a planear su teatro como instrumento idóneo para medir la inanidad cultural y provocar de paso (o por fin) una acción guerrillera que despertara al público de su estupor inerte. Artaud, víctima de sí mismo y, por ende, de la sociedad (que le sometió a brutales tratamientos de electroshock durante nueve años consecutivos) proponía la fórmula teatral para administrar a la cultura una especie de terapia por medio del shock. La sociedad, por su parte, refractaria a este tipo de acometidas, rechazó al mejor Artaud (Les Cenci sólo fue representada durante 17 sesiones en la primavera de 1935) al creador del Teatro de la Crueldad (1933-35) y del Teatro Alfred Jarry (1926-27).

Por mucho que nos cueste reconocerlo, seguimos alienados bajo el signo de esa sociedad refractaria y puritana, estéril al cabo. Susan Sontag, neoyorkina nacida en 1933, novelista, ensayista, guionista cinematográfica, autora de *El benefactor y de Against Interpretation* (libro de ensayos que la llevaría a la celebridad en 1966), reconoce en un último fallo —esta vez a favor— que «como Sade y Reich, Artaud es comprensible e importante como monumento cultural, siempre que nos refiramos a sus ideas sin leer demasiado su obra. Porque para cualquiera que le lea con atención continuará orgullosamente situado fuera de su alcance, como una voz y una presencia inasimilables». Sobran las mentaciones.

FT

JOSE LUIS L. ARANGUREN: *Estudios literarios*. Editorial Gredos. Madrid, 1976. 350 pp.

El crédito intelectual de que dispone José Luis Aranguren como crítico literario se verá, sin duda, aumentado con la publicación de este libro, que abarca desde la paloma mística de San Juan hasta la fábula de fuentes de Jorge Guillén, pasando por Cervantes, Gracián y Larra, hasta llegar a la novelística contemporánea representada por Cela, Juan Benet y los Goytisolo.

La visión de conjunto que tiene el autor de la literatura española predispone desde el primer momento al ejercicio de una lectura atenta, puesto que raramente nadie que carezca de un concepto general acerca de un tema puede emitir juicios aislados de verdadera profundidad.

Podrá decirse que Aranguren se vale de una metodología tradicional para analizar diversos textos y autores. Esto, que a cierto público interesado en la moda, la novedad, puede parecerle retrógrado, pienso yo que no lo es. No interesa que un ensayista utilice procedimiento académicos o revolucionarios: lo que interesa es que dentro de ese procedimiento haya ideas, de igual manera que lo esencial de un poema es que contenga belleza, independientemente de que haya sido inventado con la mecánica tradicional de un soneto o en verso blanco.

Muchas de las conclusiones de Aranguren me parecen, personalmente, discutibles, revisables. Pero este mismo hecho indica que el texto contiene ideas, proposiciones, meditaciones, que en ningún caso pueden juzgarse de apresuradas o irresponsables por más que no esté de acuerdo con ellas.

Mi ignorancia de la literatura clásica española (ignorancia en el sentido académico y hasta su situación, porque no tengo, como buen americano, la vista acostumbrada a mirar desde una perspectiva de siglos) me impide leer con ánimo crítico piezas como *San Juan de la Cruz* o *La moral de Gracián*, primera y tercera, respectivamente, de esta serie de *Estudios literarios*.

Eso sí, en todo el transcurso del libro uno experimenta, como quería Heidegger (aunque sea parcialmente) el placer de la meditación.

LUIS DE PAOLA

Otros libros

TESTIGO DE ESPLENDORES:

“BAJO GUADALQUIVIR”

Permanente testigo de una historia hoy casi muda, aunque no enmudecida, que ha sido parte total de la historia perversa y agitada de esta poco idílica geografía denominada España: crisol de razas y fértil cuna de culturas diversas que le han llevado a convertirse en, como decía Pareto a propósito de la historia, «un cementerio de aristocracias», aunque, cual ave fénix, continuamente surja de sus cenizas y comience nuevas andaduras por los caminos del progreso que son la economía, la propia cultura y el insobornable tesón de sus hombres no nacidos para doblegarse bajo ningún yugo o ninguna promesa poco convincente. Esta, precedente, podría ser una síntesis para definir el Bajo Guadalquivir, al que Eduardo Tijeras ha dedicado un estudio de 195 páginas (*) que nos parece un trabajo muy importante, base para posteriores ensayos, sobre el suroeste andaluz.

Parece ser que el libro fue elaborado en la época anterior de Ediciones del Centro y, desde luego, es innegable que su autor conoce el tema de una manera amplia, pues, además de haber nacido en Morón de la Frontera, es un hombre preocupado por Andalucía y sus problemas y, además, inquieto investigador en las interrogantes de la vida cotidiana, como lo demuestran otros libros de diversa temática publicados y su constante trabajo en diversos diarios y revistas del país, en algunos de los cuales (*Informaciones*, *Cuadernos Hispanoamericanos* y *LA ESTAFETA LITERARIA*) figura en su nómina con una habitualidad permanente y al cargo de temáticas siempre de actualidad.

Yo voy a decir que a través de diversos artículos dedicados a Cesare Pavese, uno de ellos publicado en *Informaciones de las Artes y las Letras* del 27 de agosto de 1970, o sea, al cumplirse los veinte años de la muerte de Pavese en Turín, y el cual leí en un apresurado vuelo Madrid-Barcelona, he descubierto en Eduardo Tijeras a un profundo conocedor del alma humana, a un inteligente crítico de la obra ajena y a un apasionado investigador de la desesperanza.

Pero la desesperanza no es hoy la pauta que sirve de guía al Bajo Guadalquivir, que comprende las provincias de Sevilla, Huelva y Cádiz. Una lectura concentrada de la obra de Tijeras nos llevará, al contrario, por los caminos de un progresivo desarrollo y una armónica inspección a los problemas que se deben resolver para lograr mayores cotas de integración en un conjunto nacional en permanente transformación, pero todo ello sin renunciar a las especiales características que ese impresionante pasado reciente le ha donado.

Decíamos en otra parte, refiriéndonos a esta misma obra, que «en la última década los esfuerzos comunes de los hombres de Andalucía han hecho que ésta deje de ser una cantera de emigrantes y de individuos sin techo, para lograr, poco a poco, inscribir el nombre de su región entre los importantes de España». Problema éste que no sólo ha afectado a Andalucía en los últimos treinta años, sino, a consecuencia del tan criticado centralismo administrativo, a otras regiones con características e historia propias, como Galicia o la región valenciana y Murcia.

Decir que el libro de Eduardo Tijeras es un ensayo que va a estudiar con cierto detenimiento los factores geográficos, históricos, económicos y culturales del «triángulo tartésico» o «tartésio» no sería demasiado. Estamos además de acuerdo con el autor en que sobre Andalucía se ha escrito tal vez demasiado, a veces sin demasiado tino, y una obra como la presente debe tratar de desvelar o aclarar conceptos que no están del todo claros o suficientemente estudiados.

Así, por ejemplo, en el aspecto geográfico, una obra importante en el tema que consta de cuatro grandes

(*) EDUARDO TIJERAS: *Bajo Guadalquivir*. Ediciones del Centro. Madrid, 1976; 195 págs., 250 pts.

tomos en preciosa encuadernación en color rojo y letras en oro, muy propia para salones de unas ciertas burguesías y noblezas acomodadas e incultas, se da menos importancia o se le dedica menos espacio a Andalucía en conjunto que a la descripción ampulosa y fantástica de las regiones polares, pese a estar dedicado a un público español. También nuestras historias han dado pocas referencias a aspectos de aquella zona, y cuando lo han hecho, por ejemplo al tratar del Cádiz de las Cortes, lo han hecho con una óptica y una toma de partido que no son del todo reveladores de los aspectos políticos y sociales que ciertos protagonistas han tenido. También durante mucho tiempo el flamenco ha sido mal considerado, mal estudiado, mal explicado, y, finalmente, el comercio o la industria andaluces se nos han presentado como baluarte de las inteligentes familias inglesas que han sabido explotar lo que los españoles tenían en su casa. Esto no es así desde hace varias décadas, pero ello no debe nada a nuestro particular sistema político. Valga de ejemplo la actitud nada recomendable del terrateniente Azaña, la bárbara represión de Casas Viejas y, a partir de 1939, toda la serie de abandonismos que propiciados por hombres del gobierno o de la clase dominante, aunque hijos de la región, se preocuparon más de su propio beneficio personal que de una efectiva planificación de los recursos.

Trata Tijeras de hablarnos de todo esto con cierta parsimonia, no exenta de eficaz documentación, a fin de situar la imagen del Bajo Guadalquivir en su exacto contexto. Sus análisis son amplios y correctos; sus propuestas, hábiles; sus respuestas a las interrogantes históricas o sociales, elaboradas y estimulantes para un progresivo desarrollo en esta España camino de libertades y democracias no bien presididas por el alza constante e irracional de los precios—aunque no de los salarios—. Tras la introducción, aclaratoria de algunos de estos aspectos, y una descripción geográfica de la zona a estudiar, pasa Tijeras a hacer un estudio histórico de la misma. Dice Eduardo Tijeras que «explicar el pasado a la luz del presente no deja de ser un buen método, sólo que admite cierta moderada desconfianza en su interpretación historicista» (pág. 45); queremos añadir que la desconfianza que admite tal método es demasiada, y lo decimos porque vemos que el propio autor, al enjuiciar los condicionantes históricos del Bajo Guadalquivir, no cae en tales errores, o sea, una explicación del «pasado a la luz del presente», pues ello condicionaría demasiado el trabajo, llenándole tal vez de magnificencias inciertas o de grisuras no correctas del todo. A partir de 1939, en nuestra España, las historias, fundamentalmente las concebidas para escolares o de divulgación general, han rezumado un odio y una serie de epítetos hacia «abismos marxistas», «raza de alimañas», «destructores de nuestra civilización» y otros por el estilo, en un afán no acabado de justificar la victoria de una guerra civil gracias a «los indomables principios de—por ejemplo—los férreos caballeros de la cruz y la espada»; todo ello era la base para explicar el pasado a partir de tales premisas y configurar nuestro pretérito haciendo clara distinción de todo lo aborrecible, siempre que no estuviera del lado de unas ideas, o todo lo magnificable, mientras que justificara unos hechos y unos modos dominantes en la escena política y social del momento. Así, es digna de mención la configuración que Tijeras hace de los diversos pueblos que han ocupado el Bajo Guadalquivir, que, de una manera u otra, va a desmitificar la fácil argumentación de un pasado casi exclusivamente árabe. Realmente no es que los árabes fueran el pueblo más importante que se paseó por el triángulo tartésico dejando unas huellas increíbles casi de su civilización, sino, más bien, que es el más cercano a nosotros cronológicamente; no es que sea el que más tiempo ocupó la zona, sino que, posiblemente, es del que tenemos más datos para explicar tal ocupación: de eso a suponer una ascendencia casi exclusivamente musulmana a todo un folclore y a las características de sus actuales pobladores hay un abismo. Por ello, el análisis que se hace en el libro ahora comentado nos parece correcto, aunque sugeridor de profundizaciones más amplias. Desde la cita de «los andaluces de la caverna» hasta la instalación de bases militares norteamericanas al amparo de acuerdos suscritos entre dos potencias sin la consulta o «permiso» del pueblo que ha de soportarlas, con su arsenal de armamento nuclear en Rota y Morón de la Frontera, asistiremos a un recorrido fugaz, pero patentizador de la existencia de las culturas argárica y megalítica que, por ejemplo, ocuparon el suelo bajoguadalquivireño durante más tiempo que los musulmanes, aunque fuera hacia el año 3000 antes de nuestra era; las fuentes griegas y romanas, el paso de los fenicios o cartagine-

ses y la existencia, o ilusión, de Tartessos, la más antigua ciudad de Occidente, según las aseveraciones de Schulten, se encaminan directamente a la consideración de Cádiz como el finisterre de una civilización mercantilista y base para la posible existencia de otros mundos, hoy ya reconocidos, pero que se pierden en el intrincado panorama de la leyenda o de la tradición popular, como aquellos datos que «señalan a los fenicios de Gadir como los primeros visitantes de este continente—América—, entre los años 475 a 150 antes de Cristo, hipótesis que en cierto modo corresponde a la tradición marinera, explotadora y mercantil de estos primeros pobladores del suroeste español» (pág. 31). La existencia de núcleos ibéricos que, remozados, son parte de nuestra geografía política actual, y la existencia seguntina de una ciudad que, fiel a la causa cartaginesa, prefirió sucumbir antes que entregarse a los romanos (Estepa), son datos que configuran las características de pueblo tan indoblegable como el andaluz. Pero ya en época romana «los primeros moros» intentaron el arribo de la península, que sólo conseguirían tras la «cristianización» de la zona a manos de los visigodos. De 711 a 1492 el Bajo Guadalquivir sufrió en su tierra una lucha sin cuartel, pese a lo cual las huellas árabes quedaron en él con una fuerza y un vigor que, desgraciadamente, otras civilizaciones no lograron establecer. El comercio con las Indias, los enfrentamientos hispano-anglo-franceses, la Guerra de la Independencia y toda su secuela de aparatosas represiones tras la vuelta del rey deseado, nos lleva a la revolución de 1868, proclamada en Cádiz, o la existencia de la «Mano Negra» en 1874, para desembocar en sucesos de nuestra historia más reciente, como todos los producidos en la Segunda República y la insurrección militar que llevaría a la configuración de la nueva España.

Del subdesarrollo hasta «la dimensión meteorológica protagonizada por el viento de Levante» transcurre un intenso capítulo dedicado a los condicionantes económicos de esta parte de Andalucía, algunas de cuyas partes nos parecen vitales para comprender la posición de ella en esta España ¿predemocrática? Ciertamente advertimos a diario que Andalucía no es un universo mudo en el plano de la política activa: no es ni tan mudo como nos han dicho durante cuarenta años que era todo el país, ni tan mudo como una especie de leyenda de perezas y vaguedades se ha cernido sobre las ocho provincias. Pero sí es cierto que un peculiar abandonismo ha estado vigente durante muchas décadas en el campo y en la ciudad, en la industria y en la pesca, en los ámbitos de la cultura y la potenciación de ciertas zonas más necesitadas de potenciar que, verbigracia, el Campo de Gibraltar, lo cual no es crítica negativa, sino insatisfacción positiva. Un análisis punto por punto de los diversos factores económicos, como hace Tijeras, hecho a escalas ministeriales, podría traducir en realidades algunos buenos deseos aún no puestos en práctica. Y la cultura. Yo diría que las 40 páginas más apasionantes del libro van dedicadas a la cultura, que—según Tijeras—«es el corolario de avatares históricos, económicos y climatológicos, junto a otros componentes de tipo azaroso pocas veces precisado, alude a un conjunto de usos, costumbres, constantes características y estilísticas, donde destacan varios factores más expresivos, tales como el arte, la literatura, el matiz peculiar de modos y maneras popularmente arraigado, que resultan idóneos para aproximarse a lo que en términos generales puede denominarse temperamento de un pueblo, si es que de verdad podemos confiar en la soberanía de los elementos genuinos y privativos» (página 153). La cita de nombres y «sucesos» en este capítulo no parece exhaustiva, pues realmente los hombres que «desde dentro o desde fuera» han abogado por la cultura andaluza son muchos y su valor en el conjunto nacional sólo ha sido valorado en contados casos, y además no siempre en los mejores protagonistas, que en esto también hay sus trucos; ofreciendo, a cargo de determinados nombres presuntamente portadores de la antorcha de la idiosincrasia del pueblo, una imagen deteriorada por un folclorismo al menos inexacto y dejando fuera la verdadera posición y los más innegables aspectos de todo el amplio panorama cultural que continuamente se debaten entre el olvido, el tesón, las marginaciones y los trabajos forzados en pro de mostrar a los demás españoles la verdadera imagen de Andalucía, como se debe intentar el resurgimiento, en igualdad de condiciones de las demás culturas, que unidas llegarán a configurar, sin violencias ni engaños, esta cuestión tan debatida últimamente a la que denominamos España.

MANUEL QUIROGA CLERIGO

HERMINIO RAMOS PEREZ:

Cerámica popular de Zamora (cerámicas vivas). Ed. del autor, Zamora, 1976; 290 págs. Ø16××23Ø.

Herminio Ramos Pérez enseña historia en el Instituto de Zamora, y además la vive y se la hace vivir a sus alumnos. Es también delegado de Bellas Artes en la provincia, y está dispuesto siempre a promocionar la cultura en cualquier de sus manifestaciones. Preocupado por la desaparición de la cerámica popular en su tierra, ha escrito este libro para alertar y alentar a sus paisanos, cuando todavía se puede evitar la extinción de este arte del pueblo, tan mimado en otros países y tan descuidado en el nuestro.

Prologa el volumen Rosa Martínez de Lahidalga, trazando una breve historia de la cerámica popular española, desde la ibérica hasta la actual, en pocas pero precisas palabras. Pone de relieve cómo, a pesar de los siglos, la cerámica popular se ha mantenido fiel, tanto en formas como en decoración, a la tradición y a la exigencia de los gustos locales.

La alfarería rural es uno de los ejemplos más serios de arte del pueblo, concepto distinto al de arte popular. Arte del pueblo debemos considerar al hecho por personas carentes de ilustración, que se apoyan en la tradición. Hasta el siglo pasado no se le dio importancia, pero cada vez la tiene mayor entre las personas de cultura. La cerámica funcional es también ejemplo de arte popular porque es aceptada por una mayoría de público, de modo que en este caso coinciden los dos conceptos.

En la actualidad la cerámica está perdiendo su función, y por eso se halla en trance de extinción. El clásico botijo ha sido desplazado por el frigorífico, y los cacharros de plástico son más prácticos y duraderos que los de cerámica. Es el signo de los tiempos. Por eso, el Museo Etnográfico de Hamburgo envió en 1973 una comisión de especialistas a España, para que recorrieran los alfares que aún subsisten, recogiendo las piezas fundamentales de ese arte tan característico. Al mismo tiempo, recogían datos para redactar un libro sobre el tema.

Herminio Ramos Pérez no sólo traza en el suyo una crónica sobre los pocos alfares aún activos en Zamora, sino que hace también un canto a los hombres que han creado un verdadero arte con sus

OCTAVIO CABEZAS: Manuel Fraga, semblanza de un hombre de Estado. Colección «La Política y los Políticos». Organización Sala Editorial. Madrid, 1976; 444 págs. Ø17x24Ø.

Octavio Cabezas es asturiano de pro y nacido en Oviedo en 1933. Es, ante todo, un intelectual—de casta le viene al galgo—. Ha ganado diversos premios literarios y ha publicado una serie de trabajos sociológicos sobre temas de educación y comunicación de masas, y en la actualidad trabaja en la preparación de dos obras de historia política española y contemporánea, una biografía que titula provisionalmente Indalecio Prieto: una vía posible al socialismo y otra sobre la historia y avatares del Sindicato Minero Asturiano y la Federación Socialista Asturiana.

Al hacer la crítica de un libro biográfico de un hombre político es ineludible el hacer también, cabalmente, la presentación del autor de la biografía por muchas razones y principalmente por una: la de limar suspiros, y Octavio Cabezas tendrá, como todo humano, sus faltas y sus sobras, pero aún no ha aprendido a «cepillar gabanes». Por lo menos es lo que se desprende de la formidable biografía que ha escrito sobre el profesor Fraga. Dicho todo esto, creo haber aclarado algunos conceptos sobre la personalidad de Octavio Cabezas.

Personalmente pienso que la biografía de un hombre público siempre estará incompleta; por lo menos no es una moneda que a todos agrada, máxime cuando se trata de un hombre político aún vivo y, por una u otra razón, de rabiosa actualidad.

Octavio Cabezas, al escribir la biografía de Manuel Fraga, no ha querido ni ha hecho un libro de política, sino la biografía de un político desde la política, viéndolo todo a vista de pájaro, y andando el camino con pies de plomo, salvando los mil y un escollos que una tarea tan ardua, como se impuso al escribir el libro

que nos ocupa, le reportaría. Por lo tanto, esta vez el «zapatero» no ha realizado el calzado a la medida del cliente, sino que se ha limitado a fabricar unas botas cortando de la piel que ya estaba autofabricada por el propio biografiado, o sea, su vida pública y privada, y el resultado ha sido ese espléndido y macizo libro Manuel Fraga, semblanza de un hombre de Estado.

El libro está lleno de citas exactas, fechas, datos históricos a los que habrá que recurrir cuando se quiera replantear la historia contemporánea española de las últimas décadas, pues Octavio Cabezas, a través de los tres años de trabajo, consultando archivos, periódicos y revistas, y escribiendo cartas y manteniendo entrevistas con personas allegadas al señor Fraga para obtener información de primera mano y ofrecernos, con todo rigor y responsabilidad, este ingente trabajo.

Y los acontecimientos individuales y colectivos del biografiado se muestran no sólo en los accidentes inmediatos, sino en sus causas y concausas. Por lo tanto, Manuel Fraga tiene en este libro su semblanza más completa y una de esas biografías que ponen a los hombres de pie ante el mundo con sus armas y su alma, mostrándonoslo tal y como es, como un verdadero liberal de talante universal.

Octavio Cabezas, a lo largo del libro, de casi quinientas páginas y más de ciento veinticuatro fotografías, nos demuestra que una biografía no tiene que ser por fuerza un homenaje al personaje biografiado, sino quizá, y en ocasiones, todo lo contrario, un latigazo tal vez, según los hechos de la persona a «retratar», y los latigazos de la pluma de Octavio, si es que ha habido que darlos, no se han quedado en el tintero.

Alguien dijo alguna vez que la novela es la historia de lo que nunca ocurrió, y la historia, la novela de lo ocurrido. Pues bien, así de fácil se lee el espléndido trabajo que Octavio Cabezas ha hecho del hombre político Manuel Fraga.

JUAN MORALES MIRANDA

solos medios, y asimismo lanza la voz de alarma para evitar su desaparición. El es el organizador de la Feria de la Cerámica Popular que desde 1972 se celebra en la plaza de Viriato, coincidiendo con la feria patronal de Zamora. Cada año aumentan los participantes, y es frecuente que muchos de ellos agoten sus existencias. Por eso, esta Feria de la Cerámica ha hecho el milagro de devolver la ilusión perdida a algunos artesanos, como a las hermanas María y Pilar Redondo, de Carbellino de Sayago, de sesenta y siete y sesenta y cuatro años de edad, que ante la insistencia de Herminio Ramos volvieron a mover el torno, ya abandonado por ellas, y acuden a la feria desde 1974, con gran éxito: se lo he oído comentar a ellas mismas el pasado mes de junio, y decían que nunca habían ganado tanto dinero, a pesar de que sus precios no saben del índice del coste de la vida.

Lo mismo se puede decir de Apolinar González, el último artesano de Venialbo, que ya había apagado el horno hace años y lo ha vuelto a encender contagiado por el entusiasmo de Herminio Ramos. Lo malo es que tras ellos nadie quiere hacerse cargo de un trabajo mal pagado y de escasa salida, por lo que parece que esos hornos se apagarán definitivamente y que esos

tornos, o «ruedas», como por aquí se llaman, no volverán a funcionar.

En Junquera de Tera, donde todo el pueblo había sido artesano, sólo quedan hoy tres alfareros. En Toro no hay más que un solo ceramista, Félix Rodríguez, de setenta y dos años, y nadie quiere aprender su oficio. En El Perdigón había otro alfarero, Gregorio Cívicos, pero ya no trabaja a causa de un accidente sufrido el año pasado, y el horno está cegado.

Se mantiene la tradición en dos pueblos, Pereruela y Moveros, si bien decreciendo mucho. En los años treinta se contaban en Pereruela medio centenar de mujeres que manejaban el torno, mientras que hoy no pasan de catorce, y son de edades avanzadas. En Moveros hay 10 mujeres que manejan el torno, y sus maridos realizan los trabajos propios del horno; los más jóvenes ya han cumplido el medio siglo.

Cerámica popular de Zamora (cerámicas vivas) no es sólo un recorrido por los alfares, sino mucho más. Herminio Ramos estudia la ecología zamorana y nos habla de los diversos materiales utilizados por los ceramistas. Se detiene en presentar cada zona de la provincia relacionada con la cerámica, detallando su historia, su geografía, su economía, sus costumbres y fiestas,

así como sus monumentos, utilizando bibliografía junto a su conocimiento personal de esos lugares. Centrado en el tema de la cerámica, alude a su origen si es conocido, cuenta sus vicisitudes históricas y describe todas las formas que salen o salían de los hornos: tinajas, cántaros, asadores de castañas, macetas, etc. Es curioso que en Pereruela, en Moveros y en Carbellino son mujeres las que manejan el torno, para ayudar a la siempre débil economía familiar. La decoración es austera, con sólo algunos refuerzos, lo que resalta su funcionalidad. Todo, pues, sobre la cerámica zamorana, amenazada de muerte, se encuentra en este libro de Herminio Ramos Pérez, un libro ejemplar.

A del V

PEDRO RIBAS: *Unamuno. Escritos socialistas. Artículos inéditos.* Ayuso, Madrid, 1976; 274 págs. Ø11,5x20,4Ø.

Aunque a algunos pueda parecer extraño, el mismo intelectual que quería sintetizar su pensamiento sobre las doctrinas de Marx en estos términos: «El judío saduceo Carlos Marx creía que son las cosas las que hacen y crean a los hombres, y de aquí su concepción materialista de la historia, su materialismo histórico—que podríamos llamar realismo—, pero los que quere-

mos creer que son los hombres, que son las personas las que hacen y llevan las cosas, alimentamos, con duda y en agonía, la fe en la concepción de la historia en la concepción personalista y espiritualista», escribía el 11 de octubre de 1894 a Valentín Hernández, director del semanario bilbaíno *La Lucha de Clases*. «... he acabado por penetrarme la convicción de que el socialismo limpio y puro, sin disfraz ni vacuna, el socialismo que inició Carlos Marx con la gloriosa Internacional de trabajadores, y al cual vienen a refluir corrientes de otras partes, es el único ideal vivo de veras, es la religión de la humanidad». Este hombre era el catedrático de la Universidad de Salamanca, Miguel de Unamuno, de cuyas ideas político-sociales tal vez nos diera una estampa cabal el anarquista «Federico Urales» (Juan Montseny) al retratar su complejidad espiritual así: «Para anarquista, le sobra espíritu religioso y le falta mirar recto y ver claro. Para socialista, le sobra independencia. Para católico, amor y pensamiento. Para ateo, le sobra esencia de su ser. Donde estaría mejor, aunque no con absoluta propiedad, es en el anarquismo místico, a lo Tolstoi en el anarquismo cristiano, pero también de allí se escaparía.»

Por ello ha podido afirmar Julián Marías que su obra es paradójica y agónica, llena de contradicciones, y que intentar clasificarlo es tan absurdo como vano, pues en el ex rector de Salamanca no

se puede encontrar no ya un sistema, sino ni siquiera un cuerpo congruente de doctrina. Tal vez valga la pena recordar su aserto «la razón es enemiga de la vida» para intentar asomarse a los dos factores que, al menos, en la primera de sus dos crisis espirituales—en 1897 y en 1924—intervinieron decisivamente: el ansia de inmortalidad y el hambre de notoriedad.

Tras la carta de él que hemos citado antes, Miguel de Unamuno es asiduo colaborador del semanario socialista de su tierra natal, Bilbao, desde 1894 a principios de 1897, esto es, entre los treinta y treinta y tres años de su existencia, y aun en otras publicaciones del mismo signo, como *El Socialista* madrileño y en alguna revista alemana, sigue exponiendo sus ideas al respecto, que también han sido analizadas, histórica y doctrinalmente, por los profesores españoles en Universidades norteamericanas, Blanco Aguinaga y Pérez de la Dehesa, si quiera este último en su obra capital sobre la cuestión *Política y sociedad en el primer Unamuno*, haya merecido precisiones y discrepancias de Gonzalo Fernández de la Mora en la recensión de tal obra, publicada en el ABC de 5-XI-1966 (y no de 5-I-66, como equivocadamente se consigna en la nota 47 del libro que comentamos).

Más por una finalidad partidista que por un afán complementario de la oceánica literatura publicado sobre don Miguel de Unamuno y su obra, se nos presenta esta monografía de Pedro Ribas, incluida en el número 11 en la «Biblioteca de textos socialistas», compuesta de dos partes: la primera dedicada a «Unamuno socialista», en la que en algo más de medio centenar de páginas, examina, con bastante conocimiento de los estudios anteriores sobre el tema y especialmente del libro ya citado de Pérez de la Dehesa, en sus dos ediciones españolas, de 1966 y de 1973, esta faceta ideológica de la juventud unamuniana, ya catedrático—lo era desde 1891—, centrada sobre todo en las colaboraciones de nuestro insigne, contradictoria y paradójica lumbrera del 98 en *La Lucha de Clases* y en el examen de su aportación doctrinal al «Socialismo» español; y una segunda—«escritos socialistas», págs. 55-274, que constituye una muy interesante aportación a la obra unamuniana en los no publicados hasta ahora en libro—de artículos de don Miguel, sobre muy variados y actuales en el momento de su publicación inicial (y aun ahora) temas nacionales y aun internacionales, reproducidos del indicado semanario bilbaíno.

Creemos que en todo caso—y salvada la finalidad «política» del libro—esta obra de la Editorial Ayuso merece ser útilmente incorporada a la dilatadísima producción unamuniana.

NL