

la **estafeta** literaria

15 ABRIL 1970  
NUM. 442  
15 PTAS.



**¿QUE  
HORA ES  
EN FRANCIA?**

## PUEDEN JUGAR



### XV JUEGOS FLORALES DE LA PLAZA DE LA LANA, BARCELONA

★ La «Asociación de Vecinos de la Plaza de la Lana», de Barcelona, bajo el patrocinio de la Junta Municipal del Distrito IV, organiza los XV juegos florales, que tendrán lugar el próximo día 24 de mayo, a las siete de la tarde, en el evocador marco de dicha plaza.

Flor natural y 10.000 pesetas, ofrecidas por el excelentísimo señor Alcalde de Barcelona, don José María de Porcioles i Colomer, a la mejor poesía que cante al amor.

Englantina y 3.000 pesetas, ofrecidas por el ilustrísimo señor don Alejandro Betrius de Bouffard, presidente de la Junta Municipal del distrito IV, a la mejor poesía que glose a la patria.

Viola y 3.000 pesetas, ofrecidas por don Joaquín Montal y Galobart a la mejor poesía que exalte a la fe.

#### Premios extraordinarios

Premio de 5.000 pesetas, ofrecido por el excelentísimo señor don José María Muller y de Abadal, presidente de la Diputación Provincial, al mejor trabajo sobre el tema «La obra cultural de la Diputación Provincial de Barcelona: 1900-1970».

Premio de 2.000 pesetas, ofrecido por el ilustrísimo señor don Luis Miravittles, delegado del Servicio de Régimen Interior y Relaciones Públicas, a un trabajo de tema libre.

Premio de 2.000 pesetas, ofrecido por el ilustrísimo señor don José Luis de Sicart Quer, delegado de Servicios de Cultura, al mejor trabajo sobre «Historia barcelonesa».

Premio de 5.000 pesetas, ofrecido por el excelentísimo señor don José Luis Bruna de Quixano, delegado especial del Estado en el Consorcio de la Zona Franca, sobre el tema «Dignificación del hombre por el trabajo».

Premio de 5.000 pesetas, ofrecido por el ilustrísimo señor don Arturo Martí Cot, presidente del Patronato Municipal de la Vivienda, a un trabajo sobre el tema «La vivienda del anciano».

Premio de 2.000 pesetas, ofrecido por el excelentísimo señor don Miguel Mateu Plá, embajador de España, a un trabajo de tema libre.

Premio de 3.000 pesetas, ofrecido por la Caja de Pensiones para la Vejez y de Ahorros, al mejor trabajo literario en prosa, en castellano o catalán, sobre el tema «El ambiente económico-social en la obra literaria de Santiago Rusiñol».

Premio de 1.500 pesetas, ofrecido por el excelentísimo señor don Narciso de Carreras Guiteras, presidente del Instituto Catalán de Cultura Hispánica, a un trabajo de tema libre.

Premio «Sebastiá Alvarez y Arenas», de 2.000 pesetas, al mejor trabajo en castellano o catalán, en prosa o verso, sobre «El maestro, o las relaciones del mismo con el niño».

Premio de 1.000 pesetas, ofrecido

por la «Fundación Bernat Metge» a un trabajo en catalán de tema libre.

Premio de 1.000 pesetas, ofrecido por las «Asociaciones de Vecinos de Barcelona» a un trabajo de tema libre.

Premio de 2.000 pesetas, ofrecido por la «Asociación de Vecinos de la plaza de la Lana» a un trabajo sobre el tema «Historia del barrio de Ribera».

Todos los temas pueden desarrollarse en castellano o catalán, excepto aquellos en que se especifique la lengua.

Los trabajos se presentarán por duplicado, sin firma y con su correspondiente plica, en el local de la «Asociación de Vecinos de la plaza de la Lana», plaza de la Lana, 4, bajos, hasta las veinte horas del día 30 de abril, a nombre del secretario del Jurado, especificando el premio a que opta.

Los autores premiados tendrán que recoger personalmente los premios en la fiesta del reparto de los mismos.

El fallo del Jurado, que será inapelable, se hará público el día 9 de mayo.

Los trabajos no premiados podrán ser retirados del local de esta Asociación de Vecinos, a partir del día 8 de junio hasta el 30 de julio próximo.

El Jurado calificador estará integrado por las siguientes personalidades: presidente, don Octavio Saltor. Vocales: don Felipe Graugés, don Juan Oller Rabasa y don Leandro Amigó, actuando de secretario don José Tarín-Iglesias.

### CONVOCATORIA DEL IV PREMIO NACIONAL DE TEATRO «SITGES»

I. Podrán concurrir autores vivos, con textos escritos en cualquiera de las lenguas españolas, los cuales deberán ser rigurosamente originales e inéditos y cuya extensión será la habitual de las representaciones teatrales.

II. Los originales deberán presentarse con nombre y dirección de su autor, por triplicado, mecanografiados a doble espacio a una sola cara, y deberán enviarse a la Delegación Provincial de Información y Turismo (avenida Generalísimo, 431 bis), o bien a la Comisión de Cultura del Ayuntamiento de Sitges.

III. El plazo de admisión de originales finalizará el 30 de abril de 1970.

IV. Podrán concurrir también las compañías españolas de teatro de cámara o ensayo no profesionales.

V. Las compañías interesadas deberán presentar en la Delegación Provincial de Información y Turismo de Barcelona, o en la Comisión de Cultura del Ayuntamiento de Sitges, una sucinta Memoria de las actividades realizadas y proyecto de lo programado.

VI. Un Comité de Selección, integrado por un director escénico profesional, dos críticos teatrales, un representante de la Delegación Provincial de Información y Turismo y un representante del Ayuntamiento de Sitges, procederá a la lectura de las obras presentadas y de las Memorias aportadas por las compañías seleccionadas hasta seis obras, como máximo, que serán estrenadas en el transcurso de la «Semana de Teatro de Sitges», y las compañías que presentarán las obras.

VII. Antes del día 1 de julio se procederá a la adjudicación de las obras seleccionadas a cada una de las compañías, entregando los originales a los respectivos grupos escénicos para su estudio, ensayo y puesta en escena durante la «Semana de Teatro de Sitges». Se concederá un plazo de diez días naturales a partir de dicha fecha para que las compañías seleccionadas confirmen su aceptación, suscribiendo el correspondiente contrato en el que

se determinará la cantidad fijada para compensar los gastos inherentes a la presentación de la obra.

VIII. Un Jurado, integrado por críticos teatrales de la prensa diaria barcelonesa, un director escénico profesional, un representante de la Delegación Provincial de Información y Turismo en Barcelona y un representante del Ayuntamiento de Sitges, concederá, en su caso, los Premios y dará a conocer el fallo definitivo al finalizar la Semana de representaciones.

IX. Los premios a que se refiere la base anterior serán los siguientes:

Premio de 50.000 pesetas para el autor de la mejor obra.

Premio de 50.000 pesetas para la mejor compañía, entendidas la mejor dirección, interpretación y dignidad en la puesta en escena.

Trofeos a la mejor compañía, a la mejor primera actriz, al mejor primer actor, al mejor director, a la mejor actriz de papel secundario, al mejor actor de papel secundario y a la mejor escenografía, de las obras presentadas en el transcurso de la Semana.

X. Las representaciones de la «Semana de Teatro de Sitges» tendrán lugar en fechas comprendidas entre 10 al 17 de octubre.

XI. La obra premiada quedará en propiedad de su autor, excepto para la representación o representaciones que se efectúen en cualquier edición de la «Semana de Teatro de Sitges».

XII. Los autores concursantes y no galardonados podrán recibir los originales al mes siguiente al fallo del Jurado, declinando los organizadores su responsabilidad en la custodia una vez pasado dicho plazo.

XIII. Cualquier circunstancia no prevista en las bases será resuelta inapelablemente por el Comité de Selección.

XIV. Por el simple hecho de presentarse el Premio Sitges de Teatro se considera que se aceptan las bases que lo regulan.

### PRIMER CERTAMEN DE POESÍA «NIÑOS, POETAS, PRIMAVERA»

★ El Colegio «Children's Garden» (Jardín de la infancia), de León (España), convoca el premio de poesía «Niños, Poetas, Primavera». La primera edición de este premio será en homenaje a María Montessori, en el primer centenario de su nacimiento.

Podrán concurrir a él todos los poetas de habla española.

Se establecen los dos premios siguientes:

Premio «Niños», dotado con pesetas 5.000.

Premio «Europa niña», dotado con 5.000 pesetas.

Para aspirar a los premios citados, los trabajos deberán glosar temas cuya inspiración y contenido sea «El Niño» en su más amplia extensión.

Los originales deberán ser enviados por triplicado al Colegio «Children's Garden» (Jardín de la infancia), Avenida del Padre Isla, 51 (Chalet-Palacio), León, consignando en el sobre «Para el Certamen de Poesía», terminando el plazo de admisión el día 8 de mayo a las doce horas. En el original se indicará cuál de los dos premios indicados opta el poeta.

Por el sistema de «plicas». El poema irá firmado con el lema. En sobre aparte se detallará la identidad del autor y en ningún caso se concederá accésit o mención honorífica.

Los poemas habrán de ser originales, inéditos, de extensión no superior a los doscientos versos y los premiados quedarán en propiedad del Colegio «Children's Garden» (Jardín de la infancia), de León. Los trabajos no premiados podrán ser retirados por quien acredite ser

su autor en el plazo de un mes. Transcurrido dicho periodo pasarán a ser propiedad de «Children's Garden» (Jardín de la infancia), de León, y podrán ser incluidos en cualquiera de las publicaciones del Colegio.

La entrega de premios tendrá lugar en un acto a celebrar en León con motivo de la fiesta, «Niños, Poetas, Primavera», prevista para el día 15 de mayo en el Colegio «Children's Garden» (Jardín de la infancia), siendo inexcusable la presencia de los poetas premiados.

El fallo será inapelable.

El hecho de presentar sus trabajos, supone la plena conformidad de los autores con las presentes Bases.

### IX CERTAMEN POETICO «AMANTES DE TERUEL»

★ El excelentísimo Ayuntamiento de Teruel convoca el IX Certamen Poético en honor de los Amantes de Teruel, patrocinado por la Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Zaragoza, Aragón y Rioja.

Primera.—Se establecen los siguientes premios:

Flor natural y 15.000 pesetas al mejor poema de amor, con libertad absoluta de forma. Este poema puede encontrarse incluido en alguno de los libros presentados al premio de «Libro de Poemas», o ser presentado aisladamente.

Premio de 5.000 pesetas al poema que siga en méritos al anterior.

Premio «Amantes de Teruel», de 25.000 pesetas y edición, al mejor «Libro de Poemas».

Premio «Teruel Mudéjar», de 15.000 pesetas, al «Libro de Poemas» que siga en méritos al anterior.

Premio de 10.000 pesetas al mejor soneto sobre «Los Amantes de Teruel».

Premio de 5.000 pesetas al soneto que le siga en méritos.

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

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

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

Quinta.—Los trabajos presentados deberán estar escritos a máquina en quintuplicado ejemplar, en sobre cerrado y bajo un lema, incluyendo plica con su nombre, apellidos, dirección y teléfono, dirigido al excelentísimo Ayuntamiento de Teruel, con la indicación «IX Certamen Poético Amantes de Teruel».

Sexta.—El plazo de presentación de los trabajos finalizará el día 30 de abril de 1970.

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

Octava.—La presentación de trabajos presupone la aceptación de las bases y el compromiso por parte de los autores a recibir personalmente el premio obtenido en el acto solemne que se celebrará el día 7 de julio de 1970 y en el que será proclamada la reina del certamen y presentada su corte de honor.

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

### ¿QUE HORA ES EN FRANCIA?

Paul Werrie, escritor e intelectual francés y reconocido hispanista, abre este número de LA ESTAFETA LITERARIA con un agudo y valiente ensayo en torno a la hora actual de la cultura en Francia. En él nos ofrece una totalizadora panorámica de cuanto allí se lee, de las actividades teatrales y artísticas del vecino país y su verdadero valor y auditorio. Con datos de primera mano y sin chauvinismos nos informa objetivamente de todos los aspectos esenciales de la vida literaria y artística francesa del momento y propone con rigor revisar ideas, no demasiado claras o decididamente erróneas, sustentadas por tantos acerca de la gran cultura francesa, abogando por un acercamiento sin trabas ni tabús de las relaciones culturales entre Francia y España. (Págs. 4 a 8.)



### IGLESIAS LAGUNA

Nuestros lectores conocen bien la personalidad literaria de Antonio Iglesias Laguna. Su capacidad creadora y crítica —tanto monta— le ha valido recientemente el Premio Nacional de Literatura «Emilia Pardo Bazán» por su importante obra *Treinta años de novela española*. Fernando Ponce, en la sección *El escritor, al día*, traza la semblanza de Iglesias Laguna en los diversos aspectos que caracterizan la doble imagen del escritor y el hombre. La ficha biobibliográfica, texto breve e información gráfica ponen al día la vida y la obra de este escritor (Págs. 13 a 15.)



### EL ARTE DE LA MEDALLA

En un documentadísimo reportaje, Luis María Lorente pasa revista al arte de la medallística desde sus orígenes hasta hoy. La historia artesanal de la medalla, la técnica seguida y valor artístico que se le ha concedido siglo tras siglo, en todas las culturas, a este noble arte de perpetuar para la Historia símbolos, hechos y personalidades. El autor de este trabajo dedica un especial interés a las medallas de escritores y ofrece una amplia muestra gráfica de las últimas emisiones dedicadas a escritores famosos, preferentemente españoles. (Págs. 16 a 19.)



### CONCURSOS «LA ESTAFETA»

Los cuentos seleccionados esta quincena son los titulados *Gag*, de Manuel Pílares, y *El teléfono de don Justino*, de Manuel de Heredia. Ilustran, respectivamente, Goñi y Estruga. En cuanto a los poemas, damos *Díptico de la piedra*, de Jaime Siles, y *Oda en Istan*, de Antonio Almeda. (Págs. 21 a 25.)



### CINE RELIGIOSO

Pedro Miguel Lamet, S. J., poeta e intelectual de las últimas promociones, en un amplio artículo titulado *Imagen filmica y contenido religioso. ¿Dos extremos irreconciliables?* nos habla acerca de las dificultades y necesidad de un cine auténticamente religioso, a la medida del hombre de hoy. (Págs. 26 a 28.)

Además, ensayos, comentarios, artículos, noticias, informaciones, secciones fijas, críticas, etc.

la  
**estafeta**  
literaria

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

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

# ¿QUE HORA ES EN FRANCIA?

Por PAUL WERRIE



Paul Werrie

## PORCENTAJE DE LECTORES

UN 58 por 100 de franceses no han abierto nunca, durante toda su vida, y no abren jamás, en el curso del año, lo que se llama un libro. Un 58 por 100.

Un 55 a un 60 por 100 de franceses no han puesto nunca en su vida los pies en un teatro. Así se cifra la cultura, como se dice hoy, de Francia. Es decir del país, que el alemán Keyserling llamaba el país europeo de la cultura por antonomasia, y cuya cultura es indudablemente una de las más irradiantes que se conocen hoy.

La verdad es que hay una ilusión que diría yo de óptica. La verdad es que vivimos, nos alimentamos con muchas ilusiones de esa clase.

Todos los pueblos tenemos de nuestros vecinos ideas falsas, favorables o desfavorables, pero falsas. Los franceses tienen ideas falsas de los ingleses, los ingleses de los alemanes, los españoles de los franceses. Y viceversa, claro.

Lo que pretendo hoy, aprovechando mi situación de agente doble, es decir de hombre que, sin ser español, ha vivido dieciséis años de su vida en España, para volver después a la patria de su idioma; lo que pretendo, en esa calidad de enlace entre las dos culturas, digamos, es rectificar unas cuantas ideas falsas que podemos tener aquí en España referentes no a Francia, sino a la situación cultural de Francia hoy. Y ni siquiera definir esa situación en la Francia de 1970. El tema sería inmenso, exigiría conocimientos en todos los órdenes, una información infinita. Lo único que pienso hacer es «echar el punto», como se dice en términos de marina, señalar aproximadamente, mediante algunas coordenadas, el sitio que ocupa el barco francés en medio del océano cultural. Y formular a ese propósito unas ideas que creo justas. Las únicas ideas buenas son las ideas justas. «Travaillons donc à bien penser, decía Pascal: voilà le principe de la morale.»

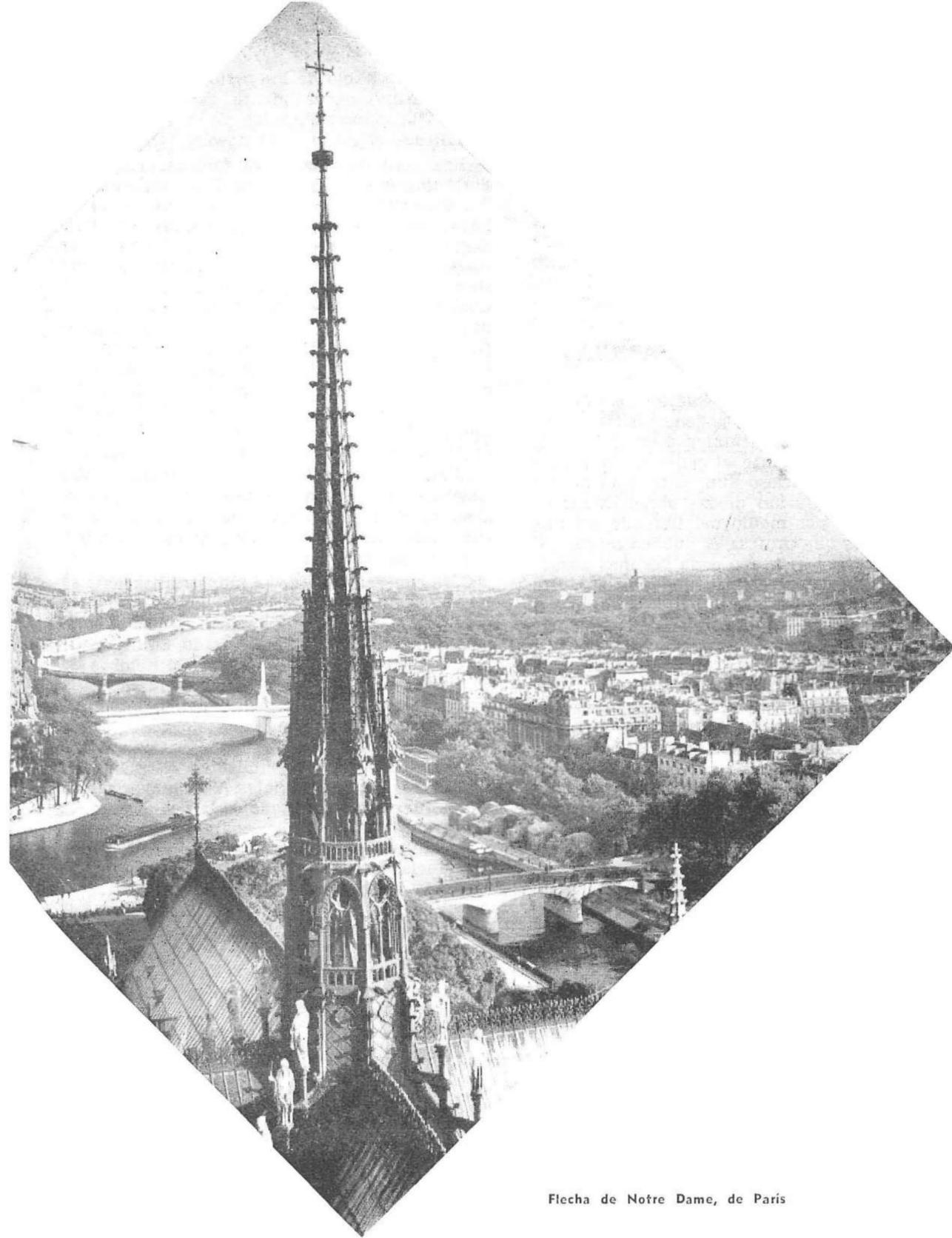
Mientras los pueblos no tengan ideas justas los unos de los otros, no habrá comunidad europea. Creo que es tan importante trabajar para que tengamos los unos de los otros ideas

justas, como arreglar las importaciones y exportaciones mutuas de vino y de patatas.

Sesenta franceses de 100 que no leen nunca un libro y no van nunca al teatro, puede decirse que es un fracaso. Tanto más chocante cuanto que se había hecho un esfuerzo especial en la materia con las famosas *Maisons de la Culture*, las casas de la cultura de André Malraux, que debían extender los beneficios de la cultura a todos, a la masa. Cultura de masa. Y no hay cultura de masa. Hay arte popular, eso es otra cosa.

Es que se ha querido «democratizar la cultura». Son las palabras del propio ministro de Asuntos Culturales en la época—en 1961—, André Malraux: «Democratización de la cultura, decía, bien común de todos como la libertad y la justicia, derecho de cada ciudadano.» ¡Qué cosa más rara! ¡Como si no se pudiese vivir sin cultura! No se puede vivir sin libertad y menos todavía sin justicia, y sin pan, pero se puede perfectamente vivir sin cultura. La cultura es un lujo, no es una necesidad. La prueba es que un 60 por 100 de franceses no tienen cultura. Y viven. Y ¡qué bien viven! Recuerdo la pregunta que se hizo un día en la radio a un hombre de provincia. Se le preguntaba si leía a veces libros. «¿Yo leer? ¿Para qué voy a romperme la cabeza? Para divertirme hay el vino y el baile, ¿no?» Textual... ¿Para qué querer a toda fuerza dar cultura a ese señor que es perfectamente feliz sin ella? ¡Ah, es que vamos a la cultura obligatoria! ¿Creer ustedes que divago, que desbarro? Perdone. El propio ministro seguía diciendo: «Hay que hacer para la cultura lo que hizo Jules Ferry para la instrucción.» ¿Y qué hizo Jules Ferry, ministro de la Enseñanza al final del siglo pasado? Impuso la instrucción obligatoria...

Bueno. La instrucción—saber leer y escribir—es una cosa, la cultura es otra. La cultura, como diría Perogrullo, es asunto de las personas cultas. Cuando un hombre de la masa adquiere cultura, deja de pertenecer a la masa. ¿Y cómo se deviene persona culta? Hablo de la cultura cuyo símbolo mayor es el libro. ¿Cómo se deviene culto? ¿Por la escuela? ¿Por el bachillerato? ¿Por la Universidad? Uno se hace culto, a través de los maestros, sí, pero por el



Flecha de Notre Dame, de París

esfuerzo personal. Por la facultad y el esfuerzo personales. Y he aquí que, por el contrario, so pretexto de derecho, se obliga al ciudadano a cultivarse.

La verdad es que han metido política donde no hace falta. Uno puede tener cultura en materia política, como se tiene cultura médica o científica o cultura física, pero no cabe la política en la cultura. No puede ni debe haberla. Porque entonces se atrofia. Se altera. Se aliena, como dicen hoy día. No puede haber política en la cultura como no cabe la política en la medicina o en el arte de remendar el calzado. La cultura es apolítica.

Y tampoco se distribuye la cultura como el gas, la electricidad o el agua. Ni siquiera como la televisión, que no es cultura, que es en rigor instrumento posible de cultura, y también de su ruina.

Las casas de cultura en Francia han fracasado no por falta de dinero ni por nada de esta clase, sino porque tenían que fracasar. Se ha confundido. Y se sigue confundiendo. Se confunde cultura e información, cultura y alfabetización, cultura y escuela obligatoria, cultura y saber leer y escribir. A lo mejor se confunde cultura y religión. Se hace de la cultura una especie de religión—la religión del ocio, la religión del tiempo libre, *la religión des loisirs*—, que tiene que sustituir a la otra, a la religión de Dios. Se va, se iría, se debía ir a la casa de cultura, como se va o se iba a la Casa de Dios, a la iglesia. Y ya que la religión es para todos, la cultura es también para todos. Pero se confunden dos cosas, dos fenómenos de orden distinto. «De todos los cuerpos y espíritus, decía Pascal, no se puede sacar un movimiento de verdadera caridad, eso es imposible

y, de otro orden, sobrenatural.» La religión es de orden sobrenatural. La cultura, no.

Y digo que se sigue confundiendo cultura e instrucción, cultura y escolaridad, ya que, si bien Malraux se ha marchado, el programa establecido por el secretario general del partido radical, Servan-Schreiber, propugna—cito textualmente—la «reducción de las desigualdades culturales por medio de la escolaridad»—ahí está la confusión, ponemos el dedo en la llaga—, y puntualiza el documento: «la escolaridad desde la edad de dos años»—oyen ustedes bien—«y por medio de la supresión de los concursos de admisión en las escuelas superiores».

Ya está. Ya no quieren que alguien tenga más cultura que su vecino. Para todos no solamente la misma cultura—cultura de masa—, sino el mismo nivel de cultura, la misma cantidad, la misma calidad, la misma dosis. Es evidente que tal nivel no se puede medir sino referente al que tiene la menor capacidad de cultura, la menor aptitud a cultivarse. De no ser así, se restablece inmediatamente la desigualdad que se quiere suprimir.

Ahí está la raíz—una de las raíces—de la crisis universitaria que padecemos hoy día. Hay depresión, no cabe duda, en el tonus espiritual del país, hay mal humor. Francia ha perdido su rango de gran potencia, ha perdido su imperio, ha terminado su glorioso papel militar, y tiene que adaptarse a nuevas condiciones que ya no son las suyas; el país sufre una transformación tremenda: de nación agrícola pasa a ser nación industrial, quiere ser potencia industrial, y pierde sus campesinos: los campesinos que han hecho su fuerza, que eran su espíritu, su salud; los campesinos franceses que

ganaron Verdún en 1917, que eran el 50 por 100 de la población en aquel momento y que hoy día no son más que el 15 por 100, y dentro de diez años no serán más que el 10 ó 5 por 100. Y con ellos, con su desaparición, no se ve sin tristeza desaparecer los grandes valores, permanentes, católicos, que han hecho la Francia de San Luis, hijo de Blanca de Castilla; la Francia de las catedrales, esas catedrales orgullo de la *paysannerie* francesa, la «campesinería», si me permiten ese neologismo, simbolizada por la catedral de Chartres, irguiendo sus torres por encima de campos de trigo, el trigo más rico del mundo. Desaparece la civilización que me gustaría llamar del trigo, católica, para hacer sitio a la civilización del acero, protestante.

Es una lástima. Es así.

Y por el momento es lo que más preocupa a ese país: la industrialización y sus consecuencias, lo que más le preocupa y ocupa con sus once millones de coches, casi uno por cuatro habitantes; sus trenes ultrarrápidos y sus aviones «Mirage». Y me temo mucho que, en la hora presente, en la hora que es en Francia, esa cultura científica, industrial y técnica, desplaza la cultura sin más, cuya fuente era la agricultura.

Y es que también algo ha cambiado en nuestra civilización. La cifra de nuestra civilización ha dejado de ser el gusto literario, artístico, como lo fue durante siglos y siglos, y ha venido a ser, en nuestros tiempos industriales, mecánicos, técnicos, la eficacia. La calidad cultural, artística, poética ha bajado en beneficio de lo eficaz, en beneficio de la ciencia experimental. Se trata de formar ingenieros, se trata de construir máquinas y más máquinas, se trata de producir coches y más coches, y por lo tanto de comprar coches, de tener su coche. Se trata de llegar a ser, desde muy joven, un técnico muy enterado en todos los problemas de la técnica, de una técnica especializada.

Me dirán que el fenómeno es general y no propio de Francia. Así es. Pero quizá se note más en Francia con más agudeza, más dramatismo, por estar el país en plena transformación, y por ser, o haber sido, la nación más «literaria».

El 58 por 100 de los ciudadanos que no abren nunca un libro, el 60 por 100 de los ciudadanos que no ponen nunca los pies en un teatro, en uno de los países más cultos, más cultivados del mundo, y que se vanagloria de cultivar a los demás, con los 30.000 profesores que envía al extranjero, con los miles de millones que dedica para difundir su idioma y su cultura a través del mundo, *y que lo consigue...* La Dirección General de Relaciones Culturales en el Quai d'Orsay es elemento fundamental de su política extranjera. Su presupuesto en 1968 era de 575 millones de francos nuevos, o sea siete mil millones de pesetas. Y no deja de crecer. Una red, única en el mundo, de escuelas, liceos, institutos y centros culturales se estableció, con misiones de universitarios y sabios, con becas para estudiantes extranjeros, en bibliotecas, envío de libros y revistas a las universidades extranjeras, con tournées de teatro, conferencias, etc. Se cuentan hoy día más de cien agregados culturales en países extranjeros ayudados por especialistas, consejeros científicos o consejeros técnicos. Es fabuloso. Gracias a lo cual la acción cultural se une estrechamente con la acción política y económica a las que antecede, apoya y completa. Francia tiene firmados acuerdos culturales con más de 75 países. Nuevas negociaciones están en curso. Repito, es fabuloso.

Pero 60 franceses de 100 no leen nunca un libro ni van nunca al teatro. Y ésa es una de las numerosas paradojas, ése es uno de los contrastes que ofrece Francia.

## HASTA LOS CONSERVADORES PRESUMEN DE REVOLUCIONARIOS

Francia es un país de contrastes... ¡Ah! Pero España también es un país de contrastes muy opuestos. ¿Entonces, qué? ¿Francia no es diferente de España y, por lo tanto, no lo es España de Francia? Sabemos que no es verdad. La verdad es que pasa con los contrastes lo que pasa con el realismo y el misticismo. Cuando se dice del arte español que es realista

y místico, no se ha dicho nada, ya que puede decirse, y se dice, exactamente lo mismo del arte flamenco. Y ya sabemos que el arte español no es el arte flamenco. Por lo tanto, lo importante es mostrar *en qué* y *cómo* uno y otro son realistas y místicos. Hay que mostrar en qué consisten los contrastes franceses... Sería largo, larguísimo, definirlos. Hay uno que es fundamental... Hace poco charlaba con una española que vive desde hace años en París, que conoce admirablemente el idioma, y de repente me dice: «El francés no es inventor.» Y me vi en la obligación de faltar a la «galerie» y de contestarle: «Creo que usted se equivoca, señorita. En una mitad. Usted opina que el francés no es inventor. Es conservador. Y es verdad, es tremendamente conservador. París es la ciudad más conservadora, y mejor conservada, del mundo. Hace poco, un sondeo de opinión arrojó la cifra de un 78 por 100 de franceses conservadores... Pero también es inventor. Ha inventado cosas importantísimas, cosas que han configurado la civilización moderna. Ha inventado el cine, el coche, el avión. Y la bicicleta... El avión, que es el mayor invento del hombre, con el fuego y con la rueda. Vuela. Y el primer hombre que voló, que construyó el aparato que le sirvió de alas, hoy día ya no se discute, es el ingeniero francés Clément Ader, en 1890, 9 de octubre, trece años antes de que los hermanos Wright lograsen volar a su vez. Ader era oriundo de Muret, el sitio de la famosa batalla. Y no hablemos de los inventos de Pascal y de Descartes.»

Todos los pueblos inventan, ya lo sé. Pero los unos más que otros. Todos tenemos piernas. Pero hay piernas que son hechas para correr, y otras para resistir, aguantar. Por eso me sorprendió lo que me dijo mi amiga española. Una de las características mayores del francés, a mi parecer, es que es inventor. Inventor, o sea revolucionario.

Todo francés bien nacido es revolucionario. Como dice el refrán: «le coeur est à gauche», el corazón está a la izquierda. Hasta los conservadores presumen de revolucionarios. Hay revolución constante en todo, empezando por la moda. Revolución y revolucionario son palabras que se emplean en todas las salsas. Y, sin embargo, son también conservadores los franceses, a la vez. No es que hay una parte de franceses conservadores y otra revolucionarios. En cada francés hay un conservador y un revolucionario, como si buscarse en lo uno una compensación a lo otro. Cuando llega Ortega y Gasset a Tarbes, ve en una encrucijada un Cristo clavado, y piensa: Francia es una nación católica. Pero, más lejos, en la plaza de la villa, descubre gesticulando la estatua de Danton. Y entonces piensa: Francia es una nación anticatólica, revolucionaria. «Como ambas proposiciones son verdaderas y a la vez incompatibles, no se puede reunir las en una sola, sino que se necesita superponerlas.»

Ahí está la madre del cordero. Conservador y revolucionario, a la vez; tal es el francés, tal es la cultura francesa. Aparente paradoja que se traduce, sin embargo, por la fórmula del que fue gran poeta, cantor de la catedral de Chartres y de Juana de Arco, Charles Péguy: «Toda revolución bien entendida es una operación de orden.»

Pero, me dirán otra vez, tal dualidad, tal coexistencia del conservadurismo y del futurismo, de lo clásico y de la vanguardia, se encuentra en todas partes, aquí mismo en España, en Madrid. Claro que sí. Nada de lo que es humano deja de ser de todas partes. Es cuestión de intensidad, de grado en la intensidad. Y, precisamente, advertía Ortega que «en ninguna parte de Europa existe, como en Francia, un público tan fiel a las viejas formas de literatura. Nadie jura por un clásico nacional con tanta fe como el buen francés medio por su Racine. Y, a la vez, Francia se concede a sí misma el envidiable lujo de suscitar la inspiración más opuesta o ponerse a cantar por el polo Mallarmé». Hoy día por el polo Henri Michaux o René Char, poetas incomprensibles, mientras sigue vigente la poesía casi rigurosamente clásica en la persona de un Pierre Emmanuel, académico.

Podemos, pues, suponer que encontraremos tal dualismo en todos los terrenos. En efecto, así es. Por ejemplo, en literatura, 60 franceses de 100 no abren nunca un libro y, por otra parte, se multiplican las enormes tiradas, en

especial las tiradas de libros de bolsillo. Se han impreso, para no citar más que una cifra, 1.800.000 ejemplares de la obra de Gide... Un libro editado en «livre de poche» tiene una venta mínima de 50.000 ejemplares. Hay, por lo tanto, un misterio. Hay que buscar la explicación, o las explicaciones, de tal fenómeno. Una de las explicaciones es la siguiente. La persona que compraba antaño y por año cuatro libros de 20 francos, compra ahora veinte a cuatro francos. Es la misma clientela...

## HACIA EL LIBRO «MERCANCIA»

Ahora bien: ya que la instrucción se extiende y que la población crece, podemos decir no solamente que hay estancamiento en la lectura, sino, proporcionalmente al censo de la población, baja. Más curioso aún: a medida que se acrecienta la difusión de las obras literarias, especialmente por medio del libro de bolsillo, las opiniones que profesa el público medio sobre la literatura se hacen cada vez más absurdas, más triviales... Habría que analizar este fenómeno. Será para otro día. Añadamos que el público literario, el público que sigue el movimiento literario, la vida literaria, y que se entera de todo lo que pasa en este sector, que sigue a los autores, tal público se calcula alrededor de cincuenta mil personas. Parece como si el número de plazas fuese limitado —las plazas donde se admite el público para contemplar el fenómeno literario, artístico, digamos cultural.

Hay además la cuestión de saber si el hombre de 1970 quiere verdaderamente cultivarse —es decir, «saber lo que le responde cuando se pregunta lo que hace sobre la tierra», si es que se lo pregunta, y conocer lo que ha hecho que él sea «otra cosa que un accidente del universo», o si no prefiere obras «poderosamente bajas» que le hablen el lenguaje de los instintos, si no prefiere precisamente consumir. Hay la cuestión de saber si no muere la cultura, si no muere el arte... Si, al arte, no va sustituyéndose otra cosa que lleva el nombre de arte y que ya no es arte... El espectáculo deportivo, espectáculo de masa, con el gran clamor que se levanta de los estadios, puede ser que sea el verdadero teatro de nuestros días, y no es teatro. Es todo lo contrario.

Aquí se plantea, pues, el ingente problema de la edición, que se industrializa cada vez más —hemos presenciado no hace mucho las grandes concentraciones, fusiones y absorciones— e industrializándose, comercializándose; la edición, las grandes editoriales quieren forzar el consumo —es decir, la lectura— lanzando sobre el mercado, según la ley mercantil, mejor producto a precio más barato. ¿Y qué es el mejor producto para un editor? Es el libro que se vende. Este es el buen libro. Y cuanto más se vende, mejor es el libro. El criterio de cantidad viene así a sustituir el criterio de calidad. Y sabemos, por la sociología, que, en estos terrenos, todo cambio cuantitativo es también *cualitativo*.

Conclusión lógica: el mejor de los libros de hoy es *Papillon*, reportaje autobiográfico, memorias de un truhán evadido de Cayena, que se ve —el libro— en las rodillas de las señoras perforadoras del metro y del que se ha vendido un millón de ejemplares en algunas semanas. Se trata, pues, de poner la mercancía al nivel y al alcance del mayor número de lectores posibles. Cuidado que no digo que la gran tirada es necesariamente sinónimo de peor libro, en cuyo caso tendríamos que condenar la Biblia. Que se tranquilice mi entrañable amigo José María Gironella.

De ahí se derivan una serie de consecuencias en cadena, de las cuales no podemos aquí sino indicar algunas en términos muy lacónicos. Paraphraseando el pensamiento de Paul Valéry, diré que las condiciones de una conferencia son incompatibles con una precisión excesiva del lenguaje, y añadiré: con un exceso de matices y de puntos de vista. Además algunas de esas consecuencias se adivinan fácilmente: aparición de una nueva clase de escritores, no solamente los que viven de su pluma, sino los que quieren hacer fortuna. Es bastante nuevo.

Segunda consecuencia: el escritor tiene que torcer su pluma para que su producción tenga la mayor difusión posible. Escribe con vistas a ello. Existe toda una clase de tales escritores en

París. Y no hablo de los periodistas. Sería interesantísimo, naturalmente, averiguar en qué medida la industrialización de la literatura ha modificado el estilo de la novela.

Otra consecuencia. Para facilitar la venta, dosis mayor o menor de erotismo y pornografía. Un escritor como Grombrowicz no vacila en hacer de la pornografía un género literario. Y la pornografía tiene ya sus librerías especializadas en los bulevares. Pornografía la hubo siempre. Pero antes se vendía detrás del mostrador, en los «arrière-boutiques», las trastiendas de librerías de mala fama. Los escritores pornográficos constituían la excepción y sus escritos eran encerrados en lo que se llamaba el «infierno» de las bibliotecas. Hoy día están al alcance del niño, se exponen en todos los escaparates. Están a la vista, en la superficie, en la cumbre. Eso es la novedad, lo nuevo.

Literatura para la masa, literatura gorda, folletinesca, la hubo siempre. Pero se quedaba a su nivel, el más bajo. Hoy día es la que se encumbra. Eso es lo nuevo. Y se encumbra hasta en la crítica.

Otra consecuencia de la industrialización: se ha alterado la crítica, por lo menos gran parte de la crítica, que habla hoy de *Papillon*, cuando antaño se hubiera llamado *Sainte-Beuve* no hubiera ni siquiera citado el nombre de Charrière. Hoy día está bajo la pluma de la mayor parte de los críticos. A lo mejor enfocan la cosa como fenómeno sociológico. Ya no se trata de literatura, pues. Y la crítica se hace publicidad. Duplica la publicidad. Está en convivencia con las editoriales. Y la mayor publicidad que se ha inventado es la de los premios literarios, cada uno de los cuales lleva cada año a su punto de mayor exasperación las distintas influencias corruptoras que amenazan lo que se llama las bellas letras: maniobras, estrategia literaria, composición falseada de los tribunales, compuestos en mayoría por miembros de casas editoriales, por escritores que tienen contratos con ellas, por directores literarios de las mismas, por críticos que se sabe favorables —este año, en el principal de los premios, de los nueve miembros del tribunal, eran seis adictos a la misma casa que se llevó el premio, el cual se le escapaba ya desde hacía tres años—. Añadid a todo eso el trabajo preparatorio: críticas dirigidas contra tal o cual escritor que se trata de eliminar, y campañas publicitarias subsiguientes como para lanzar un dentífrico, todo eso mezclado con vanidades personales, intrigas, y todo lo que les dejó imaginar.

Lo tremendo es que el «documental» que triunfa hoy con su millón de tirada es una impostura. Si el autor hubiese vivido todo lo que cuenta en su reportaje, le hubieran sido necesarias tres o cuatro vidas humanas, y además se sabe hoy que no es él quien lo ha escrito. Vendrá el día en que el editor fabricará él mismo, por medio de máquinas y equipos anónimos, el producto de mayor venta calculada por medio de ordenadores. Que ya se emplean en la crítica, en la traducción e incluso para componer poemas.

Y menos mal que, en este aspecto, París sigue siendo una fuente perpetua de ideas nuevas, de inventos literarios, que no tienen todos el mismo valor ni el mismo éxito, pero por lo menos no se preocupan de comercio ni de dinero y renuevan la atmósfera, la vida literaria.

Hay, pues, al lado de esa producción de masa, una actividad de laboratorio, digamos, de búsqueda, de investigación análoga —digo análoga, ya que habría muchas reservas que hacer—, análoga a la de las investigaciones científicas, que son indispensables a la gran industria. Con la diferencia de que, hoy día, por primera vez en la historia, exceptuando el caso del dadaísmo que se prolonga, hay en el fondo de esas búsquedas una especie de desesperación, de nihilismo que desemboca en la nada. ¿Será porque tienen la intuición que su esfuerzo no servirá ya para nada?

## EL MIEDO DE NO PARECER INTELIGENTE

Hemos tenido, después del existencialismo literario, el «nouveau roman». Y ahora los nuevos laboratorios llevan los nombres *Tel quel* y *Change*. *Tel quel* es una revista que tira seis

mil ejemplares y aparece en francés, naturalmente, pero también en italiano, en español (para Argentina), y se publicará próximamente en japonés, mientras *Change* sale a 3.500 o 4.000 ejemplares, y es además lo que se llama un «colectivo». Los de *Change* escriben ante todo, como dicen, «para los que no pueden todavía leerlos». Ellos son marxistas. Mientras los de *Tel quel* se dicen burgueses, y escriben con destino a la «pequeña burguesía intelectual», aunque sean, ¿y cómo no?, revolucionarios.

Todo eso, *Tel quel*, *Change*, el «letrismo», y hasta el «nouveau roman» es lo que se ha llamado *aliteratura*, con alfa privativo, y que me parece más exacto llamar *antiliteratura*, ya que lo que quieren esos señores es destruir de arriba abajo un arte de escribir que corresponde a un estilo de vida y a un concepto del mundo caducado ya, según ellos, por la pretendida mutación de la humanidad. Lo que quiere un Butor es «abandonar la literatura para servirla mejor», dice, y un Robbe-Grillet, es «hacer que la sicología renazca de su aniquilamiento», y el grupo *Tel quel* se da por tarea el «desmistificar la noción tradicional de creación, el rehusar los modos habituales de lectura». Hasta se lee bajo la pluma de un tal Claude Pélieu —que propugna la contestación total y perpetua—, se lee: «La poesía no existe. Somos literatos sin literatura.»

Espíritu de destrucción, como se ve. *Détruire, dit-elle*, tal es el título de una novela y a la vez película de Marguerite Duras. «Destruir, dice ella.» Destruir los recuerdos, las reflexiones, las normas. Rebajar al hombre al grado cero. «Sobre todo, puntualiza la propia autora, al abolir las antiguas relaciones humanas, se

intenta establecer o más bien hacer sitio para que se instalen las nuevas. Y éstas no podrán ser inventadas más que por los jóvenes, razón por la que he dedicado mi película a la juventud del mundo.»

Destruir. Destruir la literatura. Destruirse. Dicho de otro modo, el suicidio. El suicidio literario. En literatura, el suicidio es callarse. Un día, Arthur Rimbaud se suicidó: se calló. Pero para justificarse de no callarse, esos señores han encargado a lingüistas el comprobar que el lenguaje es necesariamente traición de las cosas y falsificación del pensamiento.

Todo eso, sí, que permite hablar de «decadencia». Decadencia, o más bien, descomposición, en ese círculo de la literatura de vanguardia, y si se entiende que tal desintegración se debe al abuso de inteligencia. Se muere de inteligencia. La inteligencia, es decir el exceso de inteligencia, de espíritu crítico, analítico, mata al instinto de creación. Eso es la verdad. Hay en esos medios franceses, parisienses un medio: el miedo de no parecer bastante inteligente.

Literatura excesivamente intelectualizada, eso sí, en esos círculos de vanguardia. No se equivoca un Dominique de Roux, escritor y editor, cuando denuncia en su libro *La Maison jaune* (La casa amarilla) tal intelectualización. No se equivoca cuando requiere una vuelta a las fuentes de la cultura, y a la simplicidad. Tampoco se equivoca cuando la emprende con cierta «concepción parisiense» de la literatura, ni cuando cree que «la gran literatura no se hace ya en París». Yo creo que la gran literatura, por el momento, no se hace ya en ninguna parte. Desgraciadamente, el mismo De Roux comete el pecado que denuncia: la intelectua-

lización. Pero por lo menos dice cosas importantes. Dice en alguna parte de su libro: «Nuestra generación —la suya— es el arranque de la generación del Retorno.» Retorno, con mayúscula. «De tanto esperarlo y quererlo, viene el Retorno.» Y más lejos, dice que lo que ha causado el extravío actual de Europa es «el trastorno de las jerarquías». Se entiende.

## FALTA EL GRAN NOVELISTA

Lo que falta hoy en la novela francesa es el gigante a la manera de Balzac o de Flaubert, de Stendhal, de Proust o de Céline. Es muy posible que estemos presenciando la agonía de un género, lo mismo que presenciábamos el nacimiento de un género nuevo, que no sé cómo bautizar, que procede de la narración, del ensayo, del poema, todo mezclado, y que consiste en verter cada día sobre el papel el desbordamiento de emociones e ideas sin darles dirección, ni coherencia, a no ser las que dan el temperamento del escritor, su talante habitual y su pensamiento dominante. Al fin y al cabo, un vómito.

Pero entre el novelón o las aventuras policíacas o truhanescas, entre la literatura de consumo —el millón de *Papillon*— y los extremismos de vanguardia, hay algo, que voy a intentar definir.

Ustedes saben lo que es el giroscopio, ese aparato que restablece automáticamente el equilibrio en los aviones y en los torpedos. Pues bien, en Francia hay una especie de giroscopio que actúa contra los excesos de toda clase —hablo de la cosa literaria—. Se observa, en otros países, una alternativa: o el desinterés o la vanguardia. O se adopta la última moda en letras, artes, ideas, o se cae en el filistinismo más indiferente. En Francia, el esnobismo en esas materias no arrastra más que una fracción mínima de las personas cultas.

Yo creo que eso —el equilibrio, cierto equilibrio— se debe a una ironía muy francesa, a una especie de escepticismo, del que Voltaire es quizá el exponente mayor, pero también un Paul Valéry; se debe a una independencia de espíritu, digamos un individualismo espiritual muy acusado y que tiene su mala contrapartida en la suficiencia, ya denunciada. Cada francés sabe expresarse con soltura, y como sabe expresarse, cree que posee el secreto de la verdad. De modo que dice, como el español: «A mí no me engañan», pero lo dice en otro plan —no en el plan de marido—, en el plan de las ideas. Creo que ahí está el secreto, la raíz de esta medida irónica, escéptica y al fin y al cabo inteligente, que disipa los fantasmas.

Y, sin embargo, no es ésta la impresión que produce París en el visitante extranjero que suele entrar en contacto con la pandilla aventurera, ingeniosa, maliciosa, que acoge todas las extravagancias, y las suscita.

Con los demás, con esa élite o «intelligentsia» de la cual hablaba, se entra difícilmente en contacto. No es que sea inasequible, pero es más bien una masonería que vive diseminada en París, alrededor de París y en provincia, cada uno en su rincón, y con la única regla de «ne s'en laisser conter par rien ni par personne», no dejarse llevar, no dejarse engañar por nada ni por nadie. Y es por esa «élite», por la que la literatura, la novela francesa ocupa el puesto que ocupa.

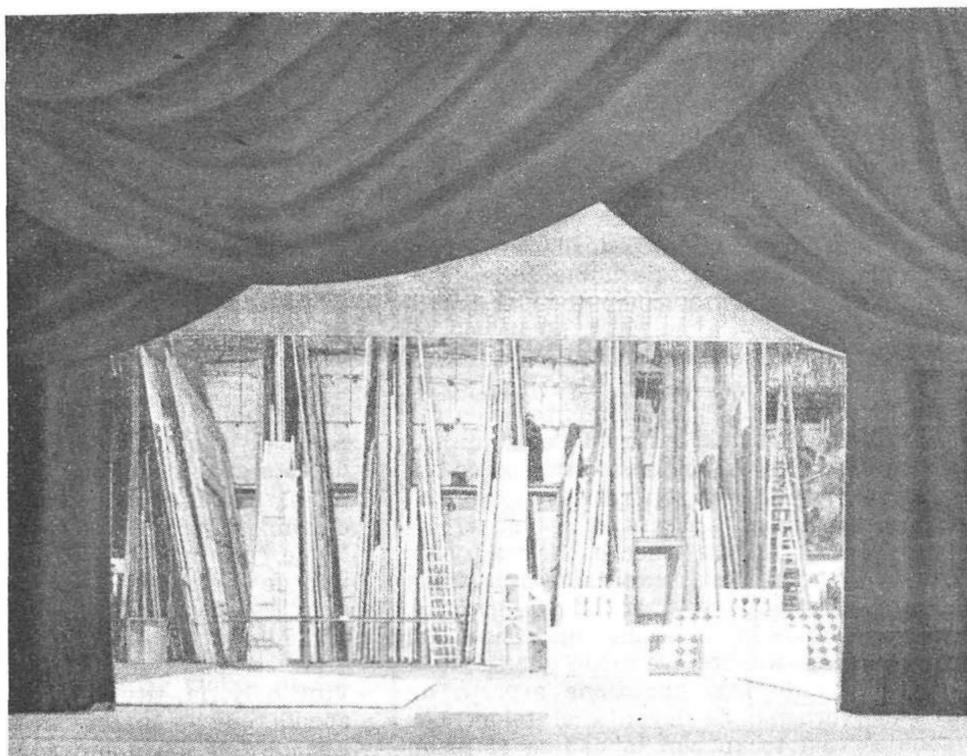
De todas maneras, hablar como lo ha hecho el mismo Dominique de Roux de «gran decadencia intelectual», en un país que cuenta hombres como Maritain, Etienne Gilson, Gabriel Marcel, Garrigou-Lagrange, de Broglie, Leprince-Ringuet, Jean Rostand, Jean Fourastié, Raymond Aron, Marcel Bataillon, Michel Foucault, Levi-Strauss, etc., y novelistas como Rebatet, Robert Poulet, Abellio, etc., es una broma.

## A LA BUSQUEDA DEL LENGUAJE TEATRAL, ETC.

Acabo de citar Foucault. Es el teórico del estructuralismo, como se sabe. Piénsese lo que se piense del estructuralismo, no deja de consti-



Construcción de la Comedia Francesa, en 1790





“Esperando a Godot”

tuir una prueba de vitalidad intelectual, como lo fue el existencialismo —por lo menos filosófico—, al que está desplazando hoy el estructuralismo, «barrera levantada por la burguesía contra Marx», ha dicha Sartre. No se trata de definir aquí el estructuralismo, avanzada de la filosofía francesa de hoy. Digamos sencillamente que, entre otras cosas, intenta captar y estudiar las llamadas mutaciones de la sociedad a través del lenguaje. Y, por lo tanto, propone una nueva interpretación del lenguaje, una explicación filosófica de las palabras y de los signos.

Es muy curioso que en todos los sectores de vanguardia se ponga en duda la virtud del lenguaje. Lo hemos visto en movimientos como *Tel quel*, *Change* y *Letrismo*, que trabajan para destruir el lenguaje en nombre del lenguaje mismo. ¿No será, acaso, que no tienen ya nada que decir?

«Lo que nos interesa es buscar el lenguaje teatral», decía recientemente un «metteur en scène» de vanguardia. Buscan todos el lenguaje. Han perdido el lenguaje. Todos. Y esa pérdida, esa duda sobre la significación de los lenguajes no es más que la señal de una duda mayor, la duda que la cultura, la cultura occidental, tiene de sí misma, la duda que el hombre occidental tiene de sí mismo. Vivimos la época de la gran duda. Y posiblemente que, en ese terreno, Francia tiene una gran culpa por ser el país donde se inventó la duda metódica, por ser el país de la duda cartesiana y también el país del pensador que ha dicho: «Nosotras, las civilizaciones, sabemos ahora que somos mortales.»

Lo que es legítimo es renovar los procedimientos por los que se establece el contacto con el público. De eso vive el arte, de renovaciones, sin romper las formas consagradas. Siempre hay que perseguir lo convencional, para sustituirlo por otra convención que parece menos convencional, de momento, porque es nueva; lo es tanto como la anterior, pero no lo parece durante algún tiempo, después de lo cual deviene convencional a su vez.

Pero las renovaciones, los experimentos, más bien, que se intentan hoy, creo que en vez de superar, por los beneficios de la vida, las desventajas de la muerte, de la ruina, como antes, se precipitan en la ruina, en la muerte. No celebran más que la muerte: muerte de Dios, muerte del hombre, muerte del lenguaje... Muerte del arte y de la cultura. Y se anegan en la política. Los experimentadores se meten en política, pretenden ejercer una acción social, participar en la destrucción, no ya del arte, sino de la sociedad. Entonces traicionan su experiencia misma, la desnaturalizan, la alteran, la alienan, cuando quieren combatir precisamente la famosa alienación. Lo importante es que un poema sea un poema, y no un eslogan de propaganda, una novela una novela y no un tratado de sociología, y que el teatro sea teatro y no tribuna política. Decía el mismo Brecht, del cual se ha hecho el campeón del teatro «engagé», decía en su ensayo teórico sobre el teatro: *Petit organon pour le théâtre*: «El teatro no necesita otra justificación que la diversión del espectador... Quien pide más del teatro o quiere poner más en él, no hace sino rebajar su propio objetivo.»

Lo que es preciso también es no tomar gato por liebre, es no creer que esas experiencias son el colmo jamás alcanzado del arte. El colmo del arte, la cumbre del teatro no es tampoco enseñar a un personaje haciendo aguas frente al público, en el escenario, como ha hecho Arrabal en un pequeño teatro de barrio, hace poco, en París. Y no digo más de esa pornografía.

## TEATRO DE VANGUARDIA EN LA CALLE DE HUCHETTE

La verdadera «revolución» en el teatro se hizo sin tanto escándalo. Y tampoco sin forzar la famosa participación. Ni adoptar grandes procedimientos del cine, grandes puestas en escena. Es que vivimos la hora del «metteur en scène» y de las luces, tantas luces y tanta «mise en scène» que se acaba por no ver ya ni al actor ni al autor. En los carteles se ve el nombre del «metteur en scène».

Pero no hay que olvidar que existe, siempre floreciente, la famosa *Comédie Française* que atraviesa todos los disturbios, sin inmutarse. *Fluctuat nec mergitur* es el lema de la ciudad del Sena. Otra vez el conservadurismo. Otra vez la dualidad: conservadurismo y revolución, vanguardia, progresismo. ¿Crisis del teatro? ¿Creen ustedes que hay crisis en una ciudad donde funciona imperturbablemente la *Comédie Française* ya dicha, donde se representa *La ciudad cuyo príncipe es un niño*, de Montherlant, desde hace dos años; donde hay Jean Anouilh, Salacrou, que conocen; Genet, que conocen también; Félicien Marceau, Audibert, Vauthier, Billetdoux, etc., y donde se representa sin parar el mismo espectáculo, la misma obra—exactamente dos obras—desde hace doce años, cada noche, delante de una sala cada vez llena?

Hay que decirlo todo: la sala dicha cuenta 75 localidades. Calculo que habrán desfilado 400.000 espectadores, o sea, cuatro partidos de fútbol en Chamartin. Entra usted en una especie de anfractuosidad abierta en los pliegues geológicos que se amontonan al borde del Sena y donde se multiplican las callejuelas sin salida, los corredores, los pasadizos, túneles, cuevas, como en las alcazabas. La calle es estrecha, sórdida, tortuosa, desigual, llena de curvas, ángulos y recovecos. Se llama calle de la Huchette y se remonta, como todo el barrio—barrio latino ya—a la Edad Media. Es el campo de los melenudos y minifalderas con atuendos de las cavernas, que vienen de todos los países del mundo. En el momento de entrar puede ocurrir que dos o tres de esos majestuosos ejemplares le pidan si tiene usted un franco. Las localidades son carísimas, las paredes desconchadas, sin pintar, se ven el ladrillo y la cal. En los asientos hay mujeres parisienses y extranjeras con mantos de visón y hombres vestidos con pullover de albañiles, sólo que salen de las boutiques más caras del Faubourg Saint-Honoré. De modo que se trata de un teatro de lujo que tiene aspecto de teatro de verbena. Se levanta el telón. Los personajes casi tocan con la cabeza el techo

del escenario. Parecen títeres gigantes. Hay una señora sentada frente al público, y que hace bordado, y a su izquierda un señor, también sentado frente al público, pero escondido detrás de un periódico desplegado. Suenan cuatro golpes en el reloj-péndola. Y la señora dice, sentenciosamente: «Son las nueve». Absurdo.

Es el teatro del absurdo, el que ha revolucionado el teatro francés y universal. La obra se titula *La cantatrice chauve*, la cantante calva, y no hay ni cantante ni calvicie. Es de Ionesco. Eugène Ionesco que acaba de entrar en la Academia francesa.

Y ¿qué pasa en la obra? No sé. «No sé» es lo que le dijo a Beckett otro renovador, el hombre que le agredió y le asestó una puñalada en 1937. Beckett, Samuel Beckett, el premio Nobel, el irlandés que escribe en francés. Hace falta saber, en efecto, que en 1937, cuando vivía Beckett en Montparnasse, al salir de compras, fue interpelado por un desconocido que le pidió dinero, y, sin darle tiempo a contestar, le asestó una cuchillada, perforándole el pulmón. Fue detenido el agresor y Beckett llevado al hospital. Una vez curado, la primera cosa que hizo Beckett fue visitar a su agresor en la cárcel y pedirle porque le había agredido. Y el otro, después de reflexionar un rato, le contestó: *Je ne sais pas*. No sé. Y «no sé», «je ne sais pas» es exactamente la tercera palabra que dice Molloy, el héroe de la primera novela—*Murphy*—de Beckett, novela que salió un año después del accidente. La verdad es que yo no sé tampoco qué pensar de la obra de un autor que dice que no tiene nada que decir y que, por lo tanto, no puede decir nada sino hasta qué punto no tiene nada que decir. Y que añade: «No puedo parar, hay que continuar. Y en la primera obra teatral de Beckett, *En attendant Godot*—*Esperando a Godot*—no se sabe tampoco lo que pasa. Hay una situación, una presencia. No hay argumento, ni nudo, ni intriga, ni desenlace. Como en *La cantante calva*. Conviene precisar que *La cantante calva* se estrenó en 1950, en el teatro Les Noctambules de París, y *Esperando a Godot*, tres años más tarde, el 3 de enero de 1953, en el pequeño teatro de Babylone.

La verdad es que Alfred Jarry se adelantó en más de medio siglo a los dos, con *Ubu-Roy*, que se representó por primera vez el 10 de diciembre de 1896. Ya Jarry lo había hecho y dicho todo en un artículo titulado «De la inutilidad del teatro en el teatro». Anticipaba el surrealismo, el dadaísmo y el absurdo. Incluso la ausencia de acción. Ionesco y Beckett, y otros después, han llevado la cosa un poco más lejos y nada más. Ahora Beckett ha llegado hasta suprimir el actor y el diálogo. O sea, el teatro mismo.

Pero Ionesco, cuya única ambición, ha dicho él mismo, era «volver a encontrar la fuente viva del teatro», Ionesco entró en la *Comédie Française* en 1966 con *La soif et la faim* (*La sed y el hambre*) y acaba de entrar, ya lo dije, en la Academia francesa.

Y eso es significativo. Significativo, primero, de que Ionesco, rumano, de madre francesa, y naturalizado francés, sin ser gran escritor—es gran dramaturgo—respeto el idioma. Ha escrito que «las palabras de la lengua francesa están ahí, claras, precisas, para decir lo que está por decir». Para él no hay problema del lenguaje.

Y significativo, segundo, de que—en contra de lo que se suele pensar—no hay «chauvinismo» francés en este terreno, por lo menos. En el terreno de lo cultural. Hay abertura, por el contrario. Hay una efervescencia especial, que atestigua el número de escritores y artistas extranjeros que París acoge y que se acogen a París. Que vayan por delante el nombre de Picasso, el de Dalí y el de Chagall. Y hoy día, cualquiera que sea su indignidad, el de Arrabal. Uno de los grandes premios literarios de este año, el Fémina, se adjudicó a otro español, que escribe en francés, Jorge Semprun, comunista por cierto. Hay el americano del Norte, por nacimiento, Julien Green, que es uno de los grandes escritores de lengua francesa, Hay Xenakis, ya citado. Hay Troyat, Kessel, Albert Cohen. Hay los rumanos Cioran, gran crítico; Georghiu, y no sé si mi amigo Vintila Horia, titular de un premio Goncourt, acepta que lo integre en la lista; hay, pues, Eugène Ionesco, que es el símbolo de esa men-

talidad parisiense, de esa misión, de esa vocación que París cumple desde hace doce siglos, desde el monje irlandés Alcuino, consejero cultural, diríamos hoy, de Carlomagno, pasando por el alemán Alberto Magno, el italiano Santo Tomás de Aquino, los españoles Ignacio de Loyola y Francisco de Vitoria, hasta Granados, Falla y Azorín. Ilustración de tal vocación fue, en pintura, la «Escuela de París». Permítanme decirles sin pizca de chauvinismo —yo no soy parisiense— que la ciudad del Sena sigue siendo el gran laboratorio donde se funde el espíritu europeo, la mentalidad europea, la conciencia de la unidad europea. Y si me conceden todavía un momento, quisiera añadir una prueba de ese papel desempeñado por la ciudad que el ministro español de Asuntos Exteriores, López Bravo, llamaba recientemente «tránsito de Europa», estoy hablando de la actividad que despliega el hispanismo francés. Es admirable, lo digo sin remordimiento.

## UN CRECIMIENTO: EL HISPANISMO

No cabe duda que el hispanismo francés es más floreciente que lo fue nunca. Me lo confirmaba estos días el admirable maestro de los hispanistas franceses actuales, Marcel Bataillon. Con su inmensa sabiduría me decía: «El mismo fenómeno se nota en los Estados Unidos.» «¿Puede compararse —le pregunté entonces— el hispanismo francés con el hispanismo estadounidense en importancia y en calidad?» Y me contestó que ciertamente y que, incluso, el hispanismo francés lleva la ventaja, en el sentido de que es mayor, en Francia que en los Estados Unidos, el número de hispanistas que han hecho del castellano su segunda lengua materna. Tal característica del hispanismo francés es fruto de la ventaja natural que constituyen la proximidad, la frontera y hasta las razas comunes, las afinidades de gusto y temperamento, el parentesco de los idiomas, de religión, etc.

Proliferan, pues, las tesis universitarias, algunas monumentales y decisivas. La gran obra de Marcel Bataillon *Erasmus en España* fue, además, su tesis de agregación. Cada año salen 40 agregados de español, 20 hombres y 20 mujeres. De tal modo que el número de profesores va creciendo y, por lo tanto, el de alumnos. Ya que al lado del hispanismo propiamente universitario existe un hispanismo menos especializado que cristaliza alrededor de la Escuela de Altos Estudios Hispánicos, cuya biblioteca da gusto ver por su riqueza tanto como por el número de jóvenes estudiosos que la frecuentan. Una verdadera colmena. «No hay que olvidar, me decía también Marcel Bataillon, que Francia tiene la revista especializada más antigua y de más prosapia de las que existen. Se trata de la *Revue Hispanique*».

No puedo, por el momento, darles más detalles. Y menos aún nombres, cuya enumeración sería fastidiosa por larga. Sepan, sencillamente, que la característica del hispanismo francés —hablo del hispanismo universitario— es que no establece frontera entre, por una parte, la filología y la historia literaria, y, por otra, la historia propiamente dicha. Al fin y al cabo los hispanistas franceses de hoy, conducidos por Bataillon, se acercan a la fuente española que constituía el gran Menéndez Pidal.

Me llena, en definitiva, de satisfacción, amigos españoles, el poder asegurarles que la causa de las letras y de las cosas de España está muy bien defendida hoy en Francia, sin contar con los escritores y literatos que tratan temas españoles y a cuya cabeza figuran Henri de Montherlant, mis amigos Claude Popelin, Claudes Martin, Saint-Paulien, etc.

De modo que, en el terreno cultural, también se puede hablar, como lo hacía el señor López Bravo, en otro terreno, de «una amistad recobrada entre España y Francia», amistad a base de inteligencia, de buena inteligencia, que contribuirá, según la penúltima frase del recién comunicado conjunto hispano-francés, «a estrechar aún más los lazos entre ambos países en el seno de una Europa progresivamente integrada». Que así sea.

# CRONICA de GENTES

Por FRANCISCO UMBRAL

## MAURICIO BACARISSE

En la biblioteca familiar había un tomito con poemas de Bacarisse. A mí me parecía un poeta delicado y enfermizo. No he vuelto a ver aquel tomito. Una vez, José Gallego Díaz, el gran matemático español, vino por Madrid, me tomó «la edad cardíaca» y me dijo que yo tenía sesenta años. Luego, para aliviarme, tuvo a bien llevarme a un piso que conservaba cerrado, cerca del Museo del Prado, lleno de libros, abandonado desde la guerra. Allí me regaló un montón de volúmenes polvorientos. A José Gallego Díaz lo mató un automóvil y con él perdió España uno de sus pocos y grandes matemáticos.

Los libros de Gallego Díaz van entre mis libros, de casa en casa, y el otro día, cambiándolos de estantería para matar el tedio de un domingo, apareció otro volumen de Mauricio Bacarisse: *Mitos*. Sin duda, es uno de los regalos del matemático. Aparté el pequeño volumen —se trata de un pequeño volumen— y la lectura del viejo poeta volvió a iluminarme la tristeza de un domingo, como aquel otro tomito de la biblioteca familiar. *Mitos* está editado en Madrid por «Mundo Latino», y la edición tiene todo el talante de un modernismo tardío, entrando ya en la sobriedad. Mauricio Bacarisse fue un heterodoxo del 27. Le pregunto a Gerardo Diego y me dice que sí, que era un poeta muy fino, que no tiene nada que ver con el otro Bacarisse, el músico, y que editaron en la misma colección, que es en la que salió la primera edición de *Manual de espumas*.

Sigo investigando. Bacarisse no era para mí un desconocido, sino un olvidado. Escribió *El esfuerzo*, poemas, que sacó José Yagües en 1917, y *Las tinieblas floridas*, novela corta, que publica en el 27, y *El paraíso desdeñado*, poesías, que es del año siguiente. Tradujo a Villiers de L'Isle Adam, a Heine, a Verlaine (Los poetas malditos) y a otros. No quiero entrar en el predio de Federico Carlos Sainz de Robles, y de hecho no entro, puesto que Bacarisse no es un «raro y olvidado», sino sólo un olvidado. De raro no tiene mucho. Este librito que digo está dedicado a don Ramón del Valle-Inclán en un prólogo que se inicia así: «El adolescente apoyó el botón del timbre, decidido, aunque emocionado. Usted vivía entonces en la calle de Francisco Rojas, núm. 5. Era el 19 de marzo de 1914.»

Se ve que Bacarisse aprovechó la festividad de San José para visitar al glorioso patriarca

de las letras españolas. El prólogo está bien escrito, con cuidado y belleza. Lo fecha Bacarisse el 24 de noviembre de 1929. La primera parte de su libro se titula «Celajes, pavesas, espumas...» A los jóvenes «venecianos» de hoy, a los neomodernistas de veinte años, a los decadentes, exquisitos y gimferrerianos de 1970 quisiéramos darles a leer este libro del poeta delicado, desconocido y desesperanzado. En *Poliedros*, revista a ciclostyl de los chicos de Letras, he encontrado el otro día unos grandes elogios a Bacarisse y un poema suyo reproducido. En la misma revista se criticaba dura e ingenuamente el libro de un poeta social. Cómo han cambiado los chicos en pocos años. Aunque esto no debe servir para que se hagan ilusiones los retardatarios de la literatura. Lo de los chicos es un juego y lo de ellos es un suicidio. Ahí está la diferencia. Bacarisse escribe entre el modernismo y el ultraísmo, rinde culto a la mitología y el metro modernistas, pero acierta ya con audacias metafóricas y esquemáticas muy del creacionismo, el gerardismo, el ramonismo, etc. Es un poeta-trámite, un escritor entre dos fuegos, intergeneracional, transitivo, un fino y olvidado poeta. He aquí su *Salambó* (según Flaubert), que es un modelo de gimferrerismo y venecianismo de hace medio siglo:

Al robar el Zaímf, Matho se hizo dueño de  
[mi vida.

En mi casa de Megara, yo presentí mi destino  
funesto de pecadora. En el gran lecho, ten-

[dida,  
contemplaba la serpiente que remedaba el

[el camino  
de los astros en los ciclos. Ante su flexible

[cola  
meditaba en las primeras viscosidades del

[mundo,  
en la voluntad de Eschmún. Oraba, pálida y

[sola,  
ante la clara Rabetna, madre del flanco fe-

[cundo...

En otros poemas, Bacarisse se hace vanguardista cuando escribe «tarde de cigarrillo y de azucena». Su libro está lleno de aciertos menores y mayores, transido de lirismo y decadencia. Mauricio Bacarisse es un hombre que tiene sol de las islas Mauricio y entrecruces de Barcarola y de Matisse. Un bello nombre para nombrar el olvido.

# Roma:

## 100 horas

### con ALBERTI

Por JOAQUIN GIMENEZ-ARNAU



#### EL POETA

Al terminar la guerra del 14, todas las modalidades del universo artístico en España sufren una aparatosa renovación. Esta, como consecuencia del romanticismo, conduciría a la más inquisitiva exaltación de las nuevas formas y las teorías revolucionarias y los desequilibrios espirituales no se hicieron esperar. Era necesario metamorfosear el estanco panorama de las artes y las letras, que a lo largo del siglo XIX todo y durante las dos primeras décadas del XX permaneció inoperante. Era necesario, también, sacudir la cómoda posición de los reaccionarios habituales, la imposición de leyes al trato, la demagogia de una liturgia tambaleante, la masa de almas caprichosamente subordinada a una libertad levítica—fruto de las reminiscencias del esquema romántico—y lograr, en cambio, que el concepto de arte contemporáneo español no fuera tachado de anárquico. Esta renovación, este poder anulador del orden precedente, se instaló de súbito—con el aire de aparatosidad que decíamos, por tanto—como una sucesión de grupos y de escuelas en los dominios de las artes y las letras. Es la época de los «ismos», época de entreguerras según Díez-Echarri o época postmodernista como la califica Federico de Onís para salir del paso. Es el período comprendido entre 1918 y 1939.

A la sazón las tendencias son varias. Y, concretamente en poesía, esfera en la que se realizará Rafael Alberti, se camina desde la sublimación de la realidad (Guillén y Salinas) hasta la sublimación de los elementos populares (Lorca, el propio Alberti), pasando por el creacionismo-superrealismo (Diego y Aleixandre) y trascendentalismo poético (Cernuda). Y la inveterada advertencia: no se trata de compartimentos estancos, ya que el neopopulista Rafael Alberti puede y bajo distinto aspecto ser encuadrado en el ultraísmo, pudiendo, a la vez, figurar con derecho propio entre los puristas, al lado de Guillén. Sin embargo, muchos pensarán que para introducir a Rafael Alberti hubiese resultado más sencillo decir que, a expensas del defecto de no precisar el movimiento o movimientos literarios a que perteneció en sus orígenes, se trata del poeta del Puerto de Santa María nacido en 1903.

#### DE «MARINERO EN TIERRA» A «LOS 8 NOMBRES DE PICASSO»

La poesía adensada, desnuda, de Guillén y Salinas, con su carga emotivo-conceptual, encuentra su réplica en otra poesía más ligera, más alada y también más musical y colorista. Alberti salió de Andalucía y supo extraer de ella la mejor materia prima para sus versos. Bien es verdad que esa materia prima la rescató de lo popular y lo popular de Andalucía es, a fuerza de siglos y pulimentos, complejo, simbólico, refinado. Pero purificando cuantas máculas en ella había ido dejando la negligencia del pueblo y volviendo al aristocratismo andaluz.

---

## radiografía del poeta y del hombre

---

La baja Andalucía—llanuras, ríos, marismas—y el mar gaditano del Puerto brindaron a Alberti su mejor herencia tediosa y solamente cursa los tres primeros años del bachillerato en los jesuitas del pueblo natal. «Cuando tenía diez o doce años, es decir, en edad completamente borrada en mi memoria... en vez de ir al colegio me iba por las calles, arrancaba los anuncios de las compañías trasatlánticas y copiaba los barcos... el "Balbaneda", el "Patricio Satrustegui"... no me acuerdo cuáles eran... los copiaba con los cielos azules... y una tía mía llamada Lola me enseñaba a pintar y a copiar el cuadro de Pradilla "La Rendición de Granada"... porque esta tía mía era granadina... y así empezó mi vocación pictórica...»:

*Mil novecientos diecisiete,  
Mi adolescencia: la locura  
por una caja de pintura,  
un lienzo en blanco, un caballete.*

En 1917 abandona el Puerto y viene a vivir a Madrid «porque si yo me fui a Madrid era para seguir siendo pintor, ya que solamente empecé a escribir mis primeros poemas después de estar once largos años ante el caballete». El mismo escribiría años después:

*Alberti en los rincones del museo del Prado;  
la sorprendente, agónica, desvelada alegría  
de buscar la Pintura y hallar la Poesía,  
con la pena enterrada de enterrar el dolor,  
de nacer un poeta por morir un pintor...*

Ya en Madrid motivos de salud le obligan a vivir en la sierra del Guadarrama, donde comienza a escribir su «Marinero en Tierra»:

*El mar. La mar.  
El mar. Sólo la mar!  
Por qué me trajiste, padre,  
a la ciudad?*

con el cual obtiene en 1924 el premio Nacional de Literatura ante un jurado integrado por nada más y nada menos, Menéndez Pidal, el duque de Maura, Arniches, Moreno Villa, Antonio Machado y Gabriel Miró. A partir de ese año de 1924 esta poesía sencilla, fresca, desenfadada, es condenada por el mismo Alberti al calificarla como «contribución... irremediable a la poesía burguesa» y, tras unos breves ensayos de poesía de influencia gongorina en «Cal y Canto»:

*La soledad, dormida en la espesura,  
calza su pie de céfiro y desciende  
del olmo alto al mar de la llanura...*

se adivina ya el poeta surrealista de «Sobre los ángeles», de verso diáfano pero arrancado a las zonas sombrías del subconsciente, verso escrito con vaguedad de forma y de concepto, vaguedad a la que nos tienen acostumbrados los poetas surrealistas:

*No se sabe si el sur emigró al norte o al oeste,  
10.000 dólares de oro a quien se case con la  
[nieve...]*

Poco a poco, Alberti olvida el trascendentalismo surrealista y, sucesivamente, las grietas conceptuales de sus poemas dan por volver a lo neopopular. «Consignas», «Verte y no verte», «Pleamar», «Entre el clavel y la espada», «A la Pintura. Poema del color y de la línea», «este es un libro que empecé a escribir en 1945 y puede decirse que nunca estará terminado, pues tiene añadidos permanentes», «Retorno de lo vivo lejano», «Ora marítima», «Baladas y canciones del Paraná», «recuerdo que estos poemas los escribí en Argentina, frente al inmenso río Paraná de las Palmas, bañado del Paraná...»:

*La eternidad bien pudiera  
ser un río solamente,  
ser un caballo perdido  
y el zureo  
de una paloma perdida...*

*Poeta en la calle* y tantos otros libros que constituyen señales significativas y paulatinas de su nuevo descenso a la diafanidad poética. Por último, el libro escrito estos seis años atrás en Italia, *Roma, peligro para caminantes*. «A este libro pertenece el poema "Basílica de San Pedro", que es más bello si te vienes conmigo y me lo escuchas decir ahora, que hace noche, frente a la Basílica.» Y Alberti y yo, apartando gatos y ruinas borrachas de elogios, nos fuimos andando hacia San Pedro. Una vez allí pude escucharle:

*Di, Jesucristo, ¿por qué  
me besan tanto los pies?  
Soy San Pedro aquí sentado,  
en bronce inmovilizado,  
no puedo mirar de lado  
ni pegar un puntapié  
pues tengo los pies gastados,  
como ves.*



*¡Haz un milagro, Señor!  
Déjame bajar al río,  
volver a ser pescador,  
que es lo mío.*

Este libro, escrito en una edad avanzada, recalca el espíritu siempre jovial del poeta, siempre burlesco y humano. Va a hacer un año y medio, aproximadamente, que Alberti trabaja en la preparación de su nuevo poemario, *Los 8 nombres de Picasso*, «y esto, como comprenderás, entre ir a ver a Pablo ... nos reunimos con frecuencia en Cannes ... y dar vueltas y más vueltas a los dibujos que acompañarán al libro ... pues yo mismo voy a ilustrarlo, junto con mis horas de dedicación a la pintura ... que son las que me sacan las castañas del fuego ... me tiene absorbido por completo el tiempo...».

## EL HOMBRE

En el número 88 de la Vía Garibaldi romana, en pleno Trastevere, entre la Porta Settimina y la Vía de la Lungara, rodeada por los sustos todavía vivos de Alejandro VI y otros Borgía y

la apacibilidad del palacio Regina Coelli y los jardines de la Farnesina, muy cerca de la taberna Rómulo—que cuando lo quiso el Renacimiento fue una mansión de paredes aticistas y la mejor habitación de la Fornarina, amante de Raffaello—, en el segundo piso, vive Alberti desde que llegó a Italia procedente de Buenos Aires, después de seis años. Le acompañan siempre María Teresa León, su mujer, y la hija de ambos, Aitana, que tiene nombre de sierra meridional española.

No voy a escribir que Rafael Alberti tiene el pelo blanco—lo cual es natural a sus sesenta y siete años... al menos que fuera calvo como un codo y, ya digo, no es el caso—ni hablaré del color de sus ojos—estrepitosamente indefinido—ni tampoco de sus posturas, ya que si a veces se sienta cruzando las piernas, otras lo hace sin cruzarlas. Aunque antes era el poeta, ahora, Rafael, es el hombre del Puerto de Santa María,

con olor a hombre y los cordones de los zapatos sueltos.

Me recibió casi con la misma alegría con que yo fui hacia él. «No me digas que solamente te vas a quedar cinco días en Roma... Bueno, si vuelves a mediados de marzo es otra cosa...» Luego, me enseñó su casa de paredes blancas—me dio la impresión de estar en el Puerto—, los cuadros de Picasso, Chagall, Miró, Genovés, algunos grabados suyos, también colgados, y recuerdos de la artesanía colombina que se trajo de América. Me presentó a «Babucha»—una caniche gigante, marrón-marrón como la madera del yacarandá brasileño—, su despacho, «a veces no salgo de él ni para contar los ángeles», y tardamos una tarde toda en recorrer una casa que un burócrata hubiese visitado en diez minutos.

No deja de llegar gente a la casa de los Alberti. Glauber Rocha, el gran director del nuevo cine brasileño, autor de *Antonio das mortes*; Raúl Suares, guionista cubano con residencia temporal en Madrid que prepara una película sobre Alberti; dos gallegos, llenos de barbas y de sonrisas, que vienen en peregrinaje poético «desde la galaica sepultura de Valle-Inclán»; una adolescente que traduce los poemas de Al-



berti al italiano y que se llama Marcella no sé qué, y «más cosas de gente y gente que no son gente, pues son amigos».

La casa tiene cuatro rincones que coinciden con los puntos cardinales, y en el correspondiente al Sur—siempre estamos en Cádiz, impensadamente—, María Teresa León me lee la mano y algunos párrafos de su última novela. María Teresa, la inseparable compañera de Rafael, es experta en quiromancia y muchas otras cosas por añadidura, y de oficio ensayista. Autora de ensayos inteligentes como *Doña Jimena*, entre otros, y no, precisamente, por ser burgalesa. «Los jóvenes debéis trabajar, trabajad mucho—me dice—, ya que el trabajo es la fuente del aburrimiento y el aburrimiento el trampolín de la inspiración.»

María Teresa nunca está quieta y en su ir y venir semiardillesco reparte cariño como blusas, para que todos aquellos que pasen por Roma a ver a los Alberti se lo lleven puesto. Rafael prefiere las palabras: «A estas horas todos los poetas y pintores jóvenes deben saber que les espero siempre en Roma, con los brazos abiertos, y díles de mi parte a cuantos empiezan que perseveren..., que lo más importante es la autocrítica, distinguir entre lo bello y el juego de artificio, entre lo puro y libre y lo nefasto. El que empieza debe someterse a una tremenda disciplina. Yo, por ejemplo, me obligo a mí mismo a escribir sonetos, no porque solamente se me esté olvidando el castellano, sino porque es necesario. Pero no quedarse en los sonetos como Belli, que escribió la friolera de tres mil sonetos, acudir a las nuevas formas, crear, no imitar, estar como siempre estuvo la poesía..., a la vanguardia de todo, con verso libre o medido, con prosa poética... Vamos, ser poeta, ser valiente como todos los poetas lo son ..., dispuestos siempre a morir por un sueño o por el alma de un arcángel que son los perros, sabes, los perros siempre están pensando en algo... Pero, a lo que íbamos... ser poeta..., no hace falta escribir versos para ser poeta... Yo tengo muchos amigos que han escrito versos y no son poetas y otros que no han escrito ni una cuarteta y son poetas maravillosos...» Suena el teléfono y Rafael me dice: «Ya ves, es el enemigo de la cultura», y María Teresa contesta a quien llama que Rafael no se puede poner, que está enfermo—la enfermedad son sus invitados y visitantes esporádicos—, y Rafael grita: «¡No digas que estoy enfermo... di que estoy borracho... es más de hombre!...»

### ALGUNAS ANECDOTAS

Recuerdo que fue el académico José María de Cossío, aunque ahora me lo vuelve a contar Aitana, quien me contó que estando Rafael con un periodista canadiense y, como siempre, a lomos de su imaginación, le dijo frases de elogio sobre la geografía del Canadá—país que no conoce más que por el mapa—y llegó a decir que de las cosas que más le habían impresionado fueron los cisnes de los grandes lagos canadienses, afirmación que fue corregida por el periodista alegando que en Canadá no había cisnes, al menos en los grandes lagos. Alberti, entonces, armónicamente enfurecido, le repuso: «¡Oiga usted, yo soy poeta y llevo cisnes a donde me da la gana!...» Rafael ya ni se acordaba de esta anécdota, pero sí de José María y de Dámaso Alonso: «¡El gran Dámaso!, llévale estas dos botellas de vodka a la Real Academia...» Me dio las dos botellas junto con dos cuartetos cáusticos y escribimos, ya en recuerdo, sendas postales a José María de Cossío, Dámaso Alonso y José María Amado. «El pobre José María Amado anda loco con *Litoral*... Parece mentira que una revista de poesía no logre en España las dos mil quinientas suscripciones que necesita para subsistir, siendo, como es hoy, la mejor revista de poesía española...» Y por más de una hora hablamos de las dificultades por las que atraviesa *Litoral*, revista de la Poesía y del Pensamiento, a pesar de la ayuda que Rafael y otros poetas le prestan con poemas y di-

bujos. Otros poetas son Gerardo Diego, Blas de Otero, Vicente Aleixandre, las jóvenes generaciones poéticas españolas...

Junto a Rafael resulta improbable no tener una docena de anécdotas y buenos recuerdos en una sola hora.

### AITANA

Aitana, hija única de los Alberti, ha sabido heredar la inteligencia, serenidad y sensibilidad de sus progenitores. Va de un lado de la casa a otro en volandas, como Remedios la Bella, como si el mismo García Márquez se hubiese fijado en ella para dar vida y alas a su personaje de *Cien años de soledad*. Aitana se preocupa de los descuidos administrativos de su padre. «Mi padre vive de la Pintura... porque de la Poesía, que yo sepa, sólo vive Pablo.» Se refiere a Pablo Neruda, es obvio. «Pablo siempre se administró muy bien, sabe cómo hacer para que no le engañen los editores y sabe autofinanciarse a través de sus libros... pero mi padre, mi padre...»

«Ahora estamos en ver si expone mi padre para primavera en Barcelona, en la Escuela de Arquitectura. Ya tiene terminados muchos grabados, litografías, monotipos, serigrafías (dibujos sobre seda) y liricografías (caligrafías con poemas rotulados a mano)... Pero todavía le faltan algunos detalles... que son los que siempre complican las cosas. Pero lo de la exposición es seguro... Ya te avisaré con tiempo...» El propio Rafael es quien me enseña sus trabajos de gran calígrafo. Me dibuja un monotipo y me lo dedica: «A Joaquín Giménez-Arnau, poeta en estado de emergencia; su amigo, Rafael Alberti.» También me dedica con dibujos y abrazos muchos libros de personas que, quedando enteradas de mi viaje a Roma para ver de nuevo a Rafael, me los enviaron a casa antes de salir para Italia. «¿Todavía quedan más?... ¿Pero tanta gente se acuerda de mí?» Alberti siempre exagera; sólo llevaba treinta y cinco kilos de exceso de equipaje en libros... de personas que no dejan de leerle.

Antes que Aitana me lleve a Fiumicino, el aeropuerto romano, paso por última vez por casa de los Alberti. «¡A ver si vuelves pronto... pues, ya ves, cinco días en Roma no son nada!» Y Rafael tiene más razón que un santo. Según Stendhal, para conocer Roma son necesarios ciento treinta y ocho años de vida; para ver Roma del todo. Para conocer a los Alberti solamente tiene que dirigirse uno al número 88 de Vía Garibaldi. Los Alberti siempre están esperando. Me grita Rafael, desde la ventana: «Y cuando vuelvas en febrero no te olvides de traerme una cazuela de angulas... ¡hace más de un año que no las pruebo...!»

Aitana me conduce a través del Campidoglio después de haber visto por última vez Sant'Angello. No tengo ninguna prisa, pues el avión sale dentro de dos horas. Atravesamos Villa Borghese, donde dos noches antes paseé con Rafael y hablamos de música: «Ahora se edita *Poetas andaluces*, un nuevo disco basado en un poema viejo... Por cierto, ¿no te gustó cómo canta Joan Manuel «La Paloma»...?», y de tantas cosas más.

Tan joven como viejo quiera Roma, tan fuerte como débil caminando noche arriba, día abajo, entre gatos y entre ruinas, se queda en Roma Rafael Alberti, hombre, poeta siempre del Puerro de Santa María,

*Duras las tierras lejanas.  
Ellas agrandan los muertos,  
ellas.  
Triste, es más triste llegar  
que lo que se deja.  
Ellas agrandan el llanto,  
ellas.*

Se queda en Roma, con su nostalgia y con la ilusión del sabor de las angulas que le llevaré a mediados de marzo.





# IGLESIAS LAGUNA Y LA PASION POR LA LITERATURA

Por FERNANDO PONCE

ANTONIO Iglesias Laguna va a cumplir en estos días cuarenta y tres años. Nació en Madrid, el 25 de mayo de 1927, y ha tenido una existencia plural, multiforme y variopinta. Viajero por todo el mundo, estoy seguro que empieza a sentir el deseo de visitar esa Luna que se nos ha acercado de repente hasta nuestra propia casa para dar allí una conferencia en uno de esos idiomas raros que él conoce, y sobre uno de esos temas que muy pocos conocen en España.

—Todo se andará —me dice.

Hablemos de su libro *Treinta años de novela española*. Es un tema en candelerero. Opiniones a favor, opiniones en contra. Veamos lo que nos dice el padre de la criatura.

—Tu libro ha sido discutido, ampliamente discutido. Se ha dicho que peca de generosidad. ¿Es esto cierto? Defiéndete.

—Nuestra vida literaria es tan mezquina que posiblemente mi libro peque de generosidad. Generosidad al interesarme por todos nuestros novelistas sin prestar atención a su ideología. Eso no se comprende en España. Aquí, al que no es de tu cuerda, puñetazo al hígado y a otra cosa. Este es el método crítico que a menudo se practica entre nosotros. Por eso hay quien no comprende el que yo valore —o intente revalorizar— a escritores que, con razón o sin ella, considero injustamente preteridos por razones extraliterarias y que ciertos críticos han proscrito para siempre sin haberse tomado la molestia de leerlos. La verdad es que hay mucho crítico improvisado, con cultura elemental, que se agarra a unos cuantos tópicos ajenos a la literatura para mantener el tipo y hacer el coco. Tiene razón Cela cuando, en unas declaraciones recientes a la revista *Chan*, los califica de «aficionados». La crítica sería, exclusivamente literaria, no la entienden esos que han leído muy poco, y a los que los críticos profesionales conocemos de sobra. Después de todo, dan lástima y hay que perdonarles. Ahora bien, ten presente que esa actitud antiliteraria no tiene nada que ver con

una ideología concreta; se da en todas. Aunque mi libro —se refiere a *Treinta años de novela española*— ha tenido una aceptación general, un Premio Nacional de Literatura, una reedición y una gran acogida fuera de España, incluso en la Europa del Este, ha sido atacado por un crítico que no lee, y que en un solo número de revista hace la «crítica» de cincuenta libros. Es uno de esos críticos que yo llamo solapados, porque únicamente leen solapas.

—Tu experiencia debe ser rica en anécdotas de este tipo...

—Otro crítico me echa en cara que elogie a determinado novelista; pero ese mismo novelista me reprocha el que no le alabe incondicionalmente.

—¿Te ocuparás de todos?

—Yo me mantendré fiel a mi plan de ocuparme de todos, sean quienes sean. Y tengo tela cortada para rato. Precisamente en el segundo volumen de *Treinta años de novela española* trataré de los cambios operados en las técnicas novelísticas, a consecuencia de la nueva mentalidad de los autores que no hicieron la guerra civil. Espero que el balance sea positivo en líneas generales, aunque por supuesto no pienso dar gusto a la crítica sectaria.

Después seguimos hablando de novelas, de autores, de viajes. An-

tonio Iglesias Laguna habla siempre en voz baja. Es uno de estos hombres que van como de puntillas por la vida, que no llaman la atención, pero a quienes una vez tomado el pulso es muy difícil dejar de escuchar.

—Antonio —le digo—, se comenta por ahí que tú eres un poco tímido, pero que luego cuando escribes o comentas un libro, de timidez nada, que eres capaz de darle un palo hasta al lucero del alba.

Y me explica que ningún hombre puede saltar por encima de su propia sombra, que el mundo va demasiado de prisa, y hay que encontrar la serenidad propia y la serenidad para enjuiciar la propia obra y la obra de los demás.

—¿Existe un número de novelistas españoles cuyo número sea capaz de traspasar nuestras fronteras?

—Al hacerse el juicio crítico de mi obra en el Ateneo de Madrid, dije que me daría por satisfecho si un diez por ciento de los autores por mí considerados fuese leído dentro de cincuenta años. Podría argumentarse que entonces debiera haberme limitado a ese diez por ciento; pero un crítico —y más un crítico de la literatura viva— no es el oráculo de Delfos. Su misión es informar, hacer acopio de materiales para que la posteridad, con mayor razón y clarividencia, juzgue y decida. Por su-

puesto que al crítico le incumbe una labor de selección, pero ésta debe ser generosa para no silenciar intencionadamente a nadie de cuya falta de calidad no esté absolutamente seguro. Stendhal dijo que se le leería cincuenta años después, y tuvo razón. La posteridad a corto plazo también se equivoca a veces. *El Quijote*, para ser comprendido en sus dimensiones geniales, hubo de esperar al Romanticismo alemán. De creer a Valle-Inclán y otros autores del 98, Galdós sería simplemente don Benito el Garbancero, un novelista mediocre. Por eso me rio cuando esos «aficionados» a la crítica de que habla Cela dictaminan que estoy equivocado al elogiar —valga el ejemplo— a Wenceslao Fernández Flórez, a quien probablemente no han leído. ¿Cómo puede saberse que un novelista que tuvo su hora de gloria y que luego quedó preterido por un cambio de gusto o de técnica no volverá a ser descubierto cuando un nuevo gusto y una nueva técnica concuerden con su manera de hacer y sepulten en el olvido a los que ahora elogian los críticos que a él le condenan? La literatura es un tejer y destejer, como la tela de Penélope. Nuestro teatro clásico, nuestra poesía culterana —hoy elogiados, mañana vilipendiados, pasado mañana puestos en los cuernos de la luna— deberían servir de aviso pa-

«De las cinco generaciones —desarrolladas o en embrión— advertidas en la narrativa española a partir de 1939, tratamos únicamente en este primer volumen de las dos primeras: la de los hombres ya consagrados en tiempos de la Monarquía y la República y la de los escritores desconocidos en 1936, que desde 1938 fueron los renovadores iniciales de la novelística española, o sea, la de los hombres que fueron a la guerra. A los segundos, dada su importancia, otorgamos mayor atención que a los primeros, cuya obra ya estaba hecha en su mayor parte antes de la guerra civil, por lo cual de esta primera generación sólo nos importan aquellas novelas que caen dentro del lapso de tiempo que nos hemos fijado. En cuanto a la segunda, necesidades de espacio nos fuerzan, desgraciadamente, a dejar para el próximo volumen a aquellos narradores que nos parecen menos importantes (lo que, claro, no excluye lleguen a ser tanto o más importantes que los otros). En dicho volumen serán, pues, estudiados junto con los componentes de las tres nuevas generaciones. Como resumen, y antes de entrar en materia, sólo deseamos añadir que no compartimos el pesimismo de determinados críticos en relación con la novela española de hoy. El nivel medio es muy aceptable, pese a la hinchazón propagandística, y han surgido narradores que aún darán mucho que hablar.»

ANTONIO IGLESIAS LAGUNA

(Fragmento del prólogo a *Treinta años de novela española*, vol. I.)

# BIOBIBLIOGRAFIA

Nace en Madrid el 25 de mayo de 1927. Casado y padre de tres hijos.

Reside once años en el extranjero y viaja por treinta países de cuatro continentes.

Da conferencias sobre literatura española en universidades extranjeras.

Publica artículos y ensayos en periódicos y revistas de España y América, colaborando asimismo en la radio y la televisión.

Traduce numerosos libros sobre temas de Literatura, Economía, Filosofía, Arte y Tecnología.

Reside actualmente en Madrid, donde lleva la Sección Bibliográfica de LA ESTAFETA LITERARIA.

## ENSAYO

¿Por qué no se traduce la literatura española?

Unamuno, hombre y mito

Bernardino de Albornoz y su antilopesco poema «La Gaticida famosa»

Treinta años de novela española (1938-1968), vol. I

## VIAJES

La India, con vacas y sin ingleses

## POESIA

Esperanza de la carne

Cancionero de ausencias (en prensa)

## NOVELA

Dios en el Retiro



ra andarse con pies de plomo a la hora de emitir juicios tajantes.

—¿Cautela?

—Cautela contra cautela. Ese diez por ciento de novelistas que podrían seguir vigentes en el futuro es también el porcentaje de los que ahora mismo serían capaces de traspasar nuestras fronteras si en España existiese, como en Francia, una organización del mercado librero con vistas al exterior. Pero, ¿cómo van a traducir a nuestros novelistas si ellos mismos jalean a críticos improvisados cuya bandera de combate es que no hay novela española y que cualquier novela española, por el hecho de serlo, ya es mala de remate?

—¿Existe nuestra novela?

—Nuestra novela puede ser mejor o peor, pero existe, por más certificados de defunción que la extiendan.

Es un poco oriental este Antonio. Y un mucho racionalista, dos vertientes difíciles de conciliar, como es difícil de conciliar la intuición creadora y la objetividad de juicio. Pero él tiene ambas virtudes, las ha domeñado en una lucha mantenida a lo largo de muchos años de estudio y de muchas horas de meditación, también a lo largo de muchas horas de viajes y de conocimiento de los hombres, de hombres de todas las latitudes y países.

Establezcamos la breve secuencia de una vida que ha sido caldeada por todos los soles del mundo y por distintas formas de sabiduría.

Un día le entraron los picores viajeros y se marchó durante muchos años a pasear su menuda figura por el mundo. Está especializado en esa ciencia que trae ahora de cabeza a tantos estudiosos y que se llama Filología. Nueve lenguas, nueve, domina nuestro mozo. Fruto de ello es la labor de traducciones que ha llevado a cabo. Y lo que nos ha contado de otras literaturas, de otros hombres, de

otros países. Por ejemplo, en su último libro.

—¿Qué es tu libro *La India, con vacas y sin ingleses*?

—Una visión personal—irónica, pero siempre transida de cariño—del mundo indostánico, en donde viví largos años. Considero el Indostán como mi segunda patria y creo conocerlo bastante bien. Por eso me encocora que en España, país en el que a diferencia de Inglaterra o Alemania apenas existe bibliografía válida sobre el tema, se tomen por verdades axiomáticas las ambigüedades de algunos españoles que escribieron libros sobre el subcontinente luego de pasar allí tres, ocho o diez días y, por supuesto, sin conocer ninguna lengua de la India o del Pakistán. El primero que escribió lugares comunes sobre la India fue Blasco Ibáñez, pero al menos lo hizo sin pretensiones y con talento.

Ha dado muchas conferencias en numerosas universidades extranjeras y de España, en organismos internacionales, congresos...

Otro día cualquiera—estoy seguro que después de una larga meditación—le entró el picor de España, hizo las maletas y aquí se vino porque, en el fondo, España y la literatura eran dos amores muy hondos y ya se sabe que las dolencias de amor sólo se curan con la presencia y la cercanía. Traía muchas cosas escritas, cientos de proyectos volándole por la cabeza, pasión contenida... En definitiva, iba a empezar de nuevo, a empezar una vez más. Cuando se escarba un poco en la personalidad de Antonio Iglesias Laguna, por encima de sus largos silencios, de su timidez, se descubre una conciencia de acero, flexible y endurecida por la vida, la aventura y el paso de los años, que siempre, en todo momento, está dispuesta a empezar de nuevo, a partir de cero. Borrón y cuenta nueva. Pero, cuidado, este borrón y cuenta nueva no es un partir de la nada. En

cada una de sus dedicaciones está latiendo una experiencia vital que asoma en todo momento y que se ha decantado en esa superior forma de civilización que se llama la ironía.

Antonio Iglesias Laguna sigue escribiendo en España. LA ESTAFETA LITERARIA, Radio Nacional, televisión, revistas, nuevas conferencias. Todo el mundo acude a él cuando tiene enfrente uno de esos toros difíciles y broncos con los que hay que fajarse y torear de cintura y que tienen una lidia difícil y desconocida. Y Antonio sabe las suertes, conoce las querencias, hace los quites y sigue siendo amigo de todo el mundo.

Pero detengámonos antes en su propia obra.

*Esperanza de la carne* es un libro de poesía, publicado en 1964 y dedicado a su hija Maribel. ¿Pero será posible que este Antonio Iglesias, crítico duro, sea capaz de escribir poesía, una poesía tierna, humana y humanizada? Hasta tal punto es esto posible que en estos días vuelve a reincidir en el género con un nuevo libro, a punto de aparecer, que se titula *Cancionero de ausencias*.

Otro de sus grandes libros es el discutido *Treinta años de novela española*, publicado por Prensa Española, y que aborda a todos los novelistas surgidos en nuestra patria desde 1938 hasta la actualidad. El primer tomo ha sido galardonado con el Premio Nacional de Literatura «Emilia Pardo Bazán». Antonio Iglesias está escribiendo ahora el segundo. Antonio Iglesias se queja de la falta de tiempo, del pluriempleo del escritor, de las mil solicitudes de la vida diaria. El escritor necesita tiempo para pensar.

—Y, sin embargo, no hay más remedio que seguir adelante. La vocación es algo que no se escoge. Por encima de todo, hay que pensar y escribir... La obra bien hecha... El ocio creador...

Hablemos sobre una cuestión a la que Antonio Iglesias Laguna puede traer claridad: la naturaleza de la crítica.

—¿Es la crítica un género sustantivo o adjetivo?

—Sustantivo. La crítica no es una actividad superflua, como algunos críticos afirman, aunque ni ellos lo crean. No hay literatura sin crítica. Góngora, sin sus críticos de la época, no habría sobrevivido; Garcilaso sin Fernando de Herrera supondría hoy muy poco. La crítica demostró que *El Quijote* no era la obra risible que iba de muladar en muladar. Toda la exégesis bíblica es obra crítica, tanto del lado cristiano como del hebreo. ¿Acaso no es la crítica una labor lógica, consustancial con el hombre? El hombre, crítica; el animal, muere.

Y volvemos a la novela. Por ahora es el tema palpitante y el escritor está obligado a seguir, en la medida de lo posible, los dictados de la actualidad.

—¿Está la novela española a nivel europeo? ¿Qué le falta? ¿Qué le sobra?

—España, quizá, no está a nivel europeo en tecnología, pero en lo cultural siempre fue una de las naciones que hicieron a Europa; y si lo cultural parece excesivo, en lo artístico y literario. Además, tampoco la literatura europea raya hoy a gran altura. Un Günter Grass no es un Thomas Mann, un Magnus Enzensberger no es un Rilke, un Evtushenko no es un Mayakovsky, un Colin Wilson no es un James Joyce. En este momento la novela tiene signo hispanoamericano, cosa que, como españoles, nos debe alegrar si nos dejamos de aldeanismo. La novela española actual puede compararse sin desdoro con la europea. Leo continuamente lo que se edita en los principales países europeos, aunque no se traduzca en España, y te puedo asegurar que su nivel medio no es superior al nues-

tro. Lo que pasa es que los españoles somos extremos y tan pronto caemos en el cerril «¡Como en España, ni hablar!», como nos sumimos en el papanatismo ante lo foráneo. Juzga tú mismo, aunque sólo sea por la mayoría de las traducciones que nos sirven las editoriales: novelas excepcionales de cuando en cuando y novelas ramponas casi siempre. Nuestro papanatismo llega a extremos grotescos. Hace muy poco estaba yo en televisión para grabar un comentario a *La España de los Reyes Católicos*, de don Ramón Menéndez Pidal y varios catedráticos especialistas en el tema, obra monumental y casi definitiva. Tuve que esperar varias horas porque se había «colado» Papillon. Al notar mi impaciencia, un señor de televisión me aconsejó resignación, porque don Ramón Menéndez Pidal no importa; lo que importa es Papillon, «que —dijo— es francés».

Piensa en sí Cela, Delibes, Aldecoa, Luis Martín Santos, Rafael Sánchez Ferlosio, Cunqueiro y otros no están «a nivel europeo». Tal vez nos falte asimilación de técnicas de última hora, tal vez nos sobre realismo; pero, en conjunto, nuestra narrativa no desmerece al lado de la europea. Lo que necesita es promocionarla sin complejos.

Este Antonio Iglesia, menudo de cuerpo y alto de pensamiento, generoso y justo, es un intelectual de raza. Su último libro lo ha publicado Ediciones Taber y se titula *La India, con vacas y sin ingleses*. Es un estudio en profundidad, llevado no obstante al vuelo del humorismo, sobre lo que él gusta denominar su segunda patria. El libro es una pura agudeza, un hondo retrato humano de un pueblo con mil dialectos, de costumbres extrañas y de difícil calado para la mentalidad occidental. Pero ahí está el libro, descubriendo y revelando, hecho con toda la carga de sensibilidad que puede darnos un hombre volcado a la comprensión del mundo y que ha sopesado las mil y una vueltas de la vida.

Antonio Iglesias Laguna está casado, tiene tres hijos, dos niñas y un niño, muchos libros y un perro. Ha escrito mucho, ha plantado árboles en varias partes del mundo. Y lo que es mejor, sigue en marcha habiendo puesto el techo de su obra cada vez un poco más alto.

—¿Cómo ves el presente de la novela española?

Hay motivos para la esperanza. Existen autores jóvenes que están empezando a madurar. Jorge C. Trulock, Francisco Umbral, Rodrigo Rubio y otros que darán más de una sorpresa. Estamos en un momento de renovación técnica, y hallar un estilo nuevo requiere tiempo y el sacrificio de los menos dotados. En general, soy optimista. Además de haber otros de la generación anterior—Aldecoa, Fernández Santos, Goytisolo, Castresana, Solís, Albalá, Carmen Martín Gaité, Berenguer, Ana María Matute, Rabinad, Pinilla, Sánchez Ferlosio, Fraile, Guelbenzu, García Hortelano, Sánchez Paredes, etc.—que ya no son promesas, sino realidades.

—¿Y su futuro?

—No soy adivino. Dios dirá.

Y éstas han sido las palabras de este hombre plural y multiforme, que no se deja encasillar, porque su obra no lo permite, y que tiene por delante muchas tardes triunfales en la arena de nuestras letras.

## raros y Olvidados

Por FEDERICO C. SAINZ DE ROBLES

# LUIS BELLO

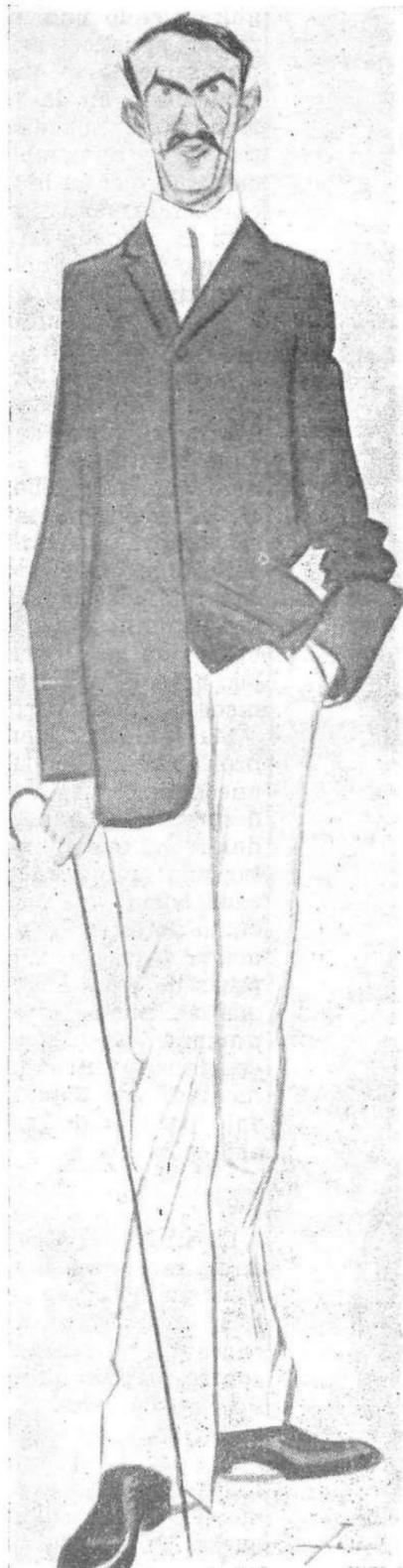
(Alba de Tormes, Salamanca, 1872-Madrid, 1935)

Sí, es ese impávido y antiguo juego de contrasentidos o despropósitos a que se dedican los apellidos en disfavor de quienes deben soportarlos y aun han de empadronarlos con orgullo familiar: el Delgado que es gordo, el Moreno que es rubio, el Ligero que es pelmazo, el Feito que es «un cielo» de guapo, el Bello que no lo es... En efecto, Luis Bello no lo era. Y tan simpático y admirado me llegó a ser que deseé su apellido de acuerdo con su físico. Fui presentado a él en fecha y circunstancias muy curiosas que paso a contar. De mocete acudía yo, los lunes, al Cine Royalty, hoy traducido libremente este nombre por el de Colón. Era el día semanal de estreno. Por entonces el paternalismo estatal aún no se preocupaba por dirigir la salud moral de los españoles clasificando las películas en aptas, menos aptas y no aptas, según las edades de los espectadores. Y todos tan contentos y tan sanotes moralmente. Pues bien, casi todos los lunes, en la fila de butacas de patio anterior a la mía se sentaba una señora aún joven, menuda, enjuta, muy rubia, nórdica también de piel, fina de voz y de trato. A la señora la flanqueaban tres o cuatro hijos, varones y hembras, entre los catorce y los ocho años, pecosos de piel, cabellos lasos y como de lino, ojos claros, en los puros huesos. Había uno ya albino de pelo y pestañas que para mirar entornaba mucho los ojos. Los niños y yo hicimos buenas migas. De vez en cuando les convidaba a un paquetito de «avellanas tostadas y acarameladas» o de patatas fritas («a la inglesa»). Y la mamá comentaba conmigo las películas y se interesaba por mis estudios y por lo bien que yo lo había pasado en el Seminario durante varios años. Al terminar la sesión de un lunes primaveral de 1918, en la misma puerta del Cine se acercó a ellos un caballero triste y de una sola dimensión: altura. Me dejó boquiabierto. La mamá nos presentó. Era su esposo, Luis Bello, escritor. Así nos conocimos. Es decir: así le conocí personalmente yo. Me dio la impresión de que él no se había dado cuenta de mi nombre ni de mi persona. Me miró vagamente, por supuesto: de arriba abajo. El caso me pareció natural. Era él ya alguien. Y yo, aún, no era nada.

Poco tiempo después compré en una librería de lance un libro de Bello: Ensayos e imaginaciones sobre Madrid. Lo leí en un par de tirones. Lo releí. A mí, tan entrañablemente madrileño y enamorado de mi Villa, aquel libro me pareció un hermoso panegírico de la capital de España entreverado de poesía y agudeza, de fervor y sugerencias. No me atrevo a decir que Luis Bello aún creció más para mí. Pero sí que contó para in eternum con mi devoción literaria y amical.

Fue mi fraternal amigo José María Quiroga Plá—cofundador conmigo de

la Tertulia del Café de Platerías—, gran poeta, yerno de Unamuno y muerto en Ginebra—1955—, amigo de Luis Bello desde 1917, quien me aclaró la personalidad literaria de este gran escritor. Había sido director—1906— de la famosa hoja, dedicada a la literatura y al arte, de Los Lunes de «El Imparcial» y de El Liberal de



Bilbao. Fundó las revistas *Crítica*—1903—, *Revista de Libros*, *Europa*, *Política*. Licenciado en Leyes, fue pasante en el bufete de don José Canalejas, y diputado a Cortes en la Legislatura 1916-1917. Don José Ortega y Gasset, buen catador de vinos intelectuales, se llevó a Bello de cronista y redactor de *El Sol*, el diario más acreditado que ha parido España. Animado por Quiroga leí otras obras de Bello: *El tributo a París*—1907—, *España durante la guerra*—1918—, *El corazón de Jesús*...

Muchos años después de muerto Bello, el aún felizmente vivo Eduardo Zamacois, fundador de *El Cuento Semanal*, me contó que cuando Bello le entregó su estupenda novelita *El corazón de Jesús* (publicada con el número 45 el 8 de noviembre de 1907), luego de aceptársela y elogiarla, le rogó la cambiara aquel título («tan comprometido en tierra tan clerical» como España. A lo que se negó Bello, apostillando que precisamente en el título estaba el busilis de la novela. No recuerdo con precisión el año, pero debió ser uno entre 1924 y 1928, en que Ramón Gómez de la Serna organizó en Pombo un banquete en honor de Luis Bello, con motivo del éxito nacional alcanzado por este gran cronista con su largo, moroso y escudriñador *Viaje por las escuelas de España*, relatado a trancos en *El Sol*, y luego reunidas las crónicas en cuatro volúmenes que se vendieron como pan bendito y que, si hoy se encuentran, en catálogo selecto, piden por ellas un ojo de la cara. Pues bien, cuando ya estaba en Pombo un centenar de comensales y sólo faltaba la llegada de Bello, llegó una carta de éste excusando su asistencia por motivo de repentino viaje. Mas como ya no era momento de suspender el ágape, ni Ramón se ahogaba ni en la mismísima *Mar Océana* de las cartas colombinas, se puso en la presidencia un muñeco grotesco vestido de chino sin mandarínato, en cuyo pecho iba prendido este aviso: REPRESENTO A LUIS BELLO.

En efecto, el *Viaje por las escuelas de España*—aparte de nutrir con la más noble y alta literatura unos centenares de crónicas inmarcibles—conmoción y conmovió a toda España. Gracias a Bello, los Gobiernos, aborronados, decidieron preocuparse algo más de la enseñanza elemental en los nueve mil y pico pueblos, villas, villorrios, aldeas, punteados en el mapa nacional. El terrible y cuantioso analfabetismo hispano fue dejado en cueros y a la luz pública por Bello, para vilipendio de gobernantes de izquierdas y derechas y centro, centro derecha y centro izquierda. Declaro que a mi poca simpatía por aquel gran periodista y temible polemista que fue Delgado Barreto, contribuyó decisivamente que abusara de utilizar el segundo apellido de Bello: *Trompeta*, para chistecitos fáciles y «sonados» en sus revistas satíricas *El Mentidero* y *Gracia y Justicia*.

Cuando volví a encontrarme con Bello en la redacción de *La Voz* y *El Sol*, calle de Larra, me pareció aún más alto ¡y más delgado!, y más en contradicción que nunca su físico con su apellido. Caminaba como si fuera a caerse de un momento a otro en tres o cuatro dobleces. Su cuerpo era pura abstinencia cuaresmal. Su pelo laso y largo, con reborde sobre la nuca, entreverado de rubio deslucido y de gris ceniza, le derramaba mechones sobre la frente y las orejas. ¡Gran caballero y gran escritor don Luis Bello, la mejor calcomanía que recuerdo de Don Quijote de regreso para morir en su aldea! ¿Cómo se concibe que a quien tanto bien espiritual regaló a las escuelas de España, España le haya olvidado, y haya dejado que sus libros se conviertan en raros? Lo que nadie supo explicarme nunca fue el porqué un hidalgo de Alba de Tormes, más altivo que alto—¡que ya es decir!—, adoptara algunas veces el pseudónimo «Juan Berebere».



# EL ARTE DE MEDALLA

## ULTIMAS EMISIONES DEDICADAS A ESCR



Por *LUIS MARIA LORENTE*

**E**l origen de la moneda y la medalla, son comunes, pues la primera, desde el punto de vista artístico, siempre ha sido y seguirá siendo una medalla. Ahora bien, el carácter artístico, aunque exista en ambas, es precisamente lo que ha hecho su diferenciación, pues en la primera, la representación iconográfica, queda relegada ante el valor intrínseco y de cambio que significa la moneda, en tanto que en la medalla su finalidad básica es expresar artísticamente algo.

Si la moneda en un principio es al mismo tiempo medalla, donde mejor queda plasmada esta dualidad es en las civilizaciones griega y romana, y como demostración de ello se citan las denominadas dracmas de Atenas y decadracmas de Siracusa, cuyo alto nivel artístico es de tal entidad que incluso se conocen los nombres de aquellos que grabaron los cuños matrices y son los de: Euclidas, Evaineto, Cimón, Frigilos y Eumenos.

Son precisamente los romanos los que diferencian ya plenamente la moneda de la medalla, pues en el momento en que determinadas familias, como la de los Flavios o la de los Antoninos, acaparan el poder o cae éste en manos de un emperador, cualquier efemérides les sirve de motivo para la creación de una medalla que la perpetúe.

Mas todo lo anterior no son más que meros prolegómenos con una valoración más de tipo anecdótico, que otra cosa, aunque sin por ello despreñar su importancia como base para un desarrollo que siglos más tarde va a representar una manifestación artística plena, clasificada como ente autónomo y que en el transcurso de los años va a disfrutar de épocas de mayor o menor auge, aunque manteniendo a pesar de estos baches, una línea de conducta que se puede seguir sin mistificaciones de ninguna especie, componiendo así un todo continuado encuadrado dentro de lo que se ha dado por llamar medallística, palabra que vale para la determinación de esta clase del arte plástico.

\* \* \*

Es en los siglos xiv y xv, cuando la técnica de la medalla adquiere su fuerza y poder. El Renacimiento, en su amplia floración artística, encaminada a cualquier aspecto, fue el causante del lanzamiento de la medalla y encontró en Antonio Pisano, llamado el Pisanello (± 1380-1456), el hombre genial que de una sola tacada convertiría en mayor de edad esta nueva faceta del arte, que, desde entonces, con todos sus pros y todos sus contras, con sus momentos de esplendor y sus tiempos de flaqueza, ha llegado a nuestros días, en los cuales ha adquirido una importancia extraordinaria en los más diversos países, pero que a pesar de su auge y expansión, es todavía, incomprendiblemente y por desgracia, en casi

todas las naciones, sólo un coto conocido por una limitadísima minoría y que a pesar de los intentos por hacerse conocer, a través de los medios de difusión, éstos todavía parecen desconocer esta actividad artística, y poco se habla o se escribe de ella.

El Pisanello, nacido en lugar próximo a Verona, y con buenas amistades dentro de las casas reinantes de los príncipes de Este, Ferrara, Gonzaga y Sforza, pronto se convirtió en pintor de cámara de muchos de ellos y luego en el artista que modelara sus medallas. Entre estos príncipes, con su boato desmedido, que en lugar de ser una tara fue una ventaja para la explosión artística que significó el Renacimiento, en su afán de presumir, quedaron perpetuados en las medallas que se acuñaron.

Incluido el propio artista, fueron dieciséis las personalidades cuyas veras efigies han pasado a la Historia, gracias a la maestría del Pisanello, llegándose incluso a que varios de estos príncipes han quedado representados en más de una de ellas.

Aunque sea un tanto excesivo reseñarlos, he aquí los nombres de cuantos el Pisanello, nos ha dejado su exacta faz: El Emperador de Oriente, Juan VIII Paleólogo; el Duque de Milán, Felipe María Visconti (1412-1447); Pedro Cándido Decembrio (1399-1477); Nicolás Piccino (1380-1444); Leonelo de Este, siete medallas; Segismundo Pandolfo Malatesta (1432-1468), dos medallas; Domingo Malatesta; Juan Francisco Gonzaga (1395-1444), dos medallas; Luis Gonzaga (1414-1470); Cecilia Gonzaga (1425-1451); Victorino de Feltre (1379-1447); Beloto de Como; el Marqués de Pescara, don Iñigo de Avalos, y el rey Don Alfonso de Aragón, cuatro medallas; más las dos con el autorretrato de Víctor Pisano. A esta lista podría aumentarse algún otro ejemplar, mas no está bien determinada la autoría.

Si todas estas medallas son sensacionales, acaso el anverso de la de Iñigo de Avalos, el reverso de la de Cecilia de Gonzaga y ambas facies de las correspondientes a Juan Paleólogo, Alfonso de Aragón y Segismundo Malatesta, son las obras más características de este hombre que abrió un nuevo campo dentro de las artes plásticas, seguido en un principio por artistas de origen italiano y luego por distintos de otras nacionalidades, y entre los que están, por sólo indicar a algunos de los siglos xv y xvi, los siguientes: Adriano Florentino, Juan Francisco Enzola (a) el Parmigiano, Claudio de Henry, Nicolás Florentino y su hijo Nicolás de Florencia, Nicasio van der Beken, Cristóbal Foppa (a) Caradosso, Juan Jacobo Caraglio, Benvenuto Cellini, etc., etc.

\* \* \*

Este arte de la medalla llega a España cuando Carlos I encarga a Leon Leoni se traslade



# LA

# TORES

a nuestra patria. Al parecer, a resultas de haber modelado una medalla de Isabel Gonzaga, adquirió fama y fue Fernando Gonzaga quien le recomendó al Emperador, del cual hizo medallas, así como de Felipe II. Este favor real se extendió asimismo a su hijo Pompeyo Leoni, y de aquí los numerosos bustos y estatuas que uno y otro hicieron al César Carlos y a su hijo.

Junto a ellos está Jacobo Nizzola Da Trezzo, conocido entre nosotros como Jácome Trezzo, que por su cualidad de artista y grabador vendría a España para trabajar junto a Pompeyo Leoni en el monasterio de El Escorial. Por su nombre, dicho en forma castiza, Jacometrezo, es más conocido, y vivió y murió en Madrid, en casa de su propiedad, sita en calle que lleva su nombre. Fue muy amigo de Juan de Herrera, del que por cierto hizo una magnífica medalla, al cual nombró uno de sus albaceas testamentarios, y de él hay un excelente retrato de Antonio Moro, que nos muestra por su mirada la energía e inteligencia que le adornaban.

Por estos tres italianos entraba en nuestra Historia del Arte la medalla, que tuvo inmediatamente muchos y buenos seguidores, unos, continuadores de una línea renacentista, mientras que otros dieron pronto una versión autónoma de esta modalidad plástica, llena de calidad y categoría.

\* \* \*

Así llegamos al siglo XVIII, en el cual vive uno de esos grandes y geniales españoles, conocido, como quien dice, por sólo una media docena de personas. Me refiero a Tomás Francisco Prieto (Salamanca, 1716, y Madrid, 1782), grabador de primerísima línea, que en 1747 opositaba al cargo de jefe de grabadores de la Real Casa de la Moneda de Madrid, ocupando el puesto al año siguiente, y que en 1752 era elegido director de la Real Academia de San Fernando, la cual fundó.

Fue autor de numerosas medallas y monedas. De aquéllas está la acuñada en 1765, con ocasión de la boda de los entonces Príncipes de Asturias; la de la defensa del castillo del Morro, de La Habana, por el marqués Vicente González y el oficial de la Armada don Luis Velasco; la del Real Cuerpo de Artillería, y la de la Casa de Correos de Madrid.

Tomás Francisco Prieto no sólo era un artista, pues al mismo tiempo disponía de unas excelentes dotes de organizador, demostrándolo en 1772, cuando fundó una escuela dedicada a formar los futuros grabadores de monedas, de la cual salieron notables especialistas. Por otra parte, a poco de ser coronado rey Don Carlos III pronto vio la capacidad técnica y artística de que disponía Prieto, que, por cierto, hizo una medalla de esta efemérides, y le nombró grabador general de su real persona y Ca-



sas de Moneda, lo cual significó un especial impulso en todo lo relacionado con acuñaciones, mejorándose los procedimientos de fabricación, y la aparición de nuevos troqueles, de los que hay algunos insuperables por todos conceptos.

El genial Carlos III, con la ayuda de Prieto, en el aspecto artístico, hizo un amplio reajuste de la política monetaria del país, pues si bien mantuvo la legislación establecida en 1728 por las Ordenanzas de Felipe V (que entre otras medidas redujo a tres las fábricas de moneda en la Península, a saber, Madrid, Sevilla y Segovia), reunificó las monedas en circulación y la calidad de acuñación fue tan metódica, que en este reinado otra vez la moneda es una medalla.

De este Tomás Francisco Prieto se conserva en el museo de la Fábrica Nacional de Moneda y Timbre un grabado con su efigie, así como numerosos troqueles, punzones y medallas que realizó, y documentos, que uno de ellos, en el cual están tres bocetos de varias monedas con la faz de Carlos III, de su puño y letra puso en su parte superior: «Aprobado por Su. Mgd. el 25 de mayo 1768, a las 7  $\frac{1}{2}$  de la mañana»; mientras que en la parte inferior, añadió: «Oy 4 de julio 1770 se dignó Su. Mgd. aprobar las muestras que componen las 19 monedas nuevas que se entregaron ynpresas en oro, plata y cobre—las 8  $\frac{1}{2}$  de la mañana». En este curiosísimo documento, con la expresión gráfica de las monedas propuestas como resultados del reajuste monetario ordenado, figuran modelos (anversos y reversos) de onzas (oro), duros (plata) y maravedises (cobre).

Esta personalidad hizo escuela, y continuadores de su labor son: Pedro González de Sepúlveda, que contrajo matrimonio con una hija de aquél y además le sucedió en la dirección de la Real Fábrica de Moneda de Madrid; Antonio Espinosa, que igual cargo ocupó en la Ceca de Segovia, y Jerónimo Antonio Gil, que lo fue en la de Méjico.

Con toda intención hemos empleado en el párrafo anterior la palabra ceca, nombre que durante siglos se empleó en España para denominar a las casas de moneda y hoy, por desgracia, olvidada. Ceca proviene del árabe «cecca», que quiere decir troquel, y tal expresión sirvió para nombrar las fábricas de batir moneda tanto en Castilla como en el reino aragonés-catalán y en la España musulmana, así como en épocas posteriores. La expresión figurada y familiar, «ir de la Ceca a la Meca» tiene su leyenda, la cual, al parecer, procede de los tiempos en que en la Fábrica de Moneda de Barcelona la mayoría de los operarios eran musulmanes, y en razón de estar en un extremo de la ciudad tenían que andar una buena distancia y con prisa para llegar a la Mezquita, que estaba en el otro, antes de empezar las oraciones.

\* \* \*

La obra de Prieto fue excepcionalmente continuada en América por Jerónimo Antonio Gil, que imitando a su maestro montó anexa a la Real Casa de la Moneda una escuela de grabado creada por Cédula de 1778, que con el tiempo no se limitó a esta tarea, sino que dio origen a la Real Academia de San Carlos de Nueva España.

Gil tuvo junto a él una persona de amplia formación cultural y deseos de actuar, cual era Fernando José Maguino, superintendente de la Casa de Moneda, que mucho le ayudó en su empeño, dando todo ello lugar a que en 1781 presentara al virrey Martín de Mayorga una memoria con el título de «Proyecto para establecer en Méjico una Academia de Pintura, Escultura y Arquitectura», que fue aprobada y ocasionó la formación de una junta, que dio forma final a la Academia, la cual pudo en 4 de noviembre de 1781 iniciar sus clases.

La previsión del virrey hizo que la Academia dispusiera cada año de una ayuda económica, al principio de 9.380 pesos, procedente de asignaciones de diversas entidades, y una vez asegurada la parte económica, así como los estudios a en ella seguir, dio cuenta de la medida adoptada al rey Carlos III, el cual, una vez oído el parecer del fiscal de la Real Hacienda, de la Audiencia de Méjico y del nuevo virrey, Matías de Gálvez, dictó la real orden de 25 de diciembre de 1783, por la cual se sancionaba la creación de tal centro, del cual poco después esta última personalidad manifestaba a

Madrid del «copioso número de discípulos que la frecuentaban y de sus rápidos progresos».

Cuando poco después, en 1785, se sancionaban los estatutos de la Academia, y se la otorga el título completo antes indicado, se la permite el uso de las armas reales en su casa y sello, así como aumentar los ingresos de los fondos para su mantenimiento.

Como es de prever Jerónimo Antonio Gil fue nombrado director de la Academia, cargo de carácter vitalicio, y que ocupó hasta su muerte, en 1798. Con este cargo, el grabador Gil culminó su gran obra artística, empezada como alumno de la Real Academia de San Fernando de Madrid, y cuya fama como grabador de medallas empezó como ayudante de Prieto, siendo una de las mejores que en esta época hizo y le sirvió para conseguir su cargo en Méjico, la del Montepío de cosecheros de Málaga.

Un pintor que tenía su estudio en Nueva España, Rafael Ximeno y Planes nos ha dejado un precioso óleo de Jerónimo Antonio Gil, conservado hoy en la Pinacoteca Virreinal de Méjico D. F., hecho a fines del siglo XVIII, y al cual hay que considerar seguramente como uno de los retratos de mayor prestancia y categoría del tiempo colonial.

\* \* \*

En los inicios del siglo XIX esta tradición medallística española continúa su camino con paso seguro, aunque no muy intenso, seguramente a consecuencia de los avatares políticos del reinado de Fernando VII, pero el arte y ciencia de grabador tiene una acrisolada solera, como queda demostrado por los grabados salidos del buril del genial Francisco de Goya, aunque nunca llegara a emplearlo para preparar los troqueles de acuñación de monedas o medallas.

Durante el tiempo de la Guerra de la Independencia, Lorenzo Jubany y Carreras (1787-1852) adquirió señalada fama por haber sido nombrado grabador de la fábrica de moneda que la Junta Central estableció en Reus primero y luego en Tarragona y Palma de Mallorca, para ocupar, una vez llegada la paz, el mismo cargo en la de Madrid. Se le deben numerosas medallas, muchas de ellas relacionadas con efemérides de la invasión francesa, acuñadas gran parte de ellas en su natal Barcelona.

El impulso dado a la medallística por Tomás Francisco Prieto significa, a lo largo de todo el siglo XIX, la existencia en nuestro país de la constante presencia de artistas de alta calidad, cuya relación es larga, y por ello se ha de limitar con el fin de no hacerla pesada. Ha de nombrarse entre otros a: Isidoro Díaz Merino, Antonio Casals y Tintoré, Alfredo Borrell (con una preciosa medalla de la boda de la Emperatriz Eugenia), César Cabanes, Gregorio Sellán (con una medalla del combate naval de El Callao y las de las bodas de Alfonso XII con las reinas María Mercedes y María Cristina, todas excelentes), Antonio Parera, Victoriano González Fernández, etc., etc., que ya enlazan con los primeros artistas de este siglo, tales como S. Clará, Mariano Benlliure, Lorenzo Coullart Valera, Aniceto Marinas, Francisco Sala, etc.

Todos ellos han mantenido estilos y formas de laborar de lo más diverso, pero, sin embargo, si han de encuadrarse podrían hacerse tres grandes grupos o apartados, bajo las denominaciones de: romántico, neoclásico y moderno.

Ha de indicarse además que en el período decimonónico, Francia en esto del arte de la medalla adquirió una potencia bien fuerte y que todavía mantiene, habiendo trabajado varios de sus artistas en encargos hechos desde España, principalmente Joseph Arnold Pingret (que aunque belga se formó en París y Louis Charles Bouvet, que realizaron entre otras, dos maravillosas: una de la Real Orden de San Fernando con la efigie de Isabel II, el primero, y otra de la misma soberana con ocasión del nacimiento de la princesa de Asturias, el segundo.

Por cierto, hay un dato muy interesante y curioso sobre estas medallas, pues los bustos de la reina, así como un proyecto de autor desconocido, realizado en madera endurecida, sirvieron o se tuvieron en cuenta para hacer los dibujos de las primeras emisiones de sellos nacionales, que por cierto son de lo mejor que hay en toda la historia de la filatelia.



Mas entre todos los artistas del siglo pasado y principios del presente, hay uno de categoría excepcional, que es en esta época lo que fue en el dieciocho Tomás Francisco Prieto: su nombre es Bartolomé Maura y Montaner (1844-1926). Su carrera se compone de una serie continuada de éxitos, que empiezan cuando en 1893 gana por oposición el puesto de director artístico de la Fábrica Nacional de Moneda y Timbre. Luego es nombrado grabador del Banco de España y académico de la Real de Bellas Artes, al tiempo que dio especial auge a la Calcografía Nacional.

Su producción artística es excelente y amplísima: monedas, sellos, estampas y medallas. Entre éstas, la conmemorativa del IV centenario del descubrimiento de América, pues ganó el concurso internacional convocado. De monedas, las que llevan la efigie de don Alfonso XIII; sellos, los de este mismo monarca, realizados en calcografía y conocidos bajo los nombres de Cadete y Rey en medallón. Y en cuanto a estampas, la amplia y formidable colección de láminas grabadas, reproduciendo cuadros del Museo del Prado, principalmente de Velázquez, no admiten réplica, en especial el del cuadro de Las Lanzas, con el que ganó un premio nacional de 1871. Algunas de estas láminas existen firmadas por Bartolomé Maura, siendo las más cotizadas las que llevan la rúbrica hecha con lápiz rojo.

Y como final a esta brevisima panorámica de la medallística española, llegamos a los tiempos actuales. Gracias, principalmente, a esa labor sorda y callada de la Fábrica Nacional de Moneda y Timbre, constantemente se están produciendo nuevas medallas, con una profusión que prácticamente rara es la persona que lo sabe bien a fondo, y ello ha dado lugar a que en el número de *Mundo Hispánico* del mes de febrero de este año, diga el barón de Cobos de Belchite que este arte está «prácticamente abandonado hoy por dificultades profesionales y porque otros medios mecánicos parecen menos costosos». Ante esta aseveración, sólo me permito indicar al amable lector haga una visita a las salas de la medalla moderna del Museo de la Fábrica Nacional de Moneda y Timbre, o se pase por la «boutique» que en ella hay para la venta de medallas y revise—si tiene humor—todas cuantas están en venta.

La medalla española está hoy centrada en la producción de Eduardo Anievas, José Carrilero, Ramón Ferrán, Fernando Jesús, Francisco y Julio López Hernández, José María Porta, Manolo Prieto, José Marin Primatesta, Ramiro Sanz, Fernando Somoza y Juan Luis Vasallo, entre muchos más, y a los que hay que unir al sudanés Luis Philisteen, formado aquí, que es donde trabaja.

Sus estilos, formas de interpretación y temas son de lo más amplio y variado. Entre ellos, como es lógico suponer, está el literario. Autores y obras de todos los tiempos han sido interpretados en el metal, desde Séneca a los contemporáneos, bajo las expresiones plásticas más diversas. Para darse idea, aunque sea de forma muy esquemática, de las medallas realizadas en la Fábrica Nacional de Moneda y Timbre de Madrid sobre la literatura española, como colofón a estas líneas, se relacionan todas las emitidas desde 1950, y que además son venales. Sus características técnicas básicas son: formato circular, con diámetros que varían entre 60 y 95 milímetros, realizadas en cobre o bronce. Todas ellas, a excepción de las que se indican, son acuñadas.

#### JOSE CARRILERO GIL:

- Quijote. Vela de Armas (1958).
- Quijote. Aventura de los molinos (1958).
- Quijote. Aventura en Barcelona (1958).
- Quijote. Aventura de la Maritornes (1959).
- Quijote. Aventura del encantamiento de Dulcinea (1967).
- Angel Ganivet (1967).
- Quijote. Aventura de las aceñas (1968).
- Dante (1968).
- Quijote. Aventura de las ovejas (1968).
- Quijote. Aventura del león (1968).
- Séneca (1968).
- Quijote. Aventura de la sobrina (1969).

#### ENRIQUE ESCUDE:

- Gonzalo de Berceo (1957).



#### JESUS HERNANDEZ PASCUAL:

- Quevedo (1958).

#### FERNANDO JESUS:

- Lope de Vega (1963).
- Gregorio Marañón (1964).
- El mejor Alcalde, el Rey (1966).
- El Caballero de Olmedo (1966).
- La moza de cántaro (1966).
- El anzuelo de Fenisa (1967).
- Castigo sin venganza (1967).
- La prueba de los amigos (1967).
- El villano en su rincón (1967).
- Lo cierto por lo dudoso (1967).

#### FRANCISCO LOPEZ HERNANDEZ:

- Garcilaso de la Vega (1959).
- El misterio de Elche (1960), plaqueta fundida.
- Jorge Manrique (1960).
- Las cantigas (1969).

#### JULIO LOPEZ HERNANDEZ:

- La Atlántida (1962).
- Gregorio Marañón (1964).
- Valle-Inclán (1967).
- Gómez de la Serna (1968).

#### JOSE MARIN G. PRIMATESTA:

- Don Quijote de la Mancha (1959).
- Quijote. Aventura de los galeotes (1959).
- Gabriela Mistral (1960).
- Quijote. Sancho: gobernador de la isla Batararia (1963).
- Séneca (1968).
- Rinconete y Cortadillo (1968).
- Quijote. Aventura de los cabreros (1968).
- Quijote. La penitencia en Sierra Morena (1969).
- Quijote. Aventura del yelmo de Mambrino (1969).

#### LUIS PHILISTEEN:

- Ibn Zeidun (1969).
- Almutamid (1969).

#### FLORENTINO DEL PILAR:

- Nebrija (1953).

#### JOSE PEREZ, «PERESEJO»:

- Lope de Vega (1950).
- Calderón de la Barca (1950).
- Tirso de Molina (1950).
- Ruiz de Alarcón (1950).

#### JOSE MARIA PORTA:

- Garcilaso de la Vega (1960).
- Santa Teresa de Jesús (1961).
- San Isidoro y San Leandro (1961).
- Angel Ganivet (1968).
- San Juan de la Cruz (1968).

#### MANOLO PRIETO:

- Don Juan Tenorio (1957).
- La Celestina (1958).
- Estudiante de Salamanca (1959).
- Pedro Crespo (1959).
- Segismundo (1959).
- Trotaconventos (1961).
- Sotileza (1967).
- Pepita Jiménez (1968).

#### RAMIRO SANZ:

- Santa Teresa de Jesús (1960), fundida.
- Lope de Vega (1962).

#### FRANCISCO SOCIES MARCH:

- Gustavo Adolfo Bécquer (1953).

#### FERNANDO SOMOZA:

- Quijote. Salida de la venta (1964).
- Quijote. Aventura del retablo de Maese Pedro (1966).
- Martín Fierro (1968).
- Quijote. Aventura de la cueva de Montesinos.



"Fuenteovejuna"

## Carta de Nueva York

# UNA GOLONDRINA NO HACE VERANO

Por ANTONIO SERRANO DE HARO

**E**L buen amigo José María Carrascal me permitirá que tome hoy su puesto en la correspondencia con LA ESTAFETA LITERARIA para enviar una crónica sobre teatro clásico español en esta ciudad.

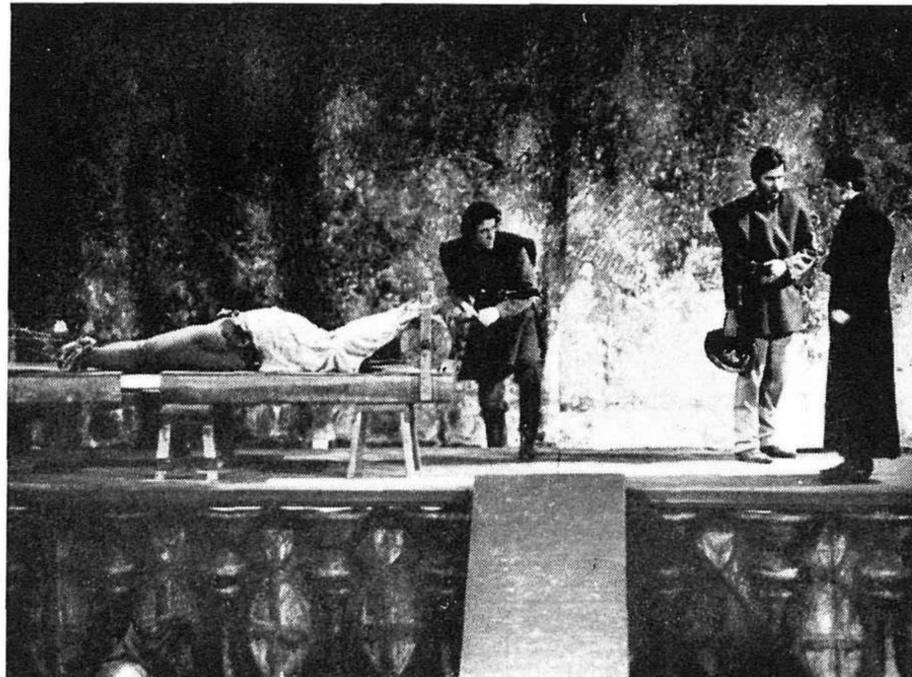
Hace un par de domingos The New York Times publicaba una encuesta realizada entre veinte autores, críticos y gente de teatro importante del país en la que se les consultaba sobre las obras que cada uno de ellos desearía volver a ver representar. Abundaban en las contestaciones títulos y autores nacionales, muchos de los cuales nada dicen a un europeo. Pero había también en la selección una buena representación del teatro clásico norteamericano y del viejo continente: Sófocles, Shakespeare, Ibsen, Pirandello, O'Neill, Brecht... Tres solitarios nombres españoles figuraban en el largo centenar de invitados a este imaginario concurso del teatro mundial. Eric Bentley seleccionaba Fuenteovejuna, llamando la atención para que se enfocara la obra sobre «el comportamiento de las tropas de los Estados Unidos en países extranjeros». Robert Brustein escogía La vida es sueño, por creer que, como las restantes obras señaladas por él, «habla directamente al hombre de hoy», y John Simon indicaba El desdén por el desdén, añadiendo que esta comedia «dice tanto como la que más sobre la guerra de los sexos y con una gracia apenas igualada». Al final de la encuesta la redacción de The New York Times publicaba una nota en la que anunciaba que la Facultad de Arte Dramático de la Universidad de Columbia representaría durante seis días Fuenteovejuna en la casa sinodal de la Catedral de San Juan el Divino.

Fui a la casa sinodal de San Juan el Divino, separada por una calle de la gran catedral episcopaliana en la vecindad de Columbia. La casa sinodal es una iglesia también, y en su interior se habían habilitado gradas de asientos para cerca de 500 espectadores. El escenario se levantaba en dos planos distintos cerrados al fondo por un gran paño o tapiz. Pese a las dimensiones del tinglado, flotaba un pozo a ras de tierra en medio del inmenso y oscuro cascarón eclesiástico; las luces se ajustaban mal, la fantasmagoría teatral luchaba por asir y arrastrar al público. ¡Y le faltaba el verso, rápido, limpio y musical de Lope! Pero hay la técnica moderna.

Llegué cuando la gente estaba ya instalada. Junto a señores de «smoking», melenas y zamarras. El presidente de Columbia y su es-

posa. Alumnos de los que el año pasado pelearon con la policía en el césped del «campus». Me presentaron a Eric Bentley, el barbudo crítico, amante y difusor de Lope; pero eso vino en el entre-acto. La gente estaba sentada, y acampados sobre el escenario y en los laterales de la iglesia, con su atuendo de todos los días, estaban los actores. Tocaban palmas, salmodiaban un ritmo medieval español, sonaba una guitarra. Súbitamente saltó al escenario un actor negro; se marcharon los que allí estaban y el personaje empezó a vestirse arreos militares convencionales de nuestro Siglo de Oro; era el comendador de Calatrava y un buen actor. Todo el tiempo se tenía la impresión de un Fernando Gómez de Guzmán injertado en Yago. Una buena experiencia.

La obra toda era una experien-



cia. La Facultad de Arte Dramático de Columbia funciona desde hace cuatro años. Hasta ahora sus frecuentes representaciones se han hecho en el recinto cerrado de la Facultad, que no cuenta aún con un teatro. Esta es la primera vez que los alumnos se dirigen a un público general. Y han escogido Fuenteovejuna para su presentación, porque es, según dice la propaganda, una obra «rara vez representada, tenida en alta estima y con un tema significativo para un público contemporáneo». Se notaba en el aire el empujón de la Facultad de Arte Dramático por conseguir una instalación más apropiada a sus necesidades.

La obra se llevó a un ritmo un tanto retardado. El director, Bernard Beckerman, que dirige también la Facultad de Arte Dramático de Columbia, me dijo que había estudiado cuatro versiones inglesas de Fuenteovejuna, quedándose con la de Bill Booty, que a mí me pareció también bastante apropiada, con la salvedad ya anotada de haber perdido el liviano y precioso equipaje del verso. Las escenas populares estuvieron particularmente cuidadas y, aunque a ritmo lento, fueron las más conseguidas. En contraste, las entrevistas militares resultaban agrias y descompasadas. Las apariciones de los Reyes Católicos, remotas y ambientadas en la época de los Austrias. En resumen, una obra con la que se había luchado para darle una interpretación espiritual y técnica, y la lucha no había sido fácil.

Esta impresión de lucha es la que se llevaba uno, trasladada a otros sectores, al terminar la representación. Lope y el teatro clásico español batiéndose a capa y espada en campo cultural distinto al suyo, con otra lengua, a siglos de distancia, en la penumbra de una iglesia episcopaliana, sin apoyo oficial, propio ni ajeno, con sus valores humanos universales.

En Nueva York, como todo el mundo sabe, hay el teatro de los centenarios, los miles de funciones, el teatro de Broadway. Luego, el teatro «off Broadway», minoritario, más inquieto, con la alternativa de ganar un día a la multitud. El resto de la vida teatral no cuenta, o es ejercicio académico o diversión exótica. En este cuadro, trazado necesariamente en esquema, el teatro español está en el último apartado. O es experiencia de laboratorio, como la Fuenteovejuna de Columbia, o está limitado a brotes pertinaces e impacientes de la comunidad minoritaria hispánica, a los que otro día nos referiremos. Pero en ambos casos desprende un penetrante aroma de juventud y futuro frente a los valores consagrados. ¡Se sentían esta noche tales deseos de apoyar a los jóvenes: a la Escuela de Arte Dramático de Columbia para que tenga un teatro propio, a Lope de Vega para que tenga una audiencia!

Broadway abajo, en el camino de regreso, el Lincoln Center encendía sus deslumbrantes candilejas para la admirada «Comédie Française». Se representaba el Don Juan, de Molière. Y no pude por menos de recordar que Beckermann me acababa de decir que acariciaba el proyecto de montar El burlador de Sevilla con sus alumnos. Que tampoco sería pequeña lucha. Y que si una golondrina no hace verano, el verano es luego, en el recuerdo, un puñado de golondrinas.

# G A G

Por MANUEL PILARES

«Gag». Golpe cómico. Chiste de situación (Enrique Gómez. El guión cinematográfico, su teoría y su técnica. Prólogo de Rafael Gil. Segunda edición corregida y aumentada, incluyendo el guión técnico completo, titulado «Pasaporte para un ángel». Tolle, lege. Aguilar, Sociedad Anónima de Ediciones. Madrid. Pág. 174).

EL guión estaba terminado. Y su final era, como el productor había exigido, un final feliz. Pero ni Fernando ni yo encontrábamos cómico, ni mucho menos gracioso el chiste de situación que habíamos colocado inmediatamente antes de la palabra FIN. Era preciso cambiar ese «gag». Buscar otro. Cazar otro. Y en ese empeño llevábamos días y días; y noches y noches; con el

cerebro en vela, al acecho de cualquier idea, de cualquier recuerdo que pudiéramos convertir en un sorprendente y original «gag».

—¿Recuerdas aquella película que terminamos por las bravas, de un golletazo, haciendo que el protagonista se comiera un churro?

—¡Claro que la recuerdo!

—Pues los críticos la trataron bien.

Fernando me lanzó una larga y rencorosa mirada. Pero al recibir el rebote se la enfundó disimuladamente haciéndola pasar por el reloj.

—Son casi las tres de la mañana...—comentó.

—Y necesitamos dormir.

—¡Pues claro que necesitamos dormir!

Estábamos derrengados. Ni una idea, ni un



recuerdo, ni una situación, ni el más leve indicio del rastro de un «gag». Y lo peor era aquel pertinaz insomnio que nos mantebaba. Porque al amanecer teníamos que trabajar en el plató. Fernando, dirigiendo el rodaje de las primeras tomas. Y yo, ensayando a los siniestros tipos de la figuración.

—Si pudiéramos dormir un par de horillas al menos...—murmuré.

De repente a Fernando se le encandilaron los ojos. Y pensé: ¡Cielos! ¡Cayó la esplendorosa! ¡Tenemos «gag»!

Pero lo que Fernando dijo fue:

—¿Y si nos fuéramos por ahí, a cualquier sala de fiestas, a coger sueño?

Sin más palabras bajamos a la calle.

Fernando tenía el coche estacionado frente al portal, con ambas ruedas del lado izquierdo sobre la acera. Siempre aparcaba así, aunque siempre había espacio suficiente en aquella calle. Puso el motor en marcha, mientras me ametrallaba, fastidiante:

—¿Y tú por qué no te compras coche de una puñetera vez?

—¿Para qué? ¡Si todos mis amigos lo tienen!

Arrancó a toda velocidad. Y en cuanto metió la directa volvió a fastidiar:

—Puedo encontrar varias explicaciones sensatas sobre tu resistencia a comprar coche, además de las fundamentales como roñosería, gorronería y rostro. Pero lo que, hablando como se debe, me hace el amor, es tu manía de sentarte en la parte de atrás para dar a entender a quien nos vea que el señor del manubrio, o sea yo, es únicamente tu chófer.

—Eso de llamar manubrio al volante suena a subnormal.

Pegó un frenazo, pero le salió rana. Había previsto su reacción y una décima de segundo antes me había agarrado bien. Encontré su mirada llena de erizos en el retrovisor. Volvió a embragar. Con toda parsimonia metió la primera. Entonces, un coche que sin duda nos seguía de cerca nos adelantó. Al pasarnos pude oír la rotunda frase que, hablando al revés de como se debe, soltó su conductor sin preocuparse de si caería bien o mal en los oídos de Fernando.

—¿No vas a tomar nota de la matrícula?—pregunté.

Fernando rugió, furioso:

—¡Si ni siquiera nos rozamos!

—No lo decía por eso. Si el coche fuera mío, tendría la costumbre de anotar en una agenda la matrícula de cada venado que me saliera con esos juicios sobre mi manera de conducir. Y con el tiempo... ¿Arrieros sois, no?

Esta vez los reflejos de Fernando actuaron más rápidos que los míos. Y faltó un centímetro para que desde el asiento trasero me tragara el parabrisas.

—Sí. Arrieros sois, no me cabe duda—comenté al hallarme de nuevo en mi cómodo lugar. Fernando sonreía. Pensé en lo que él podía estar pensando:

«Me da la noche, palabra. Me la da. Y esto me pasa a mí por colaborar con un guionista amigo. Intenta uno proteger a un escritor que presume de puro y que, mala sombra aparte, ni le llega a la vitola de Alfonso Paso cuando fuma un puro, y termina uno chuleado hasta el manubrio. Así va el cine del país. No hay quien sea capaz de escribir una historia sencilla, graciosa, verídica, cautivadora, atrevida, emocionante, con mucho sexi, sin problemas de censura y que lógicamente resulte barata y fácil de rodar. Todos se disculpan con el sistema. Y otros, peor. Otros achacan su impotencia a la estulticia absoluta de los productores, de los directores, de los distribuidores, de los exhibidores y de los actores. Y así no hay salida. Así ni el opus. ¿Y por qué? Pues porque falta cultura, ingenio, inventiva. Porque, en re-

sumen, falta eso que hasta el más tarado de los creadores que acuden al Café Gijón, calificaría de talento. Y lo fatal es que arrastramos esta situación desde mucho antes que nacieran los padres de Lumière. Casi desde los Reyes Católicos. ¡Cómo no va a estar en crisis el cine nacional...!

Fernando sonreía beatíficamente, manejando ensimismado la dorada aureola del manubrio de su coche. Fueran los que fuesen sus pensamientos, lo más seguro es que se le había pasado la cabreación.

Me tranquilicé. De pronto, sospeché que aquella sonrisa preludiva que el condenado estaba a punto de dormirse. Y sentí miedo. No podíamos permitirnos el lujo de pegarnos un castañazo antes de haber encontrado un buen «gag», y sobre todo, con la película en rodaje. Grité:

—¡Habíamos quedado en ir a coger sueño a una sala de fiestas!

—Y vamos—contestó Fernando suavemente.

Respiré. El coche de Fernando es uno de esos fuera de serie que tienen varias hileras de teclas, botones, indicadores, cuadrantes, relojes y demás gaitas en todos los paneles y salpicaderos. Es un coche que pone a las nenas como drogadas, con todas las ventajas de los más incitantes alucinógenos y sin ninguno de los inconvenientes. Es un coche que hasta el menos politizado de nuestros compatriotas juzgaría al primer vistazo como ejemplo del máximo insulto que la sociedad de consumo puede hacer desfilar ostentosamente ante esas dos terceras partes de seres desnutridos que componen la población mundial y ante la casi totalidad de los seres que formamos la otra, incluyendo los analfabetos; es un coche, en fin, del que me niego a citar la marca porque mi acreditada pureza como escritor me impide hacer propaganda a nada y a nadie. Un coche fabuloso, increíble, demencial.

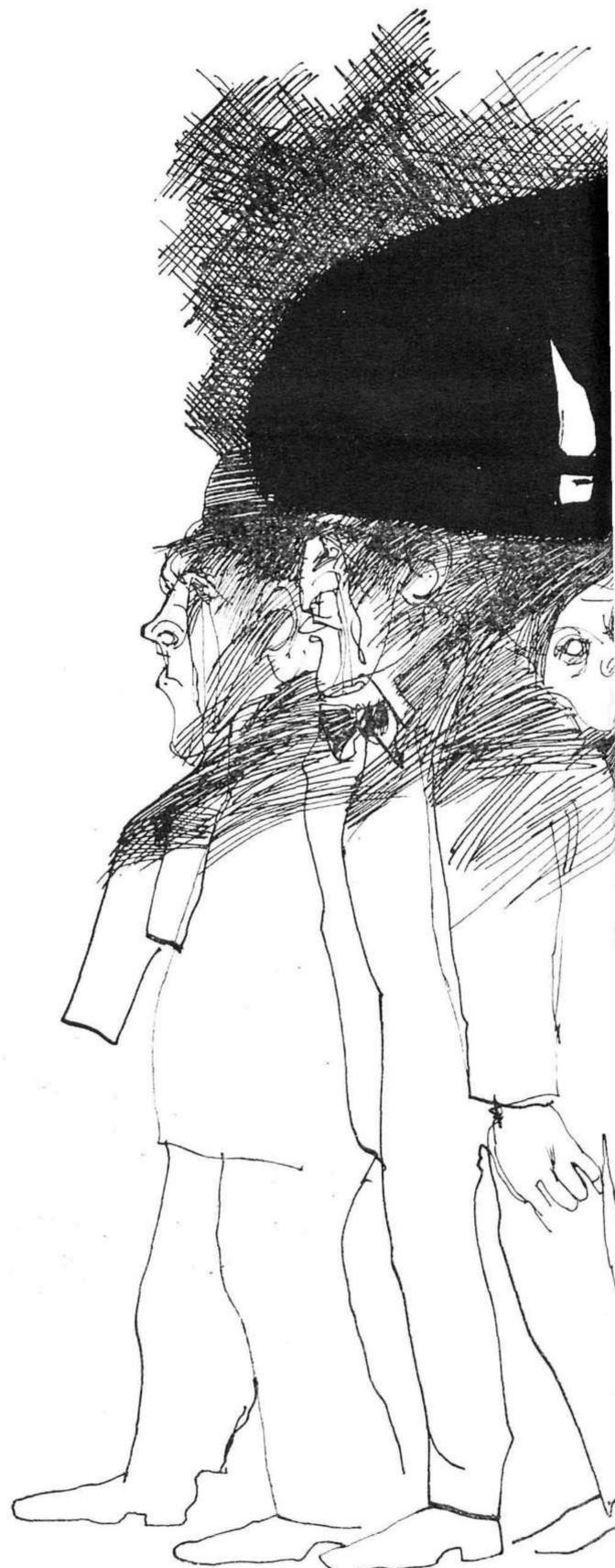
Y basta ya. Cuando el coche de Fernando se detuvo frente a la entoldada puerta del primer naiclá, surgieron como a corte directo media docena de guapísimas quedonas. Muy descaradas ellas. Muy descotadas ellas. Muy desfaldadas ellas. Muy ellas. Muy.

—Solamente venimos a coger sueño—dijo Fernando a manera de saludo, con voz apagada, profunda, lúgubre. Las vocecitas jubilosas murieron. Pero las boquitas de ellas y todo lo demás que las completa a ellas nos siguieron hasta la barra. Contra lo que yo pensaba en aquel momento, Fernando se limitó a disponer.

—Hay más de un metro de barra a cada lado. Nosotros dos nos quedamos en medio. Y vosotras nos hacéis guardia hasta el cierre. Bebéis lo que os apetezca. Charláis lo que os dé la gana. Si mi amigo y yo conseguimos dormir un par de horas, os prometo que, en lo económico, tendréis una compensación superior a la habitual...

Contra lo que pueda pensar el más desconfiado lector, juro por mi pureza profesional que Fernando y yo, arrullados y arropados por los ruidos y por las luces de aquel tostonífero ambiente cogimos sueño casi al instante y recostados sobre la barra dormimos de un tirón hasta el amanecer. Por eso me es imposible decir una sola palabra de lo que hablaron mientras tanto las fresquísimas quedonas. Ellas, completamente despejadas—pues por si alguien lo ignora advertiré que viven con la noche cambiada como los serenos—, se conformaron con trabajar en algunas escenas de la figuración y cobrar lo que estipula el sindicato. Fernando es así de genial. Si después los críticos se meten con sus películas él endosa la culpa al guionista. Y el guionista se la endosa a lo dicho. Todo queda en el país. Un país que siempre me parece el más estupendo «gag» del mundo. Un país tan diferente que...

—¡Fernando! ¡Fernando! ¡Ya lo tengo! ¡Terminaremos el guión haciendo que la pareja protagonista se bese larga y apasionadamente sobre un gran mapa de España!



# El teléfono de don Justino

Por MANUEL DE HEREDIA



Lo primero que hizo don Justino tan pronto se sintió morir, fue ordenar que llamasen a la Telefónica.

—¿Y para qué demonios querrá que se llame?

—¿Para qué?

Eran las preguntas de amigos y familiares.

—Bueno—dijo alguien con sentido práctico—. Ante todo, lo importante es saber a qué servicio de teléfonos hay que llamar. Así como así, a la Telefónica...

Todos lo comprendieron. Un sobrino de don Justino, Vicente, interrogó al moribundo.

—Tío... Tío... ¿A la Telefónica?... Pero ¿a conferencias?... ¿Reclamaciones?... ¿Averías?...

—No digas simplezas, sobrino—respondió el tío—. ¿Con quién voy yo a hablar a estas alturas?... ¿Qué demonios quieres que reclame ya?... ¿Qué me importan a mí las averías?...

—Entonces...

—Quiero que pongan un teléfono.

—¿Dónde?

—Donde va a ser... En mi nuevo domicilio. El sobrino Vicente pensó: «Pobrecito, está delirando.»

—En..., en..., ¿te refieres a la casa..., al chalet de Mallorca?... ¿Es que, al fin, lo compraste?

—No digas estupideces—exclamó don Justino en un arranque de energía—. He dicho en mi nueva casa, en el cementerio. En el panteón; en mi nicho, ¿estamos?

—En..., en... Pero... Tío: yo no he visto nunca teléfonos ahí..., ahí.

—Claro que no, imbécil. ¿Has estado alguna vez?... Y ¿por qué pones esa cara de asombro?... De modo que aquí, en esta casa, donde apenas paraba, hay más de seis o siete teléfonos; y allí, donde voy a quedarme para los restos, pretendes que me quede incomunicado... Anda, anda... No pierdas tiempo. Haz pronto el contrato. Habla con quien sea necesario. Si te ponen pegas, ve al ministro de parte mía. Urgente. ¿Estamos?... Corre, hombre, corre, que a mí apenas me quedan unas horas y deseo morirme tranquilo.

Vicente salió de la habitación dando traspiés. Cuando los familiares conocieron la pretensión de su ilustre deudo, hombre al que toda la vida se tuvo por modelo de sensatez y buen juicio, trataron de impedir que Vicente cumpliera el extraño encargo del tío, pero tanto se agriaron las discusiones, tanto perdieron los estribos los unos y los otros, que el escándalo llegó hasta el lecho del enfermo quien dando una tremendísima voz, que por poco sí desmaya del susto a la pobre monjita que le asistía, advirtió sin dejar lugar a dudas:

—¿Como el teléfono no esté instalado antes de mañana al mediodía, os desheredo a todos!

Se hizo un dramático silencio. En medio de él, don Justino, aclaró:

—Y no os hagáis ilusiones, no pienso dejar este mundo antes de pasado mañana.

No sólo fue Vicente, fueron todos los demás, hermano, sobrinos, primos y demás parientes, los que removieron Roma con Santiago hasta conseguir de la eficiente Compañía Telefónica instalar un aparato en el nicho dispuesto para don Justino. Aquella misma tarde tuvo la satisfacción de firmar el contrato.

Seguro de que su voluntad quedaba cumplida, don Justino resolvió llamar a la familia en pleno. Se hizo incorporar por la monjita y, no sin esfuerzo, pero con claridad meridiana, se expresó de este modo:

—Queridos míos: esto se acaba. Llega un día en que se pone el sol para siempre. Paciencia y barajar. Apenas me queda cuerda para cuaren-

ta y ocho horas... No, por favor, nada de lloriqueos, que esto va en serio. —Lo dijo por la tía Catalina, que sacaba su pañuelo con el propósito de secarse una furtiva lágrima. —Digo que ya queda poco y conviene dejar todo en orden. —Hizo una pausa y procuró sonreír.

—Me tomasteis por loco o pensasteis que deliraba cuando pedí el teléfono. Ni locura ni delirio. La cosa es bien sencilla. Os dejo un caudal considerable. Una gran fortuna amasada con mi trabajo y afirmada con el ahorro, sin tacañerías. Os conozco a todos: Tú, Catalina, eres una manirrota, entrampada hasta las orejas por tu manía de vivir a lo grande sin tener dos perras... Pudiste hacerlo amparada precisamente en la seguridad de mi herencia. Tú, sobrino Ambrosio, eres uno de esos que dicen un caradura; no sueñas con otra cosa que vivir sin trabajar... Tú, mi buen Vicente, buen chico, pero tonto... Tú, hermano Julio, has derrochado lo tuyo y lo que no era tuyo; pudiste subsistir gracias a los sablazos que me has dado, y estás esperando que yo acabe para volver a las andadas... No, no, por favor, nada de gestos... El momento exige esta sinceridad, un tanto cruel... Y en cuanto a tí, Pepito, ya tienes hasta pensado donde vas a derrochar mi dinero con esa golfa que te lleva de cabeza... Pues bien —concluyó don Justino—, como no quiero desheredar a los míos y tampoco me agrada que tiréis mi dinero, he decidido vigilaros.

Todos a una abrieron bien los ojos. Todos a una abrieron la boca. Todos a una habrían exclamado: «¿Cómo?», si todos a una no se hubiesen sentido culpables. Al fin, el hermano del moribundo, se atrevió a preguntar:

—¿Vigilarnos? ¿Cómo?... ¿Por quién, Justino?

El enfermo, más animado que nunca y con una risa bastante clara, afirmó:

—Por mí.

Hasta la monja, que presenciaba la escena, se quedó perpleja. Don Justino tomó aliento y continuó:

—Estáis huecos. Nada del futuro del hombre os importa. Los muertos os tienen sin cuidado. Sin embargo, os aseguro que los muertos están constantemente a nuestro lado. De esto no se duda cuando se está como yo estoy ahora, entre la luz y la sombra. Pues bien, lo creáis o no, os vigilaré. He dispuesto, y mi notaría tiene instrucciones terminantes, modificar mi testamento tan pronto alguno de vosotros no dé a mi dinero un empleo digno.

Como es natural, el que más y el que menos de aquellos buenos parientes cambió de color. Don Justino continuó:

—Lo del teléfono es para eso... Como no pienso perderos de vista, al menor detalle, al menor descuido, seréis por mí advertidos una sola vez. Sí, os llamaré por teléfono a la hora menos sospechada... Y no seáis incrédulos. Pensad que, como vosotros, hubo gentes que jamás creyeron que el hombre pondría el pie en la luna.

Tras un brevísimo silencio, don Justino se dejó caer en la almohada y echó a sus parientes de la habitación.

—Y basta. Dejadme morir en paz y que Dios os bendiga.

Salieron de allí atónitos. No se atrevían a despegar los labios...

... Entre tanto, el inminente muerto, guiñando pícarosamente un ojo a la enfermera, como advirtiera en la monja un si es o no es de pena y escándalo, la tranquilizó:

—No haga caso, hermanita. Lo hago para que tengan miedo. Lo tomen o no a broma, le aseguro que el teléfono, sobre todo si suena a horas intempestivas, cosa que suele suceder, les va a dar unos sustos morrocotudos. Por esto... y, ¡qué caramba!, por aprensión... Figúrese que me entierran sin estar del todo muerto... Siempre tendré el recurso de llamar al oír. ¿No le parece?

## DIPTICO DE LA PIEDRA

Para Guillermo Carnero

### I

Como si la historia del trigo en la piedra  
estuviese escrita con metales

así

de grullas un gorjeo se escucha  
al pasar una página de roca enrojecida.  
Hay un sexo sin nombre al trasluz  
de la línea, una desconocida sensación  
de placer en la mirada; la pupila como si  
es que entreviera un volcán amanecido  
de su sueño o una lluvia más fina que el bisel  
del horizonte perdido en pleamares descendiera  
de súbito entonando cantilenas del agua  
por los huesos.

La primera letra de la piedra  
fue la arena que espera, tendida, los dedos,  
esas gotas, mitad barro, mitad carne  
que la lleven al reino hormigueante del lentisco.  
Los granos con el brillo de escarcha humedecida  
tremantes de ignorancia palidecen una  
erosionada muerte que conocen, mas  
no saben cuál sea el ave que la anuncie  
ni si los árboles serán esclavos de su sombra  
al mediodía.

Hasta la piedra antes de ser tal  
diluye sus ojos en la noche. También  
las piedras tienen muerte y no lo saben  
pero su piel está gris como las canas  
de un viento moribundo en la colina.

### II

Tiembla la noche con un tictac de piedra  
enfebrecida. La oscuridad desconoce los ojos  
como el estrépito carece de oídos, del espejo  
donde mirar la musical torpeza de sus pasos.  
Parece haber un elfo que en el aire  
tendiera las dulces notas de una siringa  
llegada de Micenas y la ventisca  
al girar en una laja desgarrara  
la música, que herida, iría tiñendo  
la nieve con la miel manada de su túnica.  
Una estrella y un astro copulan en el cielo  
y entre ambos se columbra una estrella fugaz  
que alheñará niveamente los espacios antes  
de que la sangre de la noche nazca  
el alba engendradora de las luces.  
Un hombre entretejía melodías  
y la brisa inundaba sus pulmones. Entonces  
alguien nombró la muerte y sus labios  
perdieron el color. Cesó la música.

JAIME SILES

## ODA EN ISTAN

A ti, cóndor inmóvil, colgado del granito de la Sierra Bermeja, entre Atajate y Monda, atalayando el río con tu torre fenicia, fúlgido, destellante de cal contra la piedra. A ti, en el mediodía delirante y mil metros sobre la mar, vasto de luz serrana, pueblo en el aire, blanco testigo de los cielos. A tus casas en vértigo, a tus calles ceñidas con fidelidad a la terrestre forma, coronadas de árboles. Al albo campanario jubiloso en domingo. A tus geranios, pitas y chumberas, celindas y algarrobos.

A ti, un himno. Y en ti, a Gervasio Andrade, cazador omnisciente, montero real, buen comedor, bebedor increíble, archivo de refranes, amante elemental.

A tus negras veletas engalladas, locas de viento, sordas del trueno, mordidas por el rayo. A la adelfa, jaramago y lentisco. Al verderón, jilguero, arrendajo y alondra. A tu arco iris triunfal de horizonte a horizonte. A tu orto. A tu nocturno de soledad, silencio y astros. A tu orgía lunar, al cielo limpio de abril, la doble uve de Casiopea como joya en tu frente.

Y en ti, a Purificación, de negro en el blancor, la hermosa cabeza empañolada, pleno el busto, exquisito el tronco; firmes, dulces los pasos; la mirada griega, morena, poblada de la casta, secular vastedad de los campos.

A tu nombre árabe. A la violenta hoz que amenaza al oeste tu cimiento. A tus cárdenas cuevas del gravetiense,

con siluetas de manos superpuestas, ocres o rojas, y trazos digitales en la arcilla, donde surgen las primeras figuraciones de animales.

Al castillo, solar de cuervos, reino de la ortiga.

Y en ti, a Francisco, pensador de pana, Parménides oscuro, que a un golpe de hocino en seco árbol lacónico sentencia: suena a muerto.

A tu gazpacho, diácono de la siesta, profundo y fresco, reflexivo y sensual. A tus velones de pajizo esplendor. A tus orzas, tinajas, dornillos y almireces.

Y en ti, a sus ochenta, a Julián «El Sordo», pozo del martinete, gárgola de la debla. A sus hondas melismas.

A ti, a tu pan crocante, como recién arrancado del surco. A tu vino claro y recio, sin cristianar, bendito.

A ti un himno entusiasta, antes de que te trunquen. Un canto de alegría a ti y tus moradores, antes que cien mil ojos huellen tu panorámica, cien mil pies tus aristas, todas las lenguas tu montaraz atmósfera. Antes que ciñan el verde matorral de tu cabellera con la cinta de todos los colores internacionales. Antes que la invasión proclame tu hermosura con el primer premio de carteles turísticos en Stroheim, Berlín o Módena.

Para ti mi canción, un himno fervoroso, antes de que se extinga sobre tu caserío la salvaje coronación al alba del canto de tus gallos.

Antes que la elegía.

**ANTONIO ALMEDA**





«Los comulgantes»



## IMAGEN FILMICA Y CONTI & DOS EXTREMOS IRRECON

*Adieu, dit le renard. Voici mon secret. Il est très simple: on ne voit bien qu'avec le cœur. L'essentiel est invisible pour le yeux.*

Antoine de Saint-Exupéry  
(*Le petit prince*)

NUESTRO mundo ha sido, es y será un mundo de palabras. La invención de Gutenberg determinó el carácter literario de nuestra cultura. Constituimos una sociedad cuyo corazón es una inmensa biblioteca, ya que, próxima o lejanamente, el origen de nuestra sabiduría es, sobre todo, libresco. Incluso las imágenes de nuestra cultura son imágenes literarias. Los fantásticos personajes que caminan por la mente de un lector, un lector encorvado sobre su libro a la luz de un quinqué, son y no son. Porque las imágenes literarias que nacen de la letra impresa no existen como realidad mensurable delante de nuestros ojos. El escritor evoca y dice: «luna pálida», «río serpenteante», «mar de la tarde, mar de oro...». Luego el lector re-

construye y fabrica en su imaginación, en la medida de sus posibilidades, una luna pálida, un río con meandros y un mar que refleje el sol. Pues bien, en ese ámbito abstracto, evocador y abierto de la palabra, hemos llegado a un dominio suficiente de la expresión como para poder formular nuestras ideas, incluso de lo inconmensurable, de lo que escapa a toda comprobación empírica: hemos llegado a formular nuestras vivencias metafísicas, a explicitar el contenido de una fe y a sugerir la presencia de un amor invisible. Nadie pone en duda hoy la existencia de una literatura religiosa.

Pero a nuestra generación se le ha concedido además el don de la imagen filmica. Esta, provista de una gran libertad espaciotemporal,

con capacidad estructural abierta y perfectamente moldeable por un ángulo, una escala, un encuadre, una tonalidad, una iluminación y un montaje, viene a convertirse en la «puesta ahí» de la realidad, subjetivizada según el capricho o la potencia creadora del realizador cinematográfico. La imagen filmica no es la realidad, pero sí es básicamente realista, por su origen fotográfico. En pocas palabras, juega siempre con un material empírico: las personas o cosas que integran nuestro entorno vital.

Ya se ha puesto en duda, por lo pronto, la posibilidad que queda al medio cinematográfico de ofrecer la vivencia interior de un personaje, sus respuestas personales a cada pregunta, sus reacciones íntimas ante los sucesos; en resumen, ese diario interior que ha alimentado centenares de novelas ideológicas. La duda se acrecienta en el problema específico de esta reflexión. La índole objetivadora del

cine ha movido a muchos a preguntarse si el cine puede presentar las realidades sobrenaturales, el mundo de la trascendencia, la religión. El filósofo germánico Romano Guardini afirmó en la Universidad de Baviera: «El arte no es realidad. Toma un aspecto del mundo y lo elabora según su esencia, y lo devuelve en el espacio irreal de la representación. El cine, en cambio, sí es real.» Por este motivo, el cine, según Guardini, es incapaz de expresar lo sagrado, porque no puede penetrar en el misterio, por ser éste precisamente inconcreto, irrepresentable en imágenes: «Cuando en el cine se intenta crear la esfera de lo arcano, esto se hace por medio de trucos y como semejando romper sus dimensiones.» Según esta teoría, la respuesta sería negativa desde la esencia del mismo arte: la imagen filmica no puede ser la expresión del mundo sobrenatural.



«Los cuatrocientos golpes»



«Rey de reyes»

# ¿CINE RELIGIOSO ¿CINE VULNERABLES?

Por PEDRO MIGUEL LAMET, S. J.

## CINE, ESTÉTICA Y RELIGION

La primera matización que hay que apostillar a las palabras de Guardini proviene de la intencionalidad del autor cinematográfico. Es cierto que si el cine es la «puesta ahí», por medio de una elaboración estética, de una realidad (o de su verdad intuita por connaturalidad con el objeto), el cine será incapaz de darme lo religioso *directamente*. Dios es invisible para el hombre, aunque no inexperimentable. Todavía no le contemplamos «cara a cara», como afirma San Pablo, sino «como en un espejo», es decir, *indirectamente*. Uno de los aspectos integrantes de la fe religiosa es su índole de oscuridad, este saber a medias, esta confianza nocturna, esta «visión-amor» de lejos. No podemos, pues, pedir al cine que nos dé unos aspectos religiosos que la vida misma

no puede tener. Otro problema lo ofrecen los films que intentan representar los hechos bíblicos, o la intervención histórica de Dios en el espacio y el tiempo humanos, especialmente por la aparición encarnada de su Hijo, Jesucristo. Pero este tema merecerá reflexión aparte.

Lo dijo ya fray Luis de León: «Poesía no es sino una comunicación del hálito celestial y divino». Y lo han reafirmado en nuestros tiempos pensadores como Teilhard de Chardin y Karl Ranher. Para el primero, el arte puro es una vibración de una parcela de la realidad ante la presencia del Todo, que es experimentada, así como rendija finita, que resuena evocándonos la infinitud. Para Ranher la auténtica palabra poética, que él domina «protopalabra», es una palabra sacerdotal, primigenia y conjuradora, que abre con su poder sugerente el hondón infinito que late bajo todas las cosas. Concep-

ciones éstas que pueden ser licitamente transportadas a la imagen filmica, si le damos al cine, como ya universalmente se le ha dado, el pasaporte de verdadero arte. Pero no quiero alargarme en un tema que he tratado con más amplitud en otro sitio.

Lo cierto es que la sugerencia estética tiene un sabor a más, «un no sé qué que queda balbuciendo», que salta por encima de las intenciones del autor y las sobrepasa con creces. Esto explica las múltiples interpretaciones a las que dan lugar las auténticas creaciones artísticas. Esto explica algunas conclusiones sobre la identidad poesía-religión de un Dámaso Alonso, un José María Pemán o un Eugenio d'Ors. Este último decía: «La estatua o es un dios o es un cachivache».

Lo difícil es encontrar ese film, obra de arte y arte «puro». Ateñazado por la tiranía comercial, el cine se debate entre las fórmulas masivas y las minorías de realizadores libres, entre el mitificado reino de las estrellas y los honrados actores que sirven, con fidelidad y funcionalidad, a la totalidad de la obra estética.

Pese a todo, ya hay obras indiscutibles en la historia del cine, e incluso en un panorama de actualidad muy reciente. Películas de Ford, Hawks, Ray, Wise, Donen, Antonioni, Fellini, Rosellini, Shindo, Mizoguchi, Kurosawa, Kobayashi, Hitchcock, Truffaut, Demy, Welles, etc., pueden enrolarse en una clasificación general de cine de valores estéticos y, por tanto—según lo expuesto más arriba—, y por encima o precisamente por su frivolidad, es un cine, en sentido amplio, «religioso». Este cine es capaz de comunicar una palabra íntima sobre el amor, la muerte, la soledad, el entramado sociológico de nuestro mundo, o la música escondida de las cosas. Es evidente que la captación estética y la consiguiente preparación y sensibilidad del espectador ha de ser mucho mayor que la que, por el momento, tiene el ciudadano medio. En un film suelen resaltar aspectos «más aparentes» que captan la atención primaria—y alienada por los condicionamientos psicológicos del cine—del espectador medio.

Otro problema a tratar, que nos saca del contexto de este artículo, versaría sobre los elementos integrantes de esta estética filmica valedera, y sus relaciones con la verdad, el realismo y una determinada concepción ética del hombre en el mundo.

## ¿QUE ES CINE DE INSPIRACION CRISTIANA?

Pero pasemos al cine específicamente «religioso». Desde luego, que descarto de antemano infinidad de films sentimentaloides de curas y monjas, o falsamente hagiográficos, que recuerdan las imágenes de colorín y purpurina de una religión mitificada y populachera. Hablo de un cine que refleja, más o menos indirectamente (ya hemos descartado la presentación mensurable de lo religioso), las experiencias humanas de relación con la divinidad, las realidades sobrenaturales, o el ingreso de los valores cristianos en la persona y la colectividad.

Me refiero a films como *Au hazar Balthazar*, *Mouchette*, *Pickpocket*. *Le journal d'un curé de campagne*, de Bresson; *Ordet*, *La*

*pasión de Juana de Arco*, *Dies Irae*, de Dreyer; *El séptimo sello*, *Como en un espejo*, *El manantial de la doncella*, *Los comulgantes* y *El silencio*, de Bergman, etc.

En este cine la religiosidad nace desde dentro. No se impone como un baño superficial por las formas o por los hábitos, sino que surge de la autenticidad de los problemas humanos más apremiantes. Muchos discuten que el cine de Bergman, por ejemplo, sea verdadero cine religioso. Es cine interrogativo. De tal manera se pregunta por Dios que se lo toma en serio, que resulta incomprensible, sin El, el problema de la muerte en *El séptimo sello*, que busca su huella por el amor en *Como en un espejo*, y le considera básico de un mundo fraternal en *Fresas silvestres*, y silencioso, dejando el mundo absurdo, en *Los comulgantes* o *El silencio*. Independientemente de que haya o no una unidad o una respuesta categórica en estas películas, el planteamiento de cada una de ellas es religioso porque se vislumbra la búsqueda implícita o explícita de un Absoluto, y «el hecho de buscar a Dios—dicen no pocos teólogos hoy—es ya un género de fe».

Otro tanto podríamos decir, salvando el abismo, de Federico Fellini. Sus películas tienen alma. Ambigua si se quiere, pero que responden a una realidad que le supera a él mismo, por ser auténticas ante la problemática vital. ¿Qué busca, si no *Giulietta*, entre los laberintos de sus espíritus en psicoanálisis sino un Dios distinto al Dios de su niñez, aquel que se escondía, oscuro, mezquino, temible, tras el portón cubierto de telarañas de un teatrillo de monjas?

En Bresson y Dreyer es menos indirecto. Quizá *Ordet* sea el ejemplo más vivo de cine religioso a través de la historia. El loco, que se cree Jesucristo y que llega a realizar un milagro, constituye un personaje que es vector hacia otras realidades, que exigen el prefijo «sobre» junto al de «naturales». Las nubes, la anchura del campo, el rincón íntimamente iluminado de una habitación, la misma ropa blanca, tendida y mecida por el viento, evocan en el film de Dreyer una realidad trascendente de raíz cristiana. No es fácil descubrir los recursos filmicos: el «lento majestuoso» en el ritmo de las secuencias, en el movimiento de la cámara, en la reposada interpretación... Lo cierto es que en toda la película se adivina una previa contemplación religiosa de este realizador protestante. *La pasión de Juana de Arco*, introspectiva y sencillamente sobrehumana, y *Dies Irae* reafirman esta opinión. No sabemos qué hubiera llegado a ser su proyectada *Vida de Cristo*, qué presiones económicas no le permitieron llevar a la imagen hasta el momento de su muerte.

En menor escala, entra también en esta clasificación la serie de películas que, por su arraigo social, por su visión honda de la vida, apuntan también a lo trascendente. Films como *La ley del silencio*, *Los cuatrocientos golpes*, *Besos robados*, *Harakiri*, *Barbarroja*, *Rachel*, *Rechel*, etc., son tan humanos y auténticos, que su tratamiento de la realidad, en profundidad, presenta una verdad que el hombre de fe identificará con su cosmovisión.

En definitiva, la teología de la secularización, también llamada «de la muerte de Dios», propugna, en el ámbito de una ciudad secular, una precisión de Dios, consi-

derado implícitamente como fondo no nombrado de la realidad o pide un compromiso temporal con los problemas próximos del hombre, como la manera más adecuada en nuestros tiempos, cuando subsiste la fe, de encontrar a Dios. Porque el Dios de la Tecnópolis es un Dios silencioso que el creyente descubre en su mismo silencio, en la fraternidad, en el «sentido recóndito» de las cosas. «Tiene el hombre que irse haciendo sentir en el fondo de su propia fuerza —en expresión de H. Duméry—, como Fuerza de su fuerza, al Amor originario». Quizá este cine silenciosamente religioso sea alimento adecuado para estos hombres de un futuro próximo que tendrán su máximo templo en la calle.

## SENTENCIA CONTRA EL CINE BIBLICO

Michelangelo Antonioni declaró a la *Rivista del cinematografo*: «No sé cuáles son los films de inspiración cristiana. Sé decir cuáles no lo son: *El signo de la cruz*, *Barabás*, *Rey de reyes* y todos los films bíblicos que hemos visto. A estos, ciertamente, les movía otra inspiración.»

Creo que cualquiera que haya leído los libros sagrados con un mínimo de sinceridad y penetración podría suscribir esta afirmación de Antonioni. Desde que el cine fue espectáculo, allá en los balbucesos de barracas de feria, los temas bíblicos tentaban a los pioneros de la manivela. Recordemos los cortos de Meliés sobre la vida de Cristo. La atracción irreprimible, o el señuelo de éxito seguro, manados de los textos divinamente inspirados, ha movido a los hombres de cine a realizar una serie indefinida de Cristos con barbas y poses más o menos melifluas, conforme a las épocas. Se trata de un cine más de reconstrucción arqueológica que de espíritu cristiano.

El movimiento de masas de hebreos de un Cecil B. de Mille, en *Los diez mandamientos*, más o menos novelados, no llegaba a descubrir ese agua oculta que se escondía en el mensaje bíblico. No digamos nada de *La historia más grande jamás contada*, producida y dirigida por George Stevens, con un batallón de estrellas capitaneado por Max Von Sydow y Michael Anderson, que se quedaba en la fiesta epidérmica del colorido y el paisaje.

Un nuevo estilo ha determinado la dirección de John Huston en *La Biblia*, con su esfuerzo notable de fidelidad literal al texto sagrado, su banda sonora con la solemne voz de Dios en *off*, extraída tal cual de la Sagrada Escritura. Elementos que, sin duda, daban importancia a esta superproducción también colorista y en pantalla gigante. Pero la Biblia no es como nos la presenta Huston. Toda la problemática que en su hermenéutica levanta el estudio de los «géneros literarios», la autoría y actualidad operativa de la palabra bíblica, deshace desde su planteamiento, entre otros aspectos, la esteticista secuencia inicial, bañada en polvo de oro, de la creación de Adán y Eva.

¿No puede ofrecernos entonces la imagen filmica los misterios de la Sagrada Escritura en su profundidad? Pier Paolo Pasolini lo intentó en *El Evangelio según Mateo*, renunciando a la fastuosidad de

medios del «cine-Hollywood» y buscando la vena de la interioridad del Evangelio. La gran polémica que despertó el film pasoliniano no permitió juzgar con serenidad el esfuerzo. Ciñéndose al texto de San Mateo exclusivamente, y con un estilo muy *nouvelle vague* la cámara en mano y planos-secuencia, presentó una figura de Jesucristo muy acorde con los gustos de nuestra época, renunció a la iconografía tradicional, disminuyó la longitud de la barba y substituyó el porte melifluido por un tono decidido y viril. Pasolini subraya el aspecto de exigencia, austeridad y misión social que tiene el Evangelio. Pero como era de esperar, deja truncada la personalidad de Cristo en su faceta del amor, entre otras, si no queremos fijarnos aquí en el itálico paisaje meridional, en los problemas de ambientación e interpretación.

*El Evangelio*, de Pasolini, tampoco penetra en el mundo trascendente de la verdad bíblica. Aún no sé si lo hace el último film de R. Rosellini, *Los hechos de los apóstoles*. Pero con Luigi Bini, tal como se manifestó en la revista *Letture*, me inclino a afirmar que el film bíblico no puede ser una representación de lo divino, porque lo divino —repito— no es representable en sentido propio. Por otra parte, el binomio Dios-hombre, esa respuesta histórica del amor del Padre que es Jesucristo, queda destinado, en la objetividad humana, a una mancuerna esencial. De aquí que no pocos directores optaron por no fotografiar el rostro de Cristo, suprimiéndole directamente de la pantalla, dejando su presencia de un modo implícito, como hicieron Griffith en *Intolerancia* evitando los primeros planos, o Fred Niblo en *Ben Hur*.

Parece que el camino que aquí nos queda es la trasposición. Sin negar que quizá se llegue un día a unas escenas que reflejen con un mínimo de verdad la vida de Jesús y de los otros personajes bíblicos; estoy con Bini en que «el artista deberá sumergirse lo más íntimamente posible en la auténtica humanidad de Cristo, cual se infiere del Evangelio y de la tradición cristiana para estar en situación de encontrar el momento expresivo en el cual, en el corazón de la humanidad, viene expresada la divinidad. Evocada, no significada ni reproducida». Este es el camino de la liturgia, de la Misa. Esta no reproduce literalmente la Cena, el Calvario, la Resurrección: dichos acontecimientos se hacen presentes por alusión verbal e ideológica del rito. Se abren en este rumbo infinidad de posibilidades de adaptar, actualizando, la palabra de Dios al lenguaje de las imágenes, por un esfuerzo de penetración en el mensaje bíblico y en el corazón del hombre.

Pero situémonos en un plano de realismo. Independientemente de un ideal, consecuencia de la más pura teoría, los condicionamientos industriales, con sus correspondientes acompañantes «sexo» y «violencia», los mitos que ahogan tantos brotes de creación artística en el cine, nos obligan a no exigir todavía demasiado. Un primer paso, sí, es necesario, un primer paso que es el esencial, el definitivo: la libertad creadora y la autenticidad. Porque un cine auténtico, de calidad estética, que es lo mismo que decir un cine de lo «verdadero», ya es, a través del resplandor sustantivo de su belleza, como la esencia de la vida humana, implícitamente religioso.

## el film de la quincena

Por LUIS QUESADA

# TRISTANA, de Luis Buñuel

**D**URANTE el pasado año, el mundillo cinematográfico madrileño estaba más o menos pendiente del nuevo film de Luis Buñuel, del aragonés universal que había vuelto a España para rodar su último film, sobre el cual, mucho antes de su estreno, se hablaba ya largamente. Pero en éste volvía también a tomar el argumento y la inspiración (en la anterior ocasión fue Nazarin, rodada en México con Paco Rabal como protagonista).

Tristana, uno de los más famosos títulos de don Benito Pérez Galdós, incide en esa temática tremenda y fuertemente entroncada en lo español, tan querida a Buñuel. La historia de la pobre muchacha provinciana seducida por el viejo liberal Don Lope, su tutor y marido, debía ejercer efectivamente un fuerte atractivo en Buñuel, tan inclinado, como otro postochentao-chista —Gutiérrez Solana— por las

situaciones broncas, por los seres humanos en la frontera de la degradación física y moral.

La película ha sido, desde su estreno, acogida con curiosidad por amplios sectores de una juventud interesada por el cine, curiosa de novedades y seguidora más o menos incondicional del viejo maestro aragonés. ¿Ha satisfecho Buñuel esta vez?

A mi entender, Tristana adolece de muchos de los grandes defectos del director, sin la contrapartida de una adecuada abundancia de esos destellos de genio que levantan, en un impulso irresistible y fulgurante, el tono de tantas películas buñuelianas. Defectos son, si no se contrapesan debidamente, ese modo tosco y desaliñado con que están narradas las historias; esas ingenuidades pueriles en el trato de personajes que afloran sobre todo en algunos diálogos. En esta película Buñuel ha caído demasiado en



Por EUSEBIO GARCIA LUENGO

## DESAZONES FEMENINAS, BUSQUEDA DEL AMOR, DRAMA SENTIMENTAL, SUGESTIVO AMBIENTE DE PRINCIPIOS DE SIGLO

*Gertrud*, dirigida por Dreyer, el gran director danés desaparecido hace un par de años, nos presenta el caso de la mujer incomprendida, dicho sea con expresión quizá excesivamente genérica, pues hay muchas clases de mujeres incomprendidas. Pero tampoco existe duda de que en el teatro y en la novela, en una época bastante determinada que viene a ser principios de siglo, se ofrecen coincidencias en el tema. A través del cual —y con muy diversa consideración— la mujer se nos aparece con tonos de idealidad, de que el hombre carece, e incluso en sus pasiones más violentas y descarnadas, de las que no se hallan ausentes las carnales, con un halo de vagas aspiraciones, de nobles rebel-



estos fallos. Así resulta como un gigantesco boceto apresurado y desigual lleno de muchos detalles, resultados de observación detenida, pero todos trazados a grandes manchas de color que dejan ver entre ellas la textura del lienzo.

Los primeros minutos de la película, con la presentación de los personajes, cae de lleno en una técnica arnichesa o alvarezquin-teriana, torpe, teatral y deslavazada naturalmente. Más adelante se endereza la técnica de fabulación, pero siempre con pesados altibajos e ingenuidades poco brillantes. Siento decirlo, pero Buñuel no ha acertado en plasmar a lo largo de la película, de una forma convincente, el clima de tragedia y desesperación de la desdichada señora de provincias desvalida que se ha entregado con odio y asco a un viejo. La segunda mitad del film, con la enfermedad de Tristana, su operación y el casamiento con Don Lope, no es mejor. La reiterada y pueril insistencia con que la cámara ha tomado en primer plano la pierna ortopédica de Tristana, las alusiones escabrosas y equívocas sobre su relación con el sordomudo... todo ello no sólo sobra, sino que a veces provoca la risa del espectador. Y si éste se mantiene serio en más de una ocasión es por puro respeto al nombre del realizador.

Este es un tema que me venía muchas veces a las mentes al salir del cine: el respeto al mito Buñuel. Tengo la impresión de que mucha gente ha «visto» o «sobrentendido» cosas inexistentes en los propósitos del aragonés. Cuando Buñuel presenta ya casi al final de Tristana al viejo Don Lope rodeado de clérigos que toman chocolate, muchos ven aquí una feroz crítica anticlerical en lo que sólo me parece un cuadro sainetero a lo Arniches,

un apunte costumbrista a lo sumo. Y lo mismo en otras numerosas secuencias.

¿Estoy haciendo una crítica total de Tristana, estoy afirmando que Buñuel ha fracasado? No tanto. Simplemente creo que no estamos en presencia de uno de sus mejores films—los cuales, por otra parte, son muy escasos—. Buñuel tiene rasgos de indudable genio que rescatan ampliamente el cúmulo de sus defectos, y ya he indicado que en Tristana éstos sobrepasan a aquéllos. La peor postura que podríamos adoptar es la genuflexión beata frente a cualquier obra de nuestro más grande realizador, cerrando los ojos ante sus defectos o, lo que es peor, convirtiéndolos en virtudes y genialidades.

Queda el trabajo de los actores. Fernando Rey acredita aquí su gran calidad interpretativa, sobre todo cuando está llevado de la mano de un soberbio director de actores. Lo mismo sucede con Catherine Deneuve y en menor escala con el resto del reparto. Fernando Rey, más aún incluso que su oponente femenino, llena el film con su presencia, con la figura del viejo liberal, caballero arruinado, señor cínico y orgulloso, odioso y patético, lleno de humanidad en sus yerros, en sus impulsos y en sus lealtades. A Tristana la comendemos menos, porque Luis Buñuel, con esas pinceladas gruesas, violentas y discontinuas que ha utilizado para pintárnosla a ella y sus circunstancias, no nos introduce del todo en su tragedia, dejándonos en cambio demasiadas cosas para imaginar y redondear la historia.

Y están también los bellísimos exteriores toledanos, magníficamente fotografiados por José Aguayo, que prestan un fondo único a esta historia de un tiempo ya pasado, por fortuna.

días, de sacrificios y de amor incontenible, todo lo cual la rodea y contribuye a sostenerla o a hundirla, según los casos.

Estamos, pues, ante la heroína que en la mayoría de las ocasiones se enfrenta al varón egoísta para recriminarle, en efecto, su incompreensión, para ofrecerse como víctima, para poner de manifiesto la grandeza de la pasión femenina ante los intereses casi siempre mezquinos de aquél.

Una especie de feminismo psicológico, relacionado, claro está, con el social y político, se expande por Europa. Ibsen es acaso el autor más representativo. (Strindberg ofrece notas fundamentalmente distintas.) La Nora y la Hedda Gabler reivindicar derechos y exponen sus problemas sentimentales un tanto oscuros. Cuando nuestros autores, a su vez, cultivan semejante modalidad feminista o simplemente de heroína—género muy frecuente en nuestro teatro moderno—aclaran bastante los conflictos y hacen, por ejemplo, que los hombres sean brutales o que se vayan con pelanduscas. Así, la mujer proclama más fácilmente su dignidad, su sacrificio y, si viene al caso, también su rebeldía.

¿Qué quiere la protagonista de esta película? ¿Cómo vamos a saberlo con certeza nosotros, pobres ignorantes del idioma danés, si lo ignoran los propios hombres que idolatran a esta mujer y que se ven sucesivamente abandonados por ella, pese a la correctísima conducta de ambos? Es posible que tampoco lo sepa ella.

Lo único que averiguamos es que, casada con un hombre a quien confiesa no querer demasiado, se enamora rabiosamente de otro más joven con el que está dispuesta a irse donde sea, sufragando todos los gastos. El la rechaza y esto desde luego resulta dramático para la enamorada. Probablemente el joven compositor que obtiene los favores de la interesante señora y eximia cantante es quien se halla en lo cierto, porque ella, a ojos meridionales, bárbaros y sufridos, parece, al menos, una mujer cargante e incómoda.

Así se presenta, en efecto, a través de sus propias justificaciones ante los dos hombres que la aman profundamente: un político que llega a ministro y un escritor insigne, gloria nacional. ¿Qué más quiere? ¡Ah!

Lo que quiere lo explica en largos diálogos de contextura claramente teatral—pues se trata de una obra dramática de Hjalmar Söderberg—que nos vuelven a la escena de hace más de medio siglo y que nos libran de tanta expresión corporal, de tanto mimo y tanto coro, de simbolismos caprichosos y de gritos frenéticos. Aquellas es-

cenas nos vuelven a la palabra y al desnudo de las almas. (Qué expresión tan bella y significativa.)

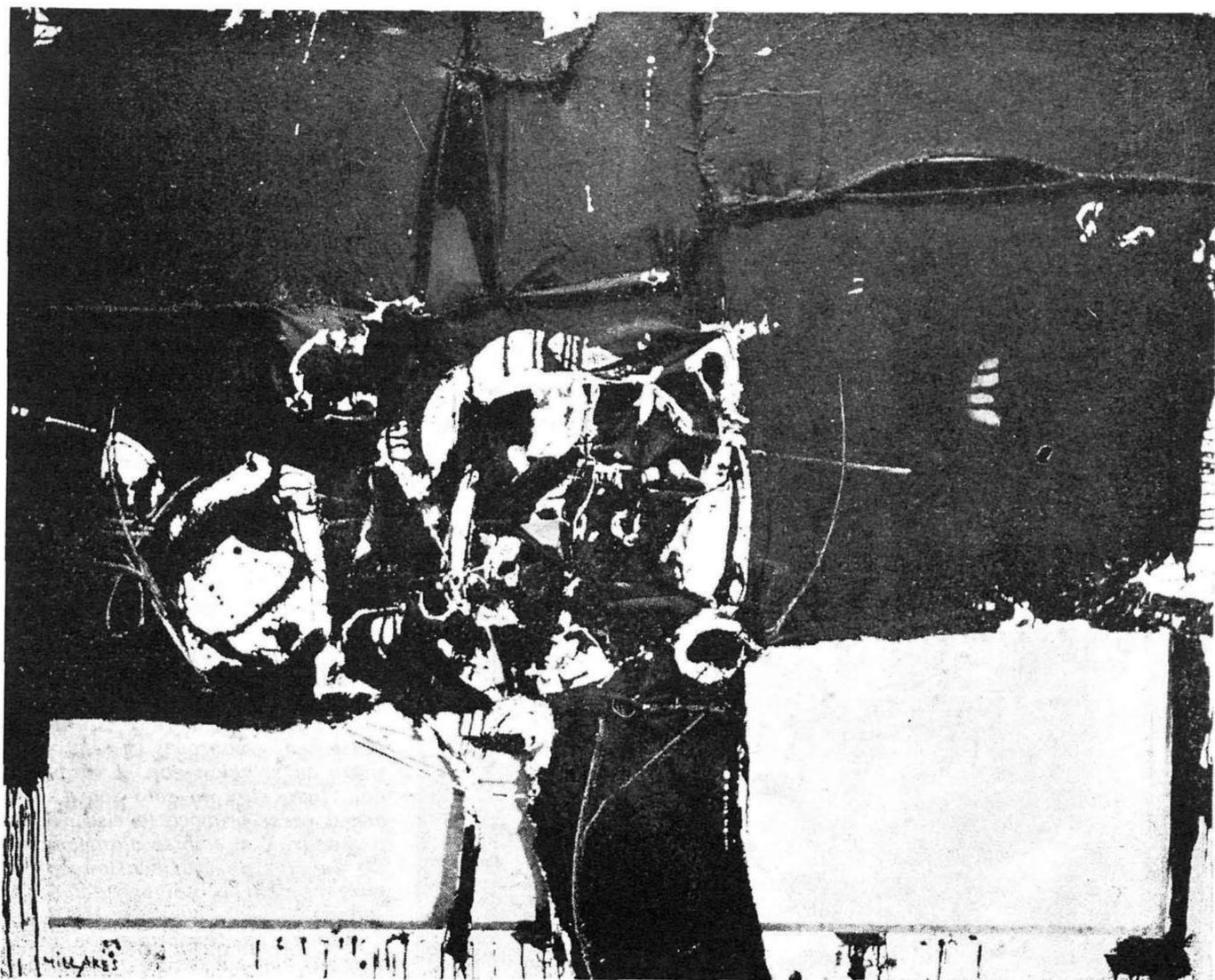
Y lo que es teatro psicológico y de pasiones se convierte en cine espléndido, gracias a la virtud de un gran director, Dreyer. Y una vez más se comprueba que no hay contradicción, y que las artes se comunican, se entremezclan y llegan en ocasiones a confundir sus lindes cuando un talento verdaderamente creador penetra en ellas.

La película resulta, pues, admirable de dignidad, de nobleza expresiva, de belleza plástica, de contención, de armonía. Y aun no enterándonos bien de la idea del amor que posee Gertrud, el carácter de los personajes, su tipo físico y moral se muestran tan netos, tan fuertemente recortados, con tanta vida interior y de porte tan digno que nos compensa con mucho de los vagos idealismos amorosos de la protagonista. Los cuales, como ocurre con muchísima frecuencia, apenas encubren otros apetitos mucho más directos y primarios, compañeros de ciertas edades críticas. Pero resultaría excesivo pretender adentrarnos por entero en el análisis que lleva a cabo el autor y en el que confluyen corrientes psicológicas y dramáticas muy significativas e interesantes.

Lo que la mujer reprocha a los hombres es tal vez que prefieran su trabajo, como si no fuese compatible con la dedicación a ella. Estas dedicaciones tan absolutas suelen ser tan enojosas para quien las goza o las sufre como los abandonos. La mayoría de las mujeres normales quiere que sus maridos o sus enamorados se dediquen a sus tareas y, si éstas tienen éxito social, se sienten muy halagadas. ¿Cómo iba a disponer Gertrud de salones tan amplios, solemnes y elegantes si el éxito económico no acompaña a las empresas varoniles? Por lo demás, resulta marco obligado para la estampa que ella compone y que el director nos muestra tan elocuentemente.

Recuerdo una comedia española en que una mujer, cuyo marido había prometido «sacarla», se sentía muy defraudada porque él tuvo precisión repentina de hacer un viaje de negocios. Si hubiese dejado por ella todos los viajes de negocio, acabaría por reprochárselo más duramente, como es natural.

Sin embargo, no es el problema de la disociación o impedimento que ciertas pasiones y ambiciones puede establecer en la pareja amorosa, sino más bien el tipo suavemente simbólico de una mujer que se rebela ante ciertos pragmatismos. La obra del dramaturgo y la del director cinematográfico no está exenta de una indudable filosofía de los tiempos. Una época y un ambiente total transpiran maravillosamente en esta película de ejemplar sobriedad.



# LA PINTURA ESENCIAL DE MANOLO MILLARES, RADIOGRAFIA DE NUESTRO TIEMPO

Por CARLOS AREAN

*NOTA.—Hemos elegido intencionalmente para ilustrar este artículo una obra muy antigua de Manolo Millares. Su sola fecha—1956—nos prueba que Millares se había adelantado hace ya quince años a la fusión de estructuras geométricas y factura erosionada que sería luego habitual en otros muchos pintores, y cómo también, desde hace más de diez años, había desgarrado sus soportes, haciéndolos avanzar hacia el espectador en relieve mensurable y palpable, con anticipación, en lo que a la arpillera respecta, a cualquier otra investigación similar de aquende o allende fronteras.*

**H**E dicho alguna vez que la pintura de Manolo Millares constituye una verdadera radiografía de nuestro tiempo. Para quien se asome sin prejuicios a todo cuanto hay en ella escondido, el choque es insoslayable. Ante tanta perfección y ante esta invención de una nueva belleza que nada tiene que ver ni con la de la Antigüedad clásica, ni con la de la estática tradicional, pero que conoce el espíritu de la del gótico occidental y el del desgarramiento asirio, cabe valorar aciertos y erro-

res del camino previo, dado que los logros del último decenio justifican toda la producción anterior. Al fin y al cabo, el ser que somos hoy ha sido posible gracias a todos nuestros tanteos y caídas anteriores y la obra profunda y definitiva del Millares de hoy, habría sido imposible sin aquellas estructuras bidimensionales un tanto clasicizantes en su ordenación geométrica y todavía relacionables con investigaciones similares de otros artistas de aquende y allende fronteras. Es muy conveniente, por tanto, dejar bien sentado desde el principio que en una obra hoy tan indiscutible como la de Manolo Millares, la prehistoria ha sido interesantísima ya que en ella se realizó el hallazgo del material insustituible con el que podría llegar a expresar lo que deseaba, pero que fue, no obstante, un tanteo cuya justificación nos la dieron los logros posteriores. Millares sabía lo que quería y aceptó el riesgo de la posibilidad del fracaso. No se dejó amilanar ni por las dificultades ni por la cerrilidad de sus oponentes. Comenzó realizando unas obras que no pasaban de ser balbuceos laudables, pero hoy se halla en una cima legítimamente conquistada, de la que ya ni tan

siquiera sus detractores tienen la esperanza de poder hacerlo descender algún día.

Cuando en el año 1957 hizo Millares su primera exposición individual en las salas del Ateneo de Madrid, había en ella una serie de arpilleras estrictamente bidimensionales pintadas en ese año y en los dos anteriores. El asombro ante aquella manera de agredir la materia hizo que muchos de los espectadores olvidasen el equilibrio matemático de aquellas composiciones. Cada trozo de saco desgarrado y alguna que otra vez ni tan siquiera pintado, cada rectángulo blanco calizo o negro bituminoso, con bordes deshilachados y una calidad de empaste traspasada de discreta emoción, cada signo rojo superpuesto unas veces y obtenido otras por arrancado de materia, haciendo surgir una aplicación pigmentaria anterior, correspondían a una maestría infalible en la invención de estructuras necesarias. Me he situado muchas veces ante algunas de estas arpilleras y he tapado con la mano uno de sus huecos o una de las formas cosidas sobre ellas. Aquel prodigio de equilibrio parecía desmoronarse automáticamente. Experiencias seme-

jantes tan sólo son posibles con aquellas obras maestras en las que no sobra ni falta nada. Millares es un clásico de la composición, un clásico tan riguroso como Mondrian, aunque sepa luego en la flexibilidad de los entronques resultar tan movido como Kandinsky. La que luego fue la grande y sistemática síntesis de Antonio Tapies entre un sustrato geométrico que salvaba el orden y una fluctuación del color y la textura que devolvía su emoción a la geometría, se hallaba ya presentida en aquellas ambiciosas, pero sencillas, construcciones de Manolo Millares. El gran escultopintor canario logró además todo aquello con muchos menos elementos que Tapies y prefiriendo los colores puros, que hacían más difícil la movilidad de cada superficie, que las fluctuaciones barcelonesas luminiscentes en las que Tapies confluía en aquellos días con Tharrats, con Cuixart y con Will Faber. A pesar de ello, Manolo Millares, quien pudo convertirse a partir de 1956 en el maestro indiscutible de la abstracción bidimensional española, prefirió invadir el espacio, aunque manteniendo a salvo la estructura. Surgió así a través de una evolución muy coherente y sin saltos bruscos, el Manolo Millares que ha vuelto a deslumbrarnos en este año 1970 en su nueva gigantesca exposición de la Galería Juana Mordó y que no necesita embutir zapatos ni botes de pintura entre las desgarraduras y salientes de sus construcciones, porque en realidad no actúan como tales zapatos o botes, sino como formas plásticas insustituibles en el equilibrio del conjunto y que pueden ser, por tanto, construidos por el artista sin tomarlos en su dintorno.

Ante la obra actual de Millares, la aceptación o la repulsa intuitiva preceden al razonamiento. Debo reconocer que el intenso choque emocional que provoca, desconcierta en el primer instante. Aconsejable es, por tanto, hacer primero el análisis plástico, esperando que todo lo demás llegue luego por añadidura. No ordena ahora Millares un espacio bidimensional, sino el aire que rodea a una escultopintura. Todos los objetos, así como el ámbito arquitectónico en que esta escultopintura se impone, parecen dialogar con ella. Algunas de estas construcciones tienden a estructurarse en un esquema en cruz, mucho más impresionante que el de las viejas diagonales. Sobre esta cruz se amontonan o reptan los encabalgamientos de formas, las cordilleras en betún o en cal, la sangre que puede hacernos pensar en el rojo ladrillo de *Los fusilamientos*, de Goya. Cada forma forcejea con la contigua y el esquema se hace así más hiriente y más denso. La superficie ofrece un orden perfecto, pero este orden parece precario, dispuesto a romperse en un estallido súbito que desborde ya las posibilidades de la crítica estrictamente pictórica y nos haga entrar en la filosofía de la historia.

Cada época nos ofrece una traducción de su más íntimo deseo de ser en sus creaciones religiosas y en las artísticas. Respecto a estas últimas, preciso es elegir las más representativas, aunque cualquiera de ellas, cuando es auténtica, pueda servirnos para iniciar el camino. Nuestra época, este concreto momento de nuestra cultura occidental cristiana, tiene en el hosco combate interior de cada construcción de Manolo Millares una radiografía insustituible. El nos ofrece en un mundo de formas autosuficientes la otra cara de la moneda

que Rauschenberg recoge en su agrupación de objetos que se ofrecen insólitos en su nuevo contexto. De igual manera que Rauschenberg, al distorsionar un ambiente, puede redescubrirnos la belleza de una escalera de mano o de la textura de un viejo cubo, así Millares extiende ante nuestros ojos el poder de la materia que se corroe por debajo de sus ordenaciones más clásicas, la ansiedad que ya no pide prestados sus elementos al mundo exterior, sino que surge del más oscuro centro en donde las premoniciones del subconsciente pueden deparar en algún instante un nuevo principio de luz. Esta obra se vuelve así mucho más representativa cuando la relacionamos con un nuevo goticismo que preludia un posterior equilibrio tan precario como todos cuantos el arte occidental ha obtenido hasta ahora. La obra de Millares nos permite sentir el camino y lo desembara al mismo tiempo de elementos periclitados.

En el nuevo equilibrio temporalmente aséptico, no será ya él la figura de moda, pero creo que habrá siempre multitud de almas sensibles que seguirán sintiéndose más felices y protegidos si se disuelven en ese *afán de llegar a ser* que caracteriza a Chartres o a Ulm, que cuando se acomodan en la pazguata terminación de la cúpula y la gran nave de San Pedro de Roma, o de nuestro triste perfectísimo neoclásico. No olvidemos, no obstante, que Nueva York hizo rascacielos en época pastichista y que Millares puede, por tanto, seguir siendo máximo pintor aunque triunfen el serialismo y las estructuras de repetición.

Llegado Millares a su plenitud actual, no parece demasiado aventurado intentar predecir cuál podrá ser el futuro de su obra. Pocos artistas conozco más seguros de la autenticidad de la labor que realizan y de la necesidad de la misma. Como su investigación ha sido sistemática, a pesar de sus exasperaciones sucesivas, y como en su evolución todas las novedades han llegado con mesura y con sus pasos contados, no cabe prever cambios bruscos. Lo que sí parece indudable es que la tendencia a invadir el espacio, haciendo que sus formas avancen cada vez más hacia el espectador, se intensificará día tras día. Cabe también pensar que los objetos escultóricos que Millares realizó en tres dimensiones, pero sin tener por soporte una pared tan sólo en muy contadas ocasiones, pasen a ser una de sus actividades preponderantes. Ello se debe a que su obra, sin dejar de ser escultopintura, es cada vez más pura arquitectura. De ahí que su misión tendrá que llegar a ser, ya no tan sólo ordenar el espacio, emergiendo desde la pared interior de un vestíbulo o desde el interior de una fachada, sino estructurar desde su centro ese propio interior o convertirse, una vez pasada al bronce, en centro ordenador de una confluencia de calles en cualquier ciudad digna de las preocupaciones de nuestro tiempo. Podrá captarse así mejor en su plenitud de sentido la grandeza de esta investigación en la que no se ha evitado un solo sacrificio para que los valores plásticos se fundiesen en indisoluble unidad con los expresivos, permitiendo así esa insoslayable radiografía de nuestro tiempo, tan agónica y auténtica hoy, en este concreto año de 1970 en que escribo estas líneas, como pudo serla la de los vidrieristas de Chartres o León en los días de plenitud de la expansión gótica.

## ITINERARIO DE EXPOSICIONES

Por ADOLFO CASTAÑO

### JORGE DISDIER

Es curioso comprobar que detrás del abigarramiento fauve y la fuerza expresiva de estas pinturas de Jorge Disdier se enuncia un afán de síntesis evidente.

No creo que Jorge Disdier haya sido consciente al pintar, al hacer el gesto de pintar, de esta actitud, de este deseo de simplificación.

Aparentemente la materia que elige se acumula, color sobre color, sin dar tiempo a que la capa más profunda esté lo suficientemente seca para conseguir el efecto de veladura. Aparentemente el espacio se adecua al concepto tradicional de espacio, y la temática paisajística entraña un sencillo deseo de recuerdo estético por parte de su realizador. Pero Jorge Disdier no puede eludir los problemas que le rodean, aunque no los haya hecho actuales en su intelecto. Problemas de hallazgo de un lenguaje asequible a la inmensa mayoría, para que a través de este lenguaje y, por tanto, consiguiendo una auténtica comunicación, se cure en lo posible la cicatriz público-artista. Y con esta curación el artista pueda ocupar un lugar útil y activo en la sociedad que todavía hoy le ignora.

Jorge Disdier reduce muchos elementos a signos inmediatos. Por ejemplo, los árboles son un trazo de color continuo; muchos fondos se unifican para que la intensidad de tono haga presente un momento determinado de la luz, incluso del lugar; el paisaje no está personalizado ni tiene un estilo peculiar (ciertamente Jorge Disdier no se ha liberado de influencias, pero esta falta de libertad le centra en la humildad de describir y hacer viva una memoria). Con este procedimiento, que necesita evolucionar por supuesto, Jorge Disdier ha puesto la primera piedra a su vocación total de pintar.

(Galería Cultart.)

### SIETE MAESTROS ESPAÑOLES DEL DIBUJO

Los siete maestros son: Arteta, Casas, Colmeiro, Martínez Ortiz, Montez Iturrioz, Palencia y Vázquez Díaz.

A ninguno de ellos se le pueden añadir adjetivos nuevos. Todos están lo suficientemente descubiertos, y todos nos hacen gozar con su trabajo una vez más.

Pero hay que señalar, por insólita y poco conocida, la etapa dibujística de Benjamín Palencia, correspondiente a los años treinta, que se exhibe aquí y ahora. El signo y la caligrafía que Palencia emplea en



Benjamín Palencia

estos dibujos a tinta superar, con mucho, al mejor Miró. Imaginación, audacia, riqueza de símbolo, gracia y una energía de trazo, una potencia de dicción, una furia de ataque características y connaturales con su nombre y su constante manera de hacer.

(Galería Eburne.)

### MÚLTIPLES

En teoría, los múltiples son la repetición de un objeto artístico. Esta repetición se realiza con el fin de que el objeto sea poseído y gustado por el mayor número de personas.

La idea y realización de los múltiples nos parecía digna de tenerse en cuenta por dos razones. La primera, por el abaratamiento de la mercancía artística; la segunda, por la desmitificación que sufría el objeto artístico único.

La idea de los múltiples está inspirada, sin duda alguna, en las series de grabados. En ellas la plancha permite reproducir una cantidad relativamente grande de originales, sin menoscabo de su calidad, hasta la extinción de la huella y posterior lavado de la plancha.

Pero los múltiples no han alcanzado, al menos en nuestro país, ninguno de los objetivos que hemos señalado anteriormente. Antes bien, en manos de sus acreedores se ha convertido en algo muy distinto de lo que propugnaba su planteamiento teórico: en objetos de juego lujoso, que pone de manifiesto la inquietud y la categoría adquisitiva de su poseedor.

Y la exposición que reúne obras

GALERIA *Kreisler*

MADRID-MARBELLA-NUEVA YORK

GRANDIO

hasta el 20 de abril

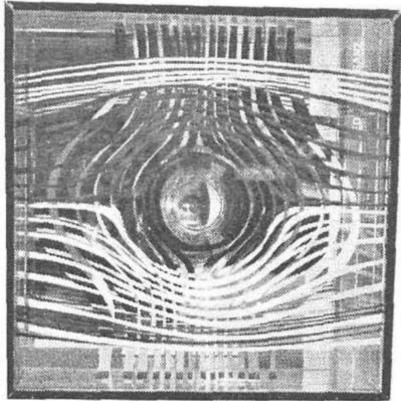
MARTINEZ ORTIZ

del 21 de abril al 11 de mayo

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

múltiples de Berrocal, Equipo Crónica, Fontana, Amadeo Gabino, los Lalanne y Eduardo Sanz nos afirma en nuestra opinión.

Desde las ingeniosas esculturas a llave, tipo rompecabezas, de Berrocal, pasando por los agrios cartones piedra del Equipo Crónica (obras que en varios sentidos se salen, saltan, por sobre el contexto de la exposición), los bronce pulidos de Fontana, los aluminios de Gabino, los espejos de Eduardo Sanz (quizá las únicas obras que se acercan al concepto verdadero de múltiple), hasta



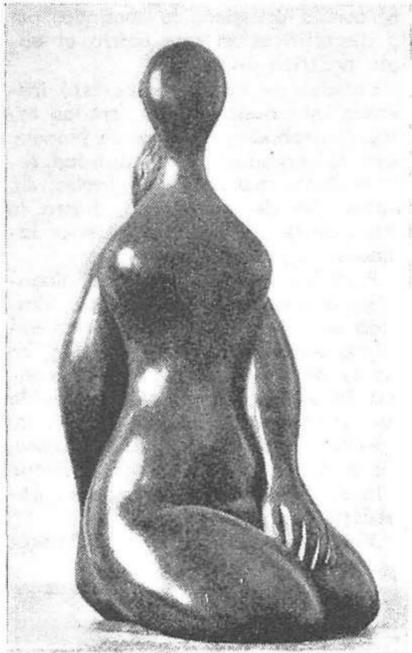
llegar al delirio fantástico del sapo y el hipopótamo de poliéster de los Lalanne, el juego y el snobismo se hacen dueños de la situación.

Y no queda ni el salvavidas de la investigación, que es otro aspecto útil y posible del múltiple, y que junto a los nombres citados no hace mal papel, pues todos ellos en algún momento se han sentido, o se sienten, llevados por la picazón de la vanguardia. La motivación que ha regido, en general, la reunión de semejantes cosas ha sido pura y sencillamente el juego, la distracción del público gremial y epatar no ya al burgués, que es lo propio, sino al snob.

(Galería Iolas Velasco.)

## LOBO

Estas esculturas son bellísimas. Su materia está tratada con cariño. Hasta el menor detalle de sus pátinas cuidado con amor. El volumen, las actitudes, reproducen, abstrayéndolos en mayor o menos grado, los



mil recovecos tiernos y sensuales del cuerpo humano, del cuerpo humano de sexo femenino.

Pero las soluciones apuntadas en el terreno estrictamente formal nos parecen excesivamente estéticas.

Tal vez esta sensación nazca de la propia exquisitez de la obra. Exquisitez que en otros artistas, por ejemplo, Modigliani, arruinó su trabajo hasta el punto de que se agotara en sí mismo, de que no pudiera ser continuado por nadie después de él.

Lobo es un escultor de altura (esto es indudable), pero su obra no significa, al menos para nosotros, un camino viable de comunicación.

(Galería Theo.)



# EL VITAL PATETISMO DE MANUEL MAMPASO

Por LUIS LOPEZ ANGLADA

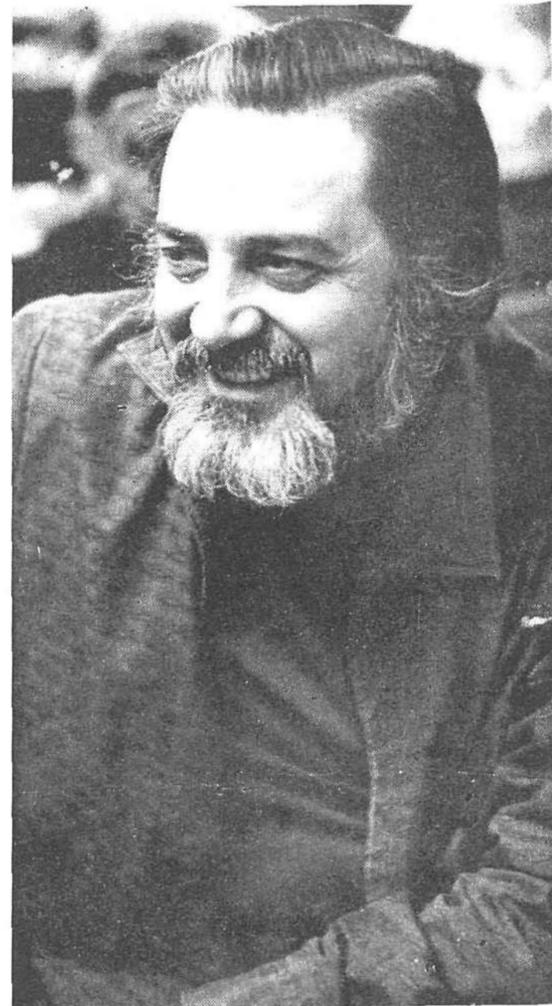
**A** Manuel Mampaso le hizo célebre un cuadro que se titulaba Verdes y redes, y, acaso por ello, le ha quedado un aire personal de pescador bíblico que nunca pierde la esperanza y que siempre está dispuesto a capturar la gran presa de la pintura más actual.

Mampaso nació en La Coruña. Esto puede explicar muchas cosas; por ejemplo, el que siempre esté dispuesto a embarcar en una nueva aventura, con la condición de que el navio no esté carcomido por las viejas rutinas y que el mar se presente encrespado. En medio de la polémica, parece que Mampaso, con ademán profético, va a levantar el dedo para indicar a los profanos en qué dirección viene el viento.

Por lo menos, esto es lo que ha venido haciendo siempre. El, que había cursado en Bellas Artes el aprendizaje de la estética más perenne, fue el primero que se unió al grupo de la más ambiciosa vanguardia. Era cuando el arte abstracto levantaba oleadas de indignación entre la clase-media y las buenas gentes pensaban que el autor pretendía burlarse de ellos. Ya se sabe lo

peligrosa que es la cólera de las buenas gentes, y nosotros, por esas provincias, hemos sido testigos de cómo peligraba alguna sala de casino provinciano que se había atrevido a colgar los cuadros de la nueva estética. Los Tapiés y los Canogar suponían una especie de insulto para los ojos mejor acostumbrados. Lo que ocurría es que el aire bonachón y apacible de Mampaso, que era entonces un joven al que no se le conocía lo mucho que había intervenido en el gran espectáculo de la vida, desarmaba a los más beligerantes.

Cuando Mampaso estuvo en París, allá por el año 1949, tuvo la gran revelación de que la pintura podía servir para algo más que para referir una figuración. Y entonces vino la gran evangelización de los abstractos para los que la I Bienal Hispanoamericana vino a ser como el Edicto de Milán, que encendiera la luz verde para su arte. Mampaso, en triunfador, vió su cuadro elegido entre los once que se pasearían por España. Y su apasionada vitalidad tradujo sus iras y sus júbilos en grafismos audaces, que iban desde la más estructurada geometría



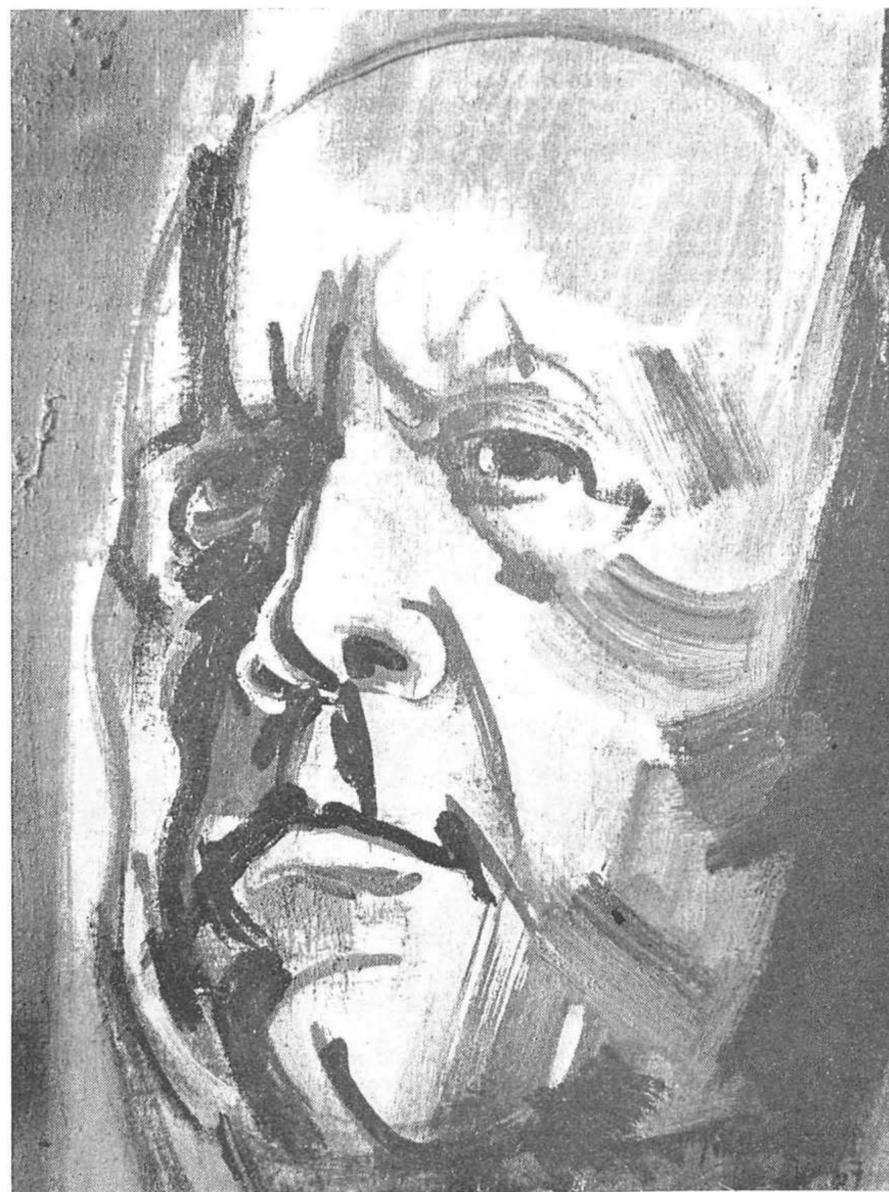
a la más caótica de las composiciones.

De esta época de Mampaso dijo Moreno Galván que se realiza... «en agresión contra el núcleo germinativo de la forma. Pero en ella la agresión antiformal no constituye una finalidad, sino una condición intermedia, un vehículo para exaltar la fuerza de la expresividad».

En aquellos años, cuando nuestro país parecía condenado a todo aislamiento económico e intelectual, Mampaso fue un urgente embajador de la estética que triunfaba por el mundo. Y gracias a él y a los que como él se arriesgaban a aventurarse por la salvaje fronda del no figurativismo, nuestra pintura no se estancó en sus antiguas bellezas. Como siempre pasa en estos casos, cogimos más velocidad que nadie, y cuando Mampaso salió por esas fronteras adelante, los catetos del mundo abrieron la boca con asombro, porque ellos habían llegado a creer que cuando se marcharon los embajadores se había cerrado con las llaves de las cancellerías toda posibilidad de invención pictórica y poética.

Lo que no sabían las gentes, ni sospechaban los teóricos, ni había sido nadie capaz de adivinarlo, es que detrás de aquella actitud del joven abstracto hervía el inmenso dolor del hombre que se pasaba la vida pidiendo al arte una funcionalidad trascendente. Porque Mampaso había sentido en su carne el estremecimiento de las catástrofes bélicas y había contemplado el espectáculo de las grandes injusticias sociales. Y sabía que el dolor y la maldad siguen siendo los grandes motivos entre los que se mueven los hombres. Y estas razones vitales habían buscado en sus pinceles agresivos y apasionados una forma de expresión que tenían que traducir los críticos y que se había quedado en los tinteros de los exegetas. Porque a Mampaso no le satisface eso de ser sólo un esteticista o de los que dejan sobre las paredes un interesante motivo de ornamentación. Al mismo tiempo que José Hierro, en poesía, aspiraba a que sus versos sirvieran para algo al hombre que con él convivía, aunque en poco tiempo perdieran toda su bella actualidad, así Mampaso—que no en balde había convivido con escritores y poetas y había dejado sus dibujos en todas las revistas universitarias—comprendió que había que aclarar el sentido de su obra y aun el de su vida.

Y la figuración que entonces nació de sus manos vino a ser como una nueva campanada,



que volvió a convocar el escándalo y la indignación. Es el instante de la pintura testimonial y denunciante, donde lo de menos es el sentido político que quiera buscarse, sino el sentido trágico que recoge. Y todo esto vino a exponerlo en 1969, entre la preocupación de unos y el susto de otros. Mampaso, ya en barbudo, ya en gesticulante, nos mostró las bocas angustiadas de un «gaudeamus» que no se sabe si claman por los pasados horrores del hombre o por la sed angustiada del futuro. Y los que se horrorizaron ante la burla pictórica, en la que el pintor se ensaña contra los que panza arriba gozan del sol de la insolidaridad, tuvieron que sentir añoranza de aquel Mampaso con el que se indignaron en el tiempo de la ingenua y pacífica abstracción.

Cuando el cronista visita la casa de Mampaso, descubre, al lado de los horrores goyescos que el pintor denuncia, su fe en el hombre y en la inteligencia. Lo ve en esos retratos, con tanta pasión realizados, en los que Juan Ramón Jiménez o Miguel Ángel se han convertido, por la gracia de su mano, en ciclopes invencibles, a los que ya ninguna sociedad de consumo podrá desterrar de la gloria.

O en esos jóvenes desnudos, triunfadores en su vitalidad, que aparecen como nueva pareja adánica entre un «collage» desolador de desmedidas ambiciones y sucias aventuras galantes.

Mampaso, angustiada y patéticamente, consciente de su papel profético de una sociedad mejor, convoca a todos con un redoble ensordecedor para hacer ver al mundo que todo lo que había de trágico en los aquelares de Goya ha degenerado hasta convertirse en pantomima circense, en pirueta de tozudo que gesticula entre números de tragedia para tranquilizar al público. Esta época del pintor la ha visto clara Ramón Faraldo:

«Toda la exposición Mampaso, planificada entre lo irrisorio y lo intimidante, registra también esa estridencia de tambor que señala el instante supremo de los números circenses.»

Lo que ocurre—y esto sí que afecta al visitante—es que detrás de estas intimidaciones y estos gritos que se escapan del cuadro, el pintor Manuel Mampaso, el coruñés aventurero y polemizante, está como acurrucado, como sintiéndose cada día más con más dolorido sentir, como más urgencia de que sus pinceles se le conviertan en torres de amor, en el que sus redes y sus verdes puedan pescar la felicidad.

### SEXO Y PSICOANALISIS

**ALFONSO PASO:** La noche de la verdad. *Teatro Arniches. Dirección: Eugenio García Toledano. Intérpretes: Asunción Sancho, Arturo López, Carlos Muñoz y Paloma Paso Jardiel. Escenografía: Antonio Muñoz, Barreto, SYRE y Corona. Fecha de estreno: 23 de marzo de 1970.*

Si la idea del pregonado Sam Roth, que originó esta comedia dramática, es la que recoge el subtítulo —Flash back, flash forward— era buena y meritorio el esfuerzo que ha tenido que realizar nuestro autor para dar estructura dramática a un tema que se prestaba más al tratamiento narrativo, por cuanto en la trama se simultanean deseos y realidades, actualidad y pasado, pensamientos y palabras, sin otro elemento diferenciador que los fogonazos luminotécnicos, en contraste con la artificiosa iluminación natural del escenario.

Paso, esta vez, ha jugado fuerte, y si la obra no le ha salido redonda, muy poco le faltó para ello: quizá sólo un mayor afinamiento en la dosificación de los efectos que separan lo vivo de lo pintado, sobre todo a lo largo de la primera parte, que produjo en los espectadores de mi alrededor un desconcertado desasosiego, perceptible y hasta «palpable», si me es permitido utilizar metáforas. En el segundo acto, el autor parece dirigir su argumento hacia un rumbo mejor y menos fluctuante, y entonces todo queda mucho más claro.

La experiencia teatral de Alfonso Paso le permite —cuando él quiere— prescindir de todo lo accesorio a la acción principal. En esta obra es resaltable la parquedad de medios utilizados para su construcción: cuatro personajes —los justos que la trama requie-

ría—, un solo escenario y dos partes perfectamente diferenciadas por el proceso que sigue el complejo de culpabilidad de la protagonista promotor de un doble efecto que no es del caso descubrir aquí, pues con ello quedaría revelado el hilo argumental.

En el argumento participan, desde luego, de manera punto menos que absoluta, las dos obsesiones que caracterizan al autor: la sexual y la psiquiátrica. Pero es natural que así sea y la observación no tiene recámara peyorativa alguna, sino que se formula con mero ánimo orientador.

Concretamente toda la peripecia escénica que en el segundo acto precede a los cinco minutos del desenlace, la constituye un implacable examen psicoanalítico —que prueba el rigor con que ha profundizado Paso en los escritos de Freud y de Jung— conducente a la confesión final de lo que la protagonista intentaba mentirse y, como consecuencia, a la curación de su doble tara, tanto tiempo arrastrada por no tener el valor de admitir una realidad que acabará —apenas enunciada— liberándola de los penosos condicionamientos a que ha estado sujeta. La mayor altura artística en el proceso psicoanalítico de esta segunda parte justifica el claro éxito que la obra obtuvo.

Asunción Sancho enriqueció la corporeización del personaje protagonista con todos los matices que su compleja —y acomplexada— personalidad requerían, desde el grito estremecido a la confesión musitada, y desde el fuego de una pasión reprimida hasta actitudes aparentemente sumisas. Interpretación perfecta la suya, que tuvo adecuada réplica en la de Arturo López, sobriamente expresivo, apremiante y humano, poseedor de todos los registros anímicos del personaje interpretado. Carlos Muñoz, bien a secas: su «técnico especialista», su «director de empresa» tenía las mismas inflexiones de voz, idénticos gestos que el «señor Martínez» del contumaz programa televisivo. Y tales paralelismos perjudican. Finalmente, Paloma Paso Jardiel, segura y gentil.

García Toledano dirige con exquisito tacto esta comedia dramática en la que tan singular importancia revisten las pausas y la gradación de voces, las luces y el movimiento escénico, y al buen resultado de su labor contribuyen el boceto de decorado de Antonio Muñoz y la realización de Barreto.

### LA PASION, ACTUALIZADA

**JAUME VIDAL ALCOVER:** Oratori per un home sobre la terra. *Teatro Español. Dirección: Josep Montanyès y Josep M. Segarra. Principales intérpretes: Joan Nicolás, María Martínez, Carme Solé, Matilde Miralles, Ferrán Bayés, Francesc Espluga, Josep M. Vallverdú, Joan Miralles y Manuel Bertomeus. Música: Josep M. Arrizabalaga. Luces: Xavier Clot y Toni Salvà. Vestuario: Jordi Artigas. Fecha de estreno: 24 de marzo de 1970.*

Casi nadie lo sabía fuera del área de influencia de expresión catalana, fuera de los que, por razones familiares y voluntad de aproximación, comprendemos el idioma de Verdaguer. Casi nadie lo sabía, pero el menorquín Jaume Vidal Alcover es, desde hace algunos años, un autor importante en el teatro español contemporáneo. No se debe culpar de tal ignorancia sino al hecho de que Vidal Alcover utilice normalmente en la redacción de sus obras la lengua catalana. Ya en el curso de la anterior campaña tuvieron conocimiento los lectores de LA ESTAFETA LITERARIA de la inteligente sátira que con el título de Manicomí d'estiu estrenó nuestro autor en el café-teatro «Lady Pepa», y también figuraba una escueta referencia a él en el artículo que en nuestro «Mapa Literario de Baleares» se destinaba al capítulo Dramaturgos de hoy.

En aquella crítica de Manicomí d'estiu o la felicitat de comprar y vendre —número 422— se apuntaba algo de cuanto ahora ha estallado en el deslumbrante espectáculo representado durante la Semana Santa en el Español, que supone un acontecimiento como

## AL PAÑO

### «LOS LUNES DEL TEATRO ESPAÑOL»

Los días 23 y 30 de marzo participaron como conferenciantes el autor menorquín Jaume Vidal Alcover —recopilador de los textos que componen el Oratori per un home sobre la terra— y el profesor George E. Wellwarth.

El primero analizó las razones del espectáculo que durante tres días de la Semana Santa representaron en el propio teatro Español los miembros del «Grup d'Estudis Teatral d'Horta», en tanto que Wellwarth disertó sobre el tema Del drama alemán y austriaco del expresionismo al Marat-Sade.

Mario Antolín hizo la presentación de ambos oradores. Como en este mismo número podrá ver el lector la crítica del Oratori, limito mi comentario a la segunda de las sesiones. En su presentación

del profesor Wellwarth, Mario Antolín resaltó su actitud de resuelta defensa —en los Estados Unidos— de un teatro español nuevo («e insuficientemente conocido aquí»), añadió, lo que es verdad sólo en los casos de los autores Bellido y Ballesteros, pues tanto Buero como Mihura son firmas de prestigio indudable entre nosotros, y Ruibal ha estrenado sus primeras piezas en un café-teatro.

A continuación, el profesor Wellwarth, en un castellano con ligero acento exótico, revisó las corrientes intelectuales por las que ha pasado el teatro centroeuropeo, desde el expresionismo alemán —desarrollado entre 1910 y 1924—, hasta el nihilismo de Peter Weiss y su Marat-Sade. La lección —a decir verdad, un tanto elemental— estuvo salpicada de comentarios irónicos, con agudas observaciones propias del autor de Teatro de protesta y paradoja.



### PREMIOS «EL ESPECTADOR Y LA CRITICA»

Se ha efectuado en el domicilio de la Prensa Madrileña el acto de entrega de los premios de teatro «EL ESPECTADOR Y LA CRITICA», instituidos por Francisco Alvaro y patrocinados por la mencionada Asociación. En la foto, los galardonados: Francisco Nieva, Alfonso Sastre (traductor de O'Casey), Manuel Dicenta, Ramón Tamayo, Jaime Salom, Adolfo Marsillach y Mario Antolín (en nombre del Centro Dramático de Caen). Falta Irene Gutiérrez Caba, a la que entregara el premio el presidente de la Asociación de la Prensa barcelonesa, señor Martínez Tomás.

para señalarlo con piedra blanca en el teatro religioso. Bien es cierto que, en esta ocasión, Vidal Alcover no ha intervenido tanto como autor como en su condición de hombre de teatro al que Josep Montanyès, director de este animoso Grup d'Estudis Teatral d'Horta, encomendó la tarea de coordinar textos sagrados y profanos, de manera que el resultado fuese una humanización de la Pasión de Cristo, un Cristo de verdad humano—sin mengua de divinidad—y en contacto directo con los otros hombres. En definitiva, una Pasión posconciliar. Sólo un hombre tan conocedor de los entresijos del teatro como Vidal Alcover podría haber cumplido con tanta exactitud y brillantez semejante empeño. Concibió un espectáculo dividido en dos partes: la primera está compuesta fundamentalmente por transcripciones de El libro de Job, antecedida del recitado de un fragmento del Génesis y con la interpolación de un salmo evangélico y un poema de Salvador Espriu. El conjunto muestra—en la figura de un Cristo humanado entre sus jueces y un coro de contradictores—la soledad del hombre, su rebeldía y final sumisión y muerte. La segunda parte, de radical originalidad, ofrece un aspecto totalmente insólito en las representaciones de la Pasión meramente históricas, y revela cómo la muerte del Hombre-Cristo es, también, Redención y Amor para nosotros. En la expresividad de esta nueva y más completa visión de la tragedia del Gólgota se incluye un fragmento de La exaltación del amor, de Lucrecio y un poema propio de Vidal Alcover, aunque el texto fundamental corresponde a El Càntic dels Càntics, todo ello recitado o cantado con ilustraciones de música rítmica—trompeta, batería y órgano—e iluminado con alucinantes luces sicodélicas.

El conjunto resulta una cabal expresión del dolor del hombre y de su capacidad de amor, a la que contribuye en gran medida la música de Arrizabalaga. Perfecta la dirección de Montanyès, bien auxiliado por Segarra y por Maria Aurèlia Capmany, responsable de la impecable dicción de estos 33 muchachos de una barriada barcelonesa, que constituyen un confortante ejemplo de entrega, vocación y entusiasmo. Su impecable vocalización hace que resulte inteligible incluso para quienes hemos perdido el hábito de oír hablar en catalán.

## TRES VERDADES PARA TRES TESTIGOS

**JOSÉ MARÍA PEMÁN:** Tres testigos. Teatro Arlequín. Dirección: Cayetano Luca de Tena. Intérpretes: Angel Picazo, Ana María Vidal, Pablo Sanz y Manuel Toscano. Decorado: Emilio Burgos. Fecha de estreno: 28 de marzo de 1970.

La producción escénica de don José María Pemán se caracteriza por la variedad de temas y pretensiones, que van desde el compromiso religioso o político—*El divino impaciente* y *La Santa Virreina*, obras escritas, además, en verso que se presta a toda suerte de latiguillos emocionales—hasta piezas tan desenfadas, irónicas y chirigoterías como *Los tres etcéteras de don Simón*, *La coqueta y don Simón* y *La viudita naviera*.

Sin embargo, tal variedad no ha de confundirse con veleidad ideológica, pues, como el propio Pemán dijo en uno de sus intransferibles artículos, él toma tan en serio cuatro o cinco verdades esenciales, que puede permitirse el lujo de hacer chacota de las demás. Cito de memoria, pero creo que si no eran esas las literales palabras de Pemán, si responden al espíritu de aquel comentario sobre los meandros advertidos en su fluyente producción.

A los setenta y dos años de vida y muy pocos menos de incesante creación literaria—teatro, periodismo, oratoria, poesía, novela, etcétera—pocos dudan ya del talento dramático del autor gaditano. De ahí que, si hubiera que buscar un denominador común al estado de ánimo en que la generalidad de los espectadores acude a sus estrenos, diría que es la esperanza. Esperanza de que sea ésta la pieza que, por fin, dé medida exacta de las posibilidades de un autor que domina el lenguaje plenamente y cualquier día puede darnos la gran obra de que es capaz, a juzgar por los atisbos y por los aciertos parciales advertidos.

Y esa pieza que esperamos todos—mejor dicho, casi todos, pues Pemán tiene sus detractores impenitentes—, y la esperamos con fru-

ción, por muy poco no ha sido *Tres testigos*. Sin el error último de hacer explícita una tesis que se desprendía del desarrollo de la trama, *Tres testigos* acaso hubiera sido la obra que esperábamos de Pemán, después de tan habituados como nos tenía a ver cómo en su teatro aborda problemas de interés y autenticidad incuestionables, para luego eludirlos como por arte de birlibirloque, haciendo que criaturas dramáticas con una convincente carga de pasiones humanas pasaran a ser titeres sin propio albedrío, muñecos movidos a voluntad del autor. No así en esta pieza, en la que sus personajes se mantienen—con inequívocas resonancias pirandellianas—fieles a la verdad de cada uno de ellos. De no haber sido por esa final rociada de «moralina»...

Con todo, en *Tres testigos* se dan dos cualidades totalmente positivas: la expresividad de un diálogo con eficacia dramática superior a la lograda por Pemán en obras anteriores y la valentía de afrontar situaciones erizadas de dificultades. Y, ciertamente, una tercera, que acaso sea la mejor; los personajes tienen vida y autenticidad propias. Parece poco, pero es casi todo para el análisis de una obra dramática.

Tres personajes—que a la postre son cuatro, merced a un lícito ardid de experto dramaturgo—revisan su compartida peripecia ante una especie de juez destogado que acaso sea la conciencia de cada cual, planteándose preguntas sin respuesta. En el refugio de alta montaña hay desde el equívoco de un incesto hasta el surgimiento de una juvenil pasión amorosa. Y abajo, en el valle, rumores de maledicencia y lejanos entremetimientos. ¿Es peligroso bajar al valle? ¿Qué es lo natural y qué lo artificial?

La obra de Pemán es como una «moralidad» puesta al día..., y apta sólo para mayores. Está bien que el Juez-Conciencia diga que los personajes son, no tres testigos, sino tres islas incomunicadas, tres partes de la verdad. Dramáticamente, está menos bien que agregue que la última palabra corresponde a Dios, porque es tesis sobrentendida, y debería advertirlo autor que tanto juega—en el curso de la acción—con los sobrentendidos.

Cayetano Luca de Tena, una vez más, ni se nota. Y hay que ser un excepcional director escénico para lograr que su labor pase inadvertida.

El decorado único no planteaba complicaciones, y Emilio Burgos calza puntos más que bastantes para suscitárselas, en funcional realización de Manuel López.

Respecto a los intérpretes, de veras, no sé qué anteponer: si la autoridad profesional de Angel Picazo, la versatilidad expresiva de Ana María Vidal—en doble cometido—, el saber estar y decir pausado de Pablo Sanz o la corriente de simpatía del joven edafólogo corporeizado por Manuel Toscano. Los cuatro, a nivel de sobresaliente.

## FARSA CON EXTRAÑO HUESPED

**LUIS PEÑAFIEL:** El agujerito. Teatro Lara. Dirección: Narciso Ibáñez Serrador. Intérpretes: Mari Carmen Prendes, Narciso Ibáñez Serrador, Beatriz Savon, Marta Puig, Conchita Goyanes y Bárbara Lys. Escenografía y ambientación: Ramiro Gómez. Realización de decorados: Manuel López. Ilustraciones musicales: Waldo de los Ríos. Vestuario: Dolores Salvador. Fecha de estreno: 29 de marzo de 1970.

Quizá cuando, hace siete años, fue estrenada en el mismo escenario del Lara la comedia Aprobado en inocencia, existían razones atendibles y válidas para que su autor empleara el seudónimo de «Luis Peñafiel». Ahora, Ibáñez Serrador ha alcanzado notoriedad bastante como para firmar sus obras teatrales, al igual que hace con los guiones televisivos o en sus tareas como director e intérprete. Por otra parte, es secreto a voces que «Luis Peñafiel» y Narciso Ibáñez Serrador constituyen una sola persona...

Tras estas consideraciones marginales, es llegado el momento de decir que aquel jovenísimo autor de Aprobado en inocencia ha reincidido. El agujerito es una farsa muy desenfada de Narciso Ibáñez Serrador. Diver-tida en lo más de su acción; en lo menos—dígámoslo sin ambages—, bochornosa.

El indudable ingenio de la mayor parte del diálogo padece el corrosivo efecto de la za-

fiedad de algunas frases y por situaciones de burda invención, en las que únicamente aspira el autor a provocar la hilaridad del público, sin parar mientes en los medios. Aunque en el reparto de su delirante farsa intervienen seis personajes, sólo dos—la actriz inglesa a la que han obligado a retirarse crítica y público y su huésped, de cambiante personalidad—tienen auténtica carnadura de criaturas escénicas. Los otros cuatro son meros fantoches del pim-pam-pum verbenero, que el autor utiliza sabiamente, pero sin la más mínima consideración hacia sus imaginables apetenencias, sentimientos y cualquier otra manifestación de humanidad.

Como comedia, califica su autor a El agujerito. No es tal, sino farsa, y farsa disparatada, con anárquica participación de elementos que, así, de memoria, cabe enumerar: espiritismo basado en un conjuro perteneciente al cuarto acto de Macbeth: viuda arruinada y con tres hijas casaderas; huésped que sucesivamente aparece como deportista, obseso sexual, pastor protestante, ruso pasional y astrólogo confeccionador de horóscopos para The Times. y criada cuyo buen palmito permite a la singular familia vivir de prestado. Hay strip-tease turnante, minivestidos y vestimentas monjiles; champaña, descoco, partida del extraño huésped y vuelta a la sesión espiritista inicial.

Mari Carmen Prendes hizo una auténtica creación de la protagonista. Hoy por hoy, es la mejor característica cómica de nuestro teatro, y su actuación del Lara alcanza calidades auténticamente chaplinescas. La siguió en méritos Narciso Ibáñez Serrador, en un Nicholas al que dotó de las matizaciones requeridas para sus distintas caracterizaciones. Beatriz Savon, Marta Puig, Conchita Goyanes y Bárbara Lys, decorativas, lucieron un variado e imaginativo vestuario de Dolores Salvador.

El decorado, de Ramiro Gómez—en realización de Manuel López—, reflejaba bien la sala de estar de una vieja casa inglesa que la acción pedía. Y muy apropiadas las ilustraciones musicales de Waldo de los Ríos.

Magnífica la dirección escénica de Narciso Ibáñez Serrador.

## CUANDO «OLIVIA» ES JULIA...



**TERENCE RATTIGAN:** Olivia. Teatro Club. Dirección y traducción: Manuel Collado Alvarez. Intérpretes: Julia Gutiérrez Caba, Manuel Collado, Emilio Gutiérrez Caba, Rosa Fontana, María Camino Delgado y Rosa Girón. Escenografía: Emilio Burgos. Fecha de estreno: 30 de marzo de 1970.

En el teatro todo es posible. El teatro es un arte constituido por factores debidamente jerarquizados que, de pronto, pueden trastocar sus valores respectivos: es cierto que el tema

y el desarrollo de la obra son partes esenciales. Pero también lo es que a veces intervienen en el «hecho teatral» elementos mágicos que, excepcionalmente, pueden lograr que lo de más sea lo de menos.

No es ningún acertijo. Trato, simplemente, de decirles a ustedes que en el estreno del Club lo menos importante resultó ser la obra *Olivia* y su autor, aun siendo éste el Terence Rattigan de *El chico de los Winslow*, *La versión de Browning* y *Mesas separadas*. En primer lugar, porque *Olivia* es comedia mucho más endeble que las anteriormente citadas, aun cuando no falten en ella muestras del talento coloquial de Rattigan. Pero de inmediato se advierte la falsedad del carácter del joven Miguel Brown y la forma capciosa con que el problema nos es planteado. Y trato, también, de explicarles que el misterio se produjo: que pese a la endeblez de la pieza y al tratamiento tópico y premeditadamente acartonado de sus personajes fundamentales, *Olivia* tuvo un tan grande como merecido éxito.

¿Por qué? Porque los interpretaban dos sensacionales actores—Manuel Collado y Emilio Gutiérrez Caba—y una actriz que supera a todos los adjetivos: Julia Gutiérrez Caba. Cuando parecía que el teatro había dejado atrás la época de los intérpretes, capaces por sí solos de llenar las salas, para entrar en otra en que la representación era entendida como una labor de equipo, coordinada por el director de escena, sobreviene el caso eminente de una solista así y echa a rodar todas las teorías. No sé si ya lo he dicho alguna vez; en todo caso, verdades tan gozosas es necesario repetir las: no es que Julia Gutiérrez Caba sea una extraordinaria intérprete; es que el Teatro—asi, con mayúscula—está en ella. Todo cuanto dice o hace sobre la escena, es teatro; incluso las frases más anodinas, hasta los más vulgares o levisimos movimientos. Riza el rizo de la matización, no ya por frases o por palabras, sino por sílabas. Y así sucede que no importa tanto lo que el autor dice, sino cómo lo expresa Julia. Naturalmente, su interpretación

repercute en la de los otros actores. Manuel Collado tiene gran profesionalidad y una bien probada inquietud por el teatro, pero jamás le había visto una corporeización tan exacta y convincente como la de ese tontorrón ministro de Su Majestad. También Emilio Gutiérrez Caba sabe lo que se trae entre tabias, pero su actuación superó a todo lo previsible en un jovencito revolucionario que, en cuanto le parece bien al autor, arrumba sus ideales. En cometidos menores cumplen a la perfección María Camino Delgado—en el discreto segundo plano que su papel exigía—, Rosa Girón—desenvoltura y belleza—y Rosa Fontana, cada día más firme y segura de sí en su carrera.

Inteligente y minuciosa la dirección escénica de Manuel Collado, que es además el traductor de la comedia, y muy bien resueltos y ambientados los divergentes decorados de Emilio Burgos, en perfecta realización de Manolo López.

## Historias de Hoy



## Y Recuerdos de Ayer

Por ANTONIO DIAZ-CAÑABATE

# LA PARTIDA DEL TRUENO Y LOS GAMBERROS

EN la literatura madrileña el Parque del Oeste cuenta poco. El Retiro se ha llevado todos los piropos y todos los tópicos. En cuanto un escritor necesita que una pareja amorosa se ponga tierna, ya se sabe: al Retiro con ella. Y quien dice una pareja, dice cualquier personaje al que conviene situar en un jardín o floresta. Es injusta la postergación del Parque del Oeste, rotundo acierto municipal, muy propio para el ameno esparcimiento de paseantes de toda índole. Nuestros amigos Blas y Julián acuden a él con frecuencia, y en los días bonancibles suelen sentarse a gozar de las perspectivas que se ofrecen a sus ojos.

Una tarde de éstas ocupaban un banco situado en bella plazoleta, orlada de copudos pinos, quizá supervivientes de la antigua Moncloa, desaparecida para alzar en sus terrenos la Ciudad Universitaria, que bien pudo ocupar otro lugar sin necesidad de destruir el agreste encanto que reunía la vieja Moncloa, de tanta y tan entrañable prosapia matritense. Apaciblemente conversaban los dos amigos en la paz del silencio y de la soledad cuando hicieron irrupción un puñado de mozalbetes, que venían a la carrera pegándole patadas a una pelota. Les pareció indicada la plazoleta para desarrollar a sus anchas el juego del fútbol. Blas dijo a Julián:

—Se acabó lo que se daba. Vámonos antes de que estos futbolistas nos arreen un pelotazo.

—Espérate. Pasaremos un rato viendo la maña que se dan. Eres demasiado intransigente con la juventud.

—Ahora no hay juventud. Hay gamberrismo. —Hombre, te diré. Gamberro es una palabra moderna, pero los que hoy llamamos así han existido siempre. Tú habrás leído las andanzas de lo que se llamó la Partida del Trueno, allá por los años de mil ochocientos treinta y tantos. Entonces...

No pudo continuar hablando porque un balonazo le dio en pleno rostro. Menos mal que llegó con poca fuerza. La reacción de los mozalbetes fue una general carcajada.

—¡Macho, vaya gol! Ha roto la red.

—Si no fuera un viejo, ahora mismo te rompía las narices, desvergonzado.

—¡Huy, desvergonzado! ¡Qué palabra! ¿La habéis oído alguna vez? Es tan viejales como aquí, el lesionado este.

—¡Largo de aquí, o llamo a un guarda!

—¿A un guarda? ¡Ay, qué miedo!... Venga, vamos a tirar a gol sobre este señor, pa que cierre el pico.

El balón pasa rozando la cara de Julián. Una indignación impotente se apodera de los dos amigos. ¿Qué hacer? ¿Cómo enfrentarse con aquellos bárbaros? Resolvieron retirarse entre la rechifla de los futbolistas.

—¿Insistes en que soy demasiado intransigente con la juventud? A las pruebas me remito. Si la pelota, intencionadamente dirigida a ti, te pega con más fuerza, a estas horas estás con un ojo a la funerala, o echando sangre por las narices.

Tomán asiento en un banco retirado en un estrecho paseo, alejado de la plazoleta. Ya serenos un tanto, Julián continuó.

—Ni te quito ni te doy la razón. Cuando el gol rompió, no la red, sino mi palabra, te iba a decir que la célebre Partida del Trueno, que tanto ruido armó en su tiempo (ruido que ha llegado hasta nosotros), no estaba formada por chiquilicuatros sin educación y sin principios; todo lo contrario: sus componentes eran muchachos cultos, bastantes de ellos discípulos de don Alberto Lista, muchachos que al poco tiempo hicieron sus nombres famosos en la literatura, en la política, en la milicia, tales como Mariano José de Larra, José Espronceda, Ventura de la Vega, Patricio de la Escosura, Antonio Ros de Olano y otros que alcanzaron menor nombradía. Todos ellos eran unos auténticos gamberros. Como sabes, en el café del Príncipe, vecino al teatro del mismo nombre, hoy Español, se congregaba una tertulia, conocida por el Parnasillo y nutrida por los más sobresalientes hombres de letras de la época: Antonio Gil y Zárate, Modesto Lafuente, Salustiano Olózaga, González Bravo, Donoso Cortés, Bretón de los Herreros, y también los juvenzuelos de la Partida del Trueno. Ya ves tú lo que son las cosas: a mí, que tanto me tira el

pasado, no me hubiera gustado ni pizca ser contertulio del Parnasillo. He leído mucho de lo muchísimo que se ha escrito sobre él, y he sacado en consecuencia que era pura cochambre. En que el local era un miserable tabuco están conformes todos los autores. Bien está. Entonces el lujo y la comodidad y la limpieza eran cosas privativas de muy poquitos potentados. La mayoría de éstos vivían bastante peor que un artesano de ahora, y, por tanto, que el Parnasillo fuera un zaquizamí no les importaba a ninguno de sus asiduos. Lo peor es que creo que, a pesar de la altura intelectual de casi todos sus componentes, sus conversaciones y discusiones eran tan cochambrosas como el local.

—Te pasas de listo. A la fuerza tenían que prodigar el ingenio.

—Estás equivocado. Tú y yo, cuando había tertulias literarias en los cafés madrileños, hemos sido puntos fuertes en ellas. Recuérdalo. En muy poquitas escuchábamos frases ingeniosas. Se diferenciaban escasamente de los comerciantes o de los oficinistas de las otras tertulias. Más o menos se decían las mismas cosas, e incluso las mismas gracias. ¿Es que los literatos contemporáneos son menos ingeniosos que los del siglo XIX? No. Es que estoy convencido de que ser un buen conversador es más difícil que ser un buen escritor y que además raramente se unen las dos calidades en una misma persona. Un Valle-Inclán, un Pérez de Ayala, un Ortega y Gasset, son excepciones que no cuentan, porque lo cierto es que éstos fueron ambas cosas, pero con el defecto de que absorbían la conversación, que eran recitadores de un interminable monólogo, sin dejar meter baza a nadie. En el Parnasillo ocurriría igual. Tal vez, Donoso Cortés; tal vez, Ventura de la Vega, acapararían la charla. Pero, bueno, dejemos esto, y vamos a la Partida del Trueno. ¿Qué hazanas realizaban aquellos jóvenes tan cultos, tan talentados? Gamberradas, y nada más que gamberradas; exactas o peores que las de ahora. Ejemplo al canto. Larra (fíjate bien: Larra, el enorme escritor), una noche, se hizo con un cubo de almazarrón y con una brocha. «¿Qué vamos a hacer con eso?», le preguntaron sus compinches. «Ahora veréis. Va a ser una broma sonada.» En el palacio que en la calle de San Bernardino tenía el ilustre conde de Toreno, el gran historiador de la guerra de la Independencia, se celebraba un baile. La calle de San Bernardino no podía contener a todos los coches que esperaban a sus dueños. El cabriolé del duque de Alba tuvo que situarse en una apartada calle solitaria. Allí se dirigió la Partida del Trueno. El cochero estaba dormido. Larra y sus adláteres llegaron al coche, que estaba pintado de amarillo. Figaro agarra la brocha y lo cubre concienzudamente de almagre. Lo transforma totalmente, hasta el punto de que cuando el duque fue a tomarlo no lo reconoció, y sólo al despertarse el cochero lo identifica como el suyo. ¿No es esto una gamberrada sin la menor gracia? Pues, ya ves, se le ocurrió nada menos que a Figaro, el gran Figaro, uno de los más ingeniosos escritores decimonónicos. Y de Espronceda no digamos. Espronceda ideó atar con una cuerda, a un coche cercano, un puesto de castañas, para que cuando arrancara el vehículo se llevara el puesto con la pobre castañera dentro y desparramar e inutilizar toda su mercancía. Si esto no es una gamberrada típica e imbécil, dime lo que es. De ningún modo, una ingeniosa broma digna de un tan gran poeta como Espronceda. La única disculpa puede hallarse en su juventud. Te lo repito: la juventud, para el gato. No la echo de menos. Digo lo que aquel octogenario que exclamó al ver pasar a una mujer estu-penda: «¡Quién tuviera sesenta años!»

# estafeta

## NOTICIAS



Luis Rosales



Jesús Fernández Santos

### FALLO DE LOS PREMIOS DE LA CRITICA

El jurado de los premios de la Crítica se ha reunido en Sitges (Barcelona), los días 9 al 11 de abril, para elegir a los ganadores de estos galardones en las modalidades de narrativa y poesía. A los debates asistieron críticos de Madrid, Barcelona, Zaragoza, Las Palmas, Bilbao, Valladolid, etc. Tras varias reuniones, se celebró la votación final, que dio como ganador a Jesús Fernández Santos, por su novela «El hombre de los santos», en el género narrativo, y a Luis Rosales, por «El contenido del corazón», en la lírica. En ambos casos las decisiones se adoptaron por mayoría de votos, y fueron anunciadas en el curso de una cena ofrecida por el alcalde de Sitges, a la que asistieron personalidades de la vida cultural catalana.

### PRAGA: PROGRAMA DEL COMITE ESPAÑOL

El Comité Español forma parte de la Asociación Checoslovaca para las Relaciones Internacionales (la Asociación Checoslovaca para las Naciones Unidas). En consonancia con las disposiciones básicas y los objetivos y propósitos de dicha Asociación, el Comité agrupa a los ciudadanos de la República Socialista Checa que deseen participar activamente en el desarrollo de la cooperación amistosa y pacífica con el pueblo español. En la realización de sus propósitos el Comité pretende desarrollar la labor altamente meritoria de organizaciones de eminentes personalidades de la cultura checa y eslovaca que venían trabajando en este mismo campo de amistad checoslovaco-española desde hace ya varias décadas.

En su labor concreta el Comité se propone:

a) Organizar en Checoslovaquia disertaciones y conferencias sobre la vida social, científica, cultural y deportiva de España, sobre su historia y su presencia multifacética y constante en Checoslovaquia.

b) Contribuir a la difusión en España de informaciones sobre los mismos aspectos de la vida de Checoslovaquia por medio de nuestros colegas y amigos españoles.

c) Mantener y desenvolver a niveles no oficiales los contactos con personalidades e instituciones españolas interesadas en el intercambio de informaciones sobre el movimiento cultural y social en nuestros respectivos países, y

d) Cooperar con diversas organizaciones e instituciones checoslovacas, especialmente con la Sociedad Latinoamericana de Praga y con el Centro de Estudios Iberoamericanos adjunto a la Facultad de Filosofía de la Universidad Carolina de Praga, con el fin de fomentar y coordinar las actividades encaminadas hacia el fortalecimiento de vínculos de amistad entre España y Checoslovaquia.

### JUICIO CRITICO A «ANTOLOGIA DE LA POESIA RELIGIOSA» DE LEOPOLDO DE LUIS

En el Ateneo de Madrid, dentro de la sesión «Un libro sobre la mesa», tuvo lugar el juicio crítico a Antología de la poesía religiosa, de Leopoldo de Luis, con la intervención, como jurados, de Luis Ponce de León—que actuó de presidente—, Concha Castroviejo, Ramón de Garciasol, José Luis Martín Descalzo y Francisco Umbral.

### RAFAEL MORALES, EN LAS ISLAS CANARIAS

Invitado por centros culturales de Las Palmas de Gran Canaria, Santa Cruz de Tenerife, La Laguna y La Orotava, Rafael Morales—ex director de LA ESTAFETA LITERARIA—ha pronunciado recientemente en las islas Canarias una serie de conferencias y lecturas poéticas que han obtenido una entusiasta acogida, según informan los diarios grancanarios y tinerfeños. La presencia en las Canarias del poeta de *Canción sobre el asfalto* ha constituido un verdadero acontecimiento cultural, en el que hay que destacar, además de las lecturas de poemas, las conferencias «Mi poesía» y «La generación poética de 1940».

### HOMENAJE A LA MEMORIA DE GREGORIO MARAÑÓN

La Cátedra «Ramiro de Maeztu», del Instituto de Cultura Hispánica, celebró solemne sesión académica en homenaje a la memoria del doctor don Gregorio Marañón, en el décimo aniversario de su muerte. Interviniendo los doctores don Juan Rof Carballo, que habló sobre «Marañón y España»; don Juan José López Ibor, cuyo tema fue «Marañón, médico humanista», y don Pedro Lain Entralgo, que disertó sobre «El escritor Marañón».

### FERIA DEL LIBRO EN SEVILLA: 50 CASSETAS

Cincuenta casetas—ocho más que en la última edición—participan en la IV Feria del Libro, que, en nombre del ministro de Información y Turismo, ha inaugurado en el recinto de la plaza del Rey San Fernando el gobernador civil de la provincia.

Están representadas en el certamen siete editoriales y una librería de Madrid, dos empresas editoras de Barcelona, una de San Sebastián y otra de Sevilla, correspondiendo el resto de las casetas a librerías y distribuidores de esta ciudad.

En el acto de la inauguración, en el que representó al director general de Cultura Popular y Espectáculos el delegado provincial de Información y Turismo, pronunció unas palabras el presidente del Gremio de Libreros de Sevilla, don José Jiménez, a las que contestó el gobernador civil, que declaró finalmente inaugurada la feria.



### PILAR FONT, PREMIADA EN PARIS

La pintora española Pilar Font ha obtenido el Gran Premio de Pintura de la Unión de Damas Pintoras y Escultoras en la exposición recientemente celebrada en París.

### TORCUATO LUCA DE TENA, PREMIO DE NOVELA «ATENEIO DE SEVILLA»

El premio de novela «Ateneo de Sevilla», que organiza la entidad cultural hispalense y patrocina la Editorial Planeta, con una dotación de 500.000 pesetas, fue adjudicado a Torcuato Luca de Tena, por su obra «Pepa Niebla».



### LA I EXPOSICION DEL LIBRO ESPAÑOL, EN LIMA

En Lima, tras recorrer 12 países hispanoamericanos, se presentó la I Exposición Itinerante del Libro Español, que ha sido visitada por miles de personas. Fue clausurada por el ministro de Educación de Perú. En la fotografía, el camión donde viajan los 5.000 volúmenes de que consta la exposición, y, ante él, el consejero cultural de la Embajada de España en Lima, don José Francisco de Castro, con el alcalde de aquella capital, el director general de Relaciones Culturales y otras personalidades.

# ADLAN EN EL RECUERDO Y OTRAS COSAS QUE CONTAR

Por JULIO MANEGAT

UNA de las entidades barcelonesas que hoy más se distinguen por su inquietud cultural orientada esencialmente hacia las artes es, sin duda, el Colegio Oficial de Arquitectos de Cataluña y Baleares. Por medio de sus distintas secciones nos ofrece

continuamente motivos de interés, de curiosidad, de evocación hacia el pasado y de estímulo hacia el futuro.

Para los lectores que no vivan en Barcelona será noticia la estupenda exposición que se celebró el mes pasado y que fue clausurada un tanto «pre-



García Lorca y Dalí, en la Barcelona de ADLAN

citadamente»... Se trataba de evocar la creación y la actividad del grupo ADLAN, nacido aquí en 1932 y, con la evocación del grupo, la de la época: 1932-1936. No eran unos años de felices presagios para España.

ADLAN nació en el Hotel Colón, en el que se reunían artistas e intelectuales que vivían la última hora de lo que, en arte y cultura, sucedía en el mundo de aquellos años. Como dice Cesáreo Rodríguez Aguilera, convirtieron en deporte la discusión artística y literaria. Fue un grupo importante. En él estaban Dalí, Angel Ferrant, J. V. Foix, Carles Sindreu, J. L. Sert, Robert Gerhard, García Lorca, cuando se encontraba en Barcelona, en los años del «Ateneillo» de Hospitalet de Llobregat... Se trataba de renovar el clima artístico hispano, de abrirlo a más europeas y universales tendencias. Y ADLAN llamaba a todos aquellos que se interesasen por el esfuerzo hacia lo desconocido, a los que sentían la libertad de su espíritu, el ansia de superación...

Exposiciones, viajes, conciertos, recitales, lecturas... Picasso, Miró, García Lorca, Dalí, Hans Arp, Man Ray, Eudald Serra, Carmen Amaya... ADLAN, que presumía de inquietud social pero no de inquietud política, estuvo presente en aquella Barcelona inmediatamente anterior a la tragedia.

La Exposición ADLAN pretendía también ser la evocación de una época... Se programó, así, una serie de actos perfectamente evocadores: proyección de películas de aquellos años (**Sombrero de copa, Tarzán y su compañera, La reina Cristina de Suecia, El doctor Frankenstein...**); conferencias, coloquios... Y, muy particularmente, el contenido de la exposición: cuadros, fotografías, carteles, páginas de los diarios, cromos, anuncios, libros, dibujos, cartas...

Los altavoces eran portadores de musicales nostalgias: «María de la O», «Mi jaca», «Aves sin rumbo»... Les aseguro a ustedes que para el cronista fue una visita, un largo viaje sin LSD, en verdad fascinante: imágenes que retornaban jovencísimas cuando uno, entonces, en sus diez, doce años, las veía lejanas y casi maduras... ¡Ay, amorosas miradas a Maureen O'Sullivan...! Y la distinción de Claudette Colbert, la felina feminidad de Mirna Loy, la picardía turbulenta de Ginger Rogers, la belleza marmórea de la Garbo...

Y los políticos, los que a veces llenaban de voces y de alertas la niñez... Y los disturbios... La sangre también, junto a los ases del deporte, las cantantes, los acontecimientos mundanos... Y la jaca que se paró galopando y

cortando el viento caminiiiiito de Jereéez...

Una evocación que, a los hombres de más de cuarenta y cinco años, puso un pellizco agridulce en el corazón. Dejemos, pues, los recuerdos y vayamos a tiempos de más presente urgencia.

## OTROS TESTIGOS DE ESPAÑA

EDITORIAL Plaza & Janés lanza una nueva colección de libros que tienen por objeto estudiar la realidad nacional. La colección se titula «Testigos de España» y de ella ha dicho su director, Enrique Badosa, en una entrevista que firma Salvador Corberó en «Diario de Barcelona»:

«La colección se propone ofrecer, con objetividad y conocimiento de causa, un análisis de los aspectos más relevantes de la realidad nacional, ayudando a fomentar una amplia toma de conciencia de todo cuanto comporta la vida de nuestra comunidad, sea o no halagüeño. Sin embargo, deseamos que estos temas sociológicos tengan un estilo directo, un gancho para el gran público, ya que es a éste y no a los técnicos o estudiosos, al que va dirigida la colección. Por ello, confiamos los estudios a periodistas o a escritores de creación, aunque les exigimos un rigor, una base documental que demuestre todo cuanto han examinado.»

El escritor Enrique Badosa añade:

«—Llevamos un par de años trabajando en esta colección, en la que se incluirán todos los temas sociológicos de esta España, lo mismo urbana que rural, donde existe un fondo y una realidad humana, que será afrontada con autenticidad, pero sin demagogia. La editorial ha marcado los primeros temas, y ha buscado a los escritores, generalmente entregados a una labor de creación, para que ofrezcan esta nueva versión de su trabajo. Ahora ya, a través de contactos y conversaciones, van surgiendo nuevas facetas, que igualmente se incorporarán a la serie de «Testigos de España».»

Los títulos aparecerán cada dos meses. Los dos primeros libros han salido ya a la calle:

«Radiografía de una sociedad promocionada», por Rodrigo Rubio, y «Alemania; exilio del emigrante», por José Antonio Garmendia. Después irán apareciendo «Trabajos duros de la mujer», por Eliseo Bayo; «Cerebros españoles en USA», por Alfredo Gómez Gil; «Viaje por la sierra de Ayllón», por Jorge Ferrer Vidal; «Alacena y bodega», por Juan Felipe Vila-San Juan, y «Por los caminos de la medicina rural», por Angel

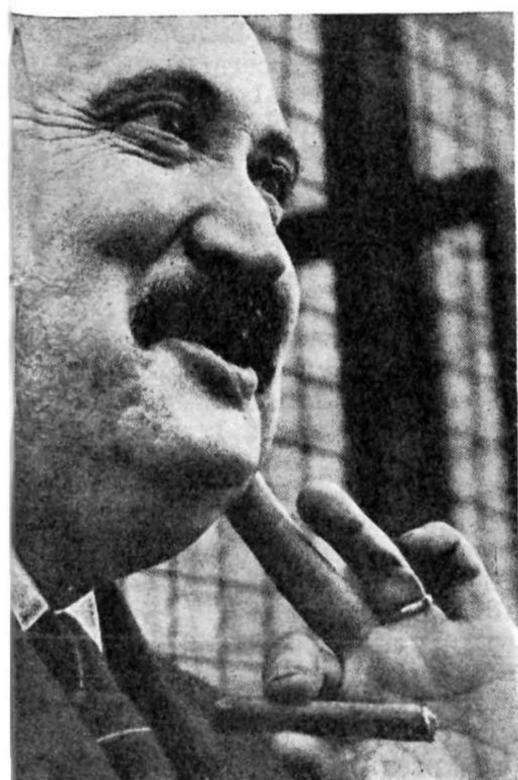
María de Lera. Asimismo, se han confiado otros temas monográficos a Pedro Lain Entralgo, Jesús Torbado, Manuel Pilares, Ramón Solís...

#### «CALÇOTADA» PARA TOMAS SALVADOR

EN el restaurante de una reciente urbanización en la comarca catalana del Panadés nos reunimos un grupo de amigos de Tomás Salvador para festejar el éxito de su última obra, el «Diccionario de la Real Calle Española». El organizador del acto es otro escritor, Ramón Eugenio de Goicoechea, que se propone que cada domingo se programe allí, en «El mirador del Panadés», una comida «literaria». Ramón Eugenio, que ahora se ha vestido de patriarca hippy, con grandes melenas y grisáceas e hirsutas barbas, montó la cosa para homenajear a Tomás Salvador. Se comió la típica «calçotada» de Valls: una especie de cebollines tiernos, los «hijos de las cebollas», como dicen los entendidos, que se aderezan con una rica salsa. Los «calçots», que son algo así como percebes de bosque, se pelan y se comen como los espárragos: a dedo limpio. Si están asados en su punto, a fuego muy vivo, son muy ricos. Luego, que no todo ha de quedarse en horizontes vegetarianos, la cosa se anima con costillas, butifarra, «all i oli», naranjas de postre...

Goicoechea, con su voz tonante y su imponente figura, ofreció el acto y dijo cosas muy atinadas, amén de otras muy divertidas. Tomás Salvador respondió para agradecer el homenaje y comentar la aventura de su singularísimo diccionario.

Quería comentar el estreno de la obra dramática «El décimo hombre», de Paddy Chayefsky, pero lo dejaremos para la próxima carta.



Por CARLOS-JOSE COSTAS

## FIN DE TEMPORADA DEL CLUB DE CONCIERTOS



Sergiu Celibidache

Las dos sesiones de la Orquesta Sinfónica de la Radio Televisión, dirigidas por Sergiu Celibidache, han cerrado las actuaciones de esta orquesta dentro del ciclo de la presente temporada. En ambos, y como denominador común, ha estado presente la extraordinaria calidad del director rumano y la gracia de los programas, que, sin llegar a la novedad absoluta, sí han traído obras que no se repiten con frecuencia en las de repertorio.

El primero incluía las *Danzas populares rumanas*, de Bela Bartok, obra de extraordinaria ligereza que, con las distancias lógicas por diferencia de folclore y estilo, asociamos siempre con las *Diez melodías vascas*, de Jesús Guridi. De Ravel figuraba *Ma mère l'oye*, que es otro ejemplo, desde otro ángulo bien distinto, de música llena de donaire. Por último, en orquestación de Ravel, *Cuadros de una exposición*, de Mussorgsky. Como coincidencia curiosa, señalaremos que días después, y dentro de las sesiones de los miércoles del Club de Conciertos, Mischa Dichter ofrece la versión original pianística de la misma obra.

Sergiu Celibidache, sobre quien no quisiéramos hacer un juicio limitativo, es especialmente maestro en las obras de matiz, de contrastes sonoros que exigen una delicadeza expresiva, y, por otra parte, se precisa para ellas un riguroso y fervoroso silencio y respeto de los auditorios, que él sabe conseguir con su sola presencia. Así sucedió en esta ocasión, con el entusiasmo asegurado de los espectadores.

El segundo programa incluía obras menos «diáfanos», pero igualmente gratas y asequibles dentro de los compositores contemporáneos, que ya no lo son tanto, y añadimos las últimas escuelas. En primer lugar, *Saudades do Brazil*, con una pimpante obertura, con la que Darius Milhaud consigue que casi dudemos de que no ha tomado tema alguno del folclore brasileño, porque la esencia, el eco de los ritmos de aquel país, se reflejan con maravillosa exactitud. Es obra grata que nos hace recordar, por su idea motriz, la teoría de las suites de danzas modernas siguiendo el patrón de las que ya son historia en la música.

Como plato fuerte de la primera parte, Ida Hændel colaboró en el *Concierto para violín y orquesta en re menor, Op. 47*, de Sibelius. En este concierto, Ida Hændel tuvo oportunidad de confirmar sus cualidades y calidades como violinista de primera fila. Su seguridad, densidad de sonido, expresividad, etc., obtuvieron el eco que merecen. En especial en el tercer tiempo, tal vez el más «acogedor», alcanzó los mejores momentos de toda la interpretación.

La segunda parte estuvo dedicada a la *Quinta sinfonía en si bemol mayor, Op. 100*, de Sergio Prokofieff, que, con su *Sinfonía clásica, Pedro y el lobo* y el *Concierto para piano*, forma el cuarteto más representativo de la obra del compositor ruso. Sergiu Celibidache obtuvo otro triunfo como el anterior, aunque quizá, por tratarse de un concierto fuera de la serie, no

se completó el aforo del Teatro Real. En ambos conciertos, la Orquesta de la RTV respondió como siempre a la seguridad de una batuta que se hace respetar. Y no hay duda de que Sergiu Celibidache lo consigue.

EL término de la temporada ha coincidido con la distribución de un resumen informativo de la misma que merece un comentario.

El Club de Conciertos, que inició sus actividades en el Auditorio del Ministerio de Información y Turismo, trasladándose después al Teatro Real, cumple, con el recital de Misch Dichter, su 338 concierto, lo que, a la hora de un balance, tiene ya amplia significación y ese peso de «solera» que también se llama tradición, y que tanta importancia tiene para asegurar la calidad de una tarea.

Al repasar la relación de intérpretes que han participado en esta temporada, satisface, sobre todo, la importante proporción de españoles, índice simultáneo de dos factores importantes. Por una parte, que existen realmente esos intérpretes, y, por otra, que se cuenta con ellos a la hora de programar. Y como nada sucede sin una explicación, este hecho la tiene, y la hemos venido comentando en varias ocasiones. Se trata, por supuesto, del enorme incremento operado en la música, en la ley de la oferta y la demanda que se ha producido en consecuencia y la atención que se ha venido prestando a la educación musical, que llegará a alcanzar aún un mayor nivel.

Desde el punto de vista de nuestra permanente preocupación por los programas, el resumen nos ofrece también un panorama «saludable», aunque en este terreno tengamos que afirmar que no existen límites. La representación actual y, dentro de ella, la española son los puntos de nuestro mayor interés, aunque coincidamos en la necesidad de un equilibrio y de una continua revisión del repertorio que se precisa si se ha de atender, como es lógico, la permanente tarea educativo-histórica que exige una programación. Al azar, y siguiendo solamente el orden alfabético del índice, entresacamos algunos nombres cuya presencia nos es especialmente grata. Bautista, con *Estrambote*; Manuel Castillo, con su *Sinfonía*, encargo especial de la Radio Televisión Española; Dallapiccola, con *Tartinianna segunda*; Gerhard, con *Fantasia*; Cristóbal Halffter, con *Anillos*, encargo también de Radio Televisión; *La Pasión*, de Penderecki, etc.

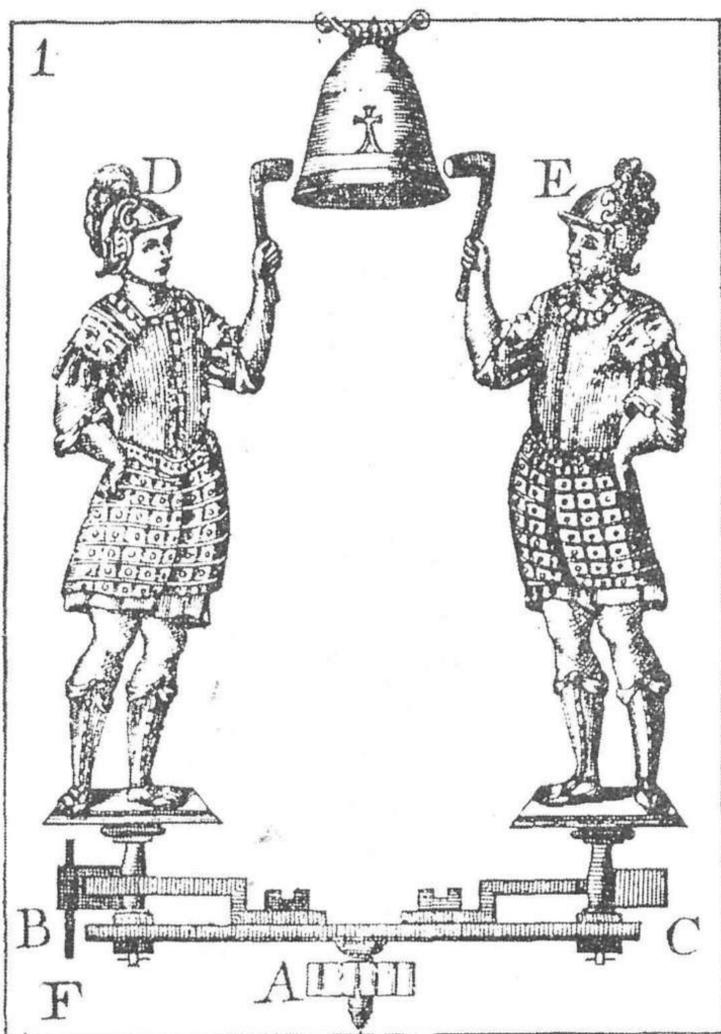
Para una valoración más objetiva, hemos comparado este resumen con los anteriores y hemos visto la marcha ascendente que pronosticamos en los fines de temporada pasados. Es de esperar que la marcha continúe y que la temporada 1970-1971 nos ofrezca un saldo aún más favorable.

## OTRA VEZ EL RITMO

Por GERARDO DIEGO

**O**TRA vez el ritmo. Otra vez el ritmo porque ya son varias las que he tenido que tratar de los abusos, ignorancias y equívocos a que las costumbres actuales de escribir han sometido a la bellísima y necesariamente clara, radiante, insustituible palabra «ritmo». Desgraciadamente ya sé que esto no tiene remedio, luchar contra una inundación que nos ahoga y creer que con la verdad por delante vamos a poder detenerla, es estéril en cuanto propósito de eficacia, aunque no lo sea en cuanto cumplimiento de un deber y denuncia de una confusión lamentabilísima.

Yo creo que el cambio de sentido de la palabra ritmo, tal como se viene usando desde hace ya no pocos años, con ese gregario dejarse llevar por la inercia o por la pedantería de emplear una palabra que al principio pudo sonar más nueva o más elegante, proviene de una frase usada en los libros de mecánica. Todos hemos leído en textos de física que tal móvil o tal máquina avanza «a un ritmo uniformemente acelerado», y el ligero de cabeza, el que no sabe lo que en esa frase quiere decir ritmo, entiende que debe de ser marcha, paso, andadura, velocidad. En efecto, ese concepto de la mayor o menor velocidad o, por usar una palabra que ya es urgente incluir en nuestro léxico, la palabra *tempo* en su sentido musical, parece a primera vista para los ignorantes en música o en poesía o en biología, que es el mismo significado por la palabra ritmo. Y de ahí que todos los días leamos en libros, periódicos,



textos legales, expresiones tan sin sentido como ésta: «Las obras de la nueva línea del Metro marchan a buen ritmo», frase con la que se quiere decir (y con lo fácil que sería decirlo así), van de prisa. Compárense ambas frases y se verá lo pedante de la una con lo vivo, eterno y claro de la otra.

Porque no hay ritmos buenos ni malos, como tampoco hay tempos siempre buenos o siempre malos, sino tempos que para determinado fin son buenos y para otro malos. Y en cuanto a los ritmos, todos son igualmente buenos: el ritmo binario, con acento en la primera parte o con acento en la segunda; el ritmo ternario, con acento en la primera, en la segunda o en la tercera, y los ritmos compuestos de cuatro, cinco o más elementos en sus variadísimas formas musicales, todas ellas derivadas de las células unitarias, binarias o ternarias. Y esto es todo.

Por lo que hace al sentido, al alma y materia rítmica de la poesía, tampoco hay ritmos buenos ni malos, exactamente como en la música, ni siquiera el ritmo poético como el musical ha de ser obligadamente exacto y se ha de repetir en compases o estrofas rigurosamente iguales a sí mismas a lo largo de la composición. Tan bueno es el ritmo, ya cuajado en métrica, exacto y matemático, como el ritmo con predominio de una fórmula, pero con escapes hacia la libertad caprichosa. Y no menos el ritmo homogéneo, que el ritmo heterogéneo, ya en lo sucesivo del poema, ya dentro de la misma estrofa considerada verso a verso.

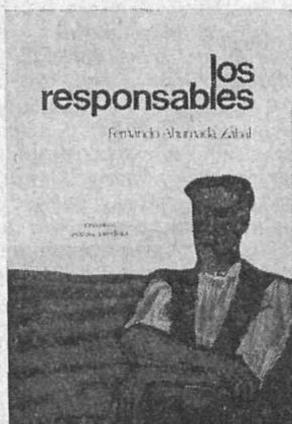
Entre un poema escrito en ritmo inexorablemente constante y numéricamente exacto y la prosa, si de verdad alienta en ella el espíritu poético, tan poesía, y casi estoy por decir tan verso, es el uno como la otra. Las libertades de los poetas de nuestro siglo usando el verso libre hacen imposible ya señalar el límite entre el verso muy libre y la prosa separable en períodos prosódicos espontáneamente desiguales. De donde se deduce la moraleja final y más profunda de esta breve meditación: que no hay ni estrofas buenas ni malas ni ritmo malo ni bueno, a no ser que nos queramos referir a la perfecta adecuación o armonía entre el movimiento rítmico y el sentimiento o pensamiento que en su seno se expresa.

Claro está que es legítimo el uso metafórico del ritmo aplicado, no al tiempo, sino al espacio. Ritmos de paramentos y vanos, de órdenes y ornatos en arquitectura; ritmos de colores, tonos, calidades y arabescos de dibujo en pintura, y así sucesivamente. Nada tendrán que ver tales ritmos trasladados del tiempo al espacio con las magnitudes o dimensiones (otra palabra esta última que se viene utilizando a troche y moche y casi siempre mal). Lo que no es admisible sin gravísima confusión es hablar de ritmo cuando se debe hablar de celeridad o lentitud, en una palabra exacta y ya admitida por la Real Academia Española, de tempo, aunque no haya llegado a tiempo (a tiempo, no a tempo) para la nueva edición del Diccionario que acaba de aparecer. (A ver si se enteran los señores periodistas y colaboradores de diarios de que ya está en la calle, antes de recriminar.)

Y menos mal que no se nos ocurre a nuestros plumíferos emprender la carrera de las derivaciones y sufijaciones: ritmura, ritmancia, miniritmo, maxiritmo, arritmamento, ritmologizar, ritmologización y por ahí adelante. Como han hecho con la maltratada y maltraída «estructura» —pobre palabra en manos de legisladores, mandamases, autoridades «a todos los niveles» (otro tontísimo abuso) y escritores, que no escritores, de ínfima laya—. Esto me recuerda cierto diccionario español-alemán, escrito por un fresco de Leipzig o de Francfort, en el cual, y para conseguir su anuncio de reunir cien mil palabras españolas, se seguía el cómodo procedimiento de inventar todos los derivados imaginables por una mente cuadrada e ignorante. Por ejemplo, a continuación de «gorra», y alternando con los legítimos «gorrón», «gorrería», «gorronería», figuraban maravillas como «gorrancia», «gorradez», «gorrura», «gorrología», y así hasta el cupo que el seudolexicógrafo se había fijado previamente.

# estafeta LIBROS

## UNA GUERRA VISTA ALEGREMENTE



FERNANDO AHUMADA ZABAL: «Los responsables». Prensa Española. Madrid, 1970. 174 págs. Ø15 x 21,5Ø.

«Los responsables» no ha despertado el eco merecido. Misterios de la vida editorial. Sin embargo, es una buena novela. Una primera novela con los defectos consiguientes, mas aceptable en conjunto. Y, sobre todo, un relato que coloca a su autor, Fernando Ahumada Zabal, en la primera fila del humor español. En Ahumada Zabal hay un humorista de fuerza innegable. Si «Los responsables», hasta ahora, no ha llamado excesivamente la atención, tal vez se deba a motivos extraliterarios. La novela trata de la guerra civil vista desde la zona republicana, pero con juicios y pareceres del otro lado que, naturalmente, desagradarán en ciertos sectores. Tampoco yo estoy de acuerdo con todas las opiniones del novelista. Me parece que a veces —raras veces— campea en su novela un cierto triunfalismo pueril. Ahora bien, lo que importa es la novela «per se». Y la narración rebosa autenticidad y humanidad cuando el novelista deja que los personajes hablen por sí mismos. Otra cosa ocurre cuando el escritor se inmiscuye en el relato. Achaque difícil de evitar al estudiar una época dura y lacerante de la vida española. No obstante, considero de interés que la guerra civil y sus consecuencias sigan alimentando nuestra narrativa, independientemente de los juicios particulares que susciten.

«Los responsables» no es relato de denuncia, sino de comprensión y de amor. Escrito con mansa ironía, sin saña y con sorna, con desencanto y sin mucha pasión, intenta reflejar paradigmáticamente uno de esos contrastados de la atrabiliaria alma hispana: el absurdo choque entre mentalidades antagónicas al parecer, pero mucho más próximas de lo que parece. Así, el autor nos ofrece la pugna entre el Gran Camarada, el comunista Marcelo, y el cura de aldea tradicional, Don Quiterio, en un villorrio denominado Valtorcaz, y que, si el olfato no me engaña, estaría ubicado allá por Guadalajara o Teruel. El cura y el comunista, enemigos cordiales, por los avatares de la guerra civil, se ven obligados a prestarse ayuda mutua: si los republicanos llevan la mejor parte del torneo, Marcelo oculta y protege al sacerdote; si son los nacionales los que mandan, Don Quiterio se juega el tipo —y la bici— para sacar del atolladero a su adversario, a quien quiere de verdad y a quien también tiene mucho en menos.

Innecesario decir que el argumento no puede considerarse original. «Don Camilo y Pepone», de Guareschi, podría tenerse por el padre —o el abuelo— de la criatura. El humor de Ahumada Zabal es de clara raigambre italiana, sin que por ello le falten gotas de esa ternura que equivocadamente se identifica con lo galaico y cuyo exponente principal está en Wenceslao Fernández Flórez, el tan negado y tan imitado don Wenceslao. Este humor se presenta en dos planos bien circunscritos: el del humor puro (primera parte de la novela) y el del humor político (segunda parte), desvirtuado por posturas «a priori» sumamente respetables, pero que, al forzar la realidad para acomodarla a un esquema previo, dañan el relato, restándole virtud y eficacia. El humor puro —el correspondiente a los capítulos de la novela anteriores a la guerra civil— lo juzgo de lo mejor producido entre nosotros en los últimos años, incluida esa delicia de «Zamora y Górra», de Angel Palomino. Este humor resulta excelente cuando deriva hacia lo esperpéntico, y queda algo desfasado al atenerse al costumbrismo. Uno de los fallos de esta novela está en el exceso costumbrista, que frena el fluir narrativo. El humor político —hacer que las posturas marxistas sean mantenidas por el cura, y las fascistas, por el Gran Camarada del partido comunista— tiene gracia y nervio evidentes, en tanto no se desorbita la situación. No sirve en los momentos en que se advierte en demasía el «deus ex machina». La guerra civil no tuvo, infortunadamente, en ninguna parte el carácter idílico y juguetón que, al parecer, tuviese en Valtorcaz. Chocaron dos Españas, rabiosamente seguras de su verdad cada una de ellas, y el resultado del choque no podía ser otro que muerte y destrucción.

No se juzgue por ello que «Los responsables» sea novela parcial. Todo lo contrario. Si los desafueros republicanos conducen a la violación de Ana, la más bella muchacha del pueblo, la celeridad judicial del otro bando produce la muerte de Marcos, el molinero, aunque tenga la atenuante de deberse a su huida alocada luego de haber sido capturado. Lo importante —y lo trágico— reside en que unos y otros —el cura y «los responsables»— defienden en el fondo ideales comunes: quieren que las pobres gentes de la aldea, víctimas de una injusticia social que clama al cielo, vivan mejor.

Marcelo, «alto como una torre, fuerte como un caballo, ingenuo como un chiquillo» (pág. 49), y cartero rural de Valtorcaz, se hace comunista porque eso del reparto

social, sin comprenderlo mas intuyendo su razón de ser, le encandila de veras: «... en principio, el proyecto le parecía bien; en Rusia habían hecho el experimento y, por lo visto, los rusos eran felices. ¿Por qué no hacer lo mismo en España? Era bueno que los hombres fuesen entre sí camaradas; le gustó el símbolo humilde de la hoz y el martillo y encontraba estupendo que los pobres pudieran hartarse de pan y tocino. Cuando llegó a Valtorcaz era comunista» (pág. 50). Aproximadamente igual le acontece a Andrés, el herrero; a Marcos, el molinero; a Eladio, el alguacil; a Daniel, el esquilador; a Jenaro, el camionero, y al usurero tío Tomás. No han pasado todavía de una especie de comunismo utópico y se las prometen fáciles. No obstante, el relato falla porque no profundiza en la problemática social ni ofrece matices evolutivos en la sencilla fe de unos comunistas que son, ante todo, unas almas de Dios y unos magníficos defensores del prójimo, sin el menor asomo de dolo o egoísmo. Seres tan simples, tan monolíticos únicamente se encuentran en el realismo socialista.

Mucho más compleja es la figura de Don Quiterio. Aquí tenemos al cura de misa y olla convencional, socarrón, autoritario, bondadoso y, en realidad, terriblemente engreído. Un cura símbolo de toda una teocracia rural, que tiene en un puño a sus feligreses y está dispuesto a ayudar y sacrificarse antes que a comprender. Sacerdote lector de Cantú, tolera actos retrógrados como el de la «función de los ídolos», pero, en última instancia, salva a Valtorcaz y a sus gentes al llegar el ejército nacional. La humanidad, el verismo del párraco, no residen en este acto altruista, no excesivamente heroico, dadas las circunstancias, sino en su obstinación en no querer ver que han cambiado las tornas; que esos comunistas que le brindan protección y escondite para no ser fusilado por las milicias no son los pobres semianalfabetos llamados Marcelo, Eladio, Marcos, Daniel, Andrés, sino hombres de pocas luces, pero de pelo en pecho y con un sentido innato de lo justo; hombres que sienten por él un cariño filial y que, no obstante, intuyen vagamente en Don Quiterio el símbolo, o el chivo expiatorio, de una estructura social desfasada. Las mejores escenas de la novela —las de mayor calidad humorística— son aquellas en que Don Quiterio y su madre se refugian en el hogar del Gran Camarada y comen allí a dos carrillos. Escenas de comicidad innegable, donde se advierte, por encima de la política, el peso de una tradición secular. «Al entrar en la celda los comunistas, Don Quiterio atacaba una fuente de chuletas. Estaba rodeado de vasos y botellas y picaba de vez en cuando en un platito en el que quedaban unas rodajas de huevo duro y unos taruguitos de jamón... La dueña de la casa, más ancha que larga, vigilaba que en la mesa no faltase nada» (pág. 107). Situación que se repite, a la inversa, cuando es el cura quien debe amparar al comunista vencido. La ironía de Ahumada Zabal cobra mayor altura todavía allí donde cura y responsables pactan, en tono de vodevil, el nuevo concordato: la quema de la iglesia, con la anuencia firmada del párroco y autorizada por los sellos de la parroquia y de la célula rural del partido comunista. Aun aquí, es el cura quien sale ganancioso, valido de su ascendiente sobre los campesinos rebeldes, que, más que intimidarle, le suplican. Como dice Marcelo: «—Don Quiterio, es usted un canalla muy grande; encima que le salvamos la vida, nos hace usted la puñeta» (109).

Lamentablemente equivoca me parece la elucubración final, donde, al parecer, se condensa la moraleja de la historia. Me refiero a la página 157, que trata de la entrada en Valtorcaz de los nacionales. Novelísticamente, creo justificable, si algo es justificable, que, para el calefite de los campesinos, resulte de difícil comprensión el que los vencedores sean trabajadores y campesinos como ellos, y no duques y marqueses seguidos por un cortejo de lacayos; pero ya no lo es tanto que se acomoden sin más, sin la menor duda, a la nueva situación, al cambio de mentalidad y de enfoque. Por el momento, nada ha sucedido que invierta la situación; es decir, que modifique las circunstancias que llevasen al partido comunista a unos hombres ingenuos e intrínsecamente nobles. La llaga de siglos de resentimiento no se cura con unas fases propagandísticas.

Si la segunda parte, pese a su apariencia desenfadada, ofrece momentos de gran emoción, ternura e ironía —que se esfuman parcialmente por el tono paternal, sin menoscabo de la honda humanidad de los personajes—, la primera, a pesar de su lastre costumbrista, me parece la más cuajada. Tiene momentos magníficos cual el milagro de San Martín y la fiesta de Santa Agueda; detalles de ter-

nura carpetovetónica, como el de la fuente del pueblo, las trifurcas tabernarias, el pitorreo femenino en el lavadero, los chichones a perra gorda en la misa del santo, la capea pueblerina, las competiciones deportivas a martillazo limpio, el auto cuasi sacramental, el idilio entre Andrés y Patricia. Celismo sin tremendismo, guasa cazurra sin gestos extemporáneos. En resumen, pruebas de la capacidad de observación y la ironía del humorista de verdad.

Añadamos que Fernando Ahumada Zabal escribe muy bien. Una prosa limpia y ajustada sin arrequives ni refitorías, sin barbarismos ni solecismos, con los vocablos justos en los momentos oportunos. Prosa medida de novelista preocupado por el fondo antes que por la forma. Prosa que a veces repite innecesariamente los mismos vocablos. Detalle sorprendente en quien, sin jugar a estilista, sabe sacar jugo al idioma y emplear en todo momento voces ricamente castellanas («acial, piquera, azofra, retejar, reciente, curiela, zoqueta, rocha, amolachín»). Prosa que

apenas peca de defectos formales, muy perdonables por otro lado. Pero —repetimos— lo más encomiable de la novela está en el fondo irónico, en la comprensión y el amor que hacen entrañables las figuras de carne y hueso, no de papel. Aunque estas figuras —salvada la de Don Quieterio— nos enfaden en ocasiones, por advertirse en demasía que el autor parte de unos supuestos que nos gustaría compartir; mas que, desdichadamente, no cabe aceptar sin más, porque, si de verdad se hubieran dado en la guerra civil, la habrían convertido en un «ballet». La revolución brasileña que derrocó a Goulart se hizo rezando el rosario y bailando la samba. La guerra española alzó puños, extendió brazos y tendió muertos a centenares de miles de españoles. Algo tan serio y tan trágico no se puede despachar con unas cuantas ironías, ni con los «zopenco» y «animal» con que Don Quieterio enjuicia a sus convecinos.

ANTONIO IGLESIAS LAGUNA

## ESTUDIOS SOBRE ESCRITORES HISPANICOS



MARCELINO C. PEÑUELAS: *Conversaciones con Ramón J. Sender. Novelas y Cuentos.* EMESA. Madrid, 1969; 291 págs. Ø11x18Ø.

Marcelino C. Peñuelas, profesor español afincado en Seattle, Washington, en cuya Universidad enseña, y autor de *Mito, literatura y realidad*, un valioso ensayo que tuvimos ocasión de comentar en estas mismas páginas, nos ofrece ahora este interesante libro, *Conversaciones con Ramón J. Sender*, que viene a ser como un anticipo del que en la actualidad prepara sobre el novelista aragonés. Peñuelas confiesa su sorpresa al comprobar que Sender —negado, por lo general, a toda clase de entrevistas— aceptaba su idea de llevar a cabo un libro de estas características. Presto el magnetófono, Peñuelas fue día tras día a casa del novelista y allí, frente a una ventana que dejaba ver la silueta de este Mount Rainier, famoso entre los «platillistas» de todo el mundo, grabó fielmente una larga serie de conversaciones sobre temas muy variados y, «sin cambiar una frase» —según nos asegura—, las agrupó en diversos apartados, culminando así el libro que nos ocupa.

«Háblame de ti... Algo de tu adolescencia», pide Peñuelas al novelista, a la hora de iniciar sus diálogos. Y, remontándose a sus diecisiete años (1918), fecha en la que, escapado de casa, llegó a Madrid dispuesto a iniciar su carrera de escritor, Sender va desgranando sus recuerdos de ayer (tan impregnados de los problemas político-sociales de ese momento crucial de la historia española contemporánea que le tocó vivir), para extenderse luego en una serie de consideraciones —siempre a través de su prisma personal— sobre el oficio de escribir, deteniéndose en comentar, una por una, sus obras más significativas y opinando con clarividencia sobre la novela del futuro. Seguidamente, el diálogo recae sobre las generaciones del 98 y del 27; Sender, gran amigo y admirador de Valle-Inclán, no toleraba a Unamuno ni en obra ni en persona; sus manifestaciones sobre el rector de Salamanca constituyen uno de los más interesantes testimonios del libro. Sender responde después a una serie de preguntas sobre su novelística —temas, estructura, estilo; lo real, lo lírico, lo mítico...— y sobre la crítica («El crítico no tiene la verdad. Tampoco la tiene el autor. La verdad está en un espacio intermedio entre el crítico y el autor», dice), revelando, finalmente, los nombres de sus escritores favoritos, para cerrar con un apartado

que Peñuelas titula «La esquizofrenia del artista», tema muy grato a Sender, quien define: «Todo auténtico artista lo que hace a lo largo de su vida es tratar de compensar su esquizofrenia.»

Si esto fuera todo, el libro reuniría elementos suficientes para justificar su interés. Sin embargo, Peñuelas ha precedido sus *Conversaciones* de una «Introducción», en la que analiza a grandes rasgos, pero con precisión, la obra, la vida y la personalidad de Sender, a quien coloca «a la cabeza de los novelistas españoles de nuestro tiempo» y «en la primera fila de los mejores novelistas, españoles o foráneos, del siglo xx», asegurando que sus narraciones históricas «son, sin duda alguna, las mejores de nuestra lengua» y apuntando que Sender es quizá el novelista más traducido de nuestra literatura, exceptuando a Cervantes. Mas, pese a su incondicional y claramente confesada admiración por el gran escritor aragonés, Peñuelas tiene el suficiente buen pulso para hacer discurrir su obra por cauces legítimos, redondeando un volumen que sinceramente recomendamos.

CARLOS MURCIANO

ANTONIO OLIVER BELMÁS: *La Natividad en los premios Nobel de Hispanoamérica y otros ensayos.* Ediciones Cultura Hispánica. Madrid, 1969; 170 págs. Ø12x17,5Ø.

Trece ensayos, de varia temática y extensión, recogió el profesor Oliver Belmás en este libro que no llegó a ver editado, pues que murió cuando se imprimía. De varia temática, decimos, más vale aclarar que la constante hispánica, latente en todos y cada uno de ellos, los cohesionan y unifica, valorizando, si cabe, la edición.

En el primero de estos ensayos, que nomina el volumen, Antonio Oliver analiza la presencia de lo navideño en tres poemas de Miguel Ángel Asturias y Gabriela Mistral: *Nochebuena de América*, del guatemalteco, y *El establo y Romance de Nochebuena*, de la chilena universal. Dice Oliver que el canto de la Nochebuena ha de nacer del corazón y no de la razón y que el poeta, en este trance, no sólo se minimiza, «sino que ata la razón al pesebre». Así Gabriela cuando, pastoral y adoradora, se goza: *Vamos a buscar / donde nació el Niño: nació en todo el mundo, / ciudades, caminos...* Así Asturias, cuando apresta sus endecasílabos:

*Olor a pino y hoja de naranja  
alinda el Gloria al Padre. Campanillas.  
Nochebuena de América. La granja,  
los árboles, las nubes, de rodillas.*

Oliver volverá a ocuparse de la figura entrañable de Gabriela —a la que, con Carmen Conde, conociera y tratará— en otro de sus ensayos, *El postmodernismo, sus características*, donde la estudiará junto a María Eugenia Vaz Ferreira, Delmira Agustini y Juana de Ibarbourou, y ese interesantísimo poeta argentino que fue Baldomero Fernández Moreno.

*Génesis de un romance colombiano* (el barroco *A un salto por donde se despeña el arroyo de Chillo*, de Her-

nando Domínguez Camargo, cuya huella gongorina desmenuza y prueba) y *Mayu Rimac* (río al que la ciudad de Lima debe su nombre y cuyas aguas parlantes compara con las «tradicionales» de Ricardo Palma) dan paso a *El retrato literario de sor Juana Inés de la Cruz*, uno de los trabajos de más envergadura aquí recogido y que su autor presentara como *Ejercicio* para la oposición a la cátedra de Literatura Hispánica, en 1966. Oliver traza su enmarque artístico, histórico y biográfico para comentar luego los retratos pictóricos de sor Juana —directos del original o retratos de retratos, por así decirlo—: marquesa de Mancera, condesa de Paredes, condesa de Galve, Belilla, Gila y Lisarda, *El divino Narciso* —auto sacramental el más importante de sor Juana— y ese antirretrato famoso, hecho soneto, que comienza «Este que ves engaño colorido, y cuyo verso final «es cadáver, es polvo, es sombra, es nada», permite a Oliver desplegar su erudición, enlazándolo con los de Góngora («Mientras por competir con tu cabello») y Lope («El humo que formó cuerpo fingido»). Ensayo éste, como decimos, de alto porte y el más ambicioso del conjunto.

«El modernismo, entre dos sencillismos», es una breve página en la que el autor encuadra el tan traído y llevado movimiento literario entre esos dos poetas de la sencillez que fueron Martí y Fernández Moreno, del último de los cuales volverá a ocuparse en *Sonetillos hispanoamericanos*, en el que estudia el sonecillo del sonetillo, al que llama «la casita del Príncipe», como contraste con el edificio endecasílabo, que es «el palacio del rey». Junto a Fernández Moreno, Oliver dice de Rubén y Lugones, recordando también el sonetillo «de la romera de León», de López de Ubeda. *Candidatos hispánicos al premio Nobel* son páginas escritas cuando se barajaban los nombres de Juan Ramón y Alfonso Reyes para el gran galardón, tan esquivo a nuestras letras. Por último, *Las dos pruebas del tronco de «La Araucana», Haití, por la lengua castellana y Menéndez Pelayo y el Perú*, preceden al trabajo que cierra el libro: *La métrica del modernismo en la obra poética de José Gálvez*. Sabido es que Antonio Oliver dedicó a este peruano su tesis de doctorado en la Universidad de Madrid, con la que obtuvo Premio Extraordinario en 1954. Volviendo a su obra, Oliver no hace sino perfilar su estudio sobre este poeta tarmeño del verso y de la prosa.

Un libro, en resumen, de grata lectura, que nos aviva el recuerdo de ese buen escritor, hombre bueno y buen amigo que fue Antonio Oliver; un libro en el que sólo choca su título, no ya por su extensión, sino por no ser precisamente el trabajo elegido para ello el más valioso de la serie.

CM

PIERRE DARMANGEAT: *Antonio Machado, Pedro Salinas, Jorge Guillén.* Ediciones Insula. Madrid, 1969; 392 págs. Ø16x22Ø.

*El hispanismo francés contemporáneo y, más aún, reciente y actual, es empresa valiosa, yendo en cabeza ji-*

*guras como Jean Sarrailh, ya desaparecido, por desgracia, y Marcel Bataillon. Junto a ellos, y como autoridad indiscutible, cuéntase a Pierre Darmangeat. Hombre de cultura sensible y a nivel siempre humano (en sus exigencias de altura y con desdén por lo mediocre), muy entregado a los problemas del ritmo e interioridad (lo mismo en poesía que en pintura pasando por la insoslayable música), y con una larga trayectoria de dedicación didáctico-educadora, Darmangeat es gran conocedor de la vida y letras de los mundos español e hispanoamericano. Además, para completar una estampa breve y, por ello mismo, sin la necesaria hondura, cabe subrayar el papel de Darmangeat como buen defensor de la poesía española, incluso con versiones al francés. Así, pues, se trata de un hombre ya «preparado» para adentrarse por zonas de estudio y análisis de obras poéticas individuales. Lo hizo con Góngora, y asimismo respecto a la poesía española contemporánea. ¿Cómo extrañarse ante este libro que oportunamente edita Insula y con realce en el método aclaratorio y explicativo de tres importantísimos poetas de la España del siglo XX, de la España que nos ha tocado vivir? No cabe extrañeza, pues, sino alegría, y honda satisfacción ante páginas muy densas.*

Lleva el libro un prólogo en forma de carta dirigida al traductor. Porque tenía su historia pequeña, su relación de trilogía entre el autor (Darmangeat), el prologuista (Blecu) y el editor (Canito). Y así, se le da claridad al libro que el lector amorosamente tendrá en las manos. Porque lo merece. Tres excelsas figuras de la poesía española contemporánea, tres nombres: Antonio Machado y Pedro Salinas, entre los que ya murieron, y Jorge Guillén entre los que viven. Una selección de alcurnia nada excesiva, ya que forman parte muy importante de la savia de toda la poética española de nuestra época.

La crítica de conjunto es, sencillamente, aguda, penetrante. Un estilete de sensibilidad que se aplica a rica presencia de poesía. El método exigía lo que a veces muchos ignoran u olvidan: y es que para acercarse a un poeta («aproximaciones», decía el crítico galo Charles Du Bos hablando de sus propios trabajos críticos) lo mejor es ser poeta. Ahí reside, creo yo, el atinar y no de mentirijilla, sino con alcance y resonancia, del método del hispanista que estamos comentando. Sencillez, claro, por tratarse de diálogo de poeta a poeta. Y ello, como corolario, acarrea el que quisiese divulgar en España los tres estudios aquí reunidos y que Darmangeat escribiera en su lengua materna, en francés, naturalmente. Experiencia con atractivo. Ya se hizo, y el libro, pulcra y bellamente presentado, está en ofrenda de lectura.

Vayamos por partes. Con Antonio Machado en vanguardia del primer capítulo, desde la página 17 hasta la página 108. Y un título que demuestra el afán concreto de la búsqueda: «El hombre y lo real en Antonio Machado». Aunque quepa indicar que no es análisis de toda la obra machadiana, sino que sigue el derrotero de un amplio poema, en la unidad hermosa y compleja de «Campos de Castilla» y, sobre todo, de «La tierra de Alvarogonzález». Lo cruel y lo añorado, la rudeza y la ternura, el campo y el hombre, el mundo de fuera, la continuidad y la firmeza del tema del campesinado (tierra, y tierra habitada), acabándose por lo histórico y la fuerza de retratista que presentaba Machado. Subráyase lo intensamente humano. El ancla de la

dualidad permanente de raíces metafísicas y que en lo cotidiano forman una cosmología tajante y clara: el bien y el mal, lo bueno y lo malo. Y todo ello, como es sabido, en Castilla la Vieja, con palabra en el tiempo. Con el Duero a menudo por medio, y desde Segovia a Soria. Las tierras de soledad, los cielos altos de la soledad. Y allí, como pías de fuego, las pasiones, los sentimientos de dureza y de sequedad. Lo ha visto Darmangeat con miradas finas, adaptándose al paisaje y al pueblo. En arraigo de una posición humanísima. Como era la de Machado, como lo fuera siempre, pese a cualquier circunstancia histórica de su vida. Excelente contribución, por tanto, ante temática del realismo y del humanismo.

A Pedro Salinas se nos muestra en relación con «La voz a ti debida». Pero antes se van presentando aspectos sugestivos de otros libros salinianos, como «Presagios», «Seguro azar» y «Fábula y signo». El conjunto del análisis consagrado a Pedro Salinas abarca desde la página 109 hasta la página 195, incluyendo unas cuantas páginas respecto a «Razón de amor» y a una «Bibliografía sumaria». ¿Por qué no copiar la advertencia dada por Darmangeat a esta parte de su ensayo? He aquí: «Estas notas fueron pensadas y escritas por puro gusto y con el espíritu en libertad, al borde de un mar profundo y soleado, que tanto le gustaba a Salinas. La orilla—párpados de espuma—es el reino del capricho, universo de Salinas.» Anúnciase en seguida la temática descolante en Salinas: el mar (el contemplado, nos diría más tarde, desde el exilio) y el capricho juguetón. En la época de los libros de poesía que en este estudio figuran, claro, porque supo Salinas ser más hondo, más denso, menos reidor. Visión personal de Salinas con lo incisivo y permanencia del clasicismo de la forma y la renovación del equilibrio de lenguaje y vida. Pero amor como amanecida, amor siempre, y por ello «la voz a ti debida», a ti, mujer. Nuevos ensueños en la idealización que oscila entre la metafísica y el conocimiento inmediato. En la trama diaria y soñada de lo real, con aquel eco becuqueriano de la aventura amorosa: «Ayer te besé en los labios... / Hoy estoy besando un beso...» En irreductible tiempo de amor, como cuando dice: «un minuto era un siglo, / una vida, un amor.» El universo y la corporeidad de la promesa, dentro de un tiempo a nivel humano y, por ende, siempre habitado.

«Jorge Guillén o el canto maravilloso» ocupa, con prefacio y bibliografía, desde la página 200 hasta la página 388. O sea, casi el doble que las páginas que a Machado y Salinas, Darmangeat dedicara. ¿Es símbolo de preferencia por la poesía de Jorge Guillén? Pudiera deducirse de esa pequeña observación, pero el hecho tajante y cabal es que las cinco partes analizadas lo son mediante mucho ahondamiento, detenidamente. Acto seguido señalo esas cinco partes: Un mundo viene al mundo; Frescor del espíritu; El horizonte humano; Un más allá de lo concreto; Lo inminente y lo maravilloso en la poesía de Salinas y en «Cántico». Trayectoria de acercamiento a una poesía importante, a una lírica que no se cierra en curva absoluta, sino que ofrece continuidad y diseño yendo de «Cántico» a «Clamor». La promesa de felicidad es génesis y horizonte (me parece) de toda la inspiración guilleniana. Y Darmangeat va mirando y señalando huellas de Góndora y de Fray Luis de León, en una admirable justeza de lenguaje guilleniano, en el espacio sensorial y en la claridad transverberada de lo vivo. Guillén, así, como una poesía en cueros y en realce, muy lejos de aquello de «pura» con que se tildaba su obra para menoscarar méritos. En resumen: ensayo de interés, y que ojalá el lector aplauda al hispanista francés. Lo merece, y mucho.

JACINTO-LUIS GUERENA

DOMICIANO HERRERAS: *Séneca, y la proyección europea de su obra*. Edición del autor. Málaga, 1968; 164 págs., Ø15,5 x 25,5Ø.

En la primera línea de su trabajo sobre Séneca advierte el autor que este librito no es otra cosa que un

capítulo, que se me ha hecho demasiado grande, de un libro en preparación titulado *Problemática de literatura española comparada*. Domiciano Herreras anuncia como publicadas otras dos obras, la comedia *También se vuela en el vacío* y el tomo primero de sus estudios de literatura comparada, dedicado a las *Fuentes españolas de «Escuela de los maridos»*, de Molière, y señala que tiene en preparación varias antologías, epistolarios, revisiones críticas, etc.

Ahora nos corresponde hablar de este *Séneca, y la proyección europea de su obra* (así, con una coma después del nombre del filósofo), libro que el autor nos presenta como un intento de algo insuperable. En efecto, en las páginas prologales asegura que rastrear la influencia senequista en los escritores europeos que han sido y son, es tarea sobrehumana porque exige leer un número exagerado de obras y tener una cultura que, en su opinión, ni «los colosos de la crítica moderna»—y cita a Menéndez Pelayo, De Sanctis, Saint-Beuve (sic), Brunetière y Schlegel—resistirían. Dice que tiene que ser obra de siglos: «Suma y recopilación de los hallazgos que otros hicieron, junto con los propios. Y esto es lo que yo he intentado hacer. Aunque lo propio se reduzca a rectificar afirmaciones de algunos osados o poco documentados.»

Domiciano Herreras cita en varios idiomas europeos, pero no debe tener mucho conocimiento de ellos, puesto que a menudo cae en errores ortográficos en francés, en inglés y en alemán. Sin aparato crítico, se basa en las afirmaciones de algunos comentaristas para dar por sentada la influencia senequista en determinados escritores. Las pocas veces que compara textos de Séneca con los de otro escritor, no se trata de un estudio suyo, sino de la cita tomada de otro ensayista que ha estudiado el tema.

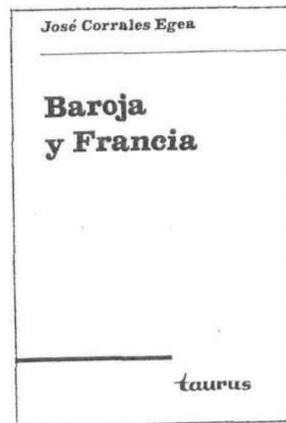
Arremete contra los textos escolares, porque no saben dar una idea a los alumnos de la importancia de nuestra literatura, y él está a lo largo de tres páginas discutiendo cómo se puede llamar a Séneca; al fin llega a la conclusión de que es hispanoromano—y lo señala en versales negras, para que no haya duda—, cosa que puede leerse en cualquier manual literario de esos que a él tanto le molestan.

Séneca es, para el autor, un gran filósofo, «el más grande que tuvo Roma». Aunque algo le extraña: «Lo maravilloso es que alcanzara a decir lo que dijo, en aquellas circunstancias, sin Biblia y sin SS.PP.» No menos curiosa es su afirmación de que Santo Tomás de Aquino es «forjador del más completo sistema filosófico—acaso el único existente en el mundo—con su *Suma teológica*»

Por lo que respecta a Fichte, por poner un ejemplo, dice exclusivamente esto: «Menéndez Pelayo incluye entre las obras que llevan la huella senequista los escritos morales *Discursos a la nación alemana*, de este famoso filósofo alemán». Y no hay más que decir, no hay más que investigar. Así, no nos coge ya de sorpresa leer: «A estos tres colosos de la literatura alemana—Lessing, quizá el mayor esteta de la Edad Moderna, y Goethe, el genio de mayor cultura—los he visto citados, de pasada, como imitadores de Séneca en sus dramas, pero no he visto confirmación de esas indicaciones en estudios de detalle o de cierta amplitud y seriedad» (copiamos textualmente).

Ciertamente, en el prólogo se había aclarado que el autor no iba a hacer más que recoger material editado; pero si se permite hacer juicios valorativos se supone que ha llevado a cabo un estudio completo de los escritores. Y el lector está en su derecho al exigirle que compruebe las afirmaciones que ha visto citadas. Este es, pues, un libro antierudito cuya utilidad no acabamos de ver clara: es una pirueta en el vacío, como el título de esa comedia del autor.

ARTURO DEL VILLAR



JOSÉ CORRALES EGEA: *Baroja y Francia*. Ediciones Taurus. Madrid, 1969. 429 págs. Ø13,5 x 21Ø.

El objetivo de José Corrales Egea (subrayado en la introducción y asimilado en la explicación acerca de la orientación bibliográfica general y específica) se resume en dos puntos concretos, netamente representados: 1), el lugar que Francia, como tema y estructura, ocupa dentro de la obra barojiana; 2), lo que concierne a las relaciones entre Francia y Baroja en sus diversos y recíprocos aspectos.

El subtítulo explicativo, en tal óptica, es sumamente significativo: Francia en Baroja y Baroja en Francia, como ósmosis. No cabe duda de que determinados factores encauzaron esa dualidad: la condición de vasco fronterizo y su casona-caserío en Vera de Bidasoa. De todos modos, puede resultar sorprendente en la lectura (claro, para lectores apresurados) el que haya que encararse con una presencia casi constante de Francia y de lo francés en la obra barojiana. Hay convergencia en esa ida y vuelta de lazos, completándose (con crítica o sin ella) en mutuo y positivo enriquecimiento. Conocer y descubrir, leer y escribir, ver e interpretar. Así, Pío Baroja. Y así, llegase a deducciones que pueden incluso mostrarse como «anormales» o, por lo menos, exageradas; esto es, que el aprender y el conocer de Baroja, ante lo francés, y hasta ante otros problemas de cultura universal, se obtiene por la vía francesa. Pero es así. Es cultura basada en Francia, ya sea en ella misma, ya sea en el mundo no francés, pero a través de traducciones del idioma francés. ¿Enfocó bien José Corrales Egea su trabajo? Pues justo es confesarlo que sí. Estudio muy atento. Como un acercamiento por los libros y por la vida, y en doble ángulo de recíprocas ataderas, tal como ya queda indicado.

¿El método utilizado? Buscar y rebuscar (aunque no en ir escudriñando a todas y a locas, sino con plan preconcebido y con mirada segura y analítica) a lo largo de la producción barojiana. Guía eficaz, y destácanse con oportunidad (incluso con «ilustraciones») los paisajes, urbanos y agrestes, que formaron la génesis geográfica de algunas novelas. Se recuerda, con la pluma de José Corrales Egea, a Bourges, con su hotel «de Ianette», reflejándose en «La senda dolorosa»; o el castillo de Montepan, el valle pirenaico de Saint-Bertrand de Comminges (cuyo arte me maravilló en varias ocasiones), Saint-Lizier y la comarca de Couserans, todo ello acogido y revivido en «Humano enigma». Este acercamiento al mundo geográfico francés en Baroja se sigue detenidamente en andanzas del propio José Corrales Egea por la zona que va desde los hoy Pirineos occidentales hasta Languedoc y Provenza, pasando por la región del río Garona y los Pirineos orientales. Pero hubo más Francia en la vida humana y literaria de Baroja: Borgoña y Berry, Limousin y Bretaña, además de la capital gala, claro está. Itinerarios que figuran en mapas y José Corrales Egea así, metódicamente, nos va ayudando. Uniéndose a los comentarios, se ve la meta lograda por José Corrales Egea: Francia de pueblos y ciudades, de penas y añoranzas, de artículos y conferencias, una Francia sin mitos (o con ellos, a veces) en la sensibilidad

barojiana. Creo que habrá que referirse a este libro cuando se quiera estudiar a Baroja en relación con Francia y lo francés.

¿Conocedor profundo de ese panorama nuestro Baroja? ¿Junto—o aparte—a Valle Inclán y Unamuno, Azorín y Juan Ramón Jiménez, Max Aub y Salvador de Madariaga y tantos otros? Estima José Corrales Egea que dentro el campo novelístico, Baroja es el conocedor más profundo del tema francés. Tal vez. Predispuesto se hallaba Baroja para ello, hora dando—o tan sólo mirando—las formas del carácter y del comportamiento franceses. Baroja, se nos dice, «gusta de presentarnos un París y una Francia más o menos alejados en el tiempo». ¿No es la visión del escritor y del novelista, sobre todo con las mutaciones de ver y admirar, de sentir y narrar? Enfoque barojiano con enjuiciamiento que no se circunscribe a la moda del tiempo, sino dentro de validez intemporal y absoluta? Pero esa actitud acarrea una consecuencia clarísima: el no tenerse opiniones matizadas ni criterios flexibles. Subsisten, pese a todo, apreciaciones constantes, y lo dice José Corrales Egea: «desde 1901, en *Silvestre Paradox*... hasta los años últimos de las «Memorias», apreciaciones sin apenas modificación. Por ejemplo, habla Baroja de la falta de gracia, del amaneramiento, de la petulancia (el clásico «chauvinismo»). ¿Criterio exclusivista de español y vasco? ¿Cómo abandonar su propia idiosincrasia?

La línea general de planteamiento e indagación seguida por José Corrales Egea significa entusiasmo por Baroja. Viendo cómo su independencia archisabida tenía que habérselas (y con ilusiones siempre) con la trilogía francesa de libertad y demás. Como ha contado Azorín (no recuerdo dónde lo leí), no todo se volvía suave y acogedor en tierras francesas. Eso fue lección en Baroja y amarga a veces. Mucho le dolía el que se tuviese una idea falsa de España. Basten dos botones de muestra, recogidos por José Corrales Egea (p. 107): «tenían una idea absurda de España, considerándola como país de leyenda» (en Aviraneta); «era un país que se había parado en el siglo XVIII, y que después no había hecho nada» (en Laura o la soledad sin remedio). Acentúa Baroja: «Era una idea muy de francés.»

Aspecto interesante es Baroja y la literatura. Lo va mostrando José Corrales Egea mediante trayectoria sensata y cuidadosa, precedida de confesión barojiana (p. 142): «... En francés mismo, en el que he leído mucho, no creo que entiendo las cosas tan bien como en castellano.» Y esto otro: «Soy por mis aficiones literarias y artísticas, aunque no por mi vida, un romántico.» Está claro: no comprende bien lo que lee en libros franceses, y se considera romántico por vocación.

Habla de Balzac (in «dandismo») en plena contradicción de enjuiciamiento, con ceguera que José Corrales Egea ha subrayado. Y, luego, Stendhal, Voltaire, Rousseau, Flaubert, Daudet... Unas veces con adhesión decidida y con fobia, como ocurre respecto a Anatole France. ¿Y gente como Gide, Proust, Malraux, Céline? No le atrae mucho a Baroja la novelística francesa, digamos, contemporánea. ¿La razón? Que él no la conoce lo bastante.

¿Qué nos cuenta José Corrales Egea relativo a Baroja y lo barojiano en Francia? Pues... que lo que le atañe «es más bien escaso, accidental y esporádico». De 1913 data la primera versión al francés, y fue en 1929 cuando le acogió la Editorial Gallimard. Pero la acogida nunca fue delirante.

La conclusión a que llega José Corrales Egea sobre las relaciones recíprocas entre Pío Baroja y Francia es que hay cierta contradicción y engañoso enfoque. A ratos, hasta con fobia, y otras veces, con incompreensión. ¿Autodefensa del escritor vasco, difícil e indómito? ¿Dureza y amargor de la crítica? ¿Superficialidad y ligereza de Francia frente a su obra? Son interrogaciones permanentes, sin aislada respuesta posible tal vez.

J-LG

# NARRATIVA ACTUAL

JUAN-JACOBO BARJALÍA: *Historias de monstruos*. Ediciones de la Flor. Buenos Aires, 1969. 163 págs. Ø12,5x20Ø.

El volumen lleva un prólogo de Leopoldo Marechal, titulado «Teoría y práctica del monstruo». En este prólogo se dice: «La construcción de un monstruo, concebida y realizada por el arte o la ciencia, es un quehacer legítimo de los humanos cuando el monstruo responde a una necesidad previa y a una meditación consiguiente a dicha necesidad: lo que no se tolera nunca es un monstruo que nace de la casualidad, por una incompetencia del artífice o del científico.»

Quiere decirse que el monstruo de la ciencia-ficción viene a ser una nueva metáfora de bellezas u horrores de lo humano. Nada nuevo. Pensamos, efectivamente, que toda la ciencia-ficción no aporta sino un código nuevo para decir las cosas de siempre. Una nueva moral, una nueva ética, unas nuevas perversiones serían la verdadera ciencia-ficción. Nada de eso se ha inventado. No se ha hecho sino alegorizar los viejos males del hombre en formas relativamente nuevas, entre la imaginación del Bosco y las maravillas de la técnica.

El autor de este libro ha hecho una antología de temas teratológicos que están en la literatura, remontándose no sólo hasta su maestro Borges, sino mucho más atrás. Narra con erudición y se mueve hábilmente en el laberinto de las ciencias ocultas. Su libro es museal, más que creativo. Un libro que recopila horrores con gran aportación documental y literaria. El último libro de la Sibila, el doctor Jekyll y Jack el Destripador, el diente de Buda, los extraterrestres, el toro sagrado, los monstruos de tres cabezas, los selenitas de Luciano de Samosata, el descenso de Eneas al infierno, la Luna, Tesalia, Pausanias, Cyrano, San Malaquías, etc., son algunos de los temas ilustres que el autor trata.

La recopilación es selecta, está bien hecha, y todo el volumen tiene un digno tono divulgatorio, que nos hace preguntarnos una vez más por esta vuelta general al irracionalismo, por este retorno de los brujos que se registra en nuestro tiempo de grandes progresos dialécticos y científicos. ¿Estamos ante el último estertor del irracionalismo o entramos de lleno en una nueva época mágica?

FRANCISCO UMBRAL

MARÍA BENEYTO: *Antigua patria*. Promoteo. Valencia, 1969; 318 págs. Ø12,5x19Ø.

A quienes, años atrás, leímos con detención ese libro de poemas de María Beneyto, titulado *Vida anterior*, que acogieron las ediciones de «Lirica Hispánica», la lectura, ahora, de *Antigua patria*, nos acerca la clara imagen de una misma mano escribiendo una misma vivencia. Poesía ayer, prosa hoy, María Beneyto narra su vida anterior, cuando, niña mediterránea, trajo a la tierra reseca de Castilla su mar, su mirto, su palmera y su naranjo. Es posible que alguien—o ella misma—nos diga que *Antigua patria* no es una novela autobiográfica; y nosotros lo aceptamos pero, eso sí, a costa de un gran esfuerzo. Y ello no sólo porque sus raíces sean las mismas que las de su libro de versos citado, sino por la certidumbre de su vividura, sincerísima.

María Beneyto sitúa su relato en Madrid, en los años que precedieron a nuestra guerra. Una familia valenciana (padre, madre, dos hijos—Melchor y Luz—y una hermana de aquél—Antonia, anormal—) llega a la capital arrastrada por la ilusión del padre, autor teatral que sueña con un estreno consagrado. Pero su sueño no cuaja en realidad y la familia malvive, en

tanto añora la alegría y el sol de su litoral nativo. Narra Luz, pero hay muchos capítulos apoyados por entero en diálogo. La técnica novelística de María Beneyto es un tanto anárquica, voluntaria o involuntariamente; pero cuando su estilo se serena, redondea capítulos magistrales, tal el XXI, donde la figura de un personaje, Macario, se agiganta, estremecedora. Al final, la familia torna a su lugar de origen, dejando atrás no sólo la ciudad esquiva, sino también esa isla inmensa que la niña para sí forjara—«puro nombre virgen / de planeta o edén, antigua patria»—y en la que refugiará su infancia dolorida.

Acierta María Beneyto, por lo general, en la descripción de tipos y ambientes. Y sabe llevar bien embriada su prosa, para que el claro borbollón poético que dentro guarda no se le desborde en lo que escribe. Sin embargo, sus novelas, pese a haber hecho diana con frecuencia en los certámenes a que han concurrido—sin ir más lejos, Antigua patria obtuvo el premio Ciudad de Murcia, 1968—, no han sido capaces de eclipsar su vigorosa obra poética; queremos decir que, al margen de sus aciertos en el campo de la novela, a María Beneyto se la sigue considerando esencialmente poeta, lo que en el fondo supone una injusticia. Los estudiosos de nuestra novela suelen silenciar su nombre y, cuando lo citan—tal el caso de Nora—, lo hacen de pasada, destacando su condición poética. No queremos significar—porque no lo pensamos así—que la obra en prosa de la escritora valenciana supere a su obra en verso; pero sí que tiene calidades suficientes—recordemos El río viene crecido—para justificar su análisis y su inclusión en la relevante nómina de nuestra novelística femenina.

CM

HERBERT GOLD: *El padre*. «Novelas y cuentos». Madrid, 1969; 260 págs., Ø11,5x19,5Ø.

Herbert Gold, nacido en 1924, en Lakewood (Ohio), es hijo de un emigrante judío. Estas circunstancias bas-

tan para establecer una relación entre el asunto de la novela y la vida del autor. El relato, en efecto, nos presenta las relaciones entre el padre emigrante y el hijo nacido ya en Norteamérica. La novela es un fino análisis de la confrontación entre dos generaciones. Gold había publicado antes con éxito numerosas novelas, pero es *El padre* la que le consagra como el novelista «portavoz de las virtudes heroicas de la edad madura». Hoy es uno de los escritores más leídos en los Estados Unidos.

La elaboración de esta novela ha sido muy lenta. El mismo confiesa que empezó a pensar en ella en 1949, siendo estudiante en París, pero no le dio forma definitiva hasta diecisiete años después. En el hecho material de escribirla tardó dos semanas; pero, en realidad—como él dice—, la había estado escribiendo toda su vida.

En conjunto, la obra es una de las grandes descripciones contemporáneas sobre el choque y el conflicto de las generaciones exacerbada por la presencia y posterior desarrollo de una familia judía en ese gran horno que es la sociedad norteamericana.

El padre que da nombre a la novela, en su lucha desesperada contra la pobreza y la presión social, abandona todas sus convicciones tradicionales, mientras que el hijo, nacido en Norteamérica, crece en la opulencia burguesa y llega a rebelarse contra la continuidad de la tarea familiar que le ofrece su padre.

Padre e hijo parecen separados por el idioma, las ideas, la educación y la perspectiva. El hijo cree rebelarse contra su padre y, en realidad, no es sino la copia, la exacta repetición en otro escenario y circunstancia de la propia existencia de su padre. La tradición que el protagonista creía olvidada, subsiste, y la herencia manda en el paso gigantesco que va desde una cultura local y tradicional israelita hasta una civilización de la opulencia, pasando por un largo estadio de padecimientos en el seno de la cultura de la pobreza norteamericana. Esta es la novela y éste su gran testimonio.

RAUL CHAVARRI



HENRI TROYAT: *El cuaderno*. Plaza Janés, S. A. Editores. Barcelona, 1969; 302 páginas, Ø13,5x20Ø.

Escenificada en la primera mitad del siglo XIX, esta novela es un estudio psicológico de gran exactitud en el que, alternando la técnica de la narración en primera persona con la descripción exterior de reacciones y situaciones, se nos presenta la vida de un siervo, Klim, de la que son testimonio las páginas de un cuaderno.

Klim pertenece, como 39 familias más, 78 hombres y 101 mujeres, a una de las aldeas del propietario Vasili Petrovich Variaguin, que en tiempos poseía 12 pueblos y 1.325 almas. Su narración, de una simplicidad excepcional, nos va contando, como un hecho natural, el tremendo proceso de enajenación por el que un hombre pertenece a otro, y acepta esta situación sin rebeldía alguna; por el contrario, expresando un enorme cariño por su «Barin» y su «Barchuk», o sea, el dueño de su alma y el heredero de su destino.

Klim es el testigo de una época de cambio en la que las dormidas conciencias de los siervos se asombran como ante un acontecimiento increíble frente al surgimiento de unos limitados brotes de libertad, de unas actitudes rebeldes que, para el siervo, parecen delitos atroces y casi realidades de otro planeta distinto.

Con todos estos elementos, Henri Troyat ha realizado una gran labor de novelista, un excelente trabajo ajustado y exacto que da testimonio de un tiempo desaparecido y reconstruye un repertorio de estados de espíritu de notable importancia para la definición del mundo en que vivimos.

RCH

## OTROS LIBROS

MONSEÑOR DE SMEDT: *Hacia un clima de libertad*. Col. Posconcilio. Desclée de Brouwer. Bilbao, 1970, 157 págs. Ø11,5x18,5Ø.

JACINTO BONETA SENOSIAIN:

*La mano derecha de Dios*. Colección Posconcilio. Desclée de Brouwer. Bilbao, 1970, 237 págs. Ø11,5x18,5Ø.

Últimos volúmenes de la Colección Posconcilio, en la que se editan trabajos de investigación y estudios de gran interés en materia religiosa.

JOSE IGNACIO DE ALCORTA: *El realismo transcendental*. Ediciones Fax. Madrid, 1970, 270 páginas. Ø14x20Ø.

El realismo transcendental, de José Ignacio de Alcorta, catedrático de la Universidad de Barcelona, es el volumen segundo de sus investigaciones neológicas, el primero, titulado, *El Ser Pensar Transcendental*, fue publicado en 1961.

RUDOLF BAEHR: *Manual de versificación española*. Biblioteca Románica Hispánica. Editorial Gredos, S. A. Madrid, 1970, 443 páginas. Ø14,5x20,5Ø.

El profesor alemán Rudolf Baehr es el autor de este Manual de versificación española, que tras su bien probada eficacia como texto universitario en su país, ha sido traducido por Francisco López Estrada. En este ensayo la descripción de las formas métricas de la lírica española, no se limita a lo más o menos aparente, sino que procura distinguir hasta los efectos rítmicos, expresivos o estilísticos, así como su evolución histórica de versos y estrofas desde su aparición hasta hoy, todo ello con objetividad y ponderación.

DIEGO CATALAN: *Siete siglos de Romancero*. Biblioteca Románica Hispánica. Editorial Gredos, Sociedad Anónima. Madrid, 1969, 215 páginas. Ø14,5x20,5Ø.

«La publicación de este libro en 1969—dice el autor en el preámbulo—fue concebida como un homenaje, en sus cien gloriosos años, al español de todos los tiempos que ha oído y leído más romances, a Ramón Menéndez Pidal. Mi propósito era haberle entregado el libro en mano. No me ha sido dado el hacerlo.» Diego Catalán se enfrenta al Romancero tanto noticiero, fronterizo o épico, con verdadero sentido investigador desde la génesis y transmisión de los romances

a los personajes que configuran. Una excelente aportación al conocimiento de la lírica popular española.

WILLIAM GOLDIN: *Novelas*. Biblioteca de Autores Modernos, Aguilar, Madrid, 1969; 1002 págs. Ø12x18Ø.

Contiene este volumen, primorosamente editado, las siguientes novelas: *El señor de las moscas*, *Los herederos*, *Martín el atormentado* y *Caída libre*, traducidas por Juan Martín Ruiz-Werner, María Luisa Giner de los Ríos y Enrique López Martín. El libro lleva asimismo prólogo de Juan Martín Ruiz-Werner, que estudia la narrativa de William Gerald Golding, uno de los novelistas más interesantes y, al mismo tiempo, pesimistas de la narrativa inglesa de este siglo.

NESTOR ALBESSARD: *El origen de la Humanidad*. Plaza y Janés. Barcelona, 1969. Enciclopedia Horizontes. 254 págs. Ø16x18Ø.

Decía Robert Ardrey que no somos más que un precioso eslabón de una cadena eterna, uno de cuyos extremos se pierde en lo desconocido, mientras que el otro está todavía por forjar. A la búsqueda de ese «precioso eslabón» se entrega Albessard en este libro, y lo hace con gran sapiencia y firme pulso. Albessard va desde las grandes preguntas iniciales al enigma biológico, pasando por la ascensión al

JOHN KENNETH GALBRAITH: *El triunfo*. Plaza & Janés. Barcelona, 1964; 244 págs., Ø13x20Ø.

# ENTRE LIBERTAD Y SOCIEDAD

El nuevo estado industrial fue un libro que consagró a un economista, John K. Galbraith; su traducción al castellano en 1967 fue acogida con el respeto que siempre merece un especialista situado en una línea de evolución y no afincado en el ángulo de las situaciones definitivas. Salta, ahora, por primera vez al campo de la novela y lo ha hecho con verdadero acierto.

Galbraith, él mismo lo afirma, no ha pretendido escribir una novela—nos lo advierte de entrada—, «he vacilado en calificar de novela esta pequeña fábula». Señala que Truman Capote la llamaría «novela anovelística» o novela—indica el traductor—, como llamaba Unamuno a algunas de sus narraciones. Más que las precisiones apriorísticas del encasillamiento concreto interesa la obra escrita por Galbraith. Y aquí está uno de los primeros valores que resaltan: interés.

Martínez es un viejo dictador, años y años permanece de gobernador de Puerto Santos, imaginario país sudamericano. El triunfo tiene la fuerza de ser testigo de algo que está «ahí» y «ahora»; la presión yanqui sobre el pueblo hispanoamericano, presión paternalista que Galbraith ha captado con ironía y humor. Incluso da la opción de reconocer e identificar supuestos personajes...

El economista de El nuevo estado industrial no ha descubierto ninguna ruta nueva en los caminos de la novelística y de la narración, pero el uso de la ironía y el sutil humor se concretan en situar al lector ante un serio problema político, o una serie de problemas políticos y atisbar el desenfadado como lenguaje.

La descripción rápida, la intercalación oportuna de diálogo hacen de El triunfo una novela ágil y humana. Galbraith ha realizado su primera presentación en el campo de la novela, presentación interesante por el tema y por el modo de afrontarlo. Un economista ya ha pisado la cancha de la novela; esperamos nuevas «actuaciones».

EMILIO REY

VARIOS: *Literatura y sociedad*. (Problemas de metodología en sociología de la literatura.) Ediciones Martínez Roca. Barcelona, 1969. 234 págs. Ø13,8x19,9Ø.

Se reúnen aquí las ponencias del primer coloquio internacional sobre la sociología de la literatura, donde asistieron sociólogos, historiadores de la literatura y críticos literarios, ya que esta nueva ciencia necesita una multiplicidad de facetas de la realidad humana como colaboración de cuantas actividades científicas se relacionan en la investigación sociológica.

Eduardo Sanguinetti, en su calidad de crítico literario, comienza por destacar que en su labor crítica se ha visto obligado a utilizar, junto a otras formas de análisis, como la estilística o el psicoanálisis, métodos sociológicos, y expone el tema del concepto de vanguardia, en relación a la llamada nueva vanguardia, en Italia, que se levanta contra la mercantilización estética, en estos momentos de «crisis romántica de lo sublime», estrechamente relacionada con la crisis del régimen aristocrático, y, en lenguaje marxista, de la fundamentación teórica de la estética «burguesa». En realidad, Sanguinetti apenas toca el asunto fundamental del coloquio, que es la sociología de la literatura, como ya viene a objetarle Escarpit, para quien el capitalismo convierte a principios del siglo XIX a la literatura en un fenómeno de clase, o una forma de expresión y comunicación estéticas de una clase, mientras fuera de ella existe un inmenso número de consumidores pasivos, lo que da lugar a la esclerosis, de la que sólo se puede salir mediante la «pequeña revolución de la vanguardia», la cual pone de nuevo en tela de juicio ciertos valores. A continuación Silbermann califica la exposición de Sanguinetti como simples reflexiones y no análisis científico. Después, Goldmann opina que estas discusiones ponen de manifiesto que hay dos sociologías de la literatura: una de la comunicación o difusión y otra de la creación. El siguiente coloquio comienza con la ponencia de Barthes sobre análisis retó-

rico, donde establece ciertas relaciones del mensaje literario con la sociedad. Y cuando Silbermann vuelve a intervenir es para dejar sentado algo que nos parece tan cierto y sabido como igualmente elemental, que «un fenómeno literario puede ser también un fenómeno sociológico, pero el acto literario en sí mismo no es sociológico»; más adelante, en otra intervención, advierte sobre la posible intervención de juicios a priori, cargados de valores, que pueden hacer que se lea en la obra estética lo que se quiere ver en ella, con pérdida de la objetividad.

El tercer coloquio comienza con el planteamiento de Erich Kohler sobre las posibilidades de una interpretación sociológica ilustrada a través del análisis de textos literarios franceses de épocas distintas y rechaza los planteamientos materialistas y las opiniones de sociólogos que creen poder explicar todo fenómeno cultural en la influencia constante de la situación económica. Es éste uno de los coloquios más dinámicos. La ponencia siguiente, planteada por Mouilland, sobre los problemas del estudio sociológico de las novelas de Stendhal, plantea el problema de las relaciones entre la vida y la obra del autor, así como entre la obra y su público. La intervención de Silbermann sobre el «fenómeno de la alienación» de los filmes por la sincronización; la de Lefèvre, sobre la «literatura y el arte modernos considerados como procesos de destrucción y autodestrucción del arte»; la intervención de Braun sobre el tema de la «interpretación sociológica de la novela picaresca», seguido de la ponencia de Aubrun sobre «la novela picaresca en la España del siglo XVI y XVII», como expresión del momento histórico donde termina la prosperidad económica y la hegemonía política. Lo interesante de estas dos últimas ponencias sobre tema similar, es su indudable oposición interpretativa. La siguiente ponencia de Bernard de Dort se refiere a la «condición sociológica de la puesta en escena teatral»; la ponencia de Kott, a los «travestidos en la obra de Shakespeare», y, finalmente, la ponencia de Goldmann se refiere al tema del «estructuralismo genético en sociología de la literatura», sobre la base de que ninguna sociología podrá ser positiva si no es histórica, así como tampoco ninguna investigación histórica podrá ser científica y positiva si no es sociológica; lo cual no entraña novedad alguna por parte del autor de esta intervención, si bien resulta muy comprensible que desee definirse, desde el comienzo, en su punto de vista sociológico de perspectiva histórica, y opuesto, por tanto, a quienes hacen una estricta separación entre historia y sociología.

LUIS BONILLA

Homo sapiens y sus dos conquistas decisivas: arte y técnica, concluyendo con «Una lección de humildad para el hombre del siglo XX».



Jacques Bergier ha escrito para este libro un bello prefacio, con el título de «El derecho a preguntar». Numerosos grabados, dibujos y fotografías avalan la edición, cuidada y agradable, al par que original. La traducción de este libro, cuyo título en francés fue D'où vient l'humanité, ha sido hecha por F. Rodón.

JEAN E. CHARON: *La Luna, y mañana...* Plaza y Janés. Barcelona, 1969. Enciclopedia Horizonte. 255 páginas. Ø16x18Ø.

He aquí un libro de absoluta actualidad. Cuando el hombre, al dar su primer paso espacial, holló la Luna, nació la era cósmica. Pero el

espacio sigue siendo un enigma, que asusta y atrae al hombre. En desentrañarlo, de cara al futuro y en la medida de sus posibilidades, se ajana Jean E. Charon en este volumen, que reúne las características de esta excelente colección de Plaza & Janés. Precisamente, con las palabras antedichas titula Charon la primera de las cinco partes de su libro: «El espacio sigue siendo un enigma»; las otras cuatro son: «El hombre intenta escapar de la Tierra», «De Von Braun a Von Braun. Historia de la Astronáutica», «La realización de un sueño: llegar a la Luna» y «Más allá de la Luna... Hacia las galaxias». A Charon le ha ayudado en su tarea Jean-Marc Brissaud, otro experto, al igual que su traductor, Marius Lleget, a quien ha acompañado en el empe-



ño Vicente de Artadi. Un valioso material gráfico completa el volumen.



G. E. RUSCONI: *Teoría crítica de la sociedad*. Ediciones Martínez Roca. Barcelona, 1969. 348 págs. Ø13,8x19,9Ø.

Ante la actual reproblemática de la sociología del conocimiento, este libro desarrolla un estudio histórico y analítico desde la génesis de la teoría crítica de la sociedad, a partir de su tradición germánica y el posterior entronque a los investigadores e historiadores de la sociología que difundieron sus teorías desde América. Ante

todo, para la correcta comprensión de estos planteamientos de la sociología contemporánea, es imprescindible distinguir entre «teoría del conocimiento» y «sociología del conocimiento», ya que esta última no intenta estudiar el pensamiento como se hace en la Lógica, sino saber cómo actúa en la vida pública y en la política. Así, desde Mannheim hasta Marcuse, a través de los característicos pensadores sociales, de fuentes más o menos hegelianas, que representan el marxismo occidental de entreguerras, a partir de la frustrada revolución alemana de los años veinte, con una reseña de las diversas teorías y las polémicas subsiguientes entre sus seguidores y modificadores, el presente estudio de G. E. Rusconi nos acerca a comprender, desde su origen, los planteamientos actuales.

El desarrollo histórico-sociológico de este libro reúne en tres partes las facetas fundamentales de la trayectoria seguida por la teoría crítica de la sociedad. La primera parte comienza por estudiar las obras de Lukács, con su concepto metodológico de Totalidad en el desarrollo de la sociedad, idea de procedencia marxista, donde se considera una sola ciencia histórico-dialéctica y no una ciencia jurídica, una economía política, una historia, etc., de tal manera que la concepción dialéctica de la totalidad se presenta como la única capaz de comprender la realidad del devenir social, pero con esa acentuación, muy lukacsiana, de lo social sobre lo económico, en su característico neomarxismo, cuyas antinomias disgustaron por igual a soviéticos y social-demócratas.

Menos conocidos que los esquemas lukacsianos, resultan en este libro de G. E. Rusconi, lo que se refiere al desarrollo y perspectivas de las ideas de Korsch sobre sus intentos de hacer del marxismo «la primera y auténtica teoría y ciencia social moderna» frente a la sociología positivista o «burguesa». Es sin duda uno de los capítulos más interesantes por su amplitud al recoger las facetas del ideario de Korsch; como es el planteamiento de la obra Antecrítica, donde Korsch denuncia desde un punto de vista marxista «el sistema de opresión intelectual que, en nombre de lo que se llama dictadura proletaria, se ejerce hoy en Rusia». Lo curioso es, como dice al respecto G. E. Rusconi, que tanto Korsch como Lukács no sospechaban que estaban haciendo algo contra el partido y «su excomunión por parte del partido produjo paradójicamente el efecto de poner en evidencia la originalidad de sus intenciones».

La segunda parte reúne, bajo el título general de La estabilización precaria varios capítulos dedicados: al marxismo y sociología en los años treinta, intentos de interpretación del fascismo, el marxismo como ciencia social. Continúa la exposición de la teoría marxista-korschiana, que el autor del presente libro considera inoperante porque «en definitiva está todavía dominado por la espera (que cien años de historia han desmentido continuamente) de la crisis, del derrumbamiento del sistema capitalista, aunque la alternativa de esta impotencia del derrumbamiento capitalista la ofrece el leninismo-stalinismo con todos los inconvenientes que el mismo Korsch no ha dejado de denunciar».

La tercera parte, titulada El rechazo del orden existente, se refiere a la producción de Horkheimer en relación a su papel desempeñado en la formación de la «teoría crítica» de la sociedad, primero como oposición a la filosofía de cultura tradicional alemana (por los años treinta donde los miembros del Instituto de Frankfurt están en el exilio) y crítica del positivismo de las doctrinas sociológicas o antropológicas (desde la década de los años cincuenta). Otro de los autores estudiados, es Th. W. Adorno, con su oposición a la filosofía fenomenológica, y su pesimismo respecto a la ciencia, sin otra consideración que no sea solamente la de algo instrumental. A

continuación, el autor de este libro desarrolla la posición de Marcuse, como punto culminante de la teoría crítica de la sociedad, a partir de su primera obra sistemática Razón y Revolución, publicada en 1941 en Nueva York, y otros ensayos interesantes, donde se muestra la convergencia fenomenológica-existencialista de Marcuse con su reinterpretación del marxismo.

LB



VITTORIO GORRESIO: *La nueva misión*. Plaza & Janés, S. A. Barcelona, 1969; 253 págs., Ø15 x 22Ø.

La contraposición de dos personas en la cual una es la «buena» y la otra la «deformada», la «mala», es una antigua técnica literaria, tan antigua que cuando la vemos aplicada a dos personajes históricos no muy lejanos, comprobamos que el escritor falta a algo tan serio como es la honradez. Esto ocurre en *La nueva misión*. Los personajes son Pío XII y Juan XXIII.

Vittorio Gorresio presenta, con prolijos detalles, los últimos momentos de Pío XII; sobre ellos se palpa una profunda pincelada de antipatía que el autor no puede ocultar. Antipatía que se refleja en las mínimas descripciones de la vida privada de Pío XII; vemos al fallecido Papa como alguien muy lejano, casi inhumano y falto de la mínima cordialidad. Su actitud no es algo sólo de tipo personal, sino que, según Gorresio, responde a la postura de la Iglesia, encerrada en sus pequeños límites geográficos e ideológicos. Tras su muerte, la reunión de los cardenales para elegir a Juan XXIII. Y aquí todos los adjetivos ahorrados para enjuiciar la postura de Pío XII se vuelcan a granel sobre Juan XXIII.

Es difícil enumerar la lista de las imprecisiones contenidas. Se tergiversa a Juan XXIII en su opinión sobre los sacerdotes obreros. De Pío XII se subraya que su herencia no fue más que «una Iglesia empeñada en las controversias entre los partidos políticos italianos». Y la actuación del citado Papa fue «superchería sistemática». Buscando «actuar en lo político y sacar provecho». Las afirmaciones gratuitas sin una compulsación histórica abundan por doquier.

El libro hubiera sido interesante si no careciese de profundidad y de haberse quedado anclado en el tópico fácil, llamativo, pero sin fuerza histórica. A veces da la sensación de que estamos ante un libro más de ficción. Es una lástima que la colección «Tribuna» no haya seleccionado esta vez sus traducciones al español con el buen gusto con que suele hacerlo. Un libro ágil, de fácil lectura, con técnicas de reportaje vivo, pero desenfocado, partidista, aportando una misión de la Iglesia, que ni es nueva ni es vieja, es sencillamente falsa y, por tanto, carece de valor. La idea de presentar un Papa y la panorámica de la situación en su tiempo, junto al giro posterior hacia una Iglesia más testimonial es lo que le ha faltado a Gorresio.

Junto a datos de las vidas de Juan XXIII y Pío XII, el autor nos brinda nuevas situaciones de la Iglesia, como es el camino hacia la unidad de la Iglesia; pero proyectado desde la faceta de lo anecdótico y lo anecdótico sólo es un aspecto. *La nueva misión*, un intento fallido donde la inexactitud campa por sus fueros.

EMILIO REY

AMANDO DE MIGUEL: *Introducción a la Sociología de la vida cotidiana*. Editorial Cuadernos para el Diálogo, S. A. Madrid, 1969; 129 págs., Ø12,5 x 19Ø.

El profesor e investigador Amando de Miguel en esta Introducción a la Sociología parte del llamado «realismo sociológico» de George Simmel. Al lado de éste y formando pareja con él, coloca a Segismundo Freud en la busca de la vida íntima del hombre. A renglón seguido realiza un estudio sumamente analítico del aislamiento, que merece nuestro mayor elogio por su síntesis y claridad. Adscribe una amplia bibliografía y recoge la acuñación de las expresiones «status» y «role». Juega de forma conformista con estos modos y entra rápidamente en el camino de las «posiciones» y la «expectación». Para ello sigue la línea ya trazada por Theodore R. Sarbin, llegando de inmediato a la terminología de la «distancia de rol» o «discrepancia de rol».

El mecanismo de excusa o disimulo

en que el «ego» se autodefiende es un trabajo francamente de gran interés. Sigue a Merton y a Good en la exposición de los conflictos sociales.

En cuanto a la interacción y a las situaciones a que éstas dan lugar continúan las ideas y trabajos de Erving Goffman, George McCall, J. L. Simmons, Roger Brown, Donal W. Ball, M. Truzzi, Marshall McLuhan, Leo Bogart, el anteriormente citado sociólogo G. Simmel, L. H. Stryckland, E. E. Jones, W. P. Smith y otros más que omitimos por no resultar pesados. A nuestro juicio crítico, las figuras que maneja de sociólogos y psicólogos son, sin género de dudas, de primerísima categoría, con lo cual su libro no hace sino reafirmarse.

Volviendo a Simmel, que es posiblemente uno de los que más usa en su obra, hace un análisis de la denominada «reunión de sociedad» y sus ventajas dentro de la convivencia humana, bocetando a ultranza una serie de situaciones impuestas por el uso, y que no por ello dejan de ser importantes.

Toma de Michael Kenny la definición de «asimpatía», y después de ser

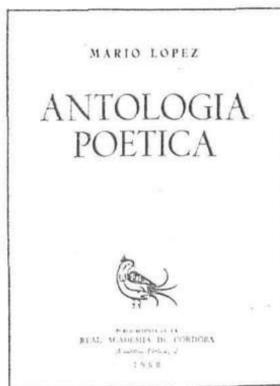
repetida por Amando de Miguel, nos declara de forma anecdótica literaria lo difícil que resulta ser necesariamente simpático. Como es natural, al hablarnos de la interacción, necesariamente enumera los procesos psicológicos y sus influencias.

Sobre las relaciones interpersonales que cotidianamente se presentan, deja entrever una sugerencia muy fugaz, pero no por ello menos cierta, sobre algo que debiéramos tener en cuenta los españoles para dejar de vivir síquicamente dentro de un mundo, por desgracia bronco y bravío.

Para acabar esta crítica podemos conceptualizar la obra de Amando de Miguel como un ensayo sociológico, y que como tal trata de abrir brechas en las enormes murallas de esta ciencia moderna, aportando una serie de conceptos a los hombres que en vanguardia estudian y cotejan los oscuros y confusos problemas que entrañan nuestras maneras de vivir, de ser, de estar y que, de momento, nos imposibilitan una alegre y feliz convivencia.

JOSE LUIS DE BEAS

## PUEBLO ANDALUZ Y PASION MEDITERRANEA



MARIO LÓPEZ: *Antología poética*. Publicaciones de la Real Academia de Córdoba. Academia Poética, 2. Córdoba. 1969. 112 págs. Ø14 x 19Ø.

El grupo «Cántico» de Córdoba lo gró, allá por los últimos años cuarenta, no sólo una excelente revista poética, sino también dar buen aire a unos nombres con indudables afinidades, y la principal de ellas el gusto por lo romántico y barroco. Así, Ricardo Molina, quien siempre quiso estar un tanto al margen de esa característica casi común; Pablo García Baena, Juan Bernier, Julio Aumente y José García Aparicio, de entre los de aquella época, porque después ha habido algunas adhesiones de mucho menor relieve.

También entonces se unió al grupo Mario López, de Bujalance, para aportar la atmósfera de la campiña cordobesa, antes nunca expresada. Su primer libro, *Garganta y corazón del Sur*, apareció cuando ya las baterías norteañas del poema disparaban sin cesar; cuando estética y aun belleza eran términos equivalentes a herejía. Ocuparse del Sur por aquellas fechas, del Sur culpable por lo visto, implicaba estar dispuesto a formar parte de una especie de réquiem. La crítica más autorizada, que se dice, ni se enteró de estos poemas. Lástima grande.

Sin embargo, Mario López, con buen sentido, supo ver que su poesía no necesitaba de otro ámbito que el vivido por él hora a hora y desde siempre: pueblo y campo, naturaleza y figuras de ayer y de hoy. Mario López quiso atenerse a su realidad—la realidad ante todo era el dogmático consejo de los que iban por otra calle— y serle fiel de una manera indefinida. En *Garganta y corazón del Sur* pueden ya verse los elementos sustanciales y personales de este poeta cordobés, que son, a mi juicio, los siguientes: de una parte, la descripción impresionista, a la que no es ajena alguna que otra nota de lenguaje pro-

saico; de otra, la reminiscencia lorquiana, generalmente aplicable a los temas sureños más generales, vertiéndose con mayor disciplina y pureza que en la vertiente anterior. Y, en los dos rostros de esta poesía, una actitud melancólica.

Fue en *Universo de pueblo* donde Mario López centró definitivamente su propósito de descubrir un inédito Sur y de echarle alma a ese descubrimiento. Su visión participa principalmente de una exquisita melancolía vuelta hacia el pasado, transida de sabores temporales, por los que el poeta no sólo se inclina hacia el ayer familiar, sino que al hacerlo se comunica con el eterno humano: *Elegía del Chaparral*, *Ubi sunt de muchacha lejana*. Pero ese volverse a lo desaparecido no obsta a ver y decir el presente de la vida del pueblo, de las inquietudes labradoras, del apunte de crítica que hay en *Casino de octubre* y *Las barandas*, en el primer libro, y de *El tiempo*, en el segundo, al que corresponde una evidente uniformización expresiva: verso limpio, cuidado, plástico, con sencillez, espiritual a través sobre todo de la descripción.

Por supuesto, Mario López ejerce asimismo esa poesía, tan dentro de las generalidades andaluzas—canción, apunte, soneto muy líricamente enumerador—, pero, a mi entender, ahí se desdibuja, para volver a afirmarse en poemas como *Pueblo. Vista general*, un redondísimo acierto a base de concisión y rima; *Pueblomuerto*, *Muertos en el olivar*, *Ultima geórgica*...

Francis Jammes, Samain—éste apuntado por Ricardo Molina en la solapa del volumen—, algún Lorca y algún Alberti han podido ser las fuentes de un poeta, menos atendido por la crítica de lo que le corresponde por su categoría; un poeta que en sus mejores momentos nos demuestra lo que es la autenticidad: sin apenas salir de su terreno, en el que vive, lograr que otros lo vivan sin haber estado nunca allí. «El poeta—dice el autor en el prólogo—siente la voz de la tierra—de su tierra—con urgencia tan antigua que lo verdaderamente angustioso para él sería dejarla gritar, muda, sin intento de expresarla, de transcribirla...»

LUIS JIMENEZ MARTOS

JOSÉ ALBI: *Guadalest, amor*. El Toro de Granito, 11. Avila, 1969. 78 págs. Ø15,5 x 14,5Ø.

He aquí otro caso, como el de Mario López, de poeta ligado a su paisaje habitual. El alicantino José Albi ha gustado asomarse con frecuencia al Mediterráneo o, más exactamente, a la tierra lindante con el mismo, por don-



de siempre gustamos ver la sombra de Gabriel Miró. *Guadalest y Bernia* traen al recuerdo páginas de Años y leguas, su sensualidad, que no es sólo, ni mucho menos superficie, como no lo es nunca el espíritu mediterráneo. Esto que digo no pasa de ser una precisión ambiental, ya que, según advertirá el que lea, este nuevo libro de Albi carece de toda relación con lo miro-niano en su sentido propiamente dicho.

Se trata de una evocación amorosa allí donde fue real lo que el poeta recuerda. Mira en torno y se le trasfunde, tras un arranque para situarnos en la geografía precisa, aquel sentimiento que suma días, gestos, actos, en un contorno: Tierra y más tierra / dentro del cuarto. / Tú, misteriosa; / yo, solitario. Y ahora, trémulo caos de soledad, o bien rosas en pie, / lagartos / trémulos y escondidos, / alucinados / minutos casi eternos, etc. Al pasar de un tiempo a otro, Albi hace el esfuerzo de dejarse atrás todo lo que pudiera ser amontonamiento, verbalismo. Del mismo modo que la tristeza le induce a reflejar el trozo de tierra en que se sitúa tal y como es, e induce asimismo a desnudarse de sensualismo o al menos del habitual. Y entonces se produce el contraste de que un verso amoroso recordativo resulte duro, violento a veces por la rima, para rimar a su vez con la angustia del vacío. No obstante, la existencia se impone. Es más fácil morir. Pero no. Es necesario / lo otro: vivir, aunque nos cueste media vida / y estemos de antemano derrotados. Bien es verdad que otros matices intervienen en esta serie de instantáneas de la memoria. Así, en Manos lejanas hay una bella exaltación que suaviza toda bronquedad; y os hablo, / constelaciones remotísimas, / en medio de la tristeza de mis campos. De cuanto ocurrió queda lo que el poeta ha llevado a su libro. Por eso, sólo un poema recoge muy bien la situación de quien se afana en no dar por definitivamente muerta una experiencia de amor. Hasta el punto de decir: Sólo existe el

Pasado. Hasta el punto de darle en seguida su valor al presente. Pero hace frío.

El entrecortamiento con que Albi se expresa, como forma de su propio anhelo, es generalmente acertado; su límpida de accesoriadades verbales no es sino la consecuencia de una pasión con urgencia de ser dicha; pasión mediterránea—quiero vivirte a gritos son palabras dirigidas al mar—; voz especialmente bien timbrada en la parte última de este libro, con el que vuelve adonde solía un poeta de obra ya muy hecha e interesante.

JM

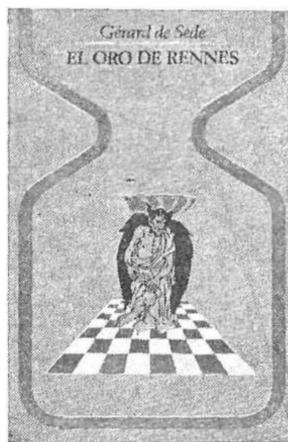
ALFONSO LÓPEZ GRADOLÍ: *Los instantes*. Colección «Alamo». Salamanca, 1969. 76 págs. Ø13,5×21Ø.

El levantino López Gradolí se alinea entre los poetas que acostumbran a no elevar nunca la voz, a cernerla lentamente, cuidadosos de que no se produzca ninguna demasia. Hay que leerlos mucho, porque cabe el peligro de que se nos queden sin captar del todo, aunque no sean complejos. Convierto en singular el plural para decir que el autor de *Los instantes* representa en estos momentos la más apersonada muestra de esa poesía, cuyos últimos tramos pasan por Cernuda y Francisco Brines. Pero encuentro que López Gradolí se acerca más todavía que aquéllos a lo puramente inaprensible y también oficia con un sentir más blanco.

JM

Ya el título nos remite a un tiempo sucesivo, que entra principalmente por los ojos: *Miró toda su vida. Solamente / colores recordaba, / el aliento vivo / dejándole pureza a los abrazos*. La contemplación no se agota en sí misma, pues el hombre es tiempo y vive con otros. De ello se deriva el lado moral de este asunto de la vida: *Hoy han tenido una actitud cobarde / para mí, un hecho ruin. Cobro / serenidad en la ventana, / miro las luces de la ciudad, hostiles*. Se advierte una tensión, una soledad que busca su regazo en los recuerdos, una sensualidad finísima: *Tomamos el silencio de la noche / igual que el vino bueno. No te vale / si no sabes beber... Muchas veces los vasos son los ojos / que nunca nos miraron... A mí me interesa muchísimo el aspecto psicológico del poeta, que, en este caso, acusa timidez, temor a ser herido, tentación de convertirse en isla.*

Los poemas, los instantes hechos poemas por Alfonso López Gradolí, marítimo de vocación—*Siempre vienen del mar todos los sueños*—, calan despacio, gozan o se lamentan tenuemente, afrontando el peligro de una falta de vibración. Esta existe, sólo que es preciso ir a buscarla más adentro. Cuando parece que no pasa nada es cuando justamente están pasando las cosas que más importan. Lo mismo ocurre muchas veces en la poesía de este joven levantino, que lleva dibujada con claridad su propia tradición.



GÉRARD DE SÈDE: *El oro de Rennes*. Plaza & Janés, S. A. Barcelona, 1970; 224 págs. Ø15×22Ø.

Gérard de Sède, autor de *El tesoro cántaro*, firma ahora, con la colaboración de Sophie de Sède, *El oro de Rennes*, cuyo título completo es *El oro de Rennes o la vida insólita de Bérenger Saunière, párroco de Rennes-le-Château, y que ha vertido al castellano Guillermo Lledó*.

Sède es un escritor incisivo, preocupado y preocupante, que bucea en lo extraño con habilidad ejemplar y que, sin perder el hilo histórico, antes bien, llevándolo firmemente sujeto, sabe salir airoso de los laberintos por los que se adentra; laberintos en cuyas múltiples esquinas aguarda siempre la sorpresa, el dato revelador o concatenador con el afán que le mueve y del que parece, a veces, alejarse, cuando no hace sino rizar el rizo para mejor atar, jijar lo que narra. «Cualquier parecido entre los hechos narrados en este libro y una ficción es pura casualidad. Y ello es tanto más extraño cuanto que el parecido es extraordinario», reza su advertencia inicial. Y es cierto. Porque su historia del oro de Rennes y del personaje singular que la protagoniza más tiene de cuento fantástico que de realidad, aunque en ningún instante pretenda apartarse de ésta.

Bérenger Saunière, sacerdote modesto y rebelde, exiliado de Rennes-le-Château—un pueblecito de 200 habitantes—, sin lo suficiente siquiera para malcomer y malvivir, halla, en uno de los pilares que sostienen la losa del altar mayor de su pequeña iglesia, unos pergaminos. Saunière viaja a París y, a partir de aquel momento, su vida cambia. Ayudado por Marie Denarnaud, «su poco canónica sirvienta», fiel hasta la muerte, Saunière va y viene, recorre la comarca, hace misteriosos viajes cargado con una pesada maleta y, al cabo de corto tiempo, se lanza a gastar sumas ingentes de dinero (iglesia, torre-vivienda, invernadero, jardín, parque zoológico, colecciones de sellos, telas y loza...), en tanto se distrae alimentando con bizcochos a los patos de su corral. Su villa está siempre llena de invitados, reparte entre los pobres pequeñas fortunas, otorga una renta anual al Ayuntamiento y, sin olvidarse de Marie, se convierte en amante de la Callas de entonces: la famosa Emma Calvé. Pese a los ataques de sus superiores eclesiásticos, que llegan a declararle suspens a divinis, Saunière no interrumpe su tren de vida hasta su muerte, ocurrida el 22 de enero de 1917, cuanto contaba sesenta y cinco años. Se calcula que entre 1891 y 1917, Saunière gastó de 1.500 millones a 2.400 millones de francos viejos.

No cabe duda de que Saunière encontró un fabuloso tesoro, y Sède, deteniéndose primero en la leyenda y luego en la historia, va edificando lentamente su consistente relato, que si no permite pasar de la hipótesis a la certeza, sí explica muchas cosas, prueba otras y, sobre todo, abre una serie de interrogantes capaces de apasionar al más gélido lector, al par que da la sensación de que su autor calla más de lo que cuenta.

Bérenger Saunière dejó una serie de mensajes cifrados, no sólo sobre el papel, sino principalmente sobre el terreno y en la ornamentación de su iglesia, y desvelarlos ha sido tarea en la que se empeñaron muchos con éxito mayor o menor. Sède apunta que los inspiradores del sacerdote pudieron ser miembros de una secta rosacrucista, los cuales—según Duchaussoy—mani-

fiéstanse públicamente cada ciento ocho años. En 1783, el padre Bigou simuló unos documentos en su iglesia; en 1891—ciento ocho años después—fueron descubiertos por Saunière. Es 1999, pues, año propicio para revivir los sucesos de Rennes-le-Château, que ornan una serie de misteriosas muertes, libros desaparecidos e inscripciones borradas. ¿Llegaremos a comprobarlo?

CM

JOSEF RUDIN: *Psicoterapia y Religión*. Ediciones Fax. Madrid, 1969; 300 págs., Ø13,3×18,8Ø.

Comienza este libro con una carta del profesor C. G. Jung al doctor Rudin, en la que declara recíprocos puntos de contacto en ese puente que tiende esta obra entre la psicología y la religión, «creando así un espacio vital a la psicología empírica en la esfera de la espiritualidad católica» y en cuyo trabajo debe elogiarse también al autor por lo necesitada que se halla esta peligrosa época nuestra de que alguien realice iluminaciones de la psicología. Efectivamente, ya sea desde un punto de vista estrictamente psicológico e histórico-religioso del laicismo de Jung, o desde el teológico del catolicismo de Rudin, dichos estudios suponen siempre una valiosa ayuda en esta época nuestra de grave responsabilidad mundial y futura, donde el camino de la psicología y el de la teología tienen numerosos puntos comunes en su problemática trascendental y liberadora para el ser humano. Así, esta obra de Rudin, que utiliza la psicología profunda, jungiana, para discurrir sobre los problemas humanos de significación teológica, que, consciente o inconscientemente, se plantean al hombre en su vida cotidiana, nos ofrece un engranaje muy significativo, desarrollado en este libro con gran claridad y en un plano tan divulgador como científico.

En la primera parte de la obra, el autor establece las bases del hombre normal, la angustia del hombre ante el enigma del alma, el problema de la libertad, los problemas respecto al engranaje persona-conciencia, naturaleza y persona, como superación de lo biológico-psicológico, cuyas fronteras le vienen impuestas al hombre, pero donde ha de realizar sus tres dimensiones: en la esfera *intraindividual*, en la *social* y la *trascendental*, si pretende realizar su tarea vital de forjar su propio destino, con la libertad para discernir, que caracteriza el acto propiamente humano, el ser-persona, no sólo como asunto «metafísico», sino como tarea de hombre libre y responsable; por eso, el análisis de la persona, para llegar a un conocimiento más consciente del alma, resulta un estudio básico, quizá imprescindible en esta primera parte de la obra de Rudin, para alcanzar la trascendencia humana, en ese «encuentro vital con Dios», de más profunda efectividad que los motivos desarrollados por costumbres religiosas, tradicionales, pero a veces exuberantemente superficiales; encuentro con Dios, que constituye el estudio desarrollado en la parte segunda de este libro. Y es aquí donde Rudin no rehúye adentrarse en los problemas que ofrece a veces la psicología en relación a planteamientos religiosos, como al producirse «una imagen neurotizada de Dios» o la neurosis del «perfeccionismo», donde, por ejemplo, la sexualidad, aunque normal, se hace ya sospechosa por ser sexualidad; así, «se avergüenzan de este instinto como si degradase al hombre, y consideran sus impulsos como tentaciones que hay que suprimir». Las aclaraciones de Rudin no pueden ser más acertadas, psicológicamente, e incluso históricamente respecto a todos estos problemas patológicos que llevan a producir los característicos fenómenos de una mente disociada. También otros aspectos del «perfeccionismo», como el relacionado con la *justicia* o el sentido de lo *justo*, encuentran en Rudin no sólo un buen expositor, sino lo que denominaríamos sin temor a equivocarnos un magnífico *desenmascarador* en su alcance psicológico, y en su noble afán constructivo con vistas a una psicoterapia, cuya ayuda al auténtico sentimiento religioso resulta evidente.

LB

## TEMAS TEOLOGICOS

SALVATO CAPPELLI: *La crónica de Dios*. Plaza & Janés. Barcelona, 1969; 320 págs., Ø12×19Ø.

Aunque no se ha dicho todo lo que hay que decir, ni mucho menos, se han escrito miles de libros sobre el Antiguo Testamento. Como hay tantas cosas que decir, no está mal que sigan escribiéndose libros y ensayos; pero como a menudo no tienen nada nuevo que decir, tampoco es extraño que los desechemos al hojear las primeras páginas. Leyendo la Biblia se remueven de tal manera nuestros temples de ánimo que cualquiera siente la necesidad de describirlos, figurándose que es el primero en sentirlos; luego resulta, las más de las veces, que nuestros sentimientos eran tópicos.

Este simpático libro de Salvato Cappelli se propone hacernos recorrer la narración bíblica y si al pronto no encontramos sugestivo el itinerario es porque este libro, como todos, se ha escrito para un tipo peculiar de lector. Ni pueden leerlo con provecho los que se hayan enfrascado con frecuencia en los pasajes de la Biblia, de los que todo comentario es pálido, por sagaz que sea, ni los que no la han leído, porque el libro de Salvato Cappelli no se ha propuesto imbuir a sus lectores la grandeza que emana de cualquier página del libro por antonomasia.

La cuestión que se suscita leyendo trabajos como éste puede resumirse, poco más o menos, de este modo: si tomamos como ejemplo los Salmos o el Libro de Job, nos encontramos con que no nos hablan de nada de lo que hoy está sobre el tapete; no nos dicen nada de los griegos, de la Edad Media, del Renacimiento, de las revoluciones, del socialismo ni del porvenir del mundo amenazado de una catástrofe atómica. Sin embargo, ¿por qué nos atraen de tal manera los Salmos y el Libro de Job? ¿No será porque juegan con los estados de ánimo universales del ser humano? ¿Cómo entender, si no, lo que sentían aquellos hombres tan alejados de nosotros, cuyo mundo ni siquiera podemos imaginar? Por lo que se ve, con independencia del mundo que nos rodea, al que tenemos que responder en cada instante para seguir

viviendo, hay unos temples animicos inalterables en las vicisitudes de la existencia que compartimos con los primitivos, los salvajes y los primeros representantes del género humano sobre la tierra. Si nos fijamos en los hechos de la Biblia hacemos historia; si reparamos en esos temples de ánimo hacemos una especie singular de antropología que consiste en que el hombre no se encuentra a sí mismo más que en tanto se ve en Dios como criatura.

Me parece que con esto queda claro el tipo de lector que ha buscado Salvato Cappelli para su libro. Está escrito con sencillez, con claridad, sin pretensiones de erudición y con el intento de que se lea con alegría, con ligereza y con confianza en los destinos humanos. No sería malo, ni mucho menos, que los distintos sectores de las gentes que todavía gustan de leer entre nosotros encontraran libros apropiados sobre la Biblia, mal conocida y, sin embargo, fuente de tantos deleites para la imaginación. No hay historia ni grande ni pequeña que se haya contado nunca con tanta vivacidad, gracia, precisión ni plasticidad como la Biblia. Esa historia es, además, la historia de la humanidad, no solamente la del pueblo judío; la historia de la humanidad no reducida a anécdotas ni perances. Es, sobre todo, la historia del hombre que busca a Dios, se busca a sí mismo, se alegra de sentirse criatura, se arrepiente de sus pecados, se pierde, se vuelve a encontrar, tiembla porque cree que Dios le ha abandonado y se conforta sabiendo que le asiste con su mirada. No se ha vuelto a contar nunca esa historia laberíntica del ser humano en su totalidad, aunque los grandes creadores hayan entrevistado rincones oscuros y los hayan alumbrado con su ingenio. Me gustaría mucho que los adolescentes leyeran este libro de Salvato Cappelli y que cada uno fuese añadiendo lo que el autor no supo escribir. Si a algunos se les antoja demasiado escolar, nadie va a impedirles que lo adornen como mejor puedan. El autor suministra los hechos; los lectores, cada cual según su leal saber y entender, tienen ahora que poner sus tensiones cordiales.

EMILIANO AGUADO



RAFAEL GÓMEZ PÉREZ: *Teología en la vida diaria*. Rialp, Madrid, 1969. 136 págs. Ø 12 x 19.

¡Bien venido el libro de Rafael Gómez! El «coto» infranqueable en el que se quería situar a la teología la

colocaba al borde de constituirse en flor de invernadero por la falta de aire fresco y renovador del laico en la vida de la iglesia. Se ha escrito, se ha hablado de la participación del laico en las tareas eclesiales, pero ha existido —¿no existe aún?— un cierto temor a que los problemas teológicos sean abordados por gente no consagrada con unas formas concretas de vida sacerdotal y religiosa. Constituía un infundado temor inexplicable a la hora de computar las causas.

Rafael Gómez Pérez, aun dentro de la brevedad de los libros de bolsillo de Rialp, presenta, en un esquema muy bien elaborado y sin prisas dialécticas, la justificación doctrinal de que la labor doctrinal teológica debe estar abierta a los laicos; a continuación resume la situación del laico en algunos países en su quehacer teológico con el claroscuro de las dificultades que pueden existir en esta dedicación; realiza una breve síntesis de textos

conciliares y señala algunas de las cuestiones que más pueden interesar al laico para finalizar con la actitud que debe tomar el seglar en la situación actual. Es lógico que numerosas concepciones teológicas más directamente referidas al papel de la Iglesia en la sociedad contemporánea se hubieran adelantado y no hubieran llegado con sensación de retraso, si la elaboración de ese pensamiento se hubiese abierto a la participación del laico con su aportación de vida referida en un contexto, precisamente vital. Los peligros de hacer una teología más bien propia de «Juegos Florales» o de exquisita disquisición monacal fueron etapas en la vida eclesial que convienen olvidar pero no repetir.

La postura de la Iglesia ante los problemas teológicos y de responsabilidad cristiana no puede seguir constituyendo una postura de jardín cerrado. Lo teológico debe ser algo que se elabora a ritmo de vida, y, ritmo

no de vida parcelada, sino de vida amplia, con su profusa problemática planteada ante una sociedad que camina por rutas inéditas en diversos aspectos ante los cuales la teología casi está en pañales. No se trata de realizar una teología de urgencia, pero tampoco caer en las largas disquisiciones metafísicas y elevadas pero alejadas de la realidad concreta. Por ello, la aportación del laico y no situado en el papel de consultor al cual se recurre, sino como una parte integrante de un amplio trabajo en equipo. Existe en el libro de Rafael Gómez una llamada a la libertad de participación que debe ser oída en todas sus dimensiones porque la teología debe ser actualidad y estar presente en la construcción del pensamiento cristiano. Recordemos que «el cristiano, si intenta serlo de verdad, es mundo; y sobra el moderno, porque es quiere decir presente».

EMILIO REY

# estafeta discos

MOZART: *Sinfonía número 39 en mi bemol mayor, K. 543, y Sinfonía número 40 en sol menor, K. 550*. Orquesta Inglesa de Cámara. Director: Daniel Barenboim. «La Voz de su Amo», J-063-00.097.

Frente a la obra de Mozart se plantea siempre la duda en la elección porque su ritmo de calidad, de interés, se mantiene a lo largo de toda su producción, pero estas dos sinfonías nos ofrecen al compositor en su máximo momento, acaba con ellas su tarea en la forma. Ambas figuran con frecuencia en los conciertos y ambas son deseadas por el aficionado tanto en los programas como para la audición en solitario junto al tocadiscos.

La presente versión está a cargo de la Orquesta Inglesa de Cámara que, sin duda, ha logrado una extraordinaria calidad de sonido. Daniel Barenboim está a la altura de la Orquesta y nos presenta un Mozart cuidado y estudiado, con lo que colabora la parte técnica de grabación y reproducción.

GOODWIN, Ron, y su orquesta: *Leyenda de la Montaña de Cristal*. «La Voz de su Amo», J-062-04-206.

Suaves y excelentes versiones de melodías procedentes de películas, algunas escritas por compositores del mundo sinfónico. Desde la que da título al disco, escrita por Nino Rota, pasando por las de Charles Williams, Heinz Provost, William Walton, Max Steiner, Rachmaninoff, George Auric y otros.

Colaboran con Ron Goodwin y su orquesta solistas como el violín Raymond Cohen y el pianista Edward Rubach, conocidos por sus actuaciones y grabaciones independientes.

Ron Goodwin ha buscado efectos sonoros y efectismos, pero todo dentro de una atmósfera de «gran orquesta» muy apropiada para esa función musical relajante que buscan por igual el buen aficionado medio y el más inclinado a la música ligera.

SCHUBERT y otros: *Valses para piano*. Pianista: Gabriel Tacchino. «La Voz de su Amo», J-053-10.645.

El recorrido por el vals nos lleva de Schubert a Poulenc, pasando por Liszt, Weber, Beethoven, Schumann, Brahms, Chopin, Grieg, Rachmaninoff y Debussy, y con ellos se nos ofrece una variada muestra de la evolución del vals y de las diversas tendencias de «distorsión» que aportaron países y compositores.

Disco típico para el aficionado a la música pianística, porque en las interpretaciones Gabriel Tacchino nos da un ejemplo de su dominio de las distintas tendencias y épocas. Por otra parte, algunas de las obras no son frecuentes en la discografía, lo que es normal

en Gabriel Tacchino, quien gusta de «recrear» el repertorio y, al mismo tiempo, presentar novedades, incluyendo las de la música actual, como corresponde a su juventud.

MOUSSORGSKY y otros: *Piezas espectaculares*. Orquesta Sinfónica de Bournemouth. Director: Constantin Silvestri. Odeón, J-061-04.132.

Bajo el título *Piezas espectaculares en Stereo*, que responde seguramente más a una mentalidad norteamericana de presentación, se reúnen varios títulos de gran aceptación: «Una noche en el monte pelado», de Moussorgsky; «Pavana para una infanta difunta», de Ravel; «Danza macabra», de Saint-Saëns; «Finlandia», de Sibelius; «En las estepas del Asia Central», de Borodin, y «El aprendiz de brujo», de Dukas.

Las obras, por conocidas, no precisan de comentario. Están dentro de un parecido nivel de popularidad y han rebasado los límites del público aficionado a la música seria, para situarse en círculos más amplios, seguramente por la facilidad con que se recuerdan los temas principales.

La interpretación, a cargo de la Sinfónica de Bournemouth, es brillante, en lo que participa la calidad de la grabación estereofónica.

C. J. COSTAS

POESIA ARGENTINA DE TODOS LOS TIEMPOS. *La Palabra*. Aguilar, S. A. de Ediciones. Madrid, 1970. 30 cm. 33 rpm.

La autenticidad de este disco —una de sus principales virtudes— comienza en el hecho de haber sido realizado en la Argentina, para que de este modo el texto y el son estuviesen en perfecta armonía. Es un repaso antológico que arranca de *La india*, de Hilario Ascabusi, que es como decir de la raíz más nutricia del primitivismo poético de la tierra del Plata, hecha aquí cuadro dinámico y de vario color, sobre todo el de la palabra. Estos versos nos preparan al *Martín Fierro*, gloriosamente popular, en el que se concentra ese sentimiento, o sentimentalismo, nunca perdido del todo cuando nutre la obra de los poetas cultos: Obligado, Lugones, Molinario, la Storni y, por fin, Borges, entre otros.

Los textos están correctamente escogidos; pero este aspecto del asunto no es el que más importa. *Poesía argentina de todos los tiempos* es, como tal grabación, una serie alternada de voces: las de Alfredo Alcón, Inda Ledesma y Luis Medina Castro. Todas ellas practican una entonación intimista y de absoluta diaphanidad. Esa media voz marcado siempre el acento argentino, e incluso remarcado, proporciona a la placa la atmósfera precisa

para oír versos por este medio. Un disco de poesía no es una ocasión de recital, sino de expresividad muy acercada al oyente. Encuentro aquí —no siempre ocurre, ni mucho menos— esa comunicación imprescindible, sin distracciones marginales, para que un texto literario se convierta en algo más que un texto literario leído. La música de Carlos Guastavino subraya leve y oportunamente la poesía, que abarca la de un siglo.

JM

CLAUDIO MONTEVERDI: *Vespro della Beata Virgine*. Erato. HE 60 — 100/1/2.

Bajo la dirección de Michel Corbor, el Conjunto Vocal e Instrumental de Lausanne ha obtenido, con la grabación de *Vespro della Beata Virgine*, el Gran Premio Internacional del Disco de la Academia Charles Cros. Indudablemente, esta magnífica grabación, que distribuye Hispavox, puede catalogarse como una de las más destacadas de los últimos años, compuesta por tres LP, a los que pone comentario Harry Halbreich, quien, tras historiar la gran obra del gran compositor sacro Claudio Monteverdi, se detiene en analizar sus principales características detenidamente, así como las de la realización que nos ocupa. Por nuestra parte, dada la indiscutible calidad de la obra y ese prestigioso premio que respalda la grabación, nos limitamos a registrar su salida y recomendar su audición.

CUATRO CONCIERTOS PARA DOS CLAVES. Erato. HE 60 — 104.

Obras de J. L. Krebs —*Concierto en la menor*—, W. F. Bach —*Concierto en la mayor*— y J. S. Bach —*Concierto en do mayor, BWV 1061*—, comprende este LP, distribuido por Hispavox. Huguette Dreyfus y Luciano Sgrizz son sus intérpretes. Lorenzo Bianconi, que comenta la grabación, escribe sobre el género musical recogido en este cuidado disco, haciendo las puntualizaciones pertinentes al respecto, las cuales resultan sumamente ilustrativas y orientadoras sobre la especialidad de los conciertos a dos claves.

J. S. BACH: *Cantatas*. RCA. VICS — 1468.

Rober Shaw, director; Mack Harrell, barítono, y la Orquesta y Coros RCA, son los intérpretes de J. S. Bach en este disco. Las cantatas 56 —*Llevaré la cruz gustosamente*— y 82 —*Es suficiente*— son las seleccionadas y de las que se nos dan excelentes versiones.

LIZ

# EDITORIA NACIONAL · EDITORA NA ORA NACIONAL · EDITORA NACIONAL EDITORA NACIONAL · EDITORA NACIONAL · EDITORA NACIONAL AL EDITORA NACIONAL · EDITORA NACIONAL EDITORA NACIONAL · EDITORA NACIONAL · EDITOR

## Colección «PROSISTAS ESPAÑOLES»

	Pesetas
LA VIDA Y OTROS SUEÑOS, de Concha Lagos ...	150
TAMBIEN SE MUERE EN LAS AMANECIDAS, de Jorge Ferrer-Vidal ...	150
LA FLOR Y LA CENIZA, de Juan Carlos Villacorta	150
PAPELES AMARILLOS EN EL ARCA, de Rodrigo Rubio ...	150
LOS AURIGAS, de Pedro Crespo ...	90

## Colección «TIERRA, HISTORIA Y POLITICA»

### Serie Tierra

VIAJE DE LOS RIOS DE ESPAÑA (2.ª edición), de Pedro de Lorenzo.	
Rústica ...	250
Tela ...	450
CRONICA DE LOS PICOS DE EUROPA, de Carlos Alfonso Gómez ...	100
ESPAÑA ¡QUE PAIS!, de Alfredo Marquerie ...	e. p.

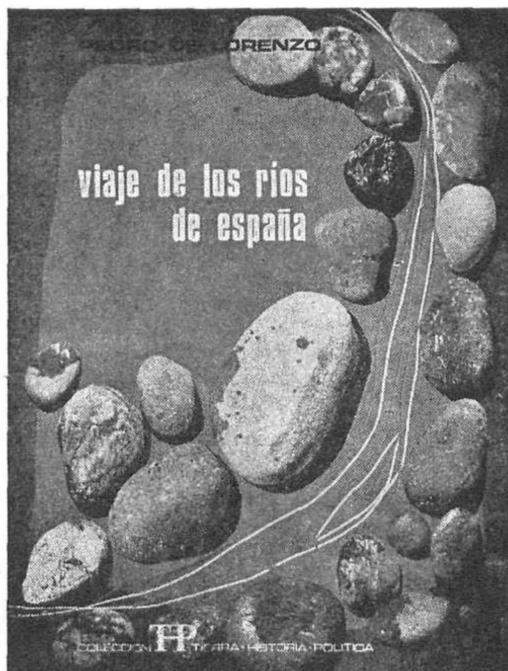
### Serie Historia

HISTORIA DE LA SEGUNDA REPUBLICA ESPAÑOLA, de Joaquín Arrarás.	
Tomo I (4.ª edición) ...	450
Tomo II (2.ª edición) ...	450
Tomo III ...	350
Tomo IV ...	400
HISTORIA MILITAR DE LA GUERRA DE ESPAÑA, de Manuel Aznar.	
Tomo I ...	500
Tomo II ...	450
Tomo III ...	450
LA DIPLOMACIA MUNDIAL ANTE LA GUERRA ESPAÑOLA, de Virgilio Sevillano ...	400
GRANDES VIRREYES DE AMERICA, de Juan Alvarez de Estrada ...	250
HISTORIA DEL NACIONALISMO VASCO (3.ª edición), de Maximiano García Venero ...	400

## Colección «MUNDO CIENTIFICO»

### Serie Jurídica

LA CONSTITUCION ESPAÑOLA (2.ª edición), de Rodrigo Fernández Carvajal ...	150
---	-----



## Algunos juicios críticos sobre nuestras publicaciones

### ■ «HISTORIA DE LA SEGUNDA REPUBLICA ESPAÑOLA», de Joaquín Arrarás.

... el más serio, erudito y ameno de cuantos historiadores han tocado el tema, muy complejo y aun contradictorio, de la vida española entre abril de 1931 y julio de 1936.

... a los textos de Arrarás acudirán cuantos investigadores futuros encaminen su curiosidad al hecho sorprendente, sensacional y malogrado—trágicamente malogrado—de la segunda República española.

Federico Carlos Sainz de Robles.

### ■ «VIAJE DE LOS RIOS DE ESPAÑA», de Pedro de Lorenzo.

«Viaje de los ríos de España» es algo más que un inspirado conjunto de im-

presiones subjetivas y retóricas; hay en el libro la erudición pertinente y la historia rigurosa, la imagen poética y el análisis profundo que hacen del viaje una andadura repleta de sugerencias.

Revista «Tele-Radio»

### ■ «HISTORIA DE LOS PARTIDOS POLITICOS ITALIANOS», de Francesco Leoni.

Francesco Leoni es un conocido universitario ocupado en el estudio de la teoría política italiana.

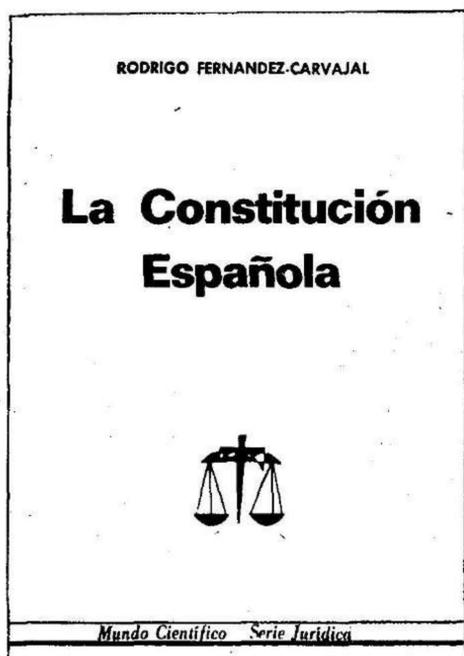
Libro claro, convertido ya en notable obra de consulta para quienes estén relacionados con la vida política europea, escrito con extrema sencillez.

Revista «SP»



	Pesetas
CONSTITUCIONES Y OTRAS LEYES Y PROYEC- TOS POLITICOS DE ESPAÑA, de Diego Sevilla Andrés.	
Tomo I ... ..	350
Tomo II ... ..	300
LA ESTRUCTURA LOGICO REAL DE LA NORMA JURIDICA, de Nicolás María López Calera ...	100
 <b>Serie Filosofía</b>	
ANTE LA HISTORIA, de Jorge Siles Salinas ... ..	150
 <b>Serie Sociología</b>	
EL PROBLEMA DEL TIEMPO LIBRE, de Erich Weber ... ..	300
LOS CAUCES DE LA CONVIVENCIA, de Juan Be- neyto Pérez ... ..	150
 <b>Serie Publicidad</b>	
TECNICAS DE ECONOMIA Y PUBLICIDAD, de Francisco García Ruescas ... ..	500
 <b>Serie Cinematografía</b>	
DICCIONARIO DEL CINE ESPAÑOL (1896-1968), 3.ª edición, de Fernando Vizcaíno Casas ... ..	400

	Pesetas
<b>Colección «TEMAS MUSICALES»</b>	
MUSICOS QUE FUERON NUESTROS AMIGOS, de Antonio Fernández Cid ... ..	300
EL LIBRO DE MI VIDA, de Hipólito Lázaro ... ..	500
 <b>Colección «ENSAYO»</b>	
NEMESIS Y LIBERTAD, de George Ucastescu ...	100
DARIO, CERNUDA Y OTROS TEMAS POETICOS, de Gastón Baquero ... ..	200
ENTRERRAMONES Y OTROS ENSAYOS, de Gas- par Gómez de la Serna ... ..	150
ERASMO, de George Uscatescu ... ..	150
 <b>Colección «MUNDO ACTUAL»</b>	
VIAJE AL AÑO 2000, de Manuel Calvo Hernando.	90
CARTA A LOS AMERICANOS, de Thierry Maul- nier ... ..	60
CHECOSLOVAQUIA: ENSAYO GENERAL PARA LA INDEPENDENCIA, de Andrés M. Kramer Ferré ... ..	90



■ «EL LIBRO DE MI VIDA», de Hipólito Lázaro.

Este libro no es sólo una autobiografía, sino una historia de la ópera de su época, con sus maravillosas y a veces amargas complejidades.

La narración es clara y sencilla, de estilo directo y empapado por un finísimo sentido del humor, que hace que el lector se sienta ganado por la personalidad genial del autor.

Diario «SP»

■ «ESCRITO PARA LA ESPERANZA», de Luis López Anglada.

«Escrito para la esperanza» no es, pues, un libro más de Luis López Anglada. Es, si acaso, el libro de Luis López Anglada macerado, decantado, maduro en el tiempo y por el tiempo. El libro de un hombre espléndido, al que se le convierten en poesía inevitable su optimismo y su generosidad.

Victoriano Cremen.

■ «LA CONSTITUCION ESPAÑOLA», de Rodrigo Fernández Carvajal.

«La Constitución Española» es, sin duda, uno de los primeros trabajos serios que se han realizado en nuestro país sobre las siete leyes fundamentales que constituyen nuestro proceso institucional. Para el autor, la «vía española» es un ensayo original, con rupturas de los patrones clásicos y sin caer en el mimetismo de un régimen político «standard» basado en la democracia de la Europa de la posguerra.

José María Castañón.

**Colección «CRITICA DE LAS ARTES»**

	Pesetas
MOLINOS, de Gregorio Prieto ... ..	1.200
LORCA EN COLOR, de Gregorio Prieto ... ..	1.200



SOBRE LITERATURA PARA NIÑOS Y ADOLESCENTES, de José María Requejo Vicente ... ..	150
INTRODUCCION AL TEATRO CONTEMPORANEO, de Fernando Ponce ... ..	300
ELOGIO A LA RETORICA, de Pedro de Lorenzo. ... ..	300
ANTOLOGIA DE CARTAS DE AMOR, de F. Hernández Blasco ... ..	300
JULIO PRIETO NESPEREIRA, de Ramón Otero Pedrayo (en prensa)	

**Colección «POESIA»**

ESCRITO PARA LA ESPERANZA, de Luis López Anglada ... ..	60
---	----

Pesetas

EL DESALOJADO, de José María Souvirón ... ..	90
LA MUSICA Y EL RECUERDO, de Solustiano Masó ... ..	90
DIGO MI VERDAD, de Ernesto La Orden ... ..	100
APUNTES PARA UNA VIDA DE CRISTO, de E. Gutiérrez Albelo ... ..	80
SECANO, de Andrés Quintanilla Buey ... ..	50
NOTICIA DEL HOMBRE, de Rafael Palma ... ..	50
SOL Y SOMBRA, de Vicente García de Diego ... ..	75

**Colección «VIDA Y PENSAMIENTOS ESPAÑOLES»**

DOCE HOMBRES DE LETRAS, de Marino Gómez Santos ... ..	300
JOSE NAPOLEON I, de Claude Martin ... ..	350

**Colección «ESTUDIOS UNIVERSITARIOS»**

HACIA UN ESTILO INTEGRAL DE PENSAR, de Alfonso López Quintás.	
Tomo I ... ..	150
Tomo II ... ..	150
CONCEPCIONES IUSNATURALISTAS ACTUALES, de Emilio Serrano Villafañe ... ..	200

Franqueo

**POESIA ESPAÑOLA**

LA REVISTA MAS COMPLETA DE POESIA EDITADA EN ESPAÑA

Administración:

AVDA. JOSE ANTONIO, 62

**MADRID-13**

Franqueo

la **estafeta** literaria

Administración:

AVDA. JOSE ANTONIO, 62

**MADRID-1**

**EDITORIA NACIONAL · EDITORA NA  
 DRA NACIONAL · EDITORA NACIONAL  
 EDITORA NACIONAL · EDITORA NACIONAL · EDITORA NACIONAL  
 AL EDITORA NACIONAL · EDITORA NACIONAL · EDITORA NACIONAL  
 EDITORA NACIONAL · EDITORA NACIONAL · EDITOR,**

**Colección «LITERATURA INFANTIL»**

	Pesetas
MOLINILLO DE PAPEL, de María Elvira Lacaci (Ilustraciones de Bernal) ... ..	100
VIVIA EN EL BOSQUE, de Angela C. Ionescu (Ilustraciones de Carlos Puente) ... ..	95
ARCO IRIS, de Federico Torres Yagües (Ilustra- ciones de Primatesta) ... ..	100

**Colección «NOVELA»**

EL TRIBUTO DE LOS DIAS, de Manuel Iribarren.	200
LAS NUBES BAJAS, de José Luis Martín Abril ...	150

**OBRAS FUERA DE COLECCION**

HORIZONTE ESPAÑOL (3.ª edición), de Manuel Fraga Iribarne ... ..	180
CINCO LOAS (2.ª edición), de Manuel Fraga Iri- barne ... ..	100

**PEDIDOS**

en las principales librerías y en:

**EDITORIA NACIONAL**  
San Agustín, 5 - MADRID-14

**LIBRERIA-EXPOSICION**  
Avda. José Antonio, 51 - MADRID-13

**LIBRERIA ESPAÑOLA**  
Paraná, 1.159  
BUENOS AIRES (R. Argentina)

Apartado de Correos en Madrid: 14.830

**Boletín de suscripción a «LA ESTAFETA LITERARIA»**

Ruego a Vds. me suscriban por un año a «LA ESTAFETA LITERARIA»  
 Nombre .....  
 Dirección .....  
 al precio de la tarifa abajo indicada, cuyo pago realizaré según sus ins-  
 trucciones.

Fecha .....

Firma,

**PRECIO DE SUSCRIPCION ANUAL**

**Normal**  
 España ... .. 300 ptas.   
 Resto de Europa ... .. ( 7 dólares USA)   
 Demás países ... .. (11 dólares USA)   
**Especial aérea**  
 Europa ... .. ( 9 dólares USA)   
 Demás países ... .. (20 dólares USA)   
 Indíquese lo que interese con una cruz

**Boletín de suscripción a «POESIA ESPAÑOLA»**

Ruego a Vds. me suscriban por un año a «POESIA ESPAÑOLA»  
 Nombre .....  
 Dirección .....  
 al precio de la tarifa abajo indicada, cuyo pago realizaré según sus ins-  
 trucciones.

Fecha .....

Firma,

**PRECIO DE SUSCRIPCION ANUAL**

**Normal**  
 España ... .. 180 ptas.   
 Resto de Europa ... .. (3 dólares USA)   
 Demás países ... .. (5 dólares USA)   
**Especial aérea**  
 Europa ... .. (4,5 dólares USA)   
 Demás países ... .. (7 dólares USA)   
 Indíquese lo que interese con una cruz