

la

estafeta

literaria

revista quincenal de libros, artes y espectáculos

nº
474

15 agosto 1971

20 ptas.

EN EL ALBA DE CRETA

NUEVAS APRECIACIONES DEL ARTE

Z. el 4

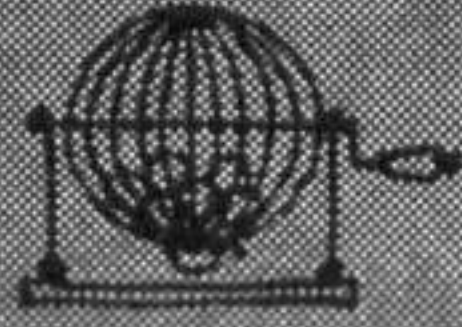
LA COLECCION **PUNTO OMEGA**

(dirigida al lector universitario)

Lleva publicados 133 volúmenes



LOTERÍA DE las artes y las letras



PUEDEN JUGAR

EXCELENTÍSIMO AYUNTAMIENTO DE CAMPO DE CRIPTANA

IV CERTAMEN NACIONAL DE PINTURA CONVOCADO POR LA DELEGACION DE FIESTAS AGOSTO 1971

BASES

1.ª Podrán participar todos los artistas que lo deseen.

2.ª Quedan establecidas dos categorías: profesionales y aficionados.

3.ª Los premios serán los siguientes:

PREMIOS

Profesionales

Primero: 15.000 pesetas y diploma.

Segundo: 6.000 pesetas y diploma.

Aficionados

Premio «Ayuntamiento», tema libre: 3.000 pesetas.

Premio «Francisco Valbuena», tema manchego: 3.000 pesetas.

4.ª Cada concursante podrá presentar un máximo de tres obras, siempre en medidas no inferiores a 50x61 ni superiores a 100x81 centímetros.

5.ª Los autores quedan en libertad por lo que se refiere a temática y procedimiento, con la única exclusión de las técnicas al agua.

6.ª Todas las obras presentadas a concurso deben ser originales.

7.ª Los trabajos deben presentarse en las oficinas de Secretaría del Ayuntamiento.

8.ª El plazo de admisión quedará cerrado a las catorce horas del día 20 de agosto de 1971.

9.ª Los artistas profesionales deberán presentar su «currículum vitae»; o, en su defecto, el carné en que acredite su profesionalidad.

10.ª A cuantos concursantes participen en el concurso se les entregará un recibo justificante y el cual servirá para retirar las obras no premiadas.

11.ª Con todos los trabajos presentados se abrirá una exposición en la sala del Ayuntamiento, que será inaugurada el día 24 de agosto y clausurada el 5 de septiembre.

12.ª En el acto de inauguración se dará lectura del acta del jurado calificador y seguidamente se hará entrega de los premios correspondientes.

13.ª Cada obra premiada quedará en propiedad del Ayuntamiento para

enriquecer el Museo Municipal de Arte.

14. El Ayuntamiento tratará con toda delicadeza las obras presentadas, pero no se hace responsable de los deterioros que pudieren sufrir por causas ajenas a la organización.

15. A partir del día 5 de septiembre, fecha de la clausura de la exposición, po-

drán ser retiradas las obras no premiadas.

16. El presentarse a concurso implica la aceptación de todas las bases expuestas.

Campo de Criptana, julio de 1971.

La correspondencia se dirigirá a: «IV Certamen Nacional de Pintura, Delegación de Fiestas, Ayuntamiento de Campo de Criptana (Ciudad Real)».

PRIMER FESTIVAL DE LA CANCIÓN DEL TRIGO

La Comisión Provincial de Información, Turismo y Educación Popular, por medio de la Delegación del Ministerio de Información y Turismo en Palencia, organiza y convoca el «Primer Festival Nacional de la Canción del Trigo», con arreglo a las siguientes bases:

1.ª Pueden tomar parte los compositores y letristas españoles, los cuales aceptan las presentes bases, por el hecho de concurrir al festival.

2.ª A partir de la publicación de las presentes bases comenzará la presentación de canciones, terminando el plazo a las doce horas del día 21 de agosto de 1971.

3.ª El tema y ritmo de las canciones será libre, dentro del llamado género de música ligera. Los autores podrán presentar cuantas canciones deseen.

4.ª El envío de canciones (una por envío, en sobre independiente), se realizará necesariamente por correo, en sobre cerrado y lacrado, enviando una partitura de piano y cinco ejemplares del texto de la letra, incluyendo obligatoriamente una grabación en cinta magnetofónica.

No deben figurar el nombre, apellidos, seudónimo ni dirección de los autores, sino en un sobre aparte, cerrado y lacrado, que habrá de ser incluido en el que contenga la partitura, letra y grabación magnetofónica. En el exterior de este sobre se hará figurar el título de la canción.

El envío de canciones se realizará a la Delegación Provincial del Ministerio de Información y Turismo de Palencia (Mayor, 11, 3.ª).

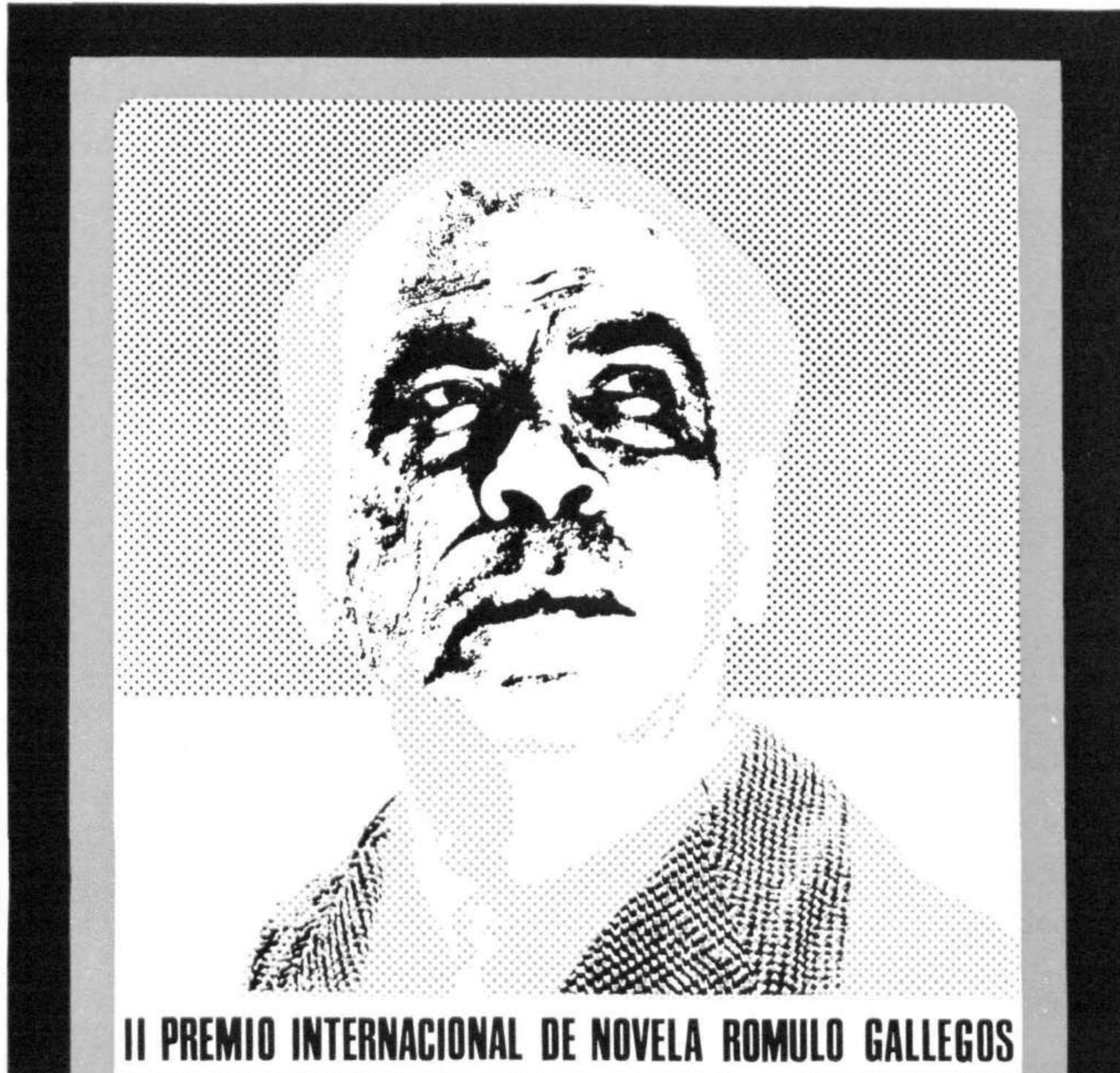
5.ª Las canciones habrán de ser inéditas, suponiendo su inmediata exclusión del festival tan pronto se demuestre su estreno o publicación con fecha anterior al 21 de agosto de 1971, fecha en que ya pueden ser difundidas.

6.ª Un jurado nombrado al efecto clasificará diez canciones de entre todas las recibidas, que pasarán a formar parte de la final de este I Festival de la Canción del Trigo, que se celebrará el día 12 de septiembre de 1971 en la localidad de Ampudia de Campos (Palencia).

7.ª Una vez que el jurado haya clasificado estas diez canciones finalistas, se hará pública la lista con títulos de canciones y nombres de sus autores, los cuales habrán de enviar a la Delegación Provincial de Información y Turismo de Palencia los arreglos y orquestaciones de «una canción clasificada de acuerdo a la plantilla de la orquesta. Esta plantilla se comunicará con la notificación de clasificación de su canción.

Las orquestaciones habrán de estar en poder de la Delegación de Información y Turismo el día 2 de septiembre de 1971.

8.ª Cada intérprete del



II PREMIO INTERNACIONAL DE NOVELA ROMULO GALLEGOS

El Instituto Nacional de Cultura y Bellas Artes, en nombre de la República de Venezuela y autorizado por el Ministerio de Educación conforme a la resolución número 4.640, del 10 de junio de 1965, convoca por segunda vez el Premio Internacional de Novela «Rómulo Gallegos», creado por Decreto ejecutivo número 83 al conmemorarse el 2 de agosto de 1964 el octogésimo aniversario del natalicio del eximio novelista venezolano.

El concurso se regirá por las siguientes

BASES

1. El premio consiste en la suma de cien mil bolívares (US \$22.223), medalla de oro y diploma. Se adjudicará al autor de la que se estime la mejor novela escrita en lengua castellana publicada en el quinquenio 1967-1971.

2. El premio se otorgará por segunda vez el 2 de agosto de 1972, día natal de Rómulo Gallegos.

3. Podrán concurrir los escritores de América Latina, de España y de Filipinas, cualquiera que sea el país de su residencia, con novelas escritas en castellano y publicadas, en primera edición, dentro del plazo señalado en estas bases.

4. Para el concurso se admitirán las novelas publicadas entre el 1 de enero de 1967 y el 31 de diciembre de 1971. Cada concursante enviará diez ejemplares de su obra a la dirección que se indica más abajo.

5. Se designa a Mario Vargas Llosa (I Premio Internacional de Novela «Ró-

mulo Gallegos»), Antonia Palacios, Emir Rodríguez Monegal, José Luis Cano y Silvina Bullrich para constituir el Jurado que seleccionará al ganador del premio. Si no hubiera acuerdo unánime, el premio se adjudicará al autor de la novela que obtuviere la mayoría de votos del Jurado.

6. El Jurado dictará su veredicto, acompañado de un juicio razonado sobre el valor de la novela premiada, entre el 15 y el 25 de julio de 1972.

7. El premio será otorgado a un solo autor y a una novela, no admitiéndose por lo tanto su división. Ningún autor podrá obtener el premio más de una vez.

8. El Instituto Nacional de Cultura y Bellas Artes se reserva el derecho de editar en Venezuela la novela premiada, en un tiraje de 25.000 ejemplares, sin que por este concepto tenga que pagar ningún derecho a su autor.

9. Lo no previsto por las presentes bases será resuelto por el Instituto Nacional de Cultura y Bellas Artes.

10. Para todo lo relacionado con este concurso los interesados se dirigirán al:

INSTITUTO NACIONAL DE CULTURA Y BELLAS ARTES
II Premio Internacional de Novela «Rómulo Gallegos»
Apartado de Correos 50.995
Caracas 105, Venezuela.

Caracas, 6 de mayo de 1971.

Alfredo Tarre Murzi,
Presidente del Instituto Nacional de Cultura y Bellas Artes

DEBEN (DE) HABER COBRADO

Suma anterior:

18.190.000

100.000

Don Alvaro García Pelayo Gross, premio «La Mancha 1971» para reportajes gráficos.

Don Francisco Entres, premio de periodismo en el mismo concurso.

75.000

Doña Teresa Peña, premio «Fundación Rodríguez Acosta» de pintura.

60.000

Don Jesús de Perceval, primer premio del «III Certamen de Pintura» de Almería.

50.000

Don Cristóbal Toral, premio «Fundación Rodríguez Acosta» de pintura.

40.000

Don M. García de Garay, primer premio de pintura del Ayuntamiento de Vitoria.

30.000

Don Carlos Sáenz de Tejada Benvenuti, premio «Juan Valera 1971».

Don José Antonio Fiestas García, segundo premio de pintura del Ayuntamiento de Vitoria.

Don José Hernández Quero, segundo premio en el «III Certamen de Pintura» de Almería.

25.000

Don Joaquín Ilundain Solano, tercer premio de pintura del Ayuntamiento de Vitoria.

Don José Antonio González Casanova, premio «Fernández Latorre» de periodismo.

Don Juan Blanco Ortega, premio «La Mancha 1971» de periodismo.

Don Juan Manuel Brazan, tercer premio en el «III Certamen de Pintura» de Almería.

Don José Vila Sierra, don Miguel Navarro Sánchez, don Juan Manuel Brazan, don José Domenech Ciriaco y doña María Victoria Bofill Catalá, premios «Fundación Rodríguez Acosta» de pintura y escultura.

Don José Antonio Guillén Franco, premio de fotografía turística de la Dirección General de Promoción del Turismo.

20.000

Don Bernardo Petit Monjo, cuarto premio de pintura del Ayuntamiento de Vitoria.

15.000

Don Manuel Alcántara, premio «Santa Teresa y su tiempo» de periodismo.

10.000

Don Francisco Giménez Alemán, don José Sánchez de la Rosa, don Rafael Escamilla y don Federico Escribano, premios de la Jefatura Central de Tráfico de periodismo, radio, televisión y fotografía, respectivamente.

7.500

Don Daniel Castillejo, accésit al premio del Ayuntamiento de Vitoria de pintura.

5.000

Don Juan A. Usparicha, segundo premio de la Jefatura Central de Tráfico de periodismo.

Don León Cuenca, segundo premio de radio en el mismo concurso.

2.500

Doña Daisy María Lavandero, don José María Moreira y don Luis Ortega, accésit de los premios de periodismo de la Jefatura Central de Tráfico.

Suma y sigue:

19.055.000

festival tiene una asignación de 5.000 pesetas, en concepto de participación al mismo, pudiendo aportar los autores de las canciones clasificadas al intérprete que prefieran de acuerdo a las características de su canción. Únicamente, en caso de que el autor no aporte intérprete, la Organización encomendará la canción al artista que considere adecuado.

9.ª La duración de las canciones clasificadas habrá de ajustarse a la usual de dos a tres minutos.

10. Serán devueltas a sus autores, previa apertura de la plica, las canciones no clasificadas para la final.

11. Todas las canciones que se editen en discos o papel habrán de llevar el lema: «I Festival de la Canción del Trigo».

12. Se establecen los si-

guientes premios, que no podrán declararse desiertos:

Primer premio: 50.000 pesetas y espiga de oro.

Segundo premio: 25.000 pesetas y espiga de plata.

Tercer premio: 15.000 pesetas y espiga de bronce.

Premio especial de 15.000 pesetas y placa conmemorativa a la mejor canción que elogio los valores del campo español.

Premio de interpretación de 10.000 pesetas y placa conmemorativa al mejor intérprete.

13. La Comisión del festival se reserva el derecho de retransmitir el festival en directo o diferido, sin que ningún autor o intérprete pueda reclamar indemnización alguna por estas retransmisiones.

14. La Comisión del festival puede interpretar las

presentes bases, quedando facultada para decidir las cuestiones no previstas en las mismas.

15. Las oficinas del I Festival de la Canción del Trigo quedan establecidas, a todos los efectos, en la Delegación Provincial del Ministerio de Información y Turismo de Palencia (Mayor, 11, 3.º). Teléfono 71 14 02. Palencia.

EXCMO. ATENEO DE SEVILLA:

CONCURSO DE CARTELES CABALGATA DE LOS REYES MAGOS 1972

Bases que han de regir en el concurso que se convoca para la elección y adquisición del cartel anunciador de la Cabalgata de los Reyes Magos del excelentísimo Ateneo de Sevilla de 1972:

Primera. El excelentísimo Ateneo de Sevilla convoca concurso público para la elección y adquisición del cartel anunciador de la Cabalgata de los Reyes Magos del próximo año 1972.

Segunda. A este concurso podrán concurrir cuantos artistas lo deseen.

Tercera. Los originales deberán ser inéditos y realizados, aunque con libertad de procedimiento, de forma que puedan ser reproducidos en un máximo de tres tintas, a cuyo efecto los artistas deberán tener en cuenta estas circunstancias en la confección del original que presenten al concurso, así como no adosarles elementos extraños a la pintura, ni emplear oro y plata. Será requisito indispensable para que sean admitidas las obras que éstas se presenten fijadas sobre bastidor, a fin de que, si así se dispusiera por el jurado calificador, puedan exponerse al público todas o una selección de ellas.

Cuarta. Las dimensiones de la superficie pintada del cartel serán de 50 centímetros de alto por 40 de ancho. Dentro de dicha superficie pintada deberá figurar la inscripción siguiente: «La Cabalgata de los Reyes Magos espera vuestro donativo. 1972». El cartel deberá llevar en sitio bien visible el emblema del excelentísimo Ateneo de Sevilla. Toda obra que no se ajuste a la leyenda que se indica y al dibujo exacto del emblema del Ateneo no será admitida al certamen.

Quinta. Los concursantes quedan en libertad para escoger el tema o composición, pero deben tener en cuenta el carácter de la fiesta y la finalidad que persigue el cartel.

Sexta. El plazo de recepción de las obras quedará abierto al publicarse estas bases y terminará a las veintidós horas del día 10 de septiembre del año actual.

Séptima. El Jurado que ha de fallar el concurso estará constituido por el presidente del excelentísimo Ateneo; el presidente de la Hermandad de Ex-Reyes Magos; el director de la Cabalgata; el presidente de la Sección de Bellas Artes; dos miembros de la Asociación Española de Críticos de Arte, nombrados por la Junta Directiva de la docta Casa, y el secretario general del Ateneo que actuará como tal del Jurado.

Octava. Se concede un premio de 8.000 pesetas para el cartel que el Jurado considere digno de obtenerlo y el original premiado quedará de propiedad del excelentísimo Ateneo, con los

(Pasa a la pág. 35.)

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, 425 ptas. Resto de EUROPA, 800 ptas. (avión), 600 ptas. (ordinario). OTROS PAISES, 1.900 pesetas (avión), 840 ptas. (ordinario)

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

Sumario

n.º 474

EN EL ALBA DE CRETA, por Carlos Areán. (Págs. 4 a 9.)
NUEVAS APRECIACIONES DEL ARTE, por Antonio Manuel Campoy. (Págs. 10 y 11.)
EL ESCRITOR, AL DIA: PINO OJEDA, por Carlos Murciano. (Págs. 15 a 17.)
SOBRE LA REIVINDICACION DEL TERMINO «POETISA», por Demetrio Castro Villacañas. (Págs. 18 y 19.)
LA COLECCION «PUNTO OMEGA», por Arturo del Villar. (Págs. 20 a 23.)
MUERTE DEL PERRO (cuento), por José María Bermejo. (Págs. 24 a 26.)
CINCO POEMAS DEL LIBRO «CUYA SELVA», por Joaquín Jiménez-Arnau. (Pág. 28.)
ENTRAMOS EN TERRITORIO DE JOAQUIN VAQUERO, por Luis López Anglada. (Pág. 44.)

Págs.

Secciones:

LOTERIA DE LAS ARTES Y LAS LETRAS	2
CRONICAS Y CARTAS DEL EXTRANJERO: PARIS, por María Fortunata Prieto Barral	12
ESTAFETA NOTICIAS	14
LOS CONSUMOS LITERARIOS: LA BODA EN LA NOVELA ROSA, por Francisco Alemán Sainz	26
CINE: XIX FESTIVAL DE BERLIN, por Pedro Rodrigo	28
TEATRO, por Juan Emilio Aragonés	31
MUSICA, por Carlos José Costas	32
EL CUADERNO ROTO, por José García Nieto	34
PAPELETA DE LECTURA: RICARDO DE VAL Y VICTOR MAICAS, por Eusebio García Luengo	36
CON EL ESTILO DE... MIGUEL DELIBES, por Angel Palomino	38
ARTE: MEDALLISTICA ACTUAL, por Luis María Lorente	39
ITINERARIO DE EXPOSICIONES, por Carlos Areán	39

ESTAFETA LIBROS (Suplemento bibliográfico), críticas, reseñas y notas. (Págs. 657 a 672.)

Portada de IZQUIERDO





EN EL ALBA DE

I ORIGENES Y PERIODOS ACEPTADOS

LOS orígenes de la cultura cretense, antepasada de la cretomicénica, se hallan envueltos en el misterio. Toynbee, opina que cuando la desecación hizo imposible la vida en la estepa afroasiática, unos pueblos respondieron a este reto, drenando y haciendo fructíferos el valle del Nilo, el del Tigris y el Eufrates y el del Indo y su río gemelo, hoy desaparecido, pero del que se habla todavía en fuentes literarias del siglo XII, mientras otros lo hicieron lanzándose hacia lo desconocido en frágiles embarcaciones, poblando la isla de Creta y las Cícladas. La tesis es seductora y ha sido expuesta con gran maestría por su mantenedor, pero no existen pruebas del origen africano de los antiguos cretenses. Igual podrían ser originarios de las costas de Siria o Palestina—en cuyo caso la tesis de Toynbee seguiría siendo válida—que proceder de Anatolia, a través de Chipre, o de la Europa balcánica. Parece más lógico pensar que aunque la cultura cretense sea primaria, los hombres que la crearon desarrollaron previamente el arte de la navegación—en caso contrario, no habrían podido alcanzar las costas de Creta—y que una vez establecidos allí mantuvieron frecuentes contac-

tos con Egipto y con las costas occidentales de Asia, lo que les permitió hallarse al tanto de los progresos de las culturas egipcia y sumeria.

Cuando en el año 1877, siendo Creta todavía turca, el cónsul de España en Cefalonia, Federico Otón, inició por su cuenta las excavaciones y descubrió las ruinas de Knosos, comprobando la existencia de un edificio de cincuenta y dos metros de largo por cuarenta y dos de ancho, los especialistas recibieron una sorpresa similar a la que habían recibido cuando cinco años antes Schliemann había logrado localizar las ruinas de Troya. El propio Schliemann, que realizaba entonces sus excavaciones en Micenas, solicitó permiso en 1883 al gobierno turco para continuar las excavaciones de Federico Otón, pero le fue denegado. En marzo de 1899 reanudó sir Arthur Evans las excavaciones iniciadas veintidós años antes por el cónsul de España. Después de terminar de desenterrar la totalidad del palacio, Evans anotó en su diario que aquello era «un fenómeno de lo más extraordinario: nada griego, nada romano...», pero que «como lo demuestran los tholou (tumbas) encontrados cerca del camino central, mucho más abajo existió un Knosos floreciente...». El palacio que acababa de ser sacado a la luz del día pertenecía a lo que luego el propio Evans clasificaría como *Minoico medio*, extendido desde 2100 hasta 1570 antes de Cristo, pero antes había habido un *Minoico primitivo*, desde 3400 hasta 2100, y hubo luego un *Minoico último*, desde 1570 hasta 1250, subdivididos a su vez,

cada uno, en otros tres periodos, llamados I, II y III, cuyo detallado análisis parece aquí innecesario.

En Knosos y zonas centrales de Creta, el paso desde el eneolítico al *Minoico primitivo primero* ofrece abundantes objetos cerámicos: vasijas anchas, tazas con base, hemisféricas o con pedestal, cucharones, etcétera. Los motivos decorativos geométricos son de una gran soltura a base de líneas curvas paralelas, alternadas con punteados, grecas en ángulo recto (oblicuamente dispuestas y con rayado muy unido) o series de líneas onduladas paralelas, que pueden aludir a las alas de un pájaro. En el *Primitivo segundo* estos motivos se multiplican y se insinúa un principio de sombreado. En el tercero aparecen los primeros sellos, algunos con motivos geométricos o espirales, otros con buques o con una figura humana sentada ante un extraño tablero. Todo ello permite inferir que si Creta no había creado todavía una cultura coherente, se hallaba, desde el punto de vista estético, en vísperas de conseguirlo. Corroboran este punto de vista las joyas, que eran ya de indudable refinamiento, especialmente los medallones cilíndricos, con repujados representando hojas y espirales de oro. Interesantes son también los collares con cuentas esféricas, tubulares o almendradas, en esteatita, cristal de roca o cornalina. Esa feminidad, que llegaría a ser uno de los elementos primordiales de la cultura cretense, se insinuaba ya, por tanto, a lo largo de todo el tercer milenario anterior a Cristo.



Fresco sobre caliza enyesada, de Hagia Triada, siglo XIV a. de C.

CRETA

Por Carlos AREAN

II RELIGION Y ESTADO

La religión, el Estado y la sociedad cretense comienzan a estructurarse entonces en su forma definitiva y convendrá intentar comprenderlos a partir de los pocos datos que sobre ellos poseemos.

Parece ser que una diosa era la madre primordial y que simbolizaba (no sólo ella, sino también los otros elementos del culto, tales como el árbol, representado continuamente, o la serpiente, muy habitual también) la fecundidad de la tierra y de los seres vivientes. Había también una divinidad masculina, muy inferior a la femenina e íntimamente subordinada a ella. Podemos colegir, por tanto, que esta religión matriarcal era en principio monoteísta, a pesar del gran número de seres quiméricos, con cuerpo humano y cabeza de animal, en los que parecían creer los cretenses, como encarnación de diversas fuerzas de la naturaleza, y de los que ha quedado un recuerdo en la mitología griega, a través de la leyenda del minotauro. Parece ser también que hubo un rito de muerte y resurrección de la diosa madre. Es muy posible que los misterios griegos de más calidad religiosa, tales como los de Eleusis, sean supervivencias de la vieja rebelión de Creta. Al lado de la gran diosa había una cohorte subor-

dinada de divinidades también femeninas (politeísmo mitigado). El sacerdocio era, en principio, femenino, aunque se desconoce si de manera excluyente. Resulta curiosa la escasez de templos, a pesar de los contactos con Oriente y Egipto. Son muy significativas la inhumación del cadáver, depositando en la tumba la parte preferida del ajuar personal del difunto, y la ofrenda de alimentos, lo que presupone una creencia en la inmortalidad o en una continuidad, al menos, de la vida. Abundantes procesiones y una concepción religiosa de la danza—y tal vez, también, del deporte—completan las pocas noticias que tenemos sobre la religiosidad cretense. Estas ceremonias acompañaban las fechas fundamentales del año agrícola.

El Estado era monárquico y no guerrero. Las ciudades no poseían murallas, ya que la flota cretense constituía la mejor defensa imaginable. Creta comerciaba ampliamente con todo el Mediterráneo y exportaba sus productos a los cuatro puntos cardinales. Sostenía además cordiales relaciones diplomáticas con Egipto. En el continente griego colonizó el Peloponeso. En la Isla de Malta se han excavado ricos palacios inspirados en los cretenses. La vida social era rica y variada. La mujer disfrutaba, por lo menos, de tantos derechos como el hombre. Podía torear, exhibirse semidesnuda, viajar libremente y disponer de sus bienes. Se cuidaba de su atuendo y de su línea y tenía un aspecto que cabría denominar «moderno». Claro está que esto parece ser tan sólo aplicable

a la clase dirigente, dado que nada sabemos de la vida de los campesinos, ni del puesto que entre ellos ocupaba la mujer.

III LOS PRIMEROS PALACIOS

Llegados a este punto, y antes de intentar describir los palacios de Knosos y Faistos y las creaciones pictóricas contemporáneas, tenemos que encararnos con dos graves problemas, que ponen en entredicho todas las teorías hasta ahora emitidas, no sólo sobre el origen de la cultura cretense, sino también sobre el de la cretomicénica y el de la griega.

Es el primero el de la influencia constante del arte de la península anatólica sobre el de Creta, en donde las interpretaciones se muestran, no obstante, altamente originales, y sobre Chipre y las Cícladas, en donde los modelos asiáticos son ya más netamente reconocibles.

Es el segundo el desciframiento, a partir de 1953, de la escritura lineal b. Aunque subsista el misterio en torno a la lineal y a la jeroglífica cretenses, más antiguas ambas, ha quedado demostrado que en las tabletas halladas en Pilos, en el Peloponeso y en la propia Knosos, en Creta el idioma

empleado a partir del siglo XIV antes de Cristo era ya el griego. Se trata del griego oriental, muy parecido al aqueo y al jónico y bastante diferente del dorio. Ello permite inferir que antes de la definitiva destrucción de los restos de la cultura cretense a manos de los dorios, ocurrida algo antes del año 1100, otros helenos—los aqueos—habían ocupado ya Creta y arrasado sus palacios tres siglos atrás. No es tampoco aventurado considerar que la cultura micénica es una mezcla de aportaciones aqueas y cretenses, anteriores estas últimas a la migración aquea, la cual pudo haberse iniciado en la Grecia continental hacia el año 1800 antes de Cristo.

La tesis de Toynbee sobre la cultura cretense sufre así un rudo golpe. Es posible que ni tan siquiera sea, a la luz de estos nuevos hechos, una cultura primaria, sino una recreación de una vieja cultura anatólia todavía mal estudiada, pero cuyos rastros más importantes pueden seguirse desde la desembocadura del Halys, en la costa sur del mar Negro, hasta las excavaciones de Alalaj, en la orilla derecha del Orontes, en el extremo norte de Siria. En esta última ciudad excavó Leonard Woolley el palacio del rey Yarim-Lim, el cual supone fue construido a principios del siglo XVIII antes de Cristo y cuyos frescos presentan—lo mismo que su estructura general—notables semejanzas con los de Knosos. Más antiguo aún que este palacio de Yarim-Lim, que Woolley cita como prueba de la perduración de la influencia anatólia sobre Creta, es el de Beyce-Sultan, construido entre los años 2000 y 1700, pero esas son también las fechas aproximadas del de Mallia en Creta. El segundo palacio de Knosos—el de las refinadas pinturas murales—se construyó en cambio entre 1700 y 1600 y puede ser, por tanto, una prueba de la influencia anatólia.

Hacia 1650 antes de Cristo acaeció una catástrofe de origen desconocido (se cree más probable un terremoto que una gue-

rra) que destruyó los antiguos palacios de Creta. Reconstruidos ya en su mayor parte antes de 1630 (así tiende a probarlo una tapadera de alabastro egipcia en la que se halla grabado el nombre del faraón Jiyán, hallada en el segundo palacio de Knosos), los palacios antiguos se hallan recubiertos por los que los sustituyeron y es difícil, por tanto, desenmarañar íntegramente su plano en las excavaciones. El de Mallia es el que menos sufrió en la catástrofe y de ahí que sea más fácil hacerse una idea relativamente neta de sus características. Se trataba de un gran rectángulo de cien metros de largo por ochenta de ancho, enclavado al noroeste de una ciudad que medía un kilómetro de largo por ochocientos metros de ancho. En las fotografías aéreas de lo que todavía resta de Mallia, es posible ver dos agrupaciones de cimientos de casas, al sur y al sudoeste del palacio, y la masa de éste con su ordenación rectilínea. No sólo era interesante la urbanización, sino el sistema muy perfecto de alcantarillado. El palacio propiamente dicho posee un gran patio central de más de cincuenta metros de largo, con un altar en el centro y multitud de dependencias, semiabiertas muchas de ellas y divididas con muros en forma de T o de L. Había también varios patios más pequeños y una zona de más gruesos cimientos, sobre la que se supone se alzaba la torre del homenaje. La entrada norte caía sobre la calle del mar. El palacio poseía una playa propia. Abundaban las pilastras y columnas, lo que daba gran movilidad al conjunto del sistema, que era clarísimo en el plano, aunque probablemente de difícil orientación en la realidad, debido al gran número de dependencias y a la abundancia de quiebros en ángulo recto entre los pasadizos que las enlazaban—sin salida muchos de ellos—y que constituían, como más tarde los de Knosos, un auténtico laberinto. Los pilares eran gruesos—más que los del palacio anatólio de Beyce Sultan—y se apoyaban di-

rectamente en el suelo. El plano era también más laberíntico, aunque ambos utilizasen exclusivamente el ángulo recto con gran abundancia de quiebros. Hemos descrito con bastante detalle este palacio, ya que constituye el tipo genérico de estas notables creaciones cretenses.

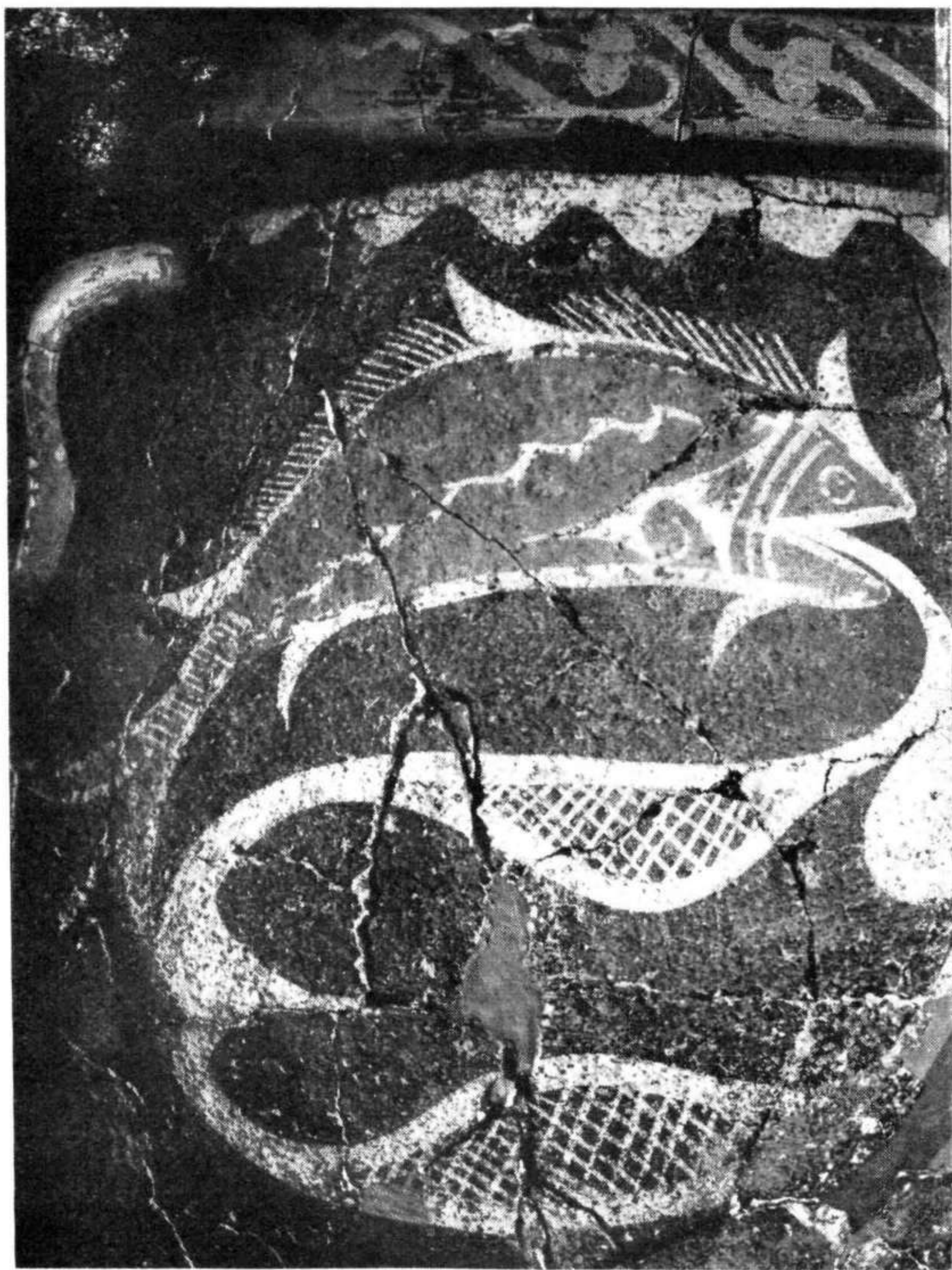
Se ha pretendido también que el palacio de Mari, sobre el Éufrates—sumerio en su inspiración—ha podido influir sobre los de Creta, pero si se tienen en cuenta su ausencia de pilastras y columnas, su estructura no laberíntica y algún que otro entronque oblicuo entre las diversas dependencias, no parece probable que esa posible influencia haya sido muy profunda.

La época de los primeros palacios no ha dejado una gran pintura, como la de los alzados tras la destrucción. Nos dejó, en cambio, tanto en Mallia como en Knosos, Faistos y la gruta de Kamares, próxima a Faistos, algunas de las más deslumbrantes piezas cerámicas que halla producido la humanidad. La esbeltez de estas piezas, la infinita variedad de sus formas—inspiradas algunas de ellas en las de los recipientes metálicos—la rítmica maravilla del dibujo y la calidad del color y de la textura, nos prueban que esa fue la primera gran época clásica de la cultura cretense. La línea del asa de un jarro, situada en la parte superior, puede prolongarse en la de la boca, ligeramente puntiaguda y alzada. Los dibujos, con motivos espirales, pisciformes, ondulados o radiales, ciñen ingrávidamente el volumen de cada objeto. El color, con preferencia por los fondos denso-azulados o negro-brillantes, sobre los que resaltan los motivos en rojo ladrillo o blanco salpicado, es el insustituible para cada forma concreta. Cuando en alguna copa se insinúa un ligero barroquismo y se ocupa totalmente el espacio, la espiral de quiebro interior y diferente salida para cada rama, puede terminar en la estilización de un pulpo o de unas flores o recubrirse íntegramente con unos dientes de sierra que

Sacerdotisa oficiando ante el altar. Detalle de un fresco del sarcófago de Hagia Triada



Pez de una jarra de almacenamiento (detalle). Festos



parecen frenar y hacer más majestuoso su ritmo. Alguna cratera se halla decorada con flores cerámicas blancas en relieve, que contrastan, debido a su aire rococó, con los sobrios ajedrezados del cuerpo de la pieza o con los sarmientos sinuosamente entrelazados que recorren su p.e.

Pequeñas estatuillas femeninas, desnudas o vestidas con faldas acampanadas, ofrecen una esquematización de volúmenes próximos al de las esculturas cubistas. Hachas de gala, cuyo mango representa un perro en el aire, unen a la gracia del salto una decoración incidida de máxima variedad en el encadenamiento de espirales de doble sentido. Todo canta en este arte único el triunfo de la gracilidad. Jamás otra cultura en el mundo ha tenido una tal obsesión de refinamiento o de esbeltez. Las joyas siguen siendo creaciones características, con sus parejas de abejas unidas o con sus sacerdotisas agarrando con cada mano un ave, tan parecidas en su composición, pero tan diferentes en su delicada ternura, a aquellos relieves asirios en los que un rey domeñaba dos leones con gran destreza y arrogancia, pero sin ingravidez exquisita.

Cuando se construyeron los segundos palacios pudo lograrse, también bajo la hegemonía de Knosos, la unidad política de la isla y dar comienzo lo que luego ha sido llamada la talasocracia cretense. De todos modos, no parece probable que Creta pudiese oponerse bélicamente a Egipto y debe suponerse que su Imperio marítimo fue, por tanto, más comercial que militar o político.

IV KNOSOS Y FESTOS: UNA PINTURA «MODERNA»

Si de los primeros palacios apenas conocemos los cimientos, poseemos, en cambio, bastantes elementos para imaginar los segundos. El de Knosos fue alzado entre 1700 y 1600 y destruido entre 1450 y 1400 por una invasión, probablemente aquea, llevada a sangre y fuego. Es muy probable, además, que entre el terremoto o erupción volcánica que se supone destruyó los primeros palacios y la reconstrucción de éstos, ya algunas bandas aqueas hubiesen hecho incursiones en Creta, aprovechando la debilidad transitoria originada por la catástrofe y aprendieran allí los modelos arquitectónicos, pictóricos y cerámicos que llevarían a Pilos, Tirinto y Micenas. Si esta tesis es exacta, la dependencia cultural del Peloponeso respecto a Creta, no se debería a ocupación cretense del Peloponeso, sino a un inicial contacto guerrero, robustecido durante dos siglos—los cortos, pero brillantes doscientos años transcurridos hasta el definitivo aniquilamiento de la cultura cretense por la gran invasión aquea—por nuevos contactos comerciales, religiosos y culturales.

Estos doscientos y pico años que se extienden desde 1650—momento crucial del Minoico Medio III—hasta 1400—año final de Minoico Reciente I—son, a pesar de su leve decadentismo altamente civilizado, la edad de oro del poderío y de la cultura cretenses. Anteriormente, Creta había mantenido contactos con Chipre, cuya conquista parcial intentó, y con las costas de Asia, pero se había extendido poco hacia el norte. En el Minoico Reciente I el poderío de la talasocracia cretense—que entonces sí existe realmente—es indiscutible y su influencia llega hasta el centro de Europa a través de Grecia. La escritura lineal sustituye hacia finales del Minoico Medio a la jeroglífica, con extensión al Peloponeso, provincia cultural, ya que no política, de



Cerámica de Festos



Dos detalles del sarcófago de Hagia Triada: diosa en carroza de caballos y de grifos

Creta. En el Mediterráneo oriental, Malta, Sicilia y, posiblemente, Libia, conocen la influencia cretense. Un naturalismo—propio de las épocas de plenitud—se impone en el arte, aunque sin renunciar a las convenciones estrictamente cretenses. El nuevo imperio comercial de Egipto con Creta, de igual a igual, importa sus objetos de arte, lo que puede explicar parcialmente el naturalismo de Tell-al-Amarna, iniciado en 1379, menos de medio siglo después de la destrucción de los grandes palacios. La vida de las clases altas—si se tienen en cuenta los planos de las casas y los objetos suntuarios—resulta en Creta más dulce que nunca. Se trata de una de esas épocas de plenitud que la humanidad alcanza muy raras veces (y que no tiene paralelo ni en Mesopotamia ni en Egipto), pero resulta tan corta como un sueño bellissimo.

Ciento cincuenta metros de Este a Oeste y cien de Norte a Sur media el palacio de Knosos. El arquitecto aprovechó hábilmente los accidentes del terreno ondulado para crear terrazas y escalinatas que aumentasen la movilidad de los volúmenes. A su alrededor se extendía una ciudad compacta y varios barrios aislados. Muchas de las casas son lujosas y se supone que la población se acercaba, caso de que no los superase, a los cien mil habitantes. Tanto el palacio como la agrupación urbana eran dignos, por tanto, del poderío de la talasocracia cretense. Knosos se hallaba situada a tan sólo cuatro kilómetros del mar. Aunque las terrazas se abrían al campo, intentando una integración de arquitectura y paisaje, no se disfrutaba desde aquéllas de un amplio panorama. El patio central—herencia, probablemente, del palacio anterior—media cincuenta por veinticinco metros. A sus lados se extendían las innumerables dependencias enlazadas por pasillos menos laberínticos que los de Malia. Los grandes almacenes, situados a lo largo de todo el lado oeste, son una serie de celdas sumamente alargadas, lo que prueba, una vez más, el sentido funcional de la arquitectura cretense. De la parte meridional de esta fachada oeste—ciega en su primer piso y atravesada por ventanas en los restantes—partía el impresionante corredor de la procesión, decorado con exquisitos frescos. Hacia la mitad, el muro sur se quebraba en ángulo recto y desembocaba luego en el patio central, dejando a ambos lados dos grupos de habitaciones muy amplias. Ante este plano, y ante la flexibilidad de sus corredores y entronques, es imposible seguir acusando de confusa a la arquitectura cretense. Es, por el contrario, de una enorme ambición y sabe llegar a lo colosal sin renunciar ni a su refinamiento equilibrado ni a un exquisito sentido de las proporciones, que evita siempre toda exageración. La abundancia de columnas y pilas-tras; la visión, desde los patios, de varios pisos abiertos al interior; las escaleras, cubiertas con un arquitrabe alemando, pero abiertas lateralmente hacia los patios, y la distribución simétrica de las ventanas rectangulares entre las columnas que sostenían las grandes balconadas, daban un aire flexible a este gran conjunto. El arquitecto cretense jugaba con un conjunto levemente dinámico de volúmenes abiertos y un tanto desparramados. Nunca un piso se superponía íntegramente sobre otro, sino que partían de diversas alturas, relacionadas en su estructura con la bien estudiada melodía del plano general.

En Knosos se han descubierto, además, las obras maestras de la pintura cretense, así como una gran escultura, que tan sólo tras la aceptación del arte abstracto, ha sido posible comenzar a comprender en nuestro mundo occidental. Entre los frescos es especialmente famoso el denominado *La procesión*, situado a todo lo largo del gran corredor recientemente descrito. Hombres



Fresco de La Parisiense. Palacio de Knosos

y mujeres con ofrendas avanzan hacia el patio central. La procesión representada acompañaría así a la de los fieles en las fiestas religiosas. El paisaje que sirve de fondo al fresco es una convención. Lo componen una banda ocre, otra azul celeste y una tercera superior mucho más pálida, separadas por finas líneas de dibujo sinuoso. Inútil es decir que no pretenden captar la realidad de las cosas, sino aludirla de manera íntegramente plástica. Las figuras aparecen de perfil, aunque el ojo se vea de frente. Hay, aunque menos marcado que en el arte egipcio, un principio de torsión del busto, que aparece visto casi de frente en la figura de la sacerdotisa principal. De todos modos, este recurso es poco frecuente en la pintura cretense. Mundialmente famoso es entre los frescos cretenses el de *La parisiense*. Esta delicada figura femenina, con su nariz respingona y su aire entre atónito y burlón, es, en efecto, de una «modernidad» insuperable. Es, por eso mismo, símbolo del arte cretense, tan próximo en pintura y cerámica al de nuestros días. En otros frescos aparecen monos azules, pájaros reducidos a un arabesco esencial y rellenados asimismo de azul, árboles como columnas terminados en hojas con medias lunas. El dibujo es unas veces invisible, limitándose a separar los colores planos, otras de trazo relativamente grueso, sinuoso y largo. El trazo puede ser desbordado por el color y deformarse levemente en el sentido de dotar de una más ligera expresividad o una mayor soltura a la composición.

Al leer esta descripción, el lector habrá pensado en Matisse y en el fauvismo. La pintura cretense no exigía, en efecto, la identidad entre el color de los objetos en la naturaleza y el que éstos tuviesen en el fresco. Le bastaba con la legalidad plástica y utilizaba, por tanto, el color más apto para el equilibrio cromático de la composición y no el que el objeto dictase. Esta libertad es más patente en algunos fondos con sus bandas ornamentales de diversos colores primarios matizados o con su difusa multitonización que intensifica la vibración de las superficies. La finura y el detalle delicado eran, por tanto, tan preciados en pintura como en arquitectura y lo serán tal vez todavía más en escultura y cerámica.

Al mismo año 1500, de los grandes frescos de Knosos pertenecen las pinturas sobre placa de cristal de tamaño reducidísi-

mo. Destinadas probablemente a un público adinerado y culto, ofrecen máxima libertad fauve. Alguna de ellas es el interior de una habitación, cuyas paredes ofrecen una verdadera decoración abstracta, a base de leves garabatos negros o blancos sobre fondo rosa. Las escasas figuras en azul dialogan mientras descansan.

En otro cristal, las figuras se recortan en un suelo inventado de azul unido e intenso.

La composición es dispersa, buscando conscientemente una fluidez espacial entre figura y figura. La maravilla del dibujo canta y salta, sin someterse a la rígida necesidad representativa.

En el famoso sarcófago de Hagia Triada, pintado unos cincuenta años después, incluso la muerte se reviste con galas de minué. Las portadoras de ofrendas nos ofrecen su paso esbelto en un movimiento contenido. Un jarro con flores, un frutero y un árbol, emergen en el lugar plásticamente necesario para el equilibrio de la composición, pero no en el que la naturaleza les ha asignado. Los verdes densos y los rojos salpicados de ocre, se combinan con suave acierto sobre los fondos casi blancos. Contrariamente, cuando la dominante cromática de las figuras es clara, los colores se tiñen de frotadas tonalidades calientes. Un servidor puede tocar calmadamente la flauta en el centro de la escena principal, mientras el difunto y un auriga avanzan en un carro tirado por una especie de centauro alado, sobre el que parece hablarles un pájaro de gesto interrogante. Grandes grecas abstractas con espirales entrelazadas, círculos o decoración vertical geométrica, no se puede decir que enmarquen las composiciones, ya que las superan en tamaño, sino que continúan su riqueza cromática y su calidad ornamental. Jamás en ninguna otra cultura primaria se había realizado una pintura tan libre y aligera y jamás tampoco había hasta entonces ningún artista seleccionado con tanta ternura su color o desdibujado sus trazos.

Se ha acusado a la cultura cretense de carecer, en cambio, de sensibilidad escultórica. Es verdad que Creta prefería el relieve poco pronunciado a la escultura de bulto entero, pero pequeñas estatuillas como las diosas de las serpientes, contem-



poráneas de los grandes frescos de Knosos, nos pueban lo infundado de esta aseveración. Sobre la falda acampanada y el talle de avispa emergen los senos desnudos, rodeados por el corpiño. Con las manos en alto, la más bella de las sacerdotisas ofrece las serpientes, mientras el rostro mira a la multitud con unos ojos fijos que parecen querer hipnotizarla. Lo que no existe en Creta son esculturas figurativas de gran formato. Hay, en cambio, una ambiciosa escultura abstracta en el palacio de Knosos. Es algo así como un gran arco invertido y se supone simboliza los cuernos del toro. En esta escultura de airosa línea, las dos astas ciñen levemente un espacio interior que parece proyectarse hasta el cielo. Realizada también posiblemente hacia 1500, es tal vez la más antigua escultura abstracta hasta ahora conocida.

También al año 1500 pertenecen los objetos suntuarios más esplendorosos de Creta, entre los que destacan los cubiletes de Vafio, con sus toros naturalistas finamente repujados y llenos de movimiento expresionista, tanto cuando atropellan al hombre como cuando éste los somete a su imperio. En uno de los dos vasos los toros pastan libremente y en el otro se los aprisiona. Igualmente precisas en su ejecución son en este período las joyas, muy variadas y un tanto rebuscadas.

La cerámica multiplica sus formas y evita la monotonía de los volúmenes. Las curvaturas no son regulares, sino más pronunciadas hacia lo alto, intensificando así la esbeltez. Abundan menos que en períodos anteriores los fondos negros y brillantes y se prefieren los claros u ocrecinos levemente manchados. Papiros, pulpos o cascos de guerreros reducidos a lo esencial de su línea, corren sobre las superficies con una ligereza asimétrica y saltante.

V NOTA FINAL

Este gran arte, tan juguetón como refinado e infantil, no era creación exclusivamente estatal o religiosa. Multitud de cretenses vivían en un ambiente similar y se hacían construir casas con baños y ricos frescos, en las que arquitectos y pintores rivalizaban en alcanzar nuevas soluciones que aumentasen la comodidad y la alegría de vivir de sus habitantes. Las mujeres eran coquetas y brillaban en la vida social y en los actos oficiales. Todo sucedía como en un sueño y no puede hablarse de descomposición interior, como en el caso de Sumer, Egipto o el Indo. Atletas con movimiento flexible y no convencionalmente forzado, como es habitual en el arte de otras culturas, eran finamente esculpidos y podían servir de ilustración al deseo cretense de cultivar tanto el espíritu como el cuerpo. Nada podía hacer predecir el fin en una cultura tan equilibrada, pero éste llegó repentinamente. La invasión y el incendio fueron tan rápidos, que los alfareros, al huir, dejaron vasijas a medio acabar, encontradas calcinadas tres mil trescientos años más tarde entre los escombros de Knosos. La huida fue facilitada por la Marina comercial. Multitud de cretenses pudieron así alcanzar Asia y establecerse en grupos compactos en las costas de Siria y Fenicia. A ellos se debe en gran parte el desarrollo de la rama semítica de la civilización siríaca, pero más grande fue su influencia sobre sus propios destructores. Tirinto y Micenas vivieron su época de esplendor después de la destrucción de la

talasocracia cretense y a ellas cupo la gloria de haber servido de puente entre las culturas cretense y helénica. La herencia de Creta es así imperecedera y se halla en el más remoto origen de nuestra cultura occidental cristiana.

De todos modos, la humanidad tardaría más de tres milenios en poder volver a paladar —y tan sólo de una manera parcial— un ambiente tan refinado como en el que en Creta era normal en la vida diaria. Sirvan de ejemplo hechos tan minúsculos, pero significativos, como el de que en las casas cretenses existían canalizaciones con grifos para la llegada y la salida del agua y bañeras y lavabos con desagüe, inventos que en nuestro mundo occidental no comenzaron a ser de nuevo viables —y tan sólo en muy modestas proporciones— hasta hace escasamente dos siglos. Piénsese también que en la pintura cretense no se valora más que lo esencial, el movimiento y su ritmo, y que el artista sabe renunciar a todo lo innecesario. Semejante despojamiento no será alcanzado tampoco por ninguna otra cultura, sino en muy contados momentos. Creta nos liga así —lo mismo en la excavación arqueológica directa que a través de la cultura helénica, antepasada a la nuestra— su herencia de distinción y gracilidad. Otra lección perdurable de Creta es el espíritu de libertad y la escasa abundancia de violencia. El espíritu matriarcal que tiñó de un aire aligero de *ballet* muchas de las creaciones cretenses, es también en gran parte el origen de esta humanitaria actitud. Así Creta fue oasis y ejemplo, pero su vida —sin ejército y sin sacerdotes que impusiesen el culto oficial— era demasiado frágil para que pudiese perdurar en lucha con el espíritu expansivo y viril de la migración aria, que la codiciaba desde el continente europeo.



Detalle de un fresco miniatura. Knosos.

Muchachos y muchachas saltando al toro. Knosos.

NUEVAS APRECIACION



Joan Miró



Robert Rauschenberg

MIENTRAS la vida cotidiana nos demuestra que todo cambia a nuestro alrededor, nosotros nos obstinamos en retener los antiguos significados de las cosas cambiantes como si las palabras fueran mágicas instituciones inamovibles, capaces por sí solas de retener el tiempo, es decir: el original sentido que tuvieron y que, realmente, nunca ha dejado de transformarse. Cuando decimos, por ejemplo, «pintor», ponemos en esta palabra el énfasis que, en el siglo XIV, ponía Filippo Villani, para el cual, el pintor suponía muchísimo más que el mero artesano, pues era un creador mientras el artesano era simplemente quien ejercitaba un oficio.

Pero hay más, y es que los protagonistas del significado de las palabras saben, aunque no lo digan, que el papel que representan ya no es el mismo que re-

presentaron sus antecesores. No obstante, siguen aferrados a la gloriosa tradición de los nombres, complaciéndose en la inercia sonora de las palabras. Y ello ocurre porque—a un lado casos de cuquería profesional—, lo que nos falta es una conciencia semántica. Todavía en el siglo XIX, Zola podía hablar del «cuadro», aludiendo a Courbet, con parecidos argumentos a los que utilizaba Fromentin al referirse a los maestros de antaño. Hoy, la idea del cuadro ha variado mucho, pues cuadro sigue siendo el que pinta Picasso, y un cuadro es el que compone Rauschenberg.

Las palabras «arte» y «artista» nos han llegado cargadas de ilustres y poéticas significaciones, que respondían a la idea que de sí mismos tenían los artistas y, naturalmente, a la que la sociedad tenía de ellos. Sin em-

bargo, avanzada ya la segunda mitad del siglo XX, estas viejas palabras no expresan lo mismo que en el Renacimiento, cuando Leonardo, a propósito del dibujo, decía que es «la deidad que, mediante la ciencia del pintor, se transforma en una imagen de la inteligencia divina». Desde Grecia, con sus ideas platónicas sobre la belleza y el arte, hasta el Romanticismo, con sus pistolas cargadas de lirismo fantástico, la figura del artista vino idealizándose de muchas maneras, y todavía entre el siglo XIX y los comienzos del XX, del impresionismo al surrealismo, siguió siendo el artista un personaje al que le iba bien el lastre histórico de su idealidad y de su marginación.

Hoy, seamos sinceros, tal idea del artista sería absurda, boba, trasnochada, pues el artista, como los demás miembros de la

sociedad, ha venido a ser lo que su tiempo le ha exigido, y si hay excepciones, auténticos robinsones artísticos, eso no niega nada. Serán eso: excepciones. El pintor de hoy, como el médico y el buzo, el ingeniero y el actor es, cabalmente, un hijo de su tiempo. Los que, cándidamente consternados ante los avatares del arte moderno, piensan que el artista tenía que haberse conservado puro, tienen una idea granítica de la pureza—sinónimo para ellos, aunque no lo sepan, de inmovilismo—, y son injustos además, pues pretenden nada menos que eximir a un grupo social de las características que el tiempo impone a la sociedad entera.

¡Claro que el artista de hoy tiene poco que ver con aquel antepasado suyo que pintaba retablos para los gremios de Brujas y hermosas señoras bíblicas

ES DEL ARTE

Por Antonio Manuel CAMPOY

para los príncipes de Italia! ¿Y qué hay hoy, si está vivo, que sea igual a sus versiones de ayer? Nada. Sólo los hombres, las palabras... El arte, hoy, digámoslo sin circunloquios, es un producto que se demanda masivamente y que masivamente se fabrica. El mercado rige las leyes de su producción y de su consumo, lo mismo que rige la oferta y la demanda de las demás cosas que se fabrican, se venden y se compran, sean cuadros o analgésicos, aviones, tabaco, camisetas... Se alegrará que el valor intrínseco de cada mercancía no es el mismo, y se hablará del valor del arte en relación con las tradiciones culturales, según el cual, parece indudable que un bodegón con manzanas ha de ser más exquisito que una arroba de manzanas, y un paisaje más bello que un saco de patatas.

A mí me parece clara esta escala de valores, y aunque me sea muy familiar la idea del cambio, el hecho de que el mercado del arte no se rija por esa teoría de valores me entristece y me deprime. Pero lo cierto es que los mercados del arte sólo se ajustan a valores de cotización, según los cuales, la obra de un artista bien cotizado es «mejor» —vale más— que la de un desco-

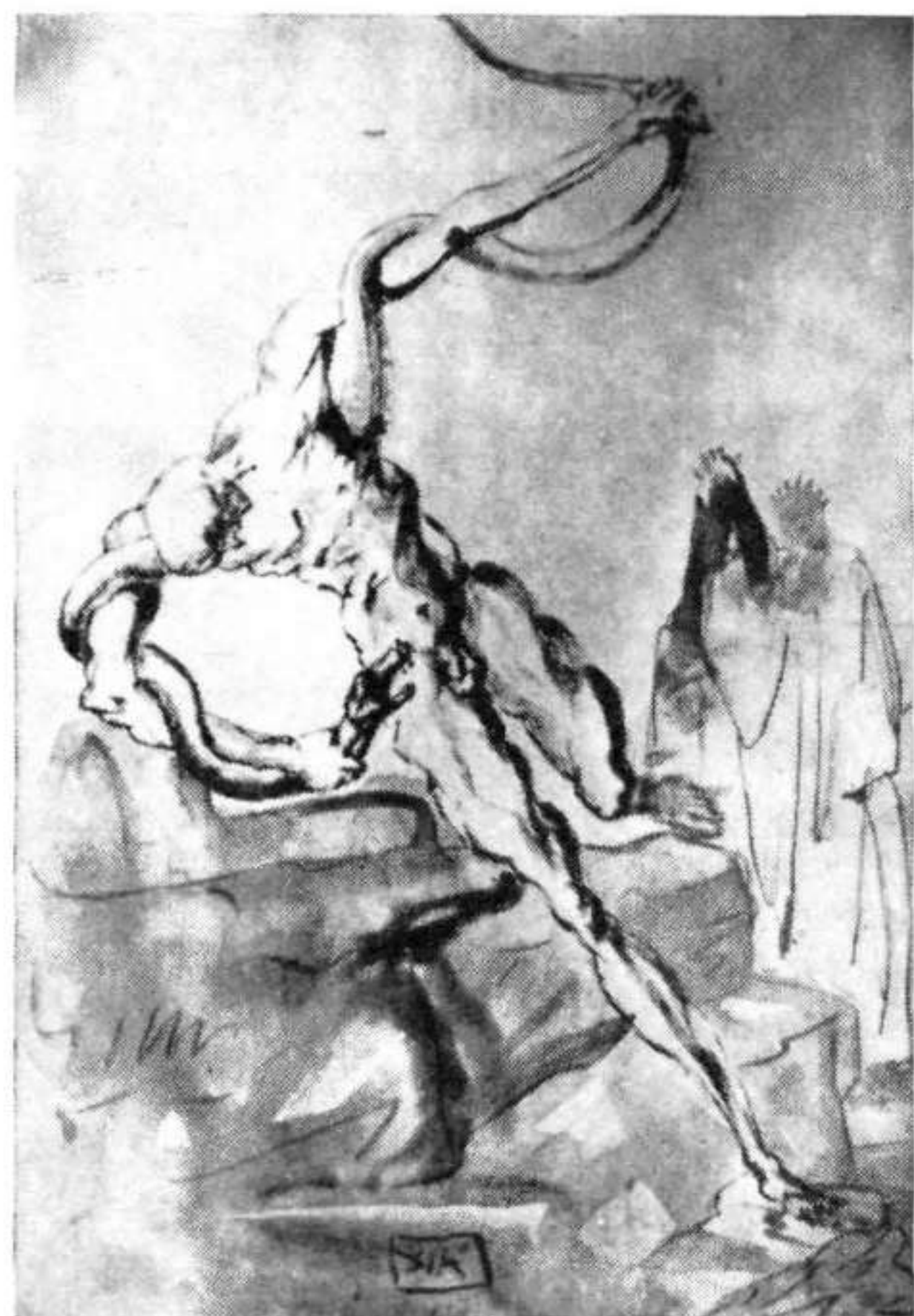
nocido y, por tanto, sin cotización. En los mercados del arte no hay casi nunca valoraciones estéticas, ni los precios de las obras responden necesariamente a juicios de valor intrínsecos. Ni el vendedor ni el comprador de «obras de arte» truecan la mercancía mediante sutiles mecanismos de amor y conocimiento. Los místicos de la Edad Media y los humanistas del Renacimiento si creían que el amor es tanto más ferviente cuanto el conocimiento es más certero.

Hoy sería loco y aburrido hablar así. El artista produce una mercancía que los comerciantes ponen en circulación. El comprador, en la mayoría de los casos, no adquiere lo que le place íntimamente, sino lo que le ofrecen como razonable inversión. Y por eso cada vez tienen menos interés y más escaso sentido las exposiciones, tal y como se entendieron en épocas pasadas. Tampoco tiene interés ni demasiado sentido la crítica de arte, pues, casi siempre, de lo que sirve es de eco publicitario de las exposiciones mercantiles. Si leemos la historia de la crítica de arte, veremos que ésta, en otras épocas, sí tenía cierto sentido. Era orientadora y tenía, sobre todo, motivos creacionales sobre los que variar. El artista,

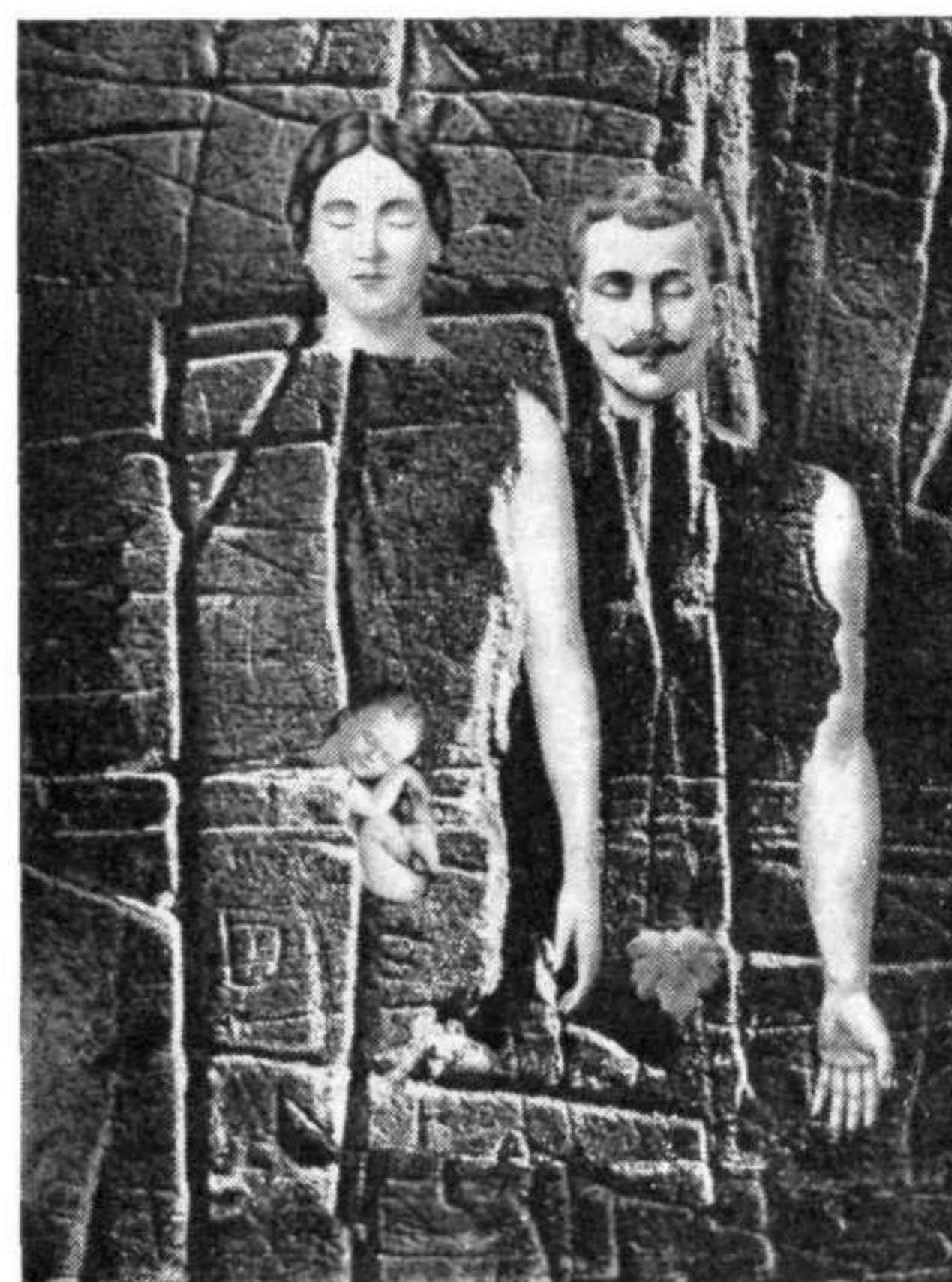
hasta hace unos años, precisamente por la circunstanciación de su sociedad, exponía de tarde en tarde, y cuando lo hacía era porque creía tener algo inédito que comunicar.

El mercado artístico ha cambiado las cosas, y de lo que ahora se trata es de producir en cantidad suficiente para satisfacer la demanda, la cual, a su vez, está dirigida por una oferta que domina las técnicas estimuladoras del consumo, como ocurre en los demás mercados. Cada artista llegado a un nombre-valor-cotización reitera en su mercado aquello que sus consumidores, aunque no estén exactamente alienados por la costumbre, le demandan. Cada artista tiene «su» obra para multiplicar en la cantidad que pida el público comprador. Y esto, intuido por el visitante de exposiciones, lo sabe bien el crítico. No hay posibilidad de sorpresa en la exposición que inaugura el artista consagrado como valor-cotización. Previamente se sabe de qué se trata. Hoy, el único interés puede esconderse en los nombres desconocidos, en los que aún no tienen valor de mercado y, por tanto, todavía están en disposición de entregarse a una tarea creadora.

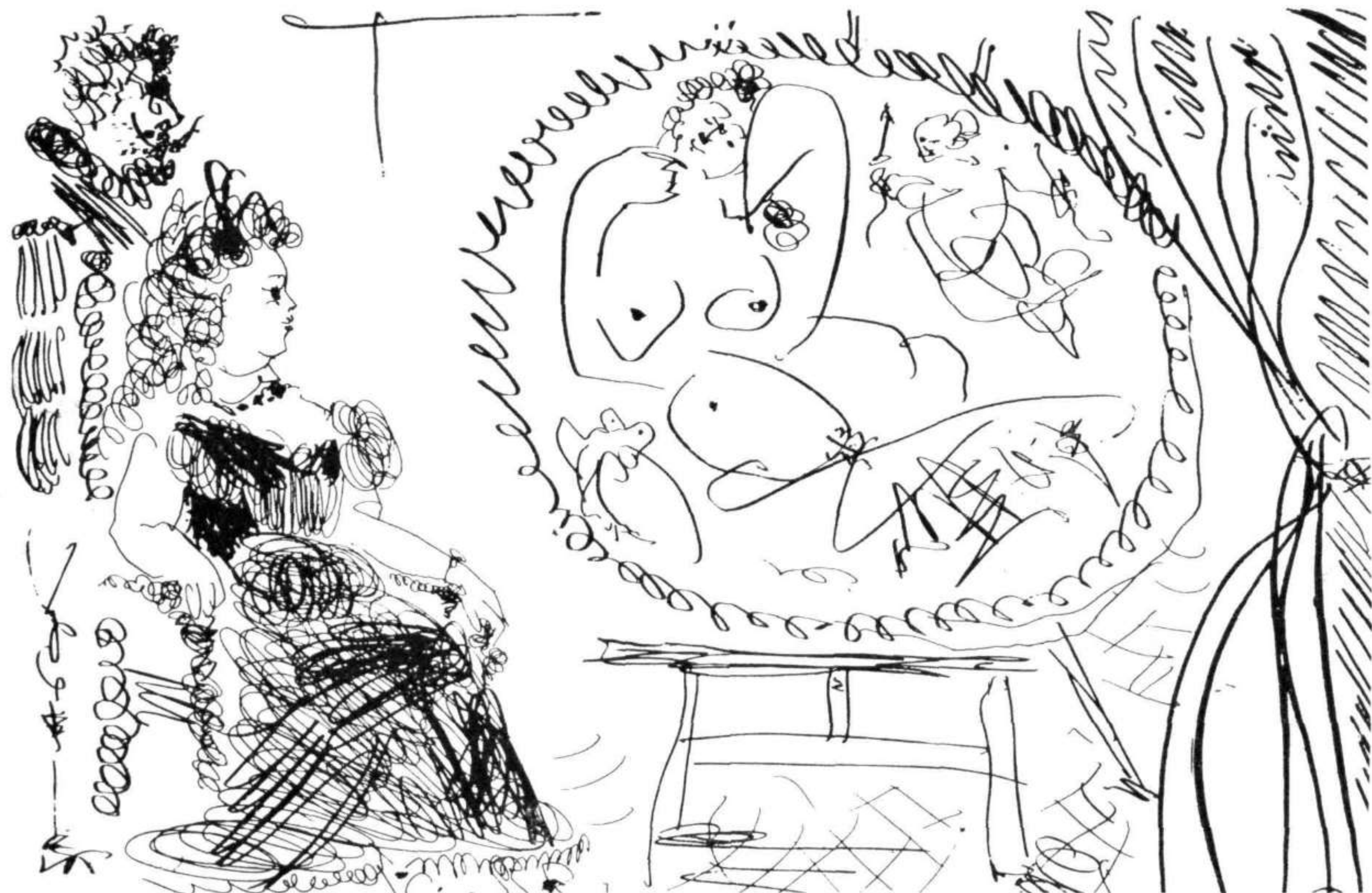
En algunos países se ha llega-



Salvador Dalí



Jacques Prévert



Picasso

do a una sinceridad absoluta sobre el particular, y la llamada —para el público profano— «crítica de arte» no es más que una publicidad cabalmente controlada por los medios de difusión, y en ciertos países hasta existen tarifas para el elogio, con arreglo a las cuales cuesta más dinero ser llamado «genial» que «excelente». Agentes de publicidad especializados se ocupan de las exposiciones comerciales, reservándose el crítico verdadero la glosa de un acontecimiento significativo y no comercial. La crítica ha sido la gran palanca, que ingenuamente, ha movido los valores-cotización, y mientras el mercado del arte se convirtió en uno de los más ricos, ella siguió en la luna repartiendo castamente sus cucharadas de juicios. Los periódicos, a su vez, han prestado a este mercado su altavoz decisivo, sin tomar parte en el festín millonario.

Creo, en definitiva, que aquí también van a cambiar las cosas: la creación artística seguirá teniendo nuestro respeto y nuestros afanes; el mercado, sus propias leyes.

de París

SANTA TERESA Y CERVANTES, EN EL FRANCÉS DE LOS HISPANISTAS GALOS

Por María Fortunata PRIETO BARRAL

DOS libros han aparecido en Francia esta primavera dedicados a dos de los más egregios personajes españoles, y han comenzado a despertar gran interés entre los especialistas y el gran público: Paul Werrie escribe sobre Santa Teresa y Pierre Guénoun sobre Cervantes; ambos son hispanistas de reconocida solvencia. Harto se ha dicho en torno a la Santa y al universal escritor, y parece que nada nuevo puede ya decirse; pero estos dos estudios aportan luces muy claras que no están de más y prueban que los temas siguen todavía preocupando a intelectuales y amantes de España en general (1).

Paul Werrie —de quien con frecuencia hemos tenido ocasión de hablar en estas páginas— titula su ensayo sencillamente «Thérèse d'Avila», para bien mostrar que lo humano y próximo de la Santa le interesa, por lo menos, tanto como su mística. De hecho, viene ahondando en ello desde hace largos años y ha recorrido con atento paso los itinerarios teresianos, esos caminos donde dejó los hitos de las fundaciones y esas moradas interiores donde muchos hagiógrafos se han extraviado. En 200 páginas traza una semblanza con precisiones fundadas en múltiples pruebas y llega a conclusiones sorprendentes para la mayoría de los lectores, utilizando un estilo ameno «de artista y de erudito» (como reconoce un sagaz comentarista, Robert Poulet, que, sin embargo, no oculta su disconformidad respecto a la proclamación del «doctorado» de la Santa). El texto va seguido de un somero estudio acerca del estilo de la escritura de Santa Teresa, de una cronología abreviada de su vida y de una relación de su bibliografía.

(1) *Thérèse d'Avila*. Ed. Mercure de France. *Cervantes par lui même*. Colec. «Ecrivains de toujours». Ed. du Seuil.

En contradicción con otros autores, y especialmente con el académico Daniel Rops, aparece incontestablemente en este libro que Teresa Sánchez y Ahumada (Paul Werrie restablece el orden exacto de los apellidos, dejando así el más conocido de Cepeda de la abuela materna en su verdadero lugar) no era de sangre limpia de cristianos viejos ni de noble linaje, como tantas veces se ha dicho en un desconsiderado afán de atribuirle prendas de todos los órdenes: existen pruebas, que cita el autor, de que el padre de Alonso Sánchez Cepeda fue un judío converso que hubo de llevar el sambenito con sus cruces recorriendo en penitencia las iglesias de Toledo, donde residía la familia, y que el mismo Juan Sánchez se las había arreglado para ganar en Ciudad Real, en 1500, un proceso para prevalerse de la cotidiana hidalguía y tener así derecho a ejercer ciertos menesteres financieros de buen provecho. Todo lo cual, naturalmente, no resta valor alguno a las excelsas cualidades de la Santa, aunque sí añaden un dato para la mejor explicación de su especial misticismo «que no se comprendería completamente sin la tradición judaica, como no se comprendería el de San Juan de la Cruz sin la tradición morisca» (cita Paul Werrie a Américo Castro). También precisa el autor las deducciones que le hacen situar el nacimiento de Teresa en el pueblo de Gotarrendura, donde la familia Sánchez Ahumada tenía una finca, y no en el mismo Avila, si bien da por seguro que fue bautizada allí, en la iglesia de San Juan, tal como la tradición señala.

Todo esto son detalles secundarios a fin de cuentas, si no se pretenden escrúpulos eruditos; pero Paul Werrie ahonda en la demostración, mucho más

importante, de la característica física y psíquica de aquella mujer extraordinaria que padeció males perfectamente identificables (trastornos neuróticos y fiebres probablemente palúdicas); sufrió ataques graves, posiblemente epilépticos o al menos de histeria extática; superó amagos cardíacos, quizá una angina de pecho; tuvo focos de infección en dentadura y la laringe, y murió, a los sesenta y siete años, de una enfermedad de mujer: una hemorragia uterina debida, con toda probabilidad, a un carcinoma. Las documentadas deducciones señaladas por el autor están sostenidas por serias observaciones del carmelita médico padre Emilio María de Santa Teresita y los especialistas René Fulóp-Miller y doctor Izquierdo.

La virtud principal de Paul Werrie es que logra hacer vivir al personaje con toda su intensidad humana, sin desdeñar por eso el comentario agudo a propósito de cada una de las fases místicas: éxtasis, misterio de la Transverberación, humanidad de Cristo, desposorio y matrimonio espiritual, levitación, etc. La conferencia que dio en el servicio cultural de nuestra Embajada, a la publicación del libro, sirvió como una especie de «test» revelador: la mayoría del auditorio, al concluir la amena charla de Paul Werrie, expresó su regocijada sorpresa «por haber visto a la Santa Doctora de la Iglesia como una persona viva, cálida, tierna y fuerte, inteligente y generosa, precozmente independiente, capaz de llevar a buen término difíciles asuntos con el mejor sentido y ejercer como eficiente administradora; una mujer de hoy, en suma». La actualidad de Santa Teresa queda destacada igualmente en su prodigiosa capacidad analítica y hasta psicoanalítica en el más amplio sentido freudiano. Con

cuatro siglos de antelación —señala el autor— Teresa comprendió lo incomprendible de sus propias contradicciones al explicar lo que experimentaba, ateniéndose exactamente a lo que veía y sentía con lúcida consciencia y, sin embargo, aparentemente inexplicable, y con ese lenguaje sencillo y gráfico sin la menor pretensión literaria. «Realismo bien español, traspasado de la más alta espiritualidad en la manera de describir las visiones y estados de alma», y añade Werrie: «Es la primera vez en la historia que los estados místicos son descritos y fijados no ya poéticamente con el estilo suave y dulzarrón de los devotos, sino psicológicamente, psicoanalíticamente». «Teresa de Avila es la primera y sigue siendo la única que haya tomado consciencia hasta tal punto de eso que le ocurría y que llegó a explicarlo científicamente, puede decirse, sin recurrir a la más mínima palabra abstracta.» Adelantándose a un Proust en la sutileza del análisis y a un Kafka en su interpretación del infierno, por ejemplo, llegó la religiosa a la conclusión de los más modernos pensadores: «Todo es nada». Y esa filosófica aceptación decidiría la vocación que nace de la voluntad, con la claridad y firmeza de una inteligencia excepcional.

No deja de referirse el libro a la importancia e influencia de las lecturas en la decisión religiosa de Teresa Sánchez Ahumada, antes y después de profesar, especialmente los pensamientos de San Jerónimo, las confesiones de San Agustín y el famoso Abecedario de Osuna sobre la humanidad de Cristo, que tan gran efecto le produjo. Lo que Santa Teresa ha escrito a propósito de las teorías de Fray Francisco de Osuna —estima Paul Werrie— es un extraordinario capítulo de análisis expresado con los términos más naturales, al mismo tiempo que «el más hermoso elogio del libro y de la literatura jamás escrito», donde la mística confiesa que ella no posee el talento de la reflexión ni sabe aprovechar su imaginación. «Se podría decir, tomando sus palabras al pie de la letra, que no tenía Letras, pero sí muchísima lectura».

Insiste mucho Paul Werrie en que esa total ausencia de «literatura» es lo más característico del estilo teresiano, tantas veces deformado en ediciones corregidas y traducciones que pretenden mejorarlo con elegancias de lenguaje; lo cual estima nuestro autor que es una traición y un lamentable error. Como muy bien subraya, no es que Santa Teresa escribiera como se habla, sino que

«hablaba por escrito», y es alterar su forma cuanto se quite, ponga o corrija de aquel espontáneo decir que fluía sobre el papel con la prisa, las repeticiones, los descuidos, las impropiedades de la más natural conversación, sin puntuación alguna ni tachaduras. «Más que nadie ha ido lejos en el genio de la improvisación.» Destaca, asimismo, que esa extraordinaria confesión que es la «Vida» de Santa Teresa fue el primer relato autobiográfico publicado en España, pues si bien muchas de las novelas picarescas estaban escritas en primera persona, eran para contar aventuras, pero sin entrar en la introspección interior.

También quedan certeramente anotados en el libro los detalles esenciales de las peripecias, cambios, incidentes de la vida de Teresa Sánchez Ahumada, aportando siempre el dato documental que sustente sus opiniones y usando de abundantes citas de los propios escritos teresianos, para consignar oportunamente la forma de reaccionar de la Santa en cada entuerto o dificultad, con su buen humor habitual, el sentido realista, la confiada seguridad en sí misma y las argucias astutas a que recurría cuando

modo alguna la anormal que algunos han visto.

* * *

«Cervantes por sí mismo», expone Pierre Guénoun y ésa es, sin duda, la mejor manera de biografar al padre de Don Quijote. Mucha tinta se ha vertido, mucho se ha polemizado, demasiadas especulaciones se han hecho para pretender —y pocas veces conseguir— explicar cómo fue, pensó y vivió don Miguel de Cervantes Saavedra, cuya personalidad, pensamiento y forma de vida están llenos de oscuras lagunas, contradicciones y también falsedades, si nos atenemos a la bibliografía documental, pero que aparece con bastante claridad a la percepción del fino observador que se pare a analizar y comparar sus escritos.

Siguiendo un orden cronológico, los capítulos van situando el acontecer de una existencia y el desarrollo de un talento creador que, como ninguno, fue capaz de aliar un claro sentido de las realidades con la más poderosa imaginación. Guénoun discrimina con ponderado criterio las abundantes críticas y juicios, sin tomar casi nunca tajante partido por tal o cual tesis, pero sí oponiendo hábil-

ras, que tantas y tantas cosas, en fin, puestas en tela de juicio por comentaristas e historiadores, no serían demasiado importantes si muchas de las situaciones descritas en sus libros ni fueran perfecta identificación de las propias experiencias, de las cuales su extraordinaria capacidad de comprensión extraía lecciones, sacaba consecuencias, llegaba a reflexiones críticas. El autor tiene buen cuidado de elegir, en cada caso, los pasajes ejemplares más demostrativos, extraídos de las traducciones francesas de Louis Viardot o traducidos por él mismo cuando no hay antecedente.

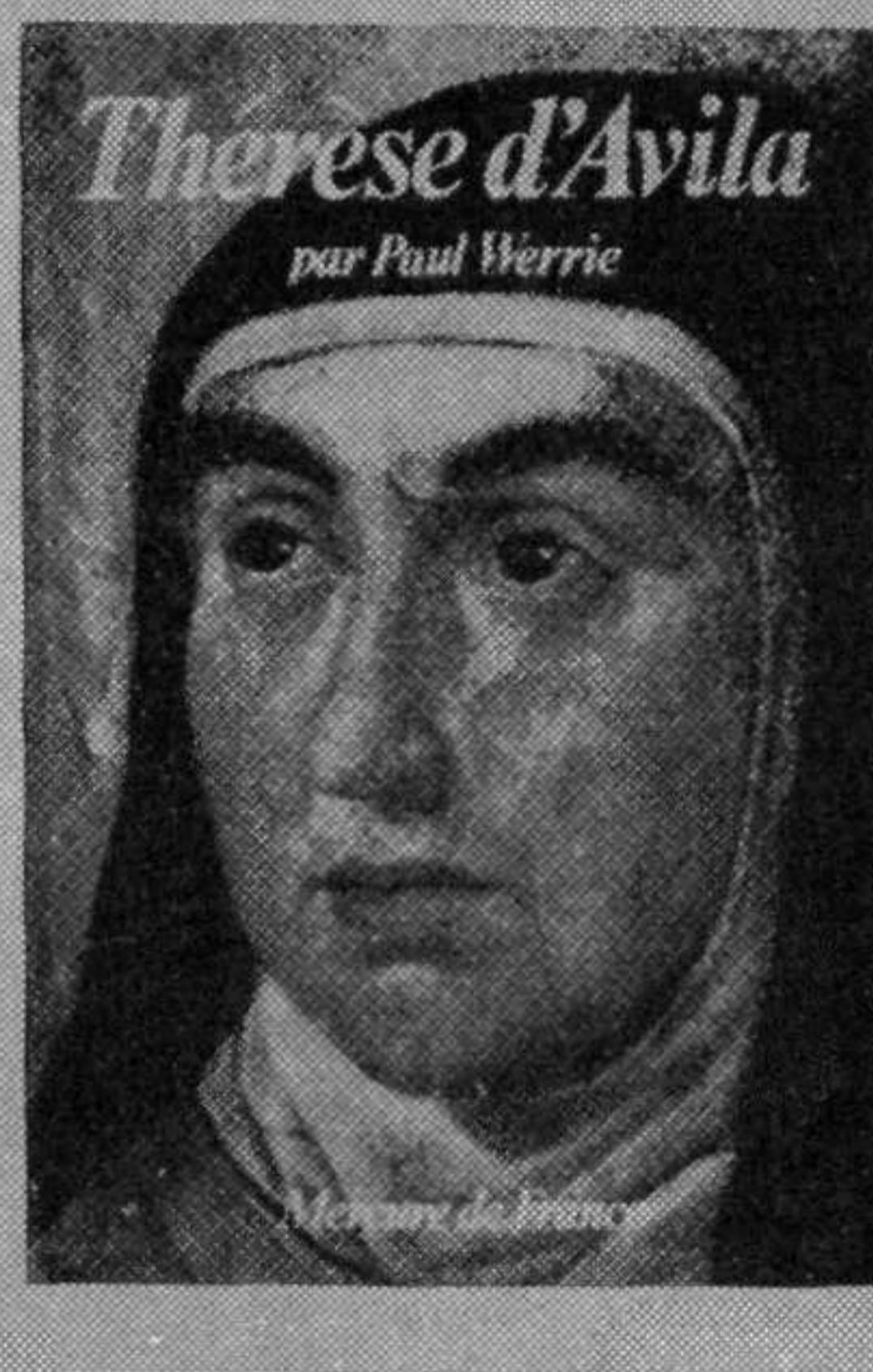
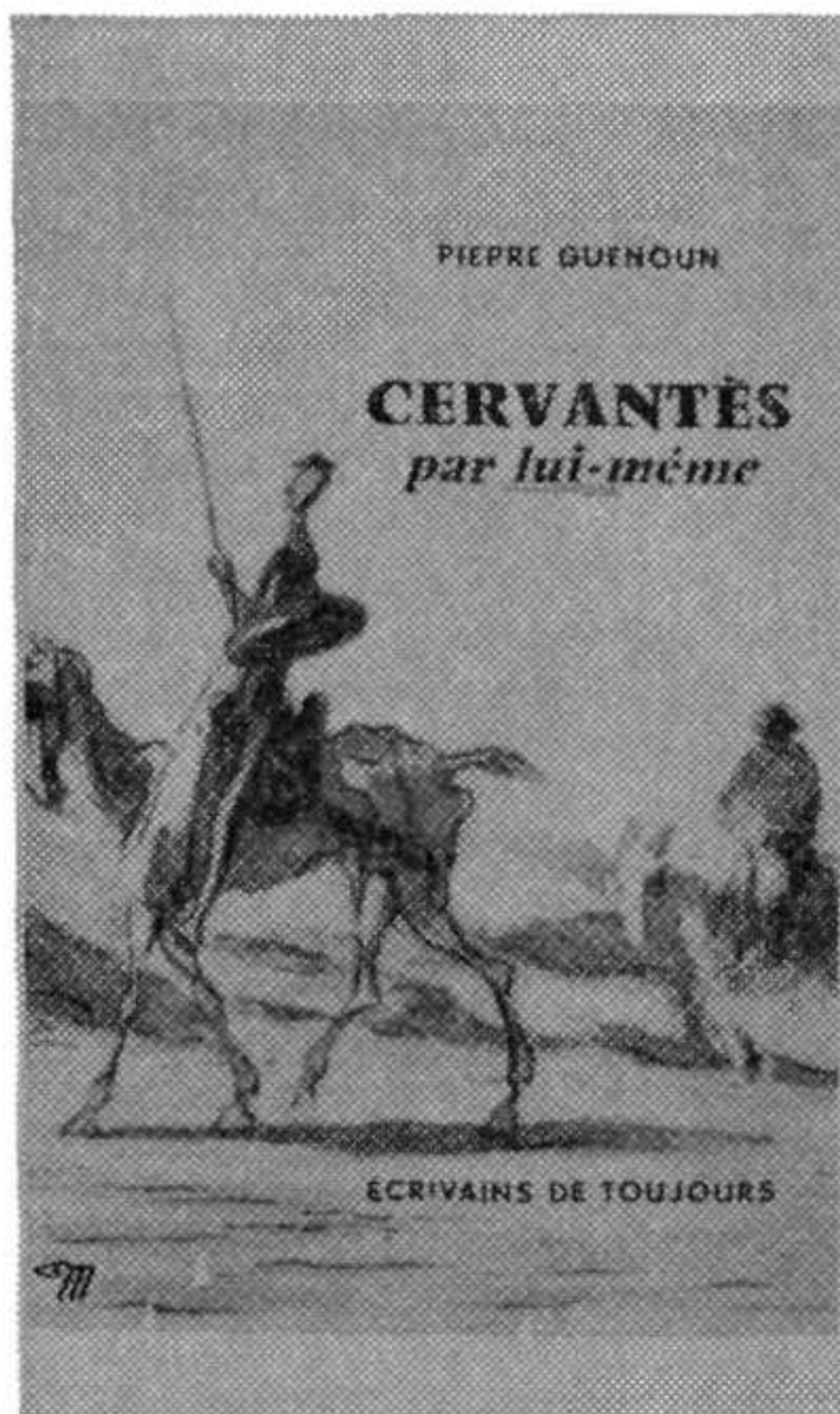
Así, «en lugar de disertar sobre el posible patriotismo o fanatismo de Cervantes, favorable a la expulsión de los moriscos, más vale sentir lo que hay de infinitamente doloroso en la cruel conclusión de la historia de Ana Félix Ricote», la bella morisca de Esquivias que sufrió penas sin cuento, y pararse a considerar el tema en «Los tratos de Argel», en «Persiles» y en «El coloquio de los perros». Y convendría leer con mayor atención la perorata del soldado Saavedra persuadiendo a uno de sus compañeros que no renegase de su religión: se vería, quizá, en esa escena un debate interior y no una vulgar auto-hagiografía, pues sin duda alguna «aunque Cervantes resistió a la seducción de abjurar y quedarse en Argelia, supo evitar el desprecio con que se suelen juzgar sin distinción todos los renegados». (Sobre este punto abundan las citas en uno de los capítulos más largos e interesantes). Destaca lo que hay de inocente al suponer que «La española inglesa» pudo ser el aturdido deseo juvenil de esperar que Inglaterra fuera a volver al cristianismo y «quiera o no quiera admitirse, el cripto-cristianismo de la familia de Clotaldo es la réplica exacta y singular del marranismo». Respecto al amor carnal y a las uniones bastardas, también en esto «Cervantes no sería Cervantes si no se distinguiera de los escritores del Siglo de Oro en ciertos puntos», pues no sigue la habitual fórmula del desafortunado erotismo y los funestos desenlaces: para Cervantes el fuerte poder del amor carnal no va ineluctablemente acompañado de suerte fatal, aunque no queden jamás escamoteadas las consecuencias, a veces desgraciadas, como suele ocurrir en los relatos de la época.

Finas son las observaciones y ejemplos acerca del conocimiento que Cervantes mostró del alma femenina, y se para Guénoun a analizar la galería de retratos femeninos a lo lar-

go de toda la obra cervantina, descritos con los pinceles más diversos y las luces más crudas o más sutiles, más delicadamente tiernos o decididamente sensuales; variedad que se aplica tanto a los tipos físicos como a los caracteres. No escapa a la observación del autor la predilección por las mujeres rubias, como es incluso la gitani-lla Preciosa que daría luego nombre al poema de García Lorca.

Sabido es que Cervantes se servía frecuentemente de sus personajes ficticios para hacer verdadera autocrítica, y, asimismo, censuraba el proceder de responsables ineptos. El comentarista señala el monólogo sobre la condición del soldado, expresado con amargura no carente de orgullo. «Si Cervantes, a propósito de Lepanto, hablaba como Don Quijote podría haber hablado, Don Quijote, a propósito del soldado, habla como hubiera hablado Cervantes.» Las pullas dirigidas a determinados personajes en el relato de la conquista de la Goulette por los turcos parten de la óptica del cautivo que juzga la expedición un gran desastre, y la meditación sobre los largos años de cautiverio aparecen a la luz de todo su poder de reflexión. Así Guénoun va analizando hechos y escritos para situar al hombre y al literato en toda su dimensión.

Si Cervantes no hubiera escrito el Quijote existirían en el mundo muchísimos menos libros. El ingenioso hidalgo y su autor han sido motivo de infinitos ensayos y no pocos mamotretos eruditos perfectamente inútiles. ¿Quién no ha sentido curiosidad por penetrar en el íntimo ser de aquel que pudo imaginar tan fantástico monumento de sabiduría? Pero resulta risible enumerar muchas de las opiniones. Hay quien compara Cervantes al marqués de Sade (el estructuralista Michel Foucault); ha habido preclaros varones que, con toda seriedad, se tomaron el trabajo de anotar «la cuarentena de cosas inverosímiles que encierra el libro» (Pierre Perrault y Henry de Montherlant); según los vientos políticos del momento, el andante caballero ha aparecido como un liberal o un conservador, un anticlerical o un devoto, un positivista o un neocatólico, y no ha faltado incluso quien sustentara la tesis de que se trata de una obra esotérica en relación con la Cábala y que la Mancha manchega es mancha de oprobio judío... Pierre Guénoun cita especialmente los comentarios de franceses y españoles y desdeña esas glosas «que no aclaran más que la persona del glosa-



lo estimaba imprescindible para triunfar en sus propósitos.

¿Psicópata una naturaleza que detestaba más que todo la tristeza y poseyó el «genio físico» de poder hasta con las enfermedades del cuerpo? ¿Una anormal la mujer rebelde y aun contestataria, sin caer en extravíos y con la rara virtud de acomodar su vida a lo que preconizaba? No, inevitablemente concluimos que fue seguramente extranormal, como opinaba el doctor Marañón, pero en

mente los distintos matices y subrayando los desatinos, que no faltan al enjuiciar al «Príncipe de los Ingenios». Si fue o no feliz, si es cierto o dudoso que pasó larga temporada en Italia con el cardenal Acquaviva, si hizo estudios de Letras o se nutrió sólo de innumerables lecturas, si tuvo o no espíritu religioso; el que hubiera dado pruebas de gran bravura y serenidad durante su cautiverio, que sufriera en la convivencia de una esposa poco cariñosa y unas hermanas hetai-

dor». Se extiende, en cambio, sobre la aportación del crítico Nicolás Díaz de Benjumea, quien desarrolló con buen sentido la idea de que el Quijote reflejaba la experiencia personal de Cervantes —lo que le condujo a investigaciones muy positivas, aunque luego llegó a conclusiones francamente erróneas, por exageradas. El resumen de tantas hiperbólicas interpretaciones es la distinción en «la época de las luces» entre el «cervantismo», la «cervantolatría» y el disparatado juicio —que también prevaleció— de que Cervantes era un pobre hombre, un simple de espíritu inculto, presa de todos los prejuicios y supersticiones. Nuestro escritor universal ha servido a muchos como ejemplo, disculpa o confirmación de unas teorías que están a mil leguas del pensamiento de un hombre tan profundamente humano —esto es, de ilimitados registros en el comprender y en el sentir— que jamás pudo haberse encasillado, por indulgencia o por intransigencia, en ningún sistema o postulado. Tal vez sea la mejor síntesis de Cervantes la que hace Dostoievski al decir que fue el hombre más fantástico, y el Quijote es la obra más triste que se ha escrito, entendiéndose que triste ha de ser la visión de toda inteligencia superiormente dotada para calar en lo más hondo de lo humano, aunque tenga, como en este caso, el don del humor que contenta y salva de la amargura.

«Quien ame a Cervantes (¿y quién podría no amarle?)... dice de paso P. Guénoun, se sentirá conmovido»... «en el curso de su vida llena de duras pruebas, casi siempre apretó los dientes, y si su obra se explica por su existencia hasta el punto de que es sólo en función de su existencia como puede tratarse de penetrar en ella, es cierto que no acostumbró a confesarse sin reservas».

El librito (el primero de la colección consagrada a un español) está enriquecido con numerosas reproducciones de grabados de la época e ilustraciones de las distintas obras de Cervantes, así como de manuscritos históricos. Lleva también útiles relaciones cronológicas y bibliográficas. Recordemos que en la colección «Maitres spirituels» de la misma editora se han publicado estudios sobre San Juan de la Cruz, San Ignacio de Loyola y Santa Teresa. Y digamos también que Pierre Guénoun, gran amigo de pintores españoles, es también él pintor e ilustrador. Ha traducido y comentado obras de Tirso de Molina, de Pérez Galdós y de Pío Baroja, y ha dado a conocer el interesante libro «Arte Mudéjar en arquitectura», de J. Amador de los Ríos, ha hecho litografías para distintas obras poéticas, ejerce su profesorado en la Sorbona y se honra en ser miembro correspondiente de la Academia Real de Bellas Letras de Sevilla.



EXPORTACION DE CULTURA

Doce mil once volúmenes, que forman el lote fundacional de las bibliotecas públicas españolas, más elementos audiovisuales para el estudio de idiomas modernos, han sido entregados por la Dirección General de Archivos y Bibliotecas al encargado de Negocios de la República Dominicana, doña Emilia de la Mota, como donativo con el que España contribuye a la inauguración de la Biblioteca Nacional de aquel país. Presidió el acto —del que la fotografía recoge un instante— el director general de Archivos y Bibliotecas, don Luis Sánchez Belda, acompañado del director general de Relaciones Culturales, señor Pérez del Arco, y otras personalidades.

CINCUENTENARIO DE DOÑA EMILIA PARDO BAZAN

El Instituto «José Cornide de Estudios Coruñeses» ha celebrado un ciclo de conferencias conmemorativo del L aniversario del fallecimiento de la condesa de Pardo Bazán, en la Sala Capitular del Palacio Municipal coruñés. En él han participado Agustín de Figueroa, marqués de Santo Floro, y Carmen Bravo-Villasante, que disertaron, respectivamente, sobre «La condesa de Pardo Bazán, en la historia y en mi recuerdo», y «Doña Emilia Pardo Bazán y el periodismo».

MIGUEL ANGEL ASTURIAS, EN SALAMANCA

Miguel Angel Asturias, premio Nobel de Literatura, ha pronunciado la lección inaugural del curso internacional de verano, que comenzó en la Universidad de Salamanca el 1 de agosto.

VERANO CULTURAL EN SEGOVIA

Se está celebrando en Segovia el curso de verano para extranjeros, al que asisten treinta alumnos, principalmente franceses e italianos. Estos cursos dieron comienzo en 1948, y desde entonces ha pasado por ellos un millar de estudiantes.

También se ha iniciado la estancia en Segovia de los pintores pensionados en la residencia allí existente. Asisten becarios de las escuelas de Bellas Artes de Madrid, Barcelona, Valencia y Sevilla. Permanecerán dos meses en la ciudad castellana trabajando libremente, pero teniendo como modelo de sus obras el paisaje segoviano. Al finalizar su estancia se celebrará una exposición con los cuadros realizados.



Los jóvenes españoles Luis Fernando Sáenz de Miera (Guadalajara), Sara Alvarez Fernández (Madrid) y José Vicente Forner Mascarell (Burriana), primeros premios en el Certamen literario-artístico convocado entre los estudiantes españoles con motivo del Doctorado de Santa Teresa de Jesús, durante su estancia reciente en Roma, galardón con el que han sido distinguidos entre miles de concursantes de todas las regiones españolas.



PINO OJEDA

Por Carlos MURCIANO

EL primer libro de versos de Pino Ojeda, *Niebla de sueño*, aparece en 1947 en la colección «Mensaje». «Ya son verdad los sueños / de mis años mejores», escribe en ese libro. Sus años mejores acaso son también sus años más duros: años de soledad, de alzarse a pulso desde el dolor a la plenitud creadora. Dos lustros difíciles: 1937-1947, en los que esta mujer forja su propia personalidad, traza su propio camino. Pino—veintinueve años—se casa en diciembre de 1937; nueve meses después, su marido marcha al frente, para no regresar. Su hijo, nacido a los quince días de su marcha, crece a la sombra de esta muchacha truncada, que lo mira como a algo ajeno, indiferente. Ha de transcurrir un año para que Pino Ojeda vuelva a tomar conciencia de sí misma y de ese niño en el que volcará toda su ternura. Los cuadros de una amiga pintora le abren una ventana a la esperanza. Y en 1940 inicia sus estudios literarios y pictóricos. He visto un cuadro de Pino Ojeda fechado en 1942: un paisaje ingenuo, con cerro y castillo, donde la pincelada inexperta anuncia, sin embargo, una vocación decidida. En 1944, Juan Ismael y Pedro Pinto de la Rosa acogen sus primeros versos, encauzan en «Mensaje» su mensaje. Pino trabaja ahora más segura de sí, se perfecciona, avanza. Escribe y pinta con el entusiasmo propio de la mujer apasionada que

es. Crea *Alisio*, Hojas de Poesía, que ella misma dirige. Es también la época de nuestro «Alcaraván», que vuela a las islas, a las manos de Pino, a cambio de su viento y su verso. Pino habla todavía con cariño de nuestro pájaro:

—*Me emocionaba aquella revista mecanografiada*, dice.

Por aquellos años (1952) da fin a un libro, aún inédito: *La soledad y el tiempo*. En uno de sus poemas hay tres versos que queremos recordar:

*Si te sintieras feliz con tu paleta
[de colores
con tu gran pincel de espacio
y me olvidaras, definitivamente,
[sobre este paisaje...*

Es como si la voz amada, desde el otro lado de la sombra, la instara a seguir. Pino obedece. No olvida, mas se siente feliz con su paleta y, sobre ese paisaje suyo, maravilloso, impar, edifica su obra. Pino ha confesado que, de no haber muerto su marido, de no haberse producido ese choque emocional del que nació la artista, acaso no hubiese pintado nunca: hubiese sido una mujer rodeada de hijos, entregada por completo al hogar.

Hablamos en Las Palmas, en casa de su hijo único, Domingo; nos acompaña Francisco González, fiel amigo de Pino, devoto de su pintura. Pino ha sido una mujer muy bella. Aún

TU MELODIA

Inaprensible
ligero
como la luz.
¡Tal vez
como el aire!
Como mi recuerdo
dentro.
Como el zumbido
de una abeja
que yo
quisiera
retener
para formar
tu melodía
ronca.
Y muy posible
como el color
de mis sueños.
¡Si yo pudiera
volcarlos
en mi paleta!
Sería
la mezcla
más exacta.
Y yo sabría
de qué color
estás hecho.

PINO OJEDA

De Sosegada querella, inédito.

ahora, cuando sus dos nietos corretean por el salón, lo sigue siendo. Una mujer sencilla, que habla con precisión, que muestra con modestia sus libros, sus versos inéditos, los catálogos de sus exposiciones, críticas, entrevistas, recortes, en tanto habla sin prisa:

—*Yo soy o la violencia o la serenidad. Para mí no existen los términos medios. Son estados de ánimo distintos, periódicos. Para los momentos de pasión tengo a Neruda: en él encuentro el ansia de ser, la lucha, lo ilimitado. En cambio, para los instantes de serenidad, de calma, de sosiego, me reconforto en Salinas. Ellos son mis poetas preferidos, pues son los dos extremos de mi forma de ser.*

—Dime ahora el nombre de un pintor.

—*El Greco, sin duda.*

—Más nombres.

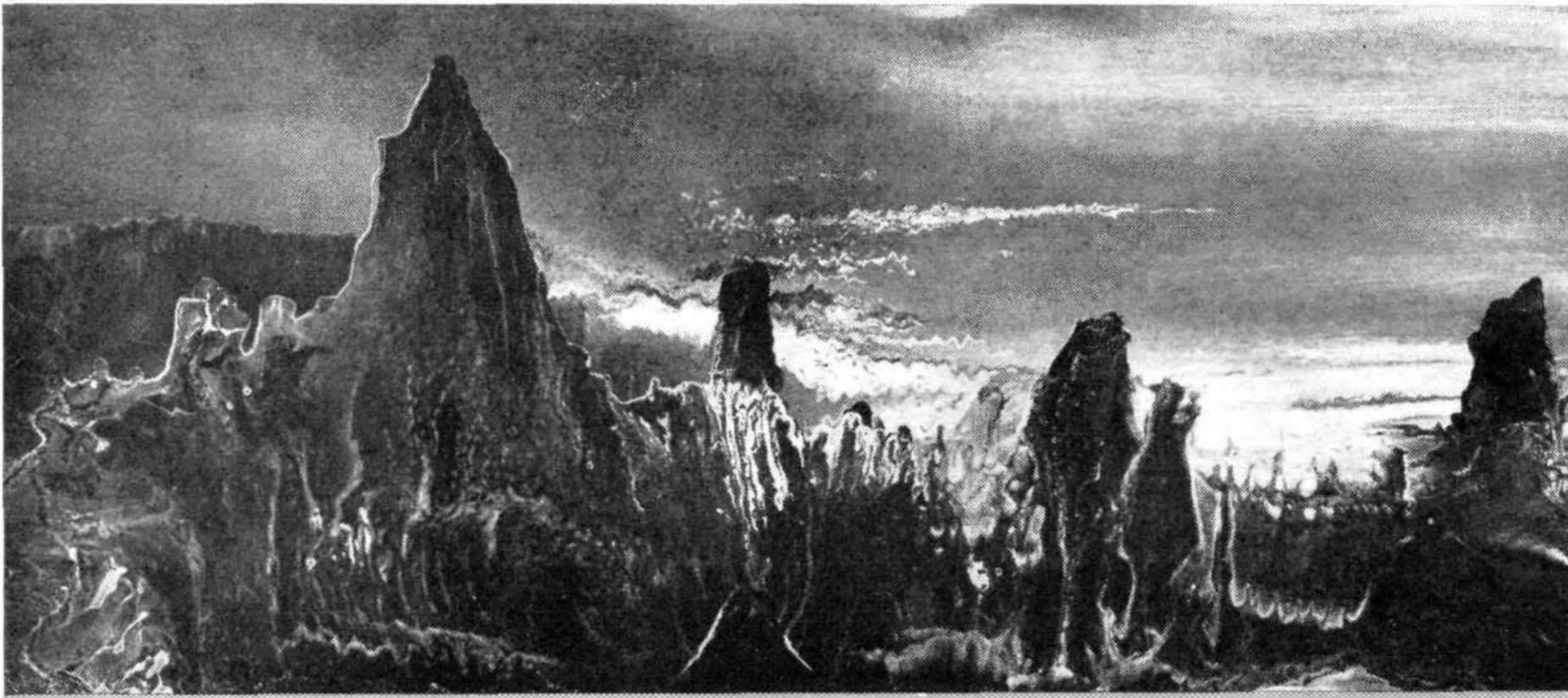
—*Van Gogh, Modigliani.*

Al hablar de Pino Ojeda es obligado alternar poesía y pintura. Pino—poesía—pintura, Pino—poeta—pintora son tres cosas distintas integradas en un solo ser verdadero.

—*En la poesía me encuentro a mí misma: la emoción, la inquietud, el desasosiego. En la pintura encuentro la evasión, la quietud.*

—Sigue, Pino.

—*Mi mundo poético está contruido de sueños, ansias, dolor.*



ANTE UNOS CUADROS DE PINO OJEDA

«Los citó la misma piedra.»

P. O.

*La mano afila los perfiles,
las aristas, las altas rocas;
se hace el mundo color de sueño,
turbio clavel que se deshoja.*

*Crece el silencio, el humo grande
de recordar, la niebla roja,
y contra el duro acantilado
se estrella el ciervo de la ola.*

*Desde el país de la ceniza
los pinos, Pino, avanzan, toman
la fortaleza de tus párpados,
entran a saco por tu historia.*

*Los tristes pinos de no ser
sino madera, perenne hoja;
los claros pinos de tu nombre
que se desvae de la memoria.*

*Se hace el mundo color de tiempo
irrepetible, color de sombra,
y tu cardón y tu ñamera
son ya mi olivo y mi amapola.*

*Sé que he tardado muchos siglos
en encontrar tu isla remota
que cada noche aparecía
y se borraba cada aurora.*

*Nos ha citado la misma piedra
y he acudido a su cita ahora.
Mira en el cielo de tus cuadros
cruzar, oscuras, mis palomas.*

Carlos MURCIANO

Si mi poesía pregunta, mi pintura contesta. Poéticamente, sueño. Pictóricamente, expreso estos sueños.

En 1953, Pino Ojeda obtiene un accésit al premio Adonais con su libro *Como el fruto en el árbol*. En 1956, el premio Tomás Morales, con *La piedra sobre la colina*, que, sin embargo, no ve la luz hasta 1964, en la colección Tagoro. Desde entonces, Pino guarda silencio. Sus libros inéditos son muchos: *Sosegada querella*, *Caleidoscopio del tedio*, *Los brotes nuevos*, *Desnuda como el ángel*, *El alba en la espalda*, *El hombre muere tres veces*. Esto en cuanto a poesía. Porque tiene listas seis obras de teatro (la primera, *El hombre que se quedó en la guerra*; la última, *El gran cobarde*), numerosos cuentos y una novela, *Con el paraíso al fondo*, seleccionada para el Nadal de 1954.

—¿Por qué no publicas?

—Por la pereza de mecano-

grafiar los originales. Parece increíble, pero es cierto.

—¿Nada más que por eso?

—La verdad es que estoy convertida en pedazos. Necesito centrarme, volver a ser yo. Ando como perdida.

—¿Por qué?

—Por una serie de circunstancias económicas y familiares un poco largas de contar. Mi propia salud, en algunos momentos, me falló. Necesito, para trabajar, un gran silencio, una gran soledad, y tener en torno mis libros, mis cosas, mis cuadros.

—¿Y estos últimos años no los has tenido?

—No.

—¿Cuándo hiciste tu última exposición?

—En el Gabinete Literario de Las Palmas, en abril de 1966.

—¿Cuándo has firmado tu último cuadro?

—En diciembre del pasado año.

—Tu último libro inédito, *Ele-gías*, lleva fecha de 1964. ¿Qué has hecho desde entonces?

—Una serie de poemas sueltos, aún no recogidos en libro.

—¿Desde cuándo no escribes poesía?

—Desde noviembre del pasado año.

—¿Sigues de cerca la actual poesía canaria?

—Estoy un poco alejada de ella... y de todo.

—¿Te atreverías a enjuiciarla?

—En general, no estoy al día como para emitir un juicio. Lo último que he leído ha sido *Los oscuros fuegos*, de Justo Jorge Padrón, y me parece un buen libro. Por supuesto, se sigue creando con la misma fecundidad de siempre. El soñar y el versificar son propiedades extremadamente arraigadas en el ser insular que así da salida a su «encierra». Si no se publican

más cosas es por la idiosincrasia especial del canario, que todo lo sigue dejando para mañana.

—¿Hasta cuándo va a durar tu alejamiento?

—Estoy convencida de que muy pronto volveré a ser yo misma. Presiento que ese momento de desambientación ha pasado. Antes de seis meses quiero dar a la luz un libro de poemas, quizás *El alba en la espalda*. Es un libro diferente a todo lo anterior.

Pino nos deja ver el original de este libro, dedicado «a J. R. J., en el dolor tan cerca». La cita inicial, que le da título, es del propio moguereno: «Ya te da el alba en la espalda.» Son diecisiete poemas, fechados en 1957. El primero, comienza:

Como en el principio, naciendo
[como la luz.

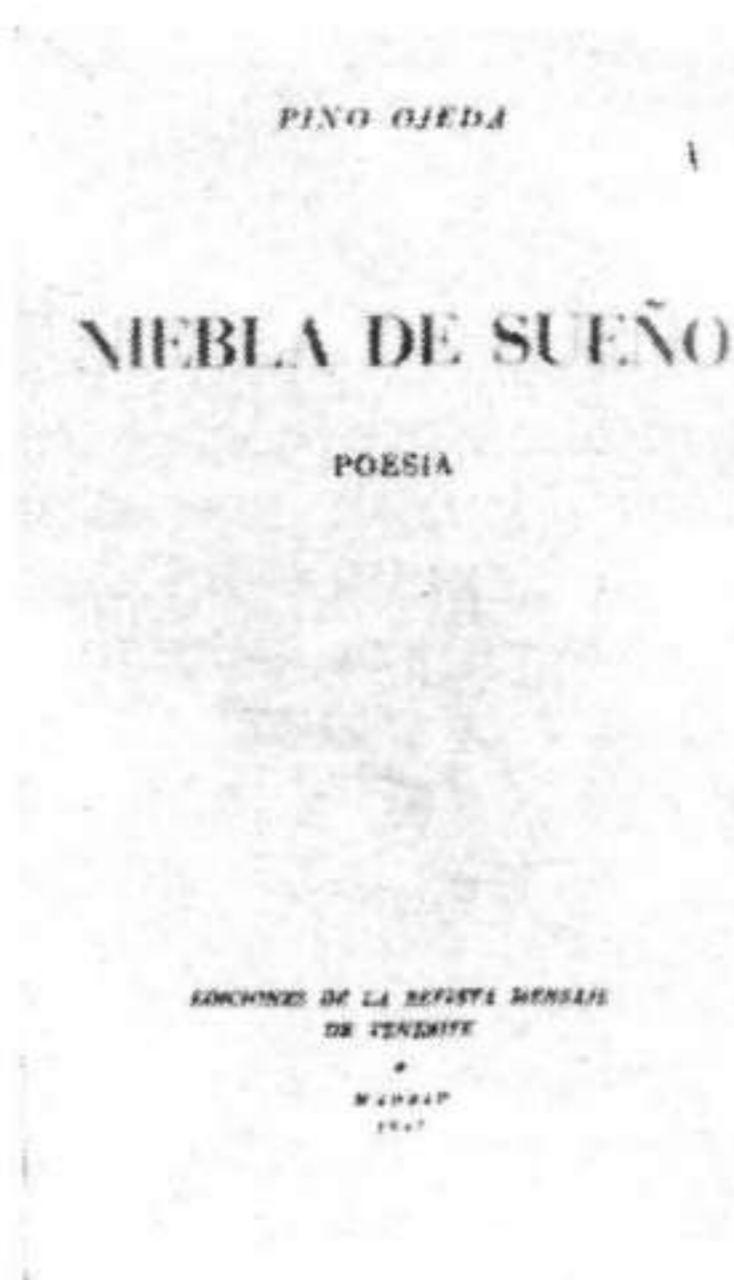
Como un balbuceo de criatura
[minúscula que empieza su sigiloso por el tiempo... **Iandar**

El cielo está cruzado por unas nubes grises, de las que parece emanar una luz que vibra, casi blanca. Pero cambia por instantes: amarillece, se pone rosa, vuelve a agrisarse. Pino Ojeda observa atenta esos cambios, los comenta, en tanto caminamos hacia su estudio, en su casa de la calle doctor Fleming. Y añade algo que nos sorprende un tanto:

—Las Palmas, como Lanzarote y Fuerteventura, es una tierra dramática. Su luz no es clara, como la de las otras islas. Su luz es de nieve, grisácea, de panza de burro. Las Palmas no conoce, apenas, el cielo azul.

La paleta de Pino Ojeda tiene cinco colores: negro, blanco, rojo, azul, verde. Pino maneja esmaltes, lacas. Con ellos consigue admirables transparencias, tonos inusitados, formas inéditas. Pino pinta la realidad pasada por el tamiz del entresueño. Sobre sus cuadros cae—de sus cuadros emana—un mágicismo que se resuelve en silencios ultraterrenales, en distancias infinitas, en espacios vacíos. Y, sin embargo, sus islas están ahí, sobre sus tablas: su paisaje, su mar, su cielo, su misterio eviterno.

—Me conmueven las grutas, las charcas, las playas pedregosas, la niebla, los valles, los ríos, las cascadas. Las rocas y el fuego tienen para mí un embrujo extraordinario. Me cohibe lo escarpado, y lo que presiento pudiera ser la expresión iracunda de un volcán que vibra. Me enardece la furia del mar y me siento curiosa ante las grietas de las montañas y sus formas antojadizas. Y sinceramente suspensa ante las puestas del sol, a veces indescriptibles de nuestros cielos por su mágico color. Sí, a veces consigo plasmar bien sus colores. Acaso porque amo a mi tierra y la comprendo. En nuestro archipiélago hay luces muy especiales, difíciles de captar, vaporosas. Son las que yo creo haber conseguido.



PINO OJEDA (María del Pino Ojeda Quevedo) nació en El Palmar de Teror (Gran Canaria) el 17 de agosto de 1916. Viuda desde muy joven, comenzó a escribir y a pintar en 1940. Tiene un hijo y dos nietos. Ha publicado tres libros de poemas y sus cuadros figuran en numerosas colecciones de Europa y América. Carmen Conde incluyó su nombre y sus poemas en Poesía española femenina viviente (Madrid, 1954), al igual que María Romano Colangeli en su Voci femminile della lirica spagnola del '900 (Bologna, 1964).

Poesía publicada:

Niebla de sueño. Mensaje. Madrid, 1947.
 Como el fruto en el árbol. Rialp (Accésit al Premio «Adonais 1953»). Madrid, 1954.
 La piedra sobre la colina. (Premio «Tomás Morales 1956»). Tagoro. Las Palmas de Gran Canaria, 1964.

Poesía inédita:

Sosegada querella (1951).
 La soledad y el tiempo (1952).
 Caleidoscopio del tedio (1952).
 Los brotes nuevos (1952).
 Sesenta poemas de amor y de fe (1954).
 Cuarenta poemas (1954).
 Trece palabras de Dios (1954).
 Desnuda como el ángel (1955).
 El alba en la espalda (1957).
 Ocho poemas (Semana de Pasión) (1959).
 El hombre muere tres veces (1964).
 Elegías (1964).

Novela:

Con el paraíso al fondo (1954).

Teatro:

El hombre que se quedó en la guerra, Morir sólo una vez (1950), El río no vuelve atrás (1951), El cuadro del niño dormido (1953), Caleidoscopio (1954), El gran cobarde (1954).

Como pintora, Pino Ojeda ha participado en numerosas exposiciones. La primera fue en Barcelona, en 1955, con motivo de la III Bienal Hispanoamericana de Arte. Individualmente o colectivamente, ha expuesto en salas diversas de Santa Cruz de Tenerife, Las Palmas, París, Madrid, Barcelona y Palma de Mallorca. En 1966 obtuvo el Primer Premio de la XII Exposición Regional de Bellas Artes.

—¿Memoria visual?

—Sí. No pinto con caballete, ni me sitúo ante un paisaje. Evoco, recuerdo lo visto un día. Pinto el espíritu del paisaje canario, lo que está más allá, lo que no se ve, la serenidad y la calma exterior de esta tierra y el fuego volcánico que lleva dentro. Cuando fui a Lanzarote, tardé varios meses en pintar un cuadro. Cuando lo logré, lloré por primera y única vez en mi vida de pintora, emocionada ante lo hecho.

Estamos contemplando sus cuadros. El paisaje que la hizo llorar es un mar en retirada, con una luz de atardecer que estalla en tonalidades rosas. La madera sobre la que pinta ha sido aprovechada para conseguir efectos de rocas emergiendo de la bajamar, húmedas todavía de olas lentas. En sus últimos cuadros irrumpen ya unos ocres, unos verdes distintos. Pino lleva muchos años buscando la técnica y el material más idóneo para su trabajo y su dominio de hoy no ha surgido gratuitamente, sino de su propio tesón, de su largo esfuerzo.

—¿Poesía o pintura, Pino?

—Sigo siendo un poeta que ahora utiliza dos medios diferentes para expresarse. Y si sólo pinto naturaleza es porque no la siento expresada en verso. Además, soy una sincera y profunda enamorada del paisaje. Para mí el paisaje es sólo poesía, fusión de valores en cuya descripción la palabra resulta pobre; reboso de magia y visiones casi irreales, destinadas sólo a la más íntima contemplación extática. Por ello, mis paisajes son también casi irreales, sin que se divorcien del todo de la realidad a que está acostumbrada nuestra vista.

—Al hablar de tu poesía, Gafin apuntó una definición: «idealismo abstractizante». Otros han hablado de «realismo mágico». Tú misma, años atrás, la has definido como «impresionismo abstracto». Ahora, en 1971, ¿la definirías así?

—No. Para mí es suprarrealismo. Trato de pintar la poesía del paisaje, el alma del paisaje. No puedo evadirme del poeta que llevo y soy.

Dejamos a Pino Ojeda en sus cuadros y en sus versos. Y en su isla, en sus islas. «Como en el principio, naciendo como la luz.» Criatura que, según reza su poema, inicia de nuevo su andadura, sale otra vez de sí, publica, expone. Se ha dicho que sus cuadros son brochazos de verso vivo, estremecido, y es cierto. Como su vida misma. Pino Ojeda es mujer de una extraordinaria sensibilidad. Al tronco de su nombre se enreda, como la hiedra, el misterio. «Dejadme con mis alas /que a nadie le hago sombra», ha escrito. No es difícil imaginarla, pájaro solitario, posándose sobre la más alta cima de esa isla navegante que se le escapó al archipiélago, y que aparece y desaparece, como el sol cada día.

SOBRE LA REIVINDICACIÓN DEL TÉRMINO "POETISA"

Por Demetrio CASTRO VILLACAÑAS



María de los Reyes Fuentes



Juana de Ibarbourou



Acacia Uceta

LA Editora Nacional ha publicado de manera casi continuada tres libros de versos firmados por mujeres: Acacia Uceta, *Detrás de cada noche*; María de los Reyes Fuentes, *Motivos para un anfiteatro*, y Pura Canelo, *Celda verde*. La lectura de estos tres libros, la consideración del lenguaje en ellos empleado y la abundancia del fuerte movimiento poético español del que la mujer es protagonista (de lo que el propio catálogo de la Editora Nacional, entre otros, es buena muestra) me han llevado al recuerdo de aquel tiempo—yo creo que en mucho de su mayor virulencia ya superado—en el que ciertas mujeres que escribían versos postulaban ser llamadas como sus colegas masculinos «poetas», en lugar de «poetisas».

Para mí, la voz «poetisa» es ahora algo así como una cota perdida o acaso nunca del todo dominada que la mujer ha conquistado al fin plenamente. El camino y el esfuerzo, en verdad, han sido largos y duros; y no les faltaba razón a quienes, sin asomo mínimo de viragos, encontraban en cierto modo despectivo el término que quería aplicárseles al distinguirlas de los poetas. Porque, en verdad, es cierto que el diccionario de la Real Academia define el femenino «poetisa» en su primera acepción como:

«Mujer que compone obras poéticas y está dotada de las facultades necesarias para componerlas.» Y esto último, esto de haberse logrado dotar de determinadas facultades para hacerlo, es lo que me hace a mí suponer que existen motivos sobrados, aquí y ahora, para reivindicar plenamente el sustantivo que las mismas mujeres se vieron como inclinadas a rechazar por despectivo o por so-saina.

Y no evidentemente porque las mujeres carecieran de aptitud o de derechos para hacer poesía, sino porque les era hurtada, casi de un modo invencible, la materia potencial con la que ejercitar tal aptitud y tal derecho. Materia que, naturalmente, en el caso que nos ocupa, no puede ser otra que la del lenguaje.

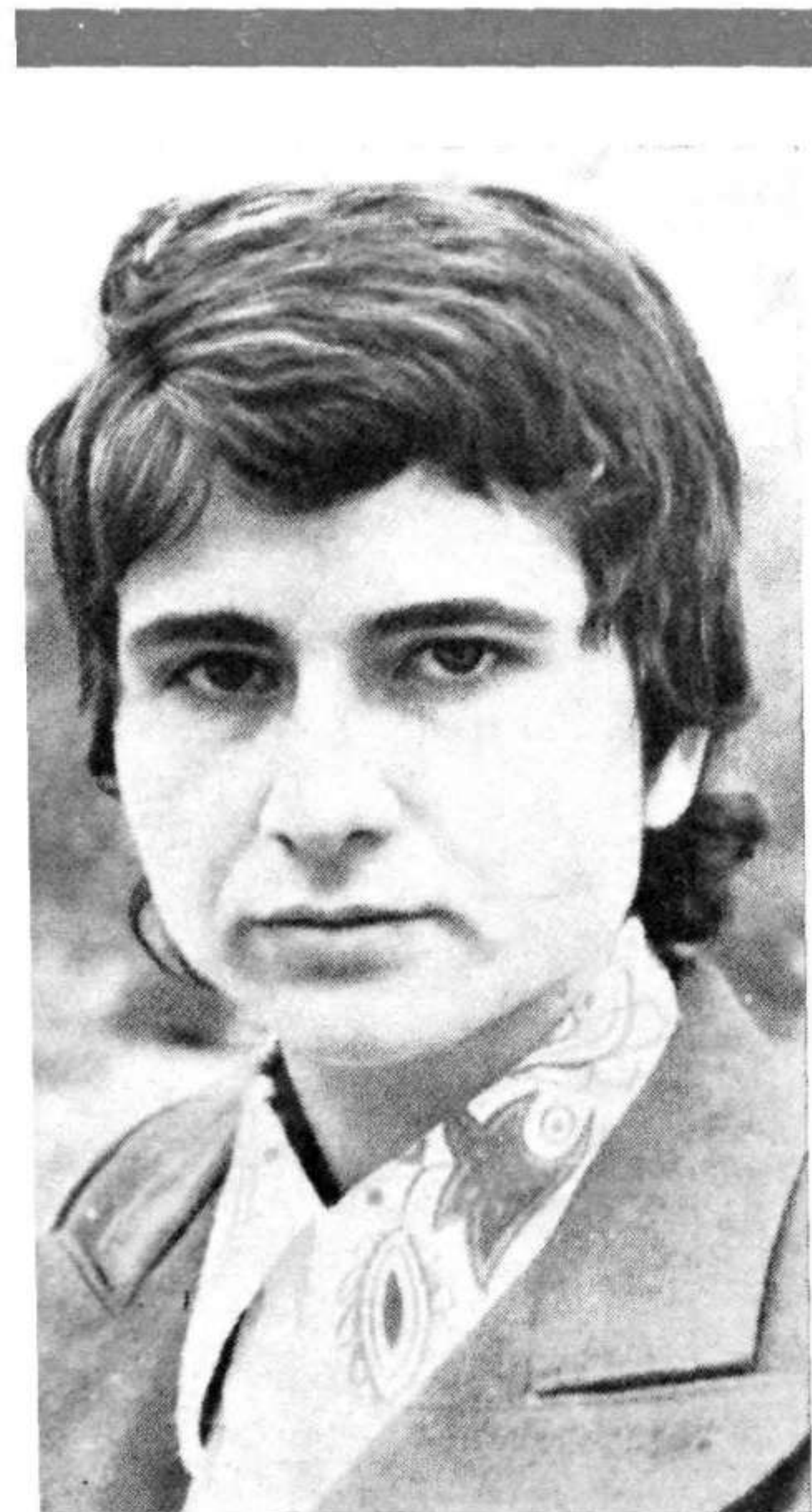
El sentimiento, y el sentimiento femenino, por añadidura, estaba en ellas, pese a que Rimbaud se preguntara, más bien escéptico y aun cuando convencido de que la creación estética era diferente para cada sexo, «si la mujer encontrara lo desconocido y si sus mundos de ideas diferirían de los de los hombres». Ser poeta es efectivamente, y entre otras cosas, saber encontrar mundos desconocidos; y si se quiere más propiedad, iluminar los ya conocidos de forma tal que parezcan como nuevos, como resultado de un prodigioso hallazgo. El mundo de

la mujer es, por razones evidentes que sobre ellas gravitan y que resultan innegables, distinto en algunos aspectos al mundo peculiar del hombre. Hay, cómo no, situaciones tangenciales y otras plenamente comunes; pero hay parcelas que les son total y absolutamente reservadas, mundos acaso por nosotros intuidos, pero sin ellas absolutamente irrelevantes, y que no son exclusivamente, ni aun predominantemente, aquellos por los que pudiera resbalar un fácil y buscado erotismo, aun cuando y de pasada siempre sea fácil volver sobre esto.

Sabido es que Rilke, más optimista que Rimbaud, esperaba efectivamente en la llegada de un día en el que apareciera la mujer «cuyo nombre ya no significará algo opuesto al hombre, sino algo propio e independiente; nada que haga pensar ni en complemento ni en límite, sino únicamente en vida y en ser: el Humano Femenino».

Pues ese Humano Femenino es lo que durante estos últimos años ha conquistado la mujer y ha revelado en su poesía; y eso es lo que acaso—y en más alta autoridad me apoyo—, desde Safo hasta Juana de Ibarbourou, con el relámpago triste y fugaz de Carolina Coronado, había tenido que derivar por cauces de empalago, de desviación mística o descarnadamente eróticos, que era una

ACION ISA"



Pureza Canelo

manera de rabioso disimulo y que no se había logrado consolidar hasta nuestros días.

Nadie ignora que cuando la que habría de ser «Juana de América» envía a Unamuno sus versos en demanda de apoyo ante los poetas de España, y Unamuno le contesta con aquella curiosa traducción de que Ibarbourou significa en vasco «cabecera del valle», le expresa antes que nada su asombro por el hecho de que versos como los de la autora de Las lenguas de diamante hayan podido escribirse por una mujer, y lanzarlos sin rubor, y aun publicarlos con el nombre del hombre para el que fueron escritos. Unamuno recuerda cómo en España la mujer que escribe versos se ve obligada a ocultar su sexo con una hoja de parra que, al menos aparentemente, disimule su diferencia sexual con el hombre; hoja de parra que licitamente está llamada a caer para dejar al descubierto el alma, lo que para Unamuno resulta más valeroso y atrevido que desnudar el cuerpo, prescindiendo así de otras veladuras que, como las del pudor y la costumbre y hasta el mimetismo, están ocultando el ser esencial de la mujer.

Para Unamuno es milagroso que Juana de Ibarbourou hable enteramente en lenguaje de mujer. Y lo es porque para el rector de Salamanca—que aún lla-

maba poeta a Alfonsina Storni—la aparición de la «poetisa», es decir, de la mujer facultada para hacer poesía, viene a contradecir uno de sus más empeñados pensamientos.

La poesía, ya lo hemos dicho, se hace con el lenguaje. La lengua es el instrumento que hace posible la poesía, y este lenguaje para Unamuno era tan sólo apto para ser utilizado por el hombre, porque era el producto de una civilización predominantemente masculina; un producto hecho por y para los hombres, del que tendría que servirse la mujer, limitada así en su humano femenino, que decía Rilke. «Escribir una mujer para el público en lengua literaria masculina—dice Unamuno—es algo así como ponerse los pantalones.» Y acaso sea porque lo han logrado por lo que, efectivamente, las mujeres se han puesto, y parece que de una manera irreversible, los pantalones, pero feminizándolos de tal modo, que, pese a las equivocadas modas «unisexy» y a cuanto quiera señalarse, el pantalón femenino es al masculino—y a ello queremos llegar—como la palabra expresiva femenina a la palabra expresiva masculina. Es haber alcanzado el recurso que el mismo Unamuno señalaba: «modificar la lengua literaria y hacerla femenina», recurso que se le aparecía al bueno de don Miguel como punto menos que imposible, o, al menos, de muy difícil alcance. Pero es porque él estaba conviviendo con aquel movimiento feminista que equivocadamente cifraba su ambición de protestar de los hombres en hombre «y no en mujer, y pretenden oponerse a sus evidentes abusos y brutalidades con armas masculinas, hechas por hombres y para hombres».

Y eso es lo que en la poesía hicieron las mujeres durante mucho tiempo: o dejar que la pimpante hoja de parra se amustiara en tristezas infecundas, o desgarrarse en exhibicionismos, que, por serlo, eran también antinaturales y falsos. ¡Qué cierto es que la mejor lírica femenina escrita hasta hace pocos años es aquella en la que la mujer se dirige, sin gazmoñerías ni tapujos, pero también sin demasiados afanes diferenciales, en busca del entendimiento de otra mujer, en un lenguaje que para ambas es común y como más propiamente dialogante!

Pero, poco a poco, la mujer, en las últimas décadas, ha ido tomando conciencia de esta facultad, de este dominio de un lenguaje femenino que le era preciso para hacer más fresca y más natural su poesía. Y ha comprendido que, así como es impropio de una poesía con afanes de universalidad que el hombre se dirija a la mujer en un lenguaje almibarado y ñoño, casi como de confitería, es impropio también que ellas se empeñen en dirigirse al hombre, en un afán de universalidad, de sinceridad, con un lenguaje arrebatado a éste para expresar así lo que el hombre no puede, porque le es ajeno comprender desde su humano masculino tanto como resulta inapropiado y falso disfrazar de forzada ostentación esa diferencia.

Lo que la mujer ha hecho, y a mí me parece un esfuerzo que al menos en España está dando admirables frutos, ha sido acabar por producirse de una manera distinta y natural, que ya es sabido que no tiene por qué admitir otra valoración que no sea la de esa distinción, con respecto al lenguaje masculino; y así, la poesía femenina está siendo cada vez más distinta de la masculina; y es a veces superior, y es a veces inferior, y es a veces igual en cualidades, según quien haga sonar el pandero y el arte y la gracia de cada uno.

La mujer ha conquistado su lenguaje, y desde él usa también «la palabra nítida, diaria y, cuando Dios lo quiere, mi-

lagrosa», que escribió Panero, para iluminar, convirtiéndolos en monedas de valoración espiritual por ellas acuñadas, los vocablos que el uso y el abuso de todos los días mancha y deteriora en el mercado común conversacional. Con esas rescatadas monedas, propias de su peculiar, es con las que ahora, de verdad, expresa su sentimiento y descubre su propio mundo. Así, la mujer, en la poesía española de hoy, se ha enfrentado valientemente con su singularidad, como Rilke profetizaba; y es desde esa singularidad desde la que nos habla.

Las tres poetisas a las que me refería al principio y que de manera casi seguida ha ofrecido a la consideración del público la Editora Nacional, no pueden ser más distintas ni en su temática ni en sus formas expresivas, pero las tres han facultado el lenguaje íntimo de su feminidad para la consideración del objeto poético que se aposentaba en su alma. María de los Reyes Fuentes, en una consideración filológica rebosante de femenino entendimiento; en una sensibilización esencialmente de mujer ejemplarmente detenida ante la consideración de la historia hacia Unceta, en su mismidad de mujer sobre la realidad del mundo, sobre el asombro del mundo que su torno irrenunciablemente existe. Y más subjetiva, más misteriosa también, una fuerza comunicable en Pureza Canelo, «que da sus senos al aire» desde su esencia de mujer entera, de «mujer con un nombre estrellado, Pureza, sin permiso alguno en la simiente».

Para mí, estas tres mujeres, como otras que ascienden en lista que resultaría imperdonable recoger incompleta, han devuelto al término «poetisa» todo su auténtico sentido. En ellas—¿quién no recuerda las precursoras que no necesitaron beber afrodisíacos de América, pero sí se enfrentaron con su destino de mujer?—se culmina un largo proceso que ha hecho posible ya el dominio pleno de un lenguaje femenino por parte de un amplio sector de la poesía española.

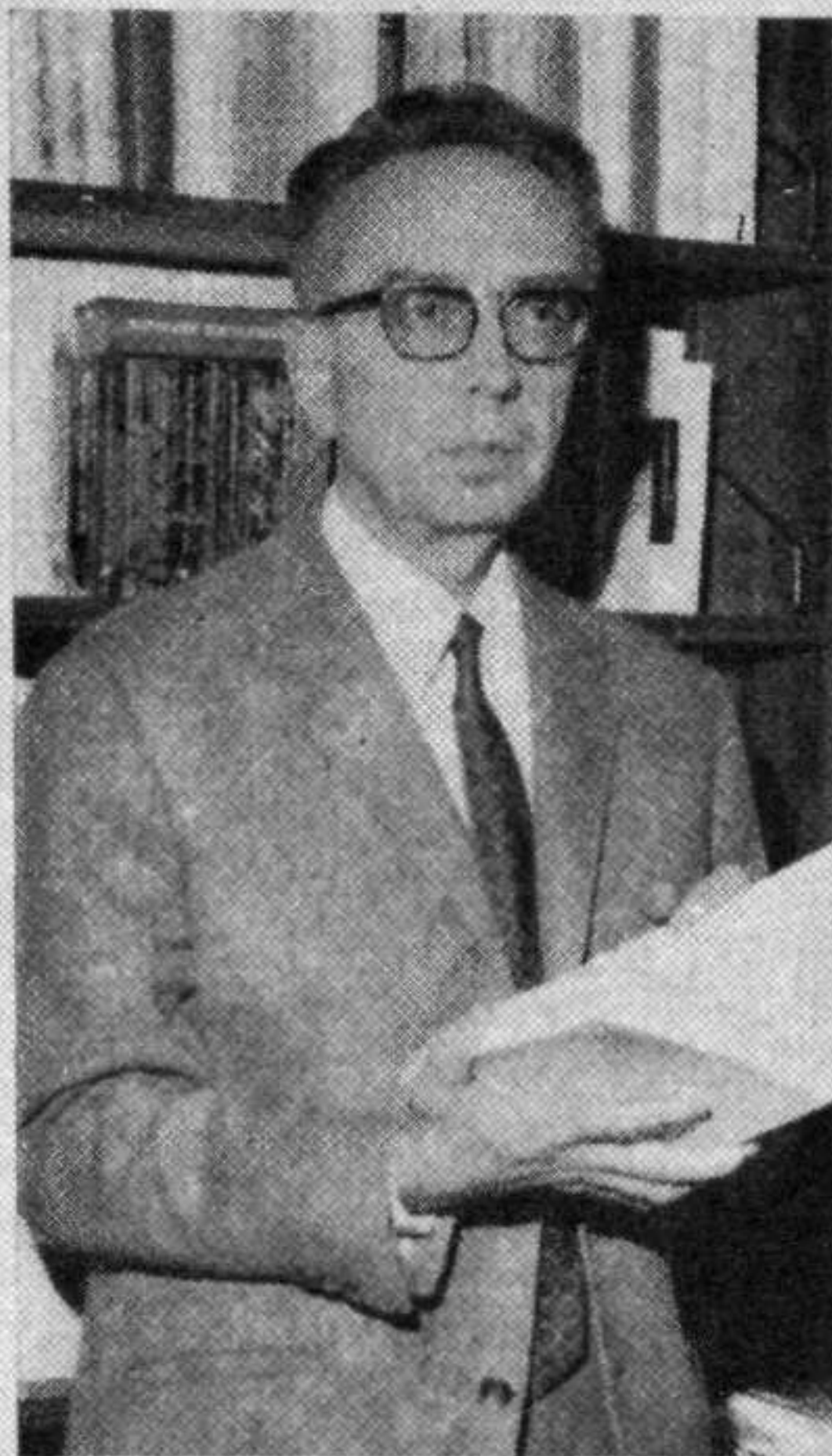
Ahora, sí; ahora que el lucir pantalones ya nada significa respecto a las definiciones sexuales, las mujeres que de verdad están facultadas para escribir poesía pueden reivindicar tranquilamente su nombre de «poetisas»; querer ahora seguir siendo llamadas «poetas» es, sin duda, darse cuenta, dolorosamente, de que hay algo que se les escapa en su más íntimo y noble afán de realización. En las mujeres habrá siempre, ya lo hemos dicho, zonas comunes y zonas tangenciales con el hombre, pero hay un mundo que sólo es suyo. La mujer que administra justicia como el hombre, podrá ser llamada juez, y alcalde, la que al igual que un hombre dirige un ayuntamiento, pero la que roce con la mano alada del espíritu la creación, será escritora, pintora, escultora; será poetisa, o estará falseando su propio destino humano. Un destino que, paradójicamente, les devuelve en excelsitud a aquel pedestal del que—y, por cierto, no por culpa suya—tuvieron en alguna ocasión que apearse, porque, efectivamente, el lenguaje literario lo habían hecho los hombres para los hombres, aunque la materia primera fuera común para todos; por eso a nadie nunca le molestó ni tuvo a menos ser llamada pintora o escultora, pero sí ser diferenciada como «poetisa»; y por eso ahora, que ya también ellas han logrado su facultad de hacer, su posibilidad de hacerse con una materia peculiar y apta para sus intentos, a nadie puede sonarle a menoscabo que se les llame, sincera y admirativamente, como yo lo hago en estos tres casos de María de los Reyes, de Acacia y de Pureza—en los que resumo tantos otros más—, verdaderas poetisas.

la colección PUNTO OMEGA

Por Arturo del VILLAR



Alberto Martín Baró,
actual director de la colección



Vintila Horia, fundador y primer director
de la colección «Punto Omega»

- Apareció en 1967, dedicada a lectores universitarios
- Lleva publicados 133 volúmenes de las más diversas materias
- Los libros de Arnold Hauser son los preferidos por los lectores
- Se editaron seis novelas del grupo llamado metafísico

«Punto Omega tiene el ambicioso empeño de ofrecer en forma sencilla y a módico precio todo el mundo ideológico del siglo XX, las ideas que dominan al hombre actual en todos los campos del saber. Será el espejo vivo de nuestra cultura y de la que se desea para el futuro.

La revolución cultural de nuestros días en: religión, filosofía, ciencia, economía, sociología, psicología, arte, literatura, política. Las obras maestras del pensamiento actual. Libros ya clásicos y otros que nos ofrecerán las líneas auténticas de la cultura de nuestros días.»

En la contraportada de los primeros volúmenes publicados por Ediciones Guadarrama en su colección Punto Omega figuraba este programa, junto al emblema distintivo de la colección. Actualmente se han suprimido esas palabras, al mismo tiempo que el emblema aumenta de tamaño y aparece también en el lomo. En el momento de escribir es-

tas notas acerca de Punto Omega la colección ha alcanzado el número 133, dedicado al dramaturgo José López Rubio y a sus programas *Al filo de lo imposible*, transmitidos por Televisión Española el año pasado. A las secciones señaladas en el programa editorial hay que añadir unas divisiones, ya que la literaria ha comprendido tanto ensayos

como novelas y teatro, y la artística cuenta con estudios sobre pintura, cine y música.

A finales de 1966 se puso en marcha esta colección, y en los primeros meses de 1967 llegaron a las librerías los volúmenes iniciales: en la Feria del Libro de 1967 se podían examinar cinco o seis libros de Punto Omega. En la primera página impresa, bajo el título de la obra, se ve el eslogan característico de esta serie: «Colección universitaria de bolsillo». Y bajo el número de orden se imprimía entonces: «La dirige Vintila Horia». Para conocer la gestación de la serie había que hablar, pues, con el escritor rumano, y es él quien nos explica:

—La idea de crear una colección de bolsillo dedicada a un público universitario le rondaba al entonces director de Guadarrama, Manuel Sanmiguel, amigo mío, desde hacía tiempo. Un día que fui a la editorial para adquirir unos libros pasé a saludarle y me preguntó si quería fundar yo esa colección que no estaba perfilada del todo. Tenía que estar dirigida a un público culto y apto para recibir el mensaje nuevo de la cultura actual en el mundo.

Aceptó Vintila Horia el encargo y redondeó la idea motriz del editor, hasta iniciar el catálogo con obras muy diversas de disciplinas variadas. El título, Punto Omega, no hace falta decir que viene de Teilhard de Chardin, y que está



explicado en toda su obra; dio la casualidad de que en aquellos momentos Horia estaba leyendo la correspondencia del jesuita, y pensó que ese lugar del cosmo bautizado por él como «punto omega» le vendría bien a la naciente colección.

DIRIGIDA A LECTORES UNIVERSITARIOS

Partamos de su eslogan para comprender el sentido de esta colección: se trata de una «colección universitaria de bolsillo», de modo que caben en ella todas las voces que deben ser escuchadas en cualquier campo del saber humano. A la vez, no son muy mayoritarias, ya que exigen

unos conocimientos básicos, pero tampoco se dirigen a especialistas las obras que ha editado hasta ahora. A diferencia de otras colecciones de bolsillo, Punto Omega no se encuentra en los quioscos callejeros, sino que es preciso ir a buscarlas a las librerías.

Desde el primer momento se deseó que los universitarios tuvieran en ella un asesoramiento, cualquiera que fuese su especialidad. Con todo, no se imaginaba como libros de texto, sino más bien de consulta asequible; pues bien, alguno de sus títulos ha estado como texto en Facultades universitarias de España y América, como, por ejemplo, *Sistemas políticos actuales*, de Theo Stammen.

Por otra parte, el servicio de prensa de la editorial se preocupó de hacer que la colección fuese conocida en Universidades americanas, tanto del Norte como del Sur; por supuesto, en los Estados Unidos se hacía publicidad solamente de ediciones de autores españoles en relación con la cultura hispana, como dirigidas que estaban a los Departamentos de español. Además, Ediciones Guadarrama, cuya casa se halla en Madrid, tiene un agente propio dedicado a recorrer las naciones hispanoamericanas.

Como resultado de todo ello, el 40 por 100, aproximadamente, de la tirada de cada volumen viaja a las Américas. Al mismo tiempo, se inicia una correspondencia con 700

Universidades extranjeras, principalmente de Estados Unidos e Inglaterra, para enviarles las ediciones de escritores españoles. Esto hará que se dé entrada a un número mayor de ensayistas hispánicos, como es natural.

PRESENTACION, PRECIO Y PRESTIGIO

Vintila Horia ha dirigido Punto Omega hasta el número 90, aunque ya antes dejó de aparecer su nombre en los tomos. A partir de ese volumen se ha hecho cargo de la dirección Alberto Martín Baró, quien ya estaba colaborando con el fundador de la colección desde el número 40.

GABRIEL MIRÓ.

LIBRO DE SIGÜENZA



GUADARRAMA

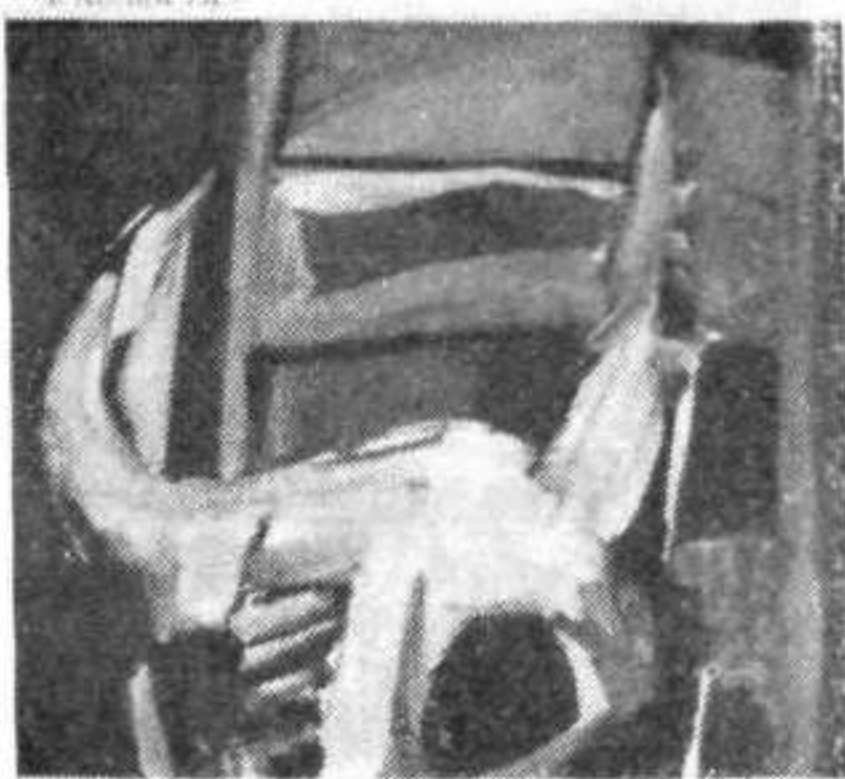


LUIS FELIPE VIVANCO

1



GUADARRAMA



ARNOLD HAUSER

HISTORIA SOCIAL DE LA LITERATURA Y EL ARTE

III

GUADARRAMA

En la actualidad Vintila Horia no tiene ninguna vinculación con Punto Omega, pero las líneas generales editoras no han cambiado, de modo que no es preciso hablar de dos épocas de la colección.

Sí cabe señalar la diferencia en la presentación que se ha introducido por el actual director. Los 100 primeros títulos presentan un aspecto uniforme, ya que todas las cubiertas estaban dibujadas por Francisco Moreno Galván, quien también diseñó el emblema de la colección. Ahora, en cambio, las cubiertas se encargan a artistas diferentes, para evitar la monotonía; claro que con ello se ha perdido el carácter distintivo de la colección, pues al ser su tamaño el habitual en las series de bolsillo (11×18 centímetros) y ser las cubiertas semejantes a las que presentan otras colecciones de las mismas características, sólo se distinguen estos libros por el nombre de la editorial.

En estas colecciones se hace necesario siempre, para no mutilar los originales, distinguir los volúmenes de acuerdo con su grosor, y en la misma proporción el precio. El volumen sencillo cuesta 50 pesetas, el doble 100 y el especial 150; el promedio de libros sencillos y dobles viene a ser el mismo, mientras que los especiales son muy pocos. Puede señalarse la frontera entre los tomos dobles y sencillos en las 250 páginas, si bien a veces se ha tenido que pasar por más o por menos; la de los especiales ronda las 500 páginas, y en ocasiones pasa de las 600, como el segundo tomo de *Visto y no visto*, donde Julián Marías ha recogido su labor de crítico cinematográfico.

El precio es, por tanto, el habitual en las colecciones de bolsillo, pese a su confesada inclinación minoritaria. El actual director de la colección dice que es difícil mantener ese precio, por estar dirigida a las minorías..., aunque personalmente el que suscribe duda de que las otras colecciones de bolsillo y de prestigio lleguen a esa incógnita la inmensa mayoría de la que tanto se ha hablado en los últimos años. También me enseñó el señor Martín Baró una carta reciente de Arnold Hauser, el autor favorito de los lectores de esta colección, a juzgar por sus reediciones, en la que el historiador del arte mostraba su extrañeza porque se pudieran vender en España sus libros en ediciones que él considera muy pulcras y muy baratas.



PEQUEÑA HISTORIA DE LA TECNOLOGIA

*

ALBRECHT TIMM

GUADARRAMA

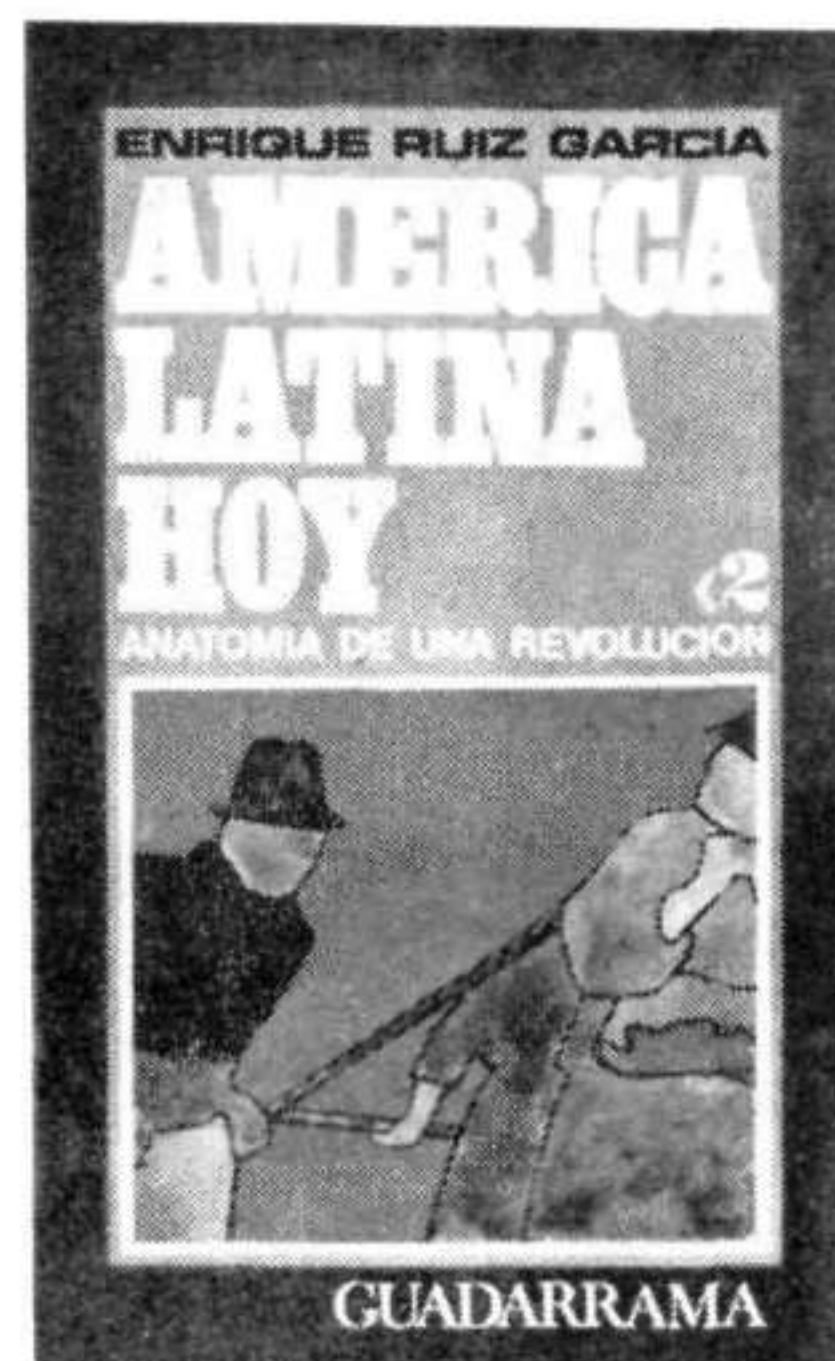


ARNOLD HAUSER

HISTORIA SOCIAL DE LA LITERATURA Y EL ARTE

I

GUADARRAMA



ENRIQUE RUIZ GARCIA

AMERICA LATINA HOY

ANATOMIA DE UNA REVOLUCION

GUADARRAMA

THEO STAMMEN

SISTEMAS POLITICOS ACTUALES



GUADARRAMA

SIETE VOLUMENES PARA HAUSER

Varios tomos están ilustrados con reproducciones artísticas, fotografías o dibujos, cuando el tema lo requiere. Entre ellos sirven de ejemplo los del profesor Hauser, que, por cierto, han mejorado la calidad de las ilustraciones en las sucesivas reediciones que han tenido. Sí, Arnold Hauser es no sólo el escritor más editado, sino también el que ha logrado más reediciones en esta colección.

Guadarrama había publicado las obras de Hauser en ediciones encuadernadas en tela, con numerosas ilustraciones y un precio que no estaba al alcance de todos los bolsillos. Ahora ha incluido las tres obras fundamentales del ensayista en Punto Omega, divididas en siete tomos: su *Historia social de la literatura y el arte* abrió la posibilidad de leerlo a un público más amplio, en tres volúmenes dobles: estos tomos se han reeditado cuatro veces en la colección, de modo que son los más buscados de Punto Omega, ya que no son frecuentes las varias reediciones de un título, y, desde luego, ningún otro ha tenido ese éxito.

Uno de los volúmenes especiales es su *Introducción a la historia del arte* (número 53). Entre ambos estudios había aparecido *Literatura y manierismo*, con unos capítulos tomados de su obra *El manierismo, crisis del Renacimiento y origen del arte moderno*, publicada por la editorial anteriormente en una edición tan lujosa como cara. Ahora acaban de aparecer dos volúmenes que completan el estudio sobre el manierismo, titulados *El manierismo, crisis del Renacimiento* y *Pintura y manierismo*.

Cinco volúmenes de Punto Omega están firmados por Guillermo de Torre, aunque tres de ellos estén dedicados a su utilísima *Historia de las literaturas de vanguardia*. Cuatro volúmenes son de Pirandello, dos de ellos destinados a presentar su *Teatro*, uno los *Ensayos* y el cuarto varios cuentos con el título de *Uno, ninguno y cien mil*.

Tres títulos distintos tienen editados en esta colección George Uscatescu, Alfonso Albalá, Manuel García-Viñó y Mircea Eliade. De Julián Marías se han publicado tres volúmenes, pero dos corresponden a las ya citadas críticas de cine *Visto y no visto*. Por fin, ocupa asimismo tres vo-

lúmenes el ensayo *Metamorfosis de la literatura*, de Pierre de Boisdeffre, muy comentado en el momento de su aparición.

Señalar unos títulos como destacables es tarea discutible, porque el gusto personal no puede quedar al margen; además, hay que tener en cuenta la diversidad de materias que se incluyen en su catálogo. A riesgo de seguir el propio gusto, pues, anotaremos las *Conversaciones con Jung*, relatadas por Richard Evans; *La civilización del ocio*, una encuesta efectuada por varios profesores; las *Cartas a Renata*, dirigidas por Pasternak a la poeta alemana Renata Schweitzer y descubiertas por Vintila Horia para los lectores; los *Manifiestos del surrealismo*, de Bretón; el *Diario*, de Ionesco; *El gran duque de Gandía*, una obra desconocida en España, de Calderón de la Barca; el *Diario metafísico*, de Gabriel Marcel; la autobiografía de Karl Jaspers *Entre el destino y la voluntad*, etc., además de los panoramas literarios.

PANORAMICA DE LA LITERATURA UNIVERSAL

De acuerdo con la intención de los editores, la colección Punto Omega debía procurar ser enciclopédica y de consulta. Por eso desde el primer momento de su aparición se ofrecieron panoramas de las literaturas nacionales o de los diversos géneros literarios. Del teatro, por ejemplo, se han editado dos estudios generales, uno de Uscatescu (*Teatro occidental contemporáneo*) y otro de Mignon (*Historia del teatro contemporáneo*).

La poesía, que suele tener poca aceptación entre los editores, figura con tres títulos importantes: *Estudios sobre poesía española contemporánea*, de Luis Cernuda; *La poesía de la generación del 27*, de José Luis Cano, y, por fin, *Introducción a la poesía española contemporánea*, en dos tomos, de Luis Felipe Vivanco.

La novela actual española está estudiada por Manuel García-Viñó en el volumen cuarto de la colección, titulada así, y Santiago Vilas es autor de *El humor y la novela española contemporánea*. Varios autores colaboraron en el volumen 24, *La nueva novela europea*, y están incluidos ensayos acerca de *La «nueva novela» francesa*, por J. Bloch-

Michel, y de *La novela italiana de la posguerra*, por Giorgio Pullini. Es interesante *La era del recelo*, de Nathalie Sarraute.

Panoramas de la literatura en general hay varios, además de las obras mencionadas ya de Boisdeffre y de Guillermo de Torre. La historia de la literatura francesa, de Henry Clouard, y la de la literatura española, de José María Valverde, abarcan demasiado para ser útiles más que como recordatorio. Sí es recomendable el ensayo de Günter Blöcker *Líneas y perfiles de la literatura moderna*. Han aparecido dos volúmenes en torno a la literatura soviética, uno que se refiere a la posterior a Stalin, debido a Helen von Ssachno, y otro sobre la literatura clandestina, con documentación tomada de revistas «underground». En fin, Janheinz Jahn es autor de *Las literaturas neoafricanas*.

LA NOVELA METAFISICA

Seis novelas fueron editadas en Punto Omega cuando la colección era dirigida por Vintila Horia; el actual director no cree que la experiencia de incluir novelas en esta colección universitaria resultara provechosa, y, por ahora, no se añadirán otros títulos. De ser así, no se completará la trilogía de Alfonso Albalá «Historias de mi guerra civil», cuyas dos primeras partes son *El secuestro* (número 34) y *Los días del odio* (69).

Las otras novelas editadas son *Auto de fe*, de Carlos Rojas, premio nacional de Literatura en 1968; *Una mujer para el Apocalipsis*, de Vintila Horia; *La revuelta*, de Andrés Bosch, y *El escorpión*, de García-Viñó. Estos cinco escritores han sido calificados de «novelistas metafísicos», e incluso va a aparecer muy en breve un estudio del Padre Emilio del Río con ese título, en el que se analiza la obra de los cinco escritores. Vintila Horia puntualiza:

—Eramos amigos por afinidades electivas, que teníamos la misma manera de escribir; pero no se redactaron manifiestos ni habló nadie en nombre de todo el grupo. El grupo existía, simplemente, y le correspondió un papel importante en la evolución de la novelística española, a la que sacó del realismo social.

Como resultado de todo, ahí están esas seis novelas, y sus autores continúan escribiendo, aunque será difícil en estos momentos seguir hablando de un grupo homogé-

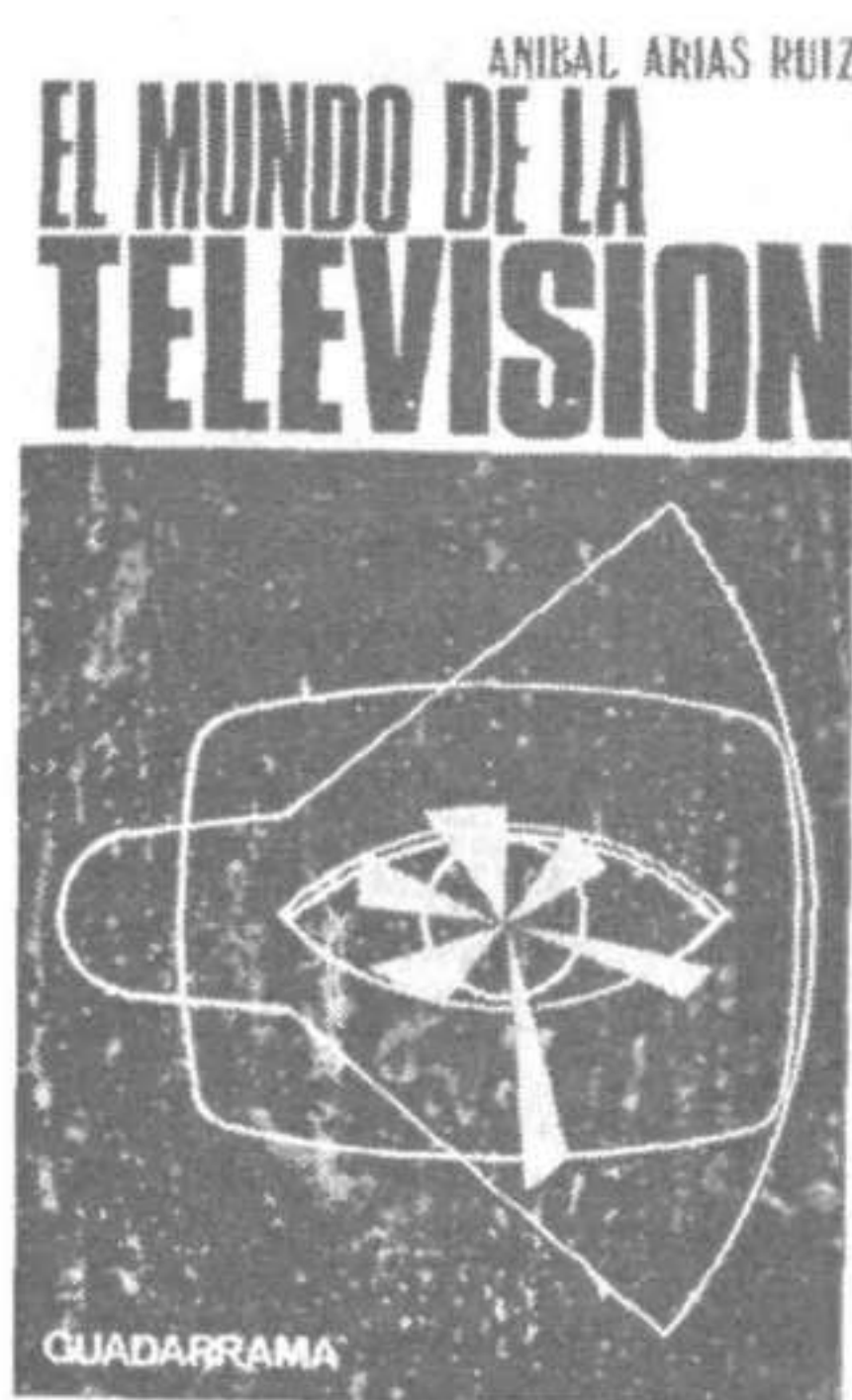
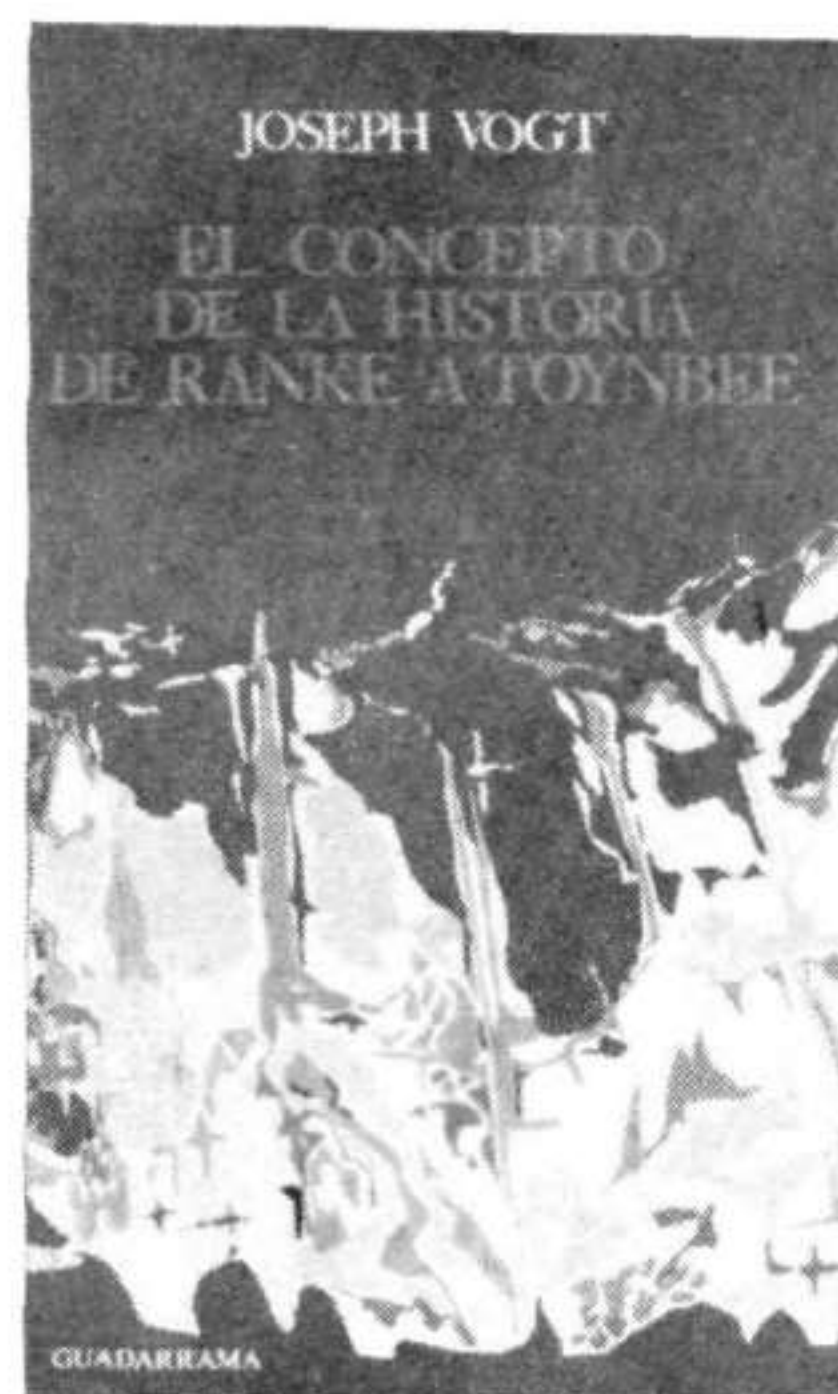
neo. En cualquier caso, no podemos ahora discutirlo, ya que aún nos queda algo por decir acerca de Punto Omega.

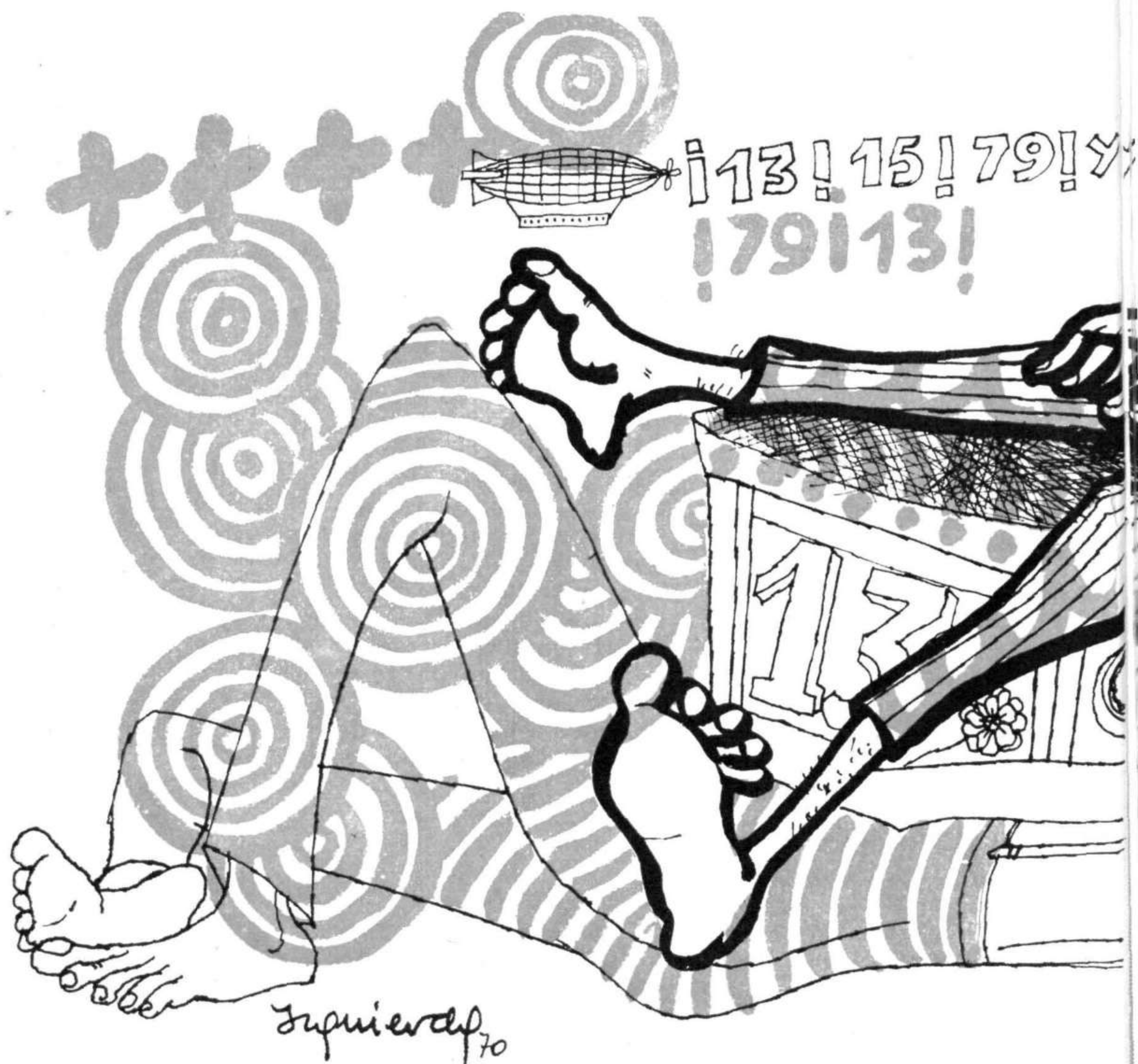
CONTINUIDAD E INNOVACIONES

La tirada normal de cada título es de diez mil ejemplares, aunque otras veces no pase de ocho mil y algunas alcance doce mil: depende del atractivo que la editorial piensa que ha de tener la obra en cuestión. En Guadarrama se insiste en asegurar que esta colección es minoritaria y que no se trata de ampliar las tiradas, sino de ofrecer libros de consulta o de orientación a unos lectores cultos. Por ello, están lejos de intentar presumir de números por lo que respecta a esta colección.

De los 133 volúmenes editados hasta ahora, 42 son de autores españoles, de modo que se hallan en minoría. Sin embargo, el señor Martín Baró asegura que se va a dar entrada en seguida a un mayor número de ensayistas hispanos, y se tratará de dar paso a los jóvenes, siempre que ofrezcan obras del tipo que se incluyen en la colección. Por de pronto, las obras de inmediata aparición son: *La poesía del yo al nosotros*, de Manuel Mantero; *Las revoluciones españolas en el siglo XVI*, de Luis Bonilla; *Claves de literatura española*, de Vicente Gaos; *Geopolítica del hambre*, de Josué de Castro; *Filosofía para un tiempo de crisis*, de Gabriel Marcel, y otras que sería largo reseñar.

El ritmo habitual de edición es de dos libros al mes. Los volúmenes tienen la cubierta en martelé, buen papel e impresión clara, por regla general en letra del cuerpo 10. Se ha empezado a hacer un ensayo que no se generalizará, al menos por ahora: determinados volúmenes son editados también en tela, pensando sobre todo en que puedan ser utilizados como libros de texto. La edición en rústica tiene las hojas pegadas, cosa siempre desagradable cuando se quiere conservar el volumen después de leído; las ediciones en tela están cosidas y llevan estampaciones en oro; su precio aumenta en 50 pesetas el de la edición en rústica, de acuerdo con el tamaño de que se trate. La innovación ha de ser preferida por quienes tengan que utilizar a menudo el libro, y seguramente tendrá buena acogida, pero es pronto para saberlo.





«Ya luchan la paloma y el leopardo
a las cinco de la tarde.»

(F. GARCÍA LORCA.)

MUERTE DE PERRO

Por José María BERMEJO

JOLNE se ha quedado dormido. La inocencia —que jamás acertamos a conocer en sus vigili-
as locas— le arrasa suavemente las catorce falanges no-
natas, le da un quid irrespirable, le sondea o le pierde. Nosotros le odiamos minuciosamente, eso es todo. (Que sea nuestra ley. Que nos regatee ciertas venenosas libertades. Que nos persiga con amorosa rabia canina. Que sea lo que es, el jefe-veneno y a callar.) Decíamos de la inocencia. Pura farsa. De noche, todos los locos son pardos. El no se anda con espías. Su carota omnisciente, a más de amarilla y como a cuadros, segrega, hasta en ese sueño de sabe Dios qué, el asco consabido, impone los terrores con una facilidad que espanta. Y duerme hacia nosotros espiándonos como un aparecido. (Que yo lo vengo viendo en mis terrores nocturnos. Que es él, gritaba 96 en sus fiebres australes. Que 9 vio un gato gigante deslizándose atroz, y era él, tenía que ser él, el desgraciado que nos numeró. Ordenaba sarcástico —¡3! ¡15! ¡79!—, saltábamos como conejitos, prestos, ceremoniosos, increíbles. Qué horror. Eramos números. Peor que números. Por humillados. Por absurdamente serviles. Me he llevado tantas frentes a las manos para cobijar esa vergüenza... Números. Números pulcros. Números higiénicos. Números eficientes. Toda esa babeante miseria...

Ahora duerme. Da pena, rabia o lo que quieran. Llevo noches en claro buscándole salida a esta infamia. El asesinato es la cuestión. La noche fieramente lunada se va en cavilaciones, tientos, iras de salón, frustra-

ciones, conjuras, modos de matarlo ahí mismo sobre el camastro federal, de atornillararlo como si fuese una mariposa del otro mundo, de vaciarle los cuatro ojos frioverdosos, de congelarle primero esa vela obsesiva (agazapada tras el sueño) para caerle por sorpresa. Tantas noches consumidas en esa voluptuosidad macabra, a lo largo de tantos siglos o minutos o milenios... y nada. (Pero los guardianes juegan al mus sobre el corpazo monstruo, dibujan tréboles sobre el ombligo adormecido, se sitúan, se guñan. Se va en eso la noche... y nada. No podemos matarte, querido. La densa respiración opaca hincha los naipes o los cambia de color o es la luna que entra a reconocer las caras azufrosas, solemnes.)

Esta noche velamos 14 y yo, qué pasa. La baraja se extiende o se pliega alternativamente como un acordeón sobre el cuerpo del polifemo, la baraja parece —si es que no lo es— una secreción abominable del propio Jolne. No queremos jugar. Optamos por el alcohol, los fáciles aguardientes, esos mareos crudos y provisionales, olvidarnos de que somos números, de que Jolne nos odia, de que odiamos a Jolne, de que ese odio mutuo es tal y tal, de que el jefe duerme ahí con tirantes, de que hay que matarlo, sonsacarle la vida como si fuese una sisa malvada... (Cosas... Que sea lo que tenga que ser. La noche avanza a caballo de nuestra borrachera pero la panza del jefe nos vigila como un promontorio, yo empiezo a ver visiones, manos cuatripartitas que avanzan o retroceden o se inmovilizan sobre el azulejo



medio caído, y 14 se recita obsesivo aquello de «yo amo a la chica de pelo claro» y vuelve sobre «el lagarto está llorando, la lagarta está llorando», y esto se pone demencial y veremos qué pasa.)

No venía pasando nada, salvo esa crispación o esa ebriedad o esa magia sabática que ya era rutina, pero andábamos (creo) sobre la hora del canto del gallo cuando el jefe cambió de postura espectacularmente como un beduino y la baraja se vino a tierra en un vuelo breve y misterioso. Fue todo pero fue lo bastante (o eso creíamos). Algo que jamás había acontecido en los días, años o siglos de servicio (bueno, digamos servidumbre, digamos cualquier otra cosa). Ese brusco detalle mínimo que anduvo provocando sin suerte un hipo irreverente advertía de algo. O era un lujo. O daba luz verde para el asesinato, pero quién sabía. Miré a 14 con la guasa bien alta (algo tan serio sólo se puede soportar tomándolo a broma o no lo cuentas). 14 dijo sí a algo que yo no le había preguntado y me enseñó—rápido y eficaz—una navaja cabriterera. Creí ver un mango oceánico (peces azules sobre grandes manchas rojas) y el filo friometálico exacerbado de reflejos lunares. «Estás loco»—grité no sé cómo, porque me apoderaba la borrachera—. Siguió un portazo muy remoto, una ráfaga como de brisa foramontana, el rostro de 14 espíandome, echándome en cara ese reproche fortuito, reiterando navajas e intenciones; oh, amigo mío, hay que matarlo, te das cuenta, m-a-t-a-r-l-o, me lo estaba gritando esa voz o esa conciencia histérica, un

14 irreconocible, siempre tan poca cosa, tan cobarde, tan rana...

Cuando amainó la ira—no sé cómo—, cuando esa media vuelta el tirano fue perdiendo eficacia y 14 regresó a su cobardía caímos sobre los chismes, anduvimos rescatando viejas manías inconfesables, nos fuimos situando sobre el rastro de las amantes de Jolne, llegando tristes pero orgullosas de los bailes donde se las acariciaba exquisitamente o se las enloquecía con ritmos exóticos o se las alcoholizaba con bebidas fuertes y costosas... Nos fuimos orientando sobre la fascinación irritadora de las rubias madamas de turno bajando erróneamente de los taxis, soltando unas propinas exageradas y despidiéndolos con un gesto de divas (mano al aire, sonrisa estereotipada a lo B.B.) y etcétera, etcétera, etcétera... todo muy gerundio y muy triste, para qué contar...

Llegué lentamente a la náusea. Juzgué a Jolne con todo el asco posible, y ahora fui yo quien exigí de 14 resolución y sangre fría o una solidaridad inmediata, que todo era lo mismo. Le lloré, le grité—«vamos a matarlo»—, le sorprendí una pereza más que sospechosa, dejó caer la extraña navaja, se despeñaron los reflejos. Se fué desentendiendo, sutilmente desentendiendo. ¿Que podía pasar? ¿Sospechaba que el jefe estaba ahí respirando esa conspiración? ¿que esa media vuelta no era augurio de nada ni autorizaba a nada? ¿que (muy probable) el jefe nos fulminaría con su rabia todopoderosa? ¿que ese juego no podía ser cómodo de ninguna de

las maneras? Qué sé yo. Cualquier cosa. Si ya sabemos por donde te brilla el pelo... Yo estaba bien sereno (o eso creía). Decidí llegar al final, pero eso tenía que ser algo sobrehumano. Apuré seis o siete copas minuciosamente tasadas (ni una más ni una menos) como buscando en la inconsciencia un clima o un valor que dudaba tener, miré ese barrio pajizo como despidiéndome y busqué situación y ángulo para la navaja. 14 me gritó (no sé si desde el pavor o desde el sueño)—«pero estás loco»—, quería detener esa furia, impedir la consumación, estorbar o aplazar. No le oí, o ese mismo reproche actuó como incitación, así que calculé sobre el mapa de Jolne el paralelo del corazón (si es que lo tenía) y se lo anduve buscando rabiosamente con el filo excitado por el flujo de contrarias sangres, con esa navaja demasiado bella o demasiado solemne. Demasiado. Un esplendor (ese tamaño, ese brillo), un lujo que no podía merecerse ese hijo de perra. La puñalada honda y perezosa, pendular como una media luna, le sonsacó delirios que (parecía) iban a acabar con él, miradas circulares que nos borraban a 14 y a mí sucesivamente, obsesivamente, concentrando sobre nosotros todo el odio posible e imposible, bruscos temblores de delfín acosado, crispaciones y letanías. 14 estaba acabado, como un terrible pecador esperando la cólera de los dioses, el zarpazo de buitres vengadores abatiéndose sobre su carroña cobarde. Muerto de pavor o casi cadáver. No gritó, no señaló no hizo cosas que me hubieran obligado a matarlo en el acto. Se quedó absorto como

un ánima bendita, con la cara perruna contra el azulejo, infinitamente temiendo qué sé yo.

Jolne tampoco gritó. No quiso o no pudo. Eso nos salvó de haber perecido esa misma madrugada fusilados o desayunados por los perros. Los centinelas siguieron fumando abajo a la intemperie. Todo quedó (parecía) en pura retórica, en intento, en aborto, en atentado, lo que iba para crimen se quedó en terapéutica rabiosa, en curación involuntaria, cualquiera sabe. Jolne enjugó la puñalada como si tal y volvió a reanudar el sueño, y respiraba, y las emanaciones de su cuerpo eran emanaciones como de mina de azufre, pero lentas, augustas, impla-impescables. Me asaltó un despecho feroz. Miré la navaja como se puede mirar una catástrofe, examiné el filo torpemente contrariado por las sangres que ya empezaban a coagular, vi el óxido apoderándose de los naipes, miré esa luna fosca que marcaba por toda la sala el exacto color del crimen, oí a Jolne como no se puede odiar a nadie. Curiosamente, al amanecer la herida había cicatrizado. Empezábamos a sospechar de su inmortalidad. Yo me volvía loco cavilando hasta que llegó el relevo. Recogimos los naipes con un sigilo casi reverencial evitando tocar esa sangre, temiendo que pudiera tomar cuerpo y aniquilarnos ahí mismo sin rezo ni perdón. Conté todas las horas o tuve algún sueño breve lleno de sangres y amenazas. Vi al jefe andando a gatas como un bisonte, blanco y negro como un ajedrez, con siete lenguas venenosas y cuarenta y seis ojos en abanico. Vi cómo me mandaba al infierno y me nombraba y me escupía, todo a la vez y repitiéndose como una letanía de réprobos. Cuando pasó esa pesadilla, pedí a no sé quien que su majestad no despertase. Era pedir la luna.

Despertó y dicen que se llevó la mano al costado y preguntó por la guardia de noche. 14 y yo comparecimos fingiendo una inocencia que nos delataba. No nos miró. Nos respiraba. Oía nuestra identidad. Adivinaba nuestros gestos sin volver la cabeza. Nos intuía. Nos dominaba. Se tomó una solemnidad que no solía y gritó «Me habéis querido matar». Fue una especie de alarido, la bilis desatándose, los demonios que le llevaban, los dientes luciferinos chocándose como una tempestad o un alud, eran los muros, el reino entero aullando o agrietándose, era —para 14 y para mí—la tierra que nos devoraba. El brujo fue conciso. Había hecho ya la acusación como quien dicta un juicio final, y volvió a aullar (y ese aullido de perro era la sentencia). Dijo: «¡Que los fusilen al amanecer!» La guardia nos echó mano. Rodamos —trémulos, difíciles— hacia esa cochambre llena de sabandijas y bandidos y yo cavilaba que en esas diez horas que faltarían para el linchamiento no iba a pasar nada, que no nos salvábamos, pero al menos descansaríamos de verle —queridísimo jefe—, o quién sabe, a lo mejor, a lo peor nos bajaba a insultar, seguro nos seguiría al otro mundo para jorobarnos, no más que para seguir siendo —allí como aquí— nuestra pena de daño y nuestra pena de sentido...

Cómo podíamos imaginar que pasaría lo que pasó. Esa noche (última que nos tacaba fingir en vida) se precipitaron los acontecimientos. La idea del asesinato fue tomando cuerpo de subversión inmediata. Yo tuve el valor o la debilidad de asumir estoicamente esa víspera de mi muerte y dormirla a todo confort (si eso era posible). Las ejecuciones al amanecer eran ya una rutina. Sustituían al canto de los pájaros. Pero esa noche los centinelas jugaron su partida con un nervio-

sismo glorioso, demencial. Iban a intentar el asesinato. Los dados rituales descartaron la posibilidad de apuñalarle (visto el fracaso, visto que las puñaladas podían aliviarle sus excesos de sangre de chivo). Se votó un envenenamiento espectacular (cianuro o qué más daba). Las dosis tendrían que ser fuertes, capaces de envenenar a medio reino. Poco antes de media noche, Jolne pidió de beber según el rito consabido. El agua estaba fríamente, meticulosamente envenenada, pero el sueño que ya le iba apoderando le impidió detectar esta traición. A las dos horas le atacó un delirio como de alma en pena, el sudor daba a su rostro un aspecto como de marisma, con breves charcos palúdicos donde se abrevaban los moscardones nocturnos y otras faunas menores. Cuando 7, el carcelero, nos anunció esas novedades y nos soltó imponiéndonos un sigilo que era imposible, nos precipitamos como diablos a la sala alta donde el jefe (¡increíble!) se iba. Aquello tenía aire de velorio, pero nadie se atrevía a rematar aunque había dieciséis mil navajas dispuestas y sedientas. Tenía que morir solo, o aniquilarnos... Esa mañana, a la hora en que yo debía ser ya cadáver, unas extrañas mariposas moradas anduvieron rondan-

do por toda la habitación en bandadas de cientos o de miles, se nos posaban, le median todo el mapa inmundo de su cuerpo, describían círculos que fatigaban sus ojos salidos de madre, como si estuviese viendo la imagen de su propia alma condenada.

Andábamos como trastornados, serios, difíciles. Entretanto se moría, Entretanto se iba de una vez a sabe Dios qué reino de ortigas o bichos o minerales buscándole los ojos increíblemente quietos. Quiso vestir camisa de loquero para esa agonía absolutamente retórica y se le veía crecer una barba fantasma —entre ocre y rojiza— a segundos, a guñnos, hasta cobrar ese aspecto de lobezno cabrío, hasta multiplicar por mil su repelencia nata. Seis días antes de su muerte (parecía un sueño que pudiese morir alguna vez) perdió el habla, remitieron esos furores como de bestia salvaje, o se fueron acumulando hacia los ojos que brillaban como candelas brujas de un infierno anticipativo. Al tercer día se le cerró el izquierdo y el otro empezó a amarotarse de un modo alarmante, la definitiva cara de lagarto se le fue hinchando como un promontorio. Se le escuchaba una difícil respiración foránea, a ratos parecía fallarle todo, parecía que se iba, pero el odio

Los consumos literarios

Por Francisco ALEMAN SAINZ

LA BODA en la NOVELA ROSA

—Tres cosas son importantes en la vida de una muchacha: el aire, el alimento y el cariño. Y la más importante es el cariño.

Cuando Berta Ruck hace que un personaje muestre tal dominio de sí mismo respecto de no dejar traslucir ni el menor asomo de inteligencia, siempre hay una interlocutora capaz de añadir un matiz.

—No hay problema más delicado que el de las muchachas.

La novela rosa, desaparecida como tal género, se muestra en ocasiones un poco a través de otros tipos de relatos, pero su talante ha desaparecido por entero. Florence L. Barclay, Berta Ruck, Grace Livingstone Hill fueron tres de las autoras más importantes del género. Grace Livingstone Hill escribió 117. (Alexander King, en Mi enemigo envejece, escribe un par de páginas muy interesantes sobre G. L. Hill.)

La verdad es que la novela rosa mantiene una obstinada adecuación a su propósito, que no es otro que la valoración del amor que conduce hasta el matrimonio. Pero, como luego veremos, no se trata del sacrificio, del amor sobre supuestos de trabajo, de convivencia extremada, sino del acomodamiento. Estar en buena posición es algo que en la novela rosa adquiere carácter principalísimo. Por eso suele tener gran importancia la finca rústica.

En Mi pareja de baile, Berta Ruck cuenta así con su protagonista: «Mientras tanto la muerte la acechaba. Aquella mañana la negra Parca reclamaría su presa en la argétea corriente del río.» Quiere decir que la muchacha estaba a punto de morir en el Támesis. Berta Ruck escapa del tono austero de Flo-

rence L. Barclay, o de los sentimientos francamente envasados de Concorde Merrel. Sus textos son muy justificativos con una brava cursilería expresiva. Una chica pendiente del protagonista «va a él como la margarita vuelve su corola hacia el sol». Pero ¿cómo es el protagonista de este relato que he elegido como ejemplar de un género? «Dorado gigante. Alto como un faro y bello como la aurora.» Berta Ruck no se priva de nada en cuanto descripción, e insiste: «Mientras hablaba disparó, por entre la franja de sus finas y tiesas pestañas, su rápida mirada gris azul.» ¿Cómo responde la protagonista al disparo? Pues «tranquila como un nenúfar». No cabe duda de que los elementos de autora responden a una selección.

La novela es, sin duda, el género novelesco más abandonado a su suerte. Cualquiera otro ha tenido sus investigadores condenatorios o exegetas, pero el relato rosa ha sido mirado con prevención. Ahora mismo puede decirse que no existe, pero hay que pensar que volverá algún día como algo necesario para la mujer, aunque posiblemente con variantes. En la novela rosa se situaban elementos de relación donde la riqueza se sostenía, al menos por una parte. El invitado tenía una notable disposición en cuanto a número. Porque en la novela rosa la acción se sitúa muy alejada del trabajo. Quienes figuran en ella suelen ser desocupados, gentes con tiempo libre.

Se trata de un relato donde la apariencia muestra su capacidad de exteriorización, sin la más pequeña valoración de la conjetura. Estamos en la más apretada condición del amor, pero tramitado consecuentemente. La fórmula sustituye a lo concreto, la receta al

lo mantenía vivo, y nos desesperaba y nos seguía manteniendo también a nosotros por puro despecho, por llegar a ese placer innarrable de verle morir, de certificar su muerte siquiera fuese un instante, aunque acto seguido el destino o su alma difunta nos fulminase a todos nosotros. Pero el hijo de perra no la diñaba, algún dios aliado nos estaba jugando esa carta difícil, prolongándole esa moribundia hasta hacernos caer en el espejismo de una agonía sempiterna, hasta obsesionarnos con una situación que parecía ser, que no podía ser inacabable.

La víspera de la defunción se le cerró espectacularmente el otro ojo venenoso. Fue el regocijo (precario), la ilusión, el fuego fatuo de que aquello acababa. Se produjo un relevo de mariposas, o las mariposas moradas cambiaron de color. Ahora tenían un color violento de apocalipsis (entre sangre y fuego), y eran mucho más numerosas (por miles o por millones), mucho más voraces (empezaban a descuartizarle milímetro a milímetro), infinitamente. Al atardecer de ese día las campanas quisieron fingir un duelo anticipado. Todos oímos ese repiqueteo de gloria, ese voleo festivo, ese duelo semipascual durante ocho o diez minutos, pero el

destino nos volvió a dar un susto increíble. Podíamos certificar la ceguera del jefe, la inmovilidad del corpachón casi oculto bajo la voracidad de los insectos, pero se nos escapó que Jolne podía oír, que en el oído podía estar acumulado, refugiado, crecido el rencor de los otros sentidos. Ese órgano todavía ileso, ajeno a la agonía general, escuchó las campanadas demenciales festejando su muerte. A los pocos minutos el cuerpo recobró una vitalidad airada, demoníaca, capaz de congelar todos los repiques del mundo y de los siglos, capaz de reducirnos a polvo. El campanero (o eran varios) cayó fulminado misteriosamente al pie de la torre. La sospecha de una inmortalidad sin precedentes volvió a dejarnos otra vez abatidos, golpeándonos las frentes hasta encontrar esa debilidad definitiva que parecía no existir, esa trampa por donde poderle abatir y despojar y anular. Mientras cantábamos. Mientras celebrábamos ese entierro imaginario (pero obsesivamente real en cada voluntad, en cada deseo). Mientras dejábamos un cuerpo de guardia permanente sobre la fosa, no fuera a resucitar. No fuera a rebelarse contra la capa rabiosamente atornillada. No fuera a reencarnarse. No fuera a subir a la tierra.

Mientras registrábamos maniáticamente todas las calles que llevaban su nombre, todos los libros que le citaban servilmente, todos los rastros que darían con él o con su sombra. Mientras echábamos abajo ese palacio de la vergüenza donde nos había numerado, perseguido, fusilado y violado. Mientras reiterábamos sobre cada cosa los exorcismos y las aguas benditas, sobre cada cosa que él había dominado y manchado de pensamiento, palabra y obra. Mientras borrábamos a sangre y fuego esa ciudad de nuestra ignominia para levantar otra nueva e incontaminada a mil siglos de luz en el espacio y en el tiempo. Hasta que no quedase ni memoria.

La mañana siguiente precipitó su muerte de un modo que nos parecía irreal. Le mató la primera luz del amanecer porque era hijo de perra, hijo de tiniebla. El cuerpo se le hinchó como una montaña y se le fue llenando de ronchas concéntricas. Las campanas repitieron (ya sin descanso) el toque glorioso, y el pobre campanero de la víspera subió a los cielos, mientras el jefe venenoso se precipitaba desde el improvisado ataúd de ruedas a los abismos infernales donde arderá y pecará por los siglos de los siglos, amén.



individuo. Es un mundo éste donde lo suntuario cuenta lujosamente. No es relato de enfermos, donde haya pacientes instalados en algún capítulo. La novela rosa colorea de optimismo la historia de amor, pero sobre todo la dota de una opulencia formal. No se trata en cuanto al sentimiento de un mundo extremado, sino de una forma social bien trajeada, en vacaciones constantes.

Sus lugares no suelen estar en la gran ciudad, perdidos en ella, sino en la población menor o en la aldea, donde el castillo, o la mansión palaciega levantan sus construcciones ante la atención de todos. Eso sí, es un mundo sano, un mundo donde la enfermedad cuenta apenas como malestar, porque realmente se trata de relatos de bienestar.

La novela rosa es, sencillamente, la novela donde todo aparece de color de rosa, sin posibilidades de dramatización alguna, donde todo es afortunado y formulario. La fórmula, esto es, el sistema —como diría una camisa filosofante—. Cuidado con los problemas. Estos son relatos donde la vida como realidad no cuenta su historia. Se trata de un fármaco en acción, donde la fiesta es un hábito. Pero sobre todo es un ejercicio de modales, de buenos y acertados modos.

Si hay oposición familiar, se vence; porque es necesario destacar el amor como uso social puesto en acción. El viaje alcanza su razón si se trata de una cacería o de una excursión. Si hay negocio, lo será en las altas esferas del optimismo, realmente despreocupado, porque el negocio niega el ocio como necesidad irremplazable. Si se trata de un pintor, no será nunca un pintor abstracto, sino un pintor figurativo dentro del realismo más pulcro.

De todos estos relatos de consumo, afueras novelescas, la novela rosa es el que más condicionado estaba para su desaparición. (Love history cae fuera de la novela rosa. Se trata de novela de amor, no de novela de amor rosa). La valoración de la boda tiene en estos relatos su circunstancia más feliz, y se realiza como cierre de la novela, como cuidadoso portazo. Pero los contrayentes muestran un pergeño ajustado a la moda.

¿Qué ocurre tras el aspaviento social de la boda y su fiesta? ¿Qué se hace de la vida de estos personajes que acaban de escuchar en su propia capilla la música especializada de Mendelssohn o Wagner? Es un tiempo que ya no pertenece a la novela rosa.

CINCO POEMAS DEL LIBRO "CUYA SELVA"

Poema 1

Eres el pan de mi vocabulario
la privada belleza del silencio
una fotografía que no piensa
un mito inevitablemente en marcha
Amas mi aparición en un extraño
cuando el amor escupe del corazón los límites
y más allá del cuerpo me reconozco objeto
En realidad el mundo es una ausencia
¿Será el deseo la otra realidad?
Amar es el pretexto de uno mismo

Poema 25

Vivir es un estilo de cansancio
Adáptame a la noria del retorno
giremos en la ardiente irrealidad
No quiero que me gastes en la niebla
lo que ocurre desarma lo tranquilo
tendremos que pedir socorro
No me dejaste nada de la muerte
Pues como te diría que estas colchas
abrasan la ebriedad de la paciencia
Tendremos que pedir socorro

Poema 37

Escucha cómo pienso se hunde el aire
te amé donde se pudren los murmullos
Frio todos los hombres sienten frío
voy a tener que darme a la aventura
de morder al invierno en sus mejillas
Tus personas me pisan cuando indago
tus personas los hielos de las ménades
Dime que no me estoy volviendo cuerdo
Me cubras me tapices de idioma soy un grito
en tu boca un silencio que aun existe
Qué cantidad de bultos es la nada

Poema 50

Mi alópata de cuarzo inverosímil
a ti que en mi fogón irradas vetas
colores de intemperies circulares
el daño y la caricia por ejemplo
A ti la de los pasos amarillos
te dejo errar sobre mi cauce
Tu repartirme rima con estela
estela con tu nombre rima luego
Tu abdomen qué desgaste dónde estoy
Oh que se acabe el hambre aunque siga la sed

Poema 57

Cada noche te llamas diferente
y no sabré con quien sucumbes hoy
si con mi andamio de humo enfermo
o con la herrumbre que distraigo
Te llamaré persona cosa mía
tampoco mis insectos y hasta mi voz también
muchacha de papel mi pobre cráneo
te llamaré terrestre abreviatura
Oh qué inservibles nombres asesinos

Joaquin JIMENEZ-ARNAU

XIX FESTIVAL DE

UN CERTAM

COMO saben, la Berlinale estuvo a punto de concluir definitivamente el año pasado. Incomprensible. Por falta de autoridad. No hubo ocasión a dar premios, porque el Jurado se disolvió y se marchó a la vista de los acontecimientos. Solamente la UNICRIT (Unión Internacional de la Crítica) otorgó sus distinciones, porque esa entidad profesional está al margen de politiquerías e intrigas.

Hay quien dudaba de que hubiera un XXI Festival Internacional del Cine de Berlín. Pero lo ha habido. Y esta reanimación ha tenido varios condicionamientos y ha sido difícil y peligrosa. Se han cometido nuevos errores, como el de prescindir de la participación española, alegando falta de calidad de las películas (mero pretexto, puesto que muchas de las cintas exhibidas este año y otros han sido de ínfima calidad). Y, por supuesto, se ha concedido el Oso de Oro a una cinta que no lo merecía; porque, por muy correcto y bonito que sea el relato de Vittorio de Sica, *El jardín de los Finzi Contini*, con su tributo inevitable al judaísmo—es la historia romántica de unas familias hebreas en la Italia de 1942, en plena guerra—, resulta inferior a *Bless the Beast & Children*, de Stanley Kramer.

También es cierto que en la cuestión entraban otros considerandos, porque dejando aparte un factor de compromiso o las habituales intrigas italianas en los festivales, la película de Vittorio de Sica no tenía, fuera de la participación norteamericana—había otro relato, *Desperate Characters*, de Frank D. Gilroy, por el que fue premiada Shirley MacLaine—competidor posible. Un pornográfico y decadente *Decamerón*, de Pasolini, en plena aberración moral y artística (premiada, no obstante, con un Oso de Plata), un *The touch*, de Bergman, bien construido, pero sin interés temático y fuera de concurso, y un *Ai futatabi*, de Ichikawa, poco feliz en esta ocasión, no podían hacer sombra al autor de *Ladrón de bicicletas*. Pudo hacérsela *El gato*, de Pierre Granier Leferre, donde Simone Signoret (premio compartido) y Jean Gabin hacen una estupenda creación, y sobre todo la película yugoslava *Trigo dorado*, de Zivojin Pavlovic, vigorosa estampa rural tintada de lo social y lo erótico. Pero era mejor, para los jurados, eludir implicaciones diversas,

BERLIN

EN REANIMADO, PERO NO CURADO

Por Pedro RODRIGO



«Rendez-vous en Bray»



«El jardín de los Finzi Contini»

buscar un neutralismo, una salida, y apoyarse en un cineísta de prestigio, al paso que se halagaba a cierto sector.

Fuera de concurso, y ésta ha sido absurdamente la sensación del Festival, iba *Viva la muerte*, de Fernando Arra-

bal, repetida incluso su proyección. Aunque defraudó, naturalmente. Primero, porque Arrabal es un hombre que nada tiene que ver con el cine y que ha utilizado las imágenes de su surrealismo trasnochado, sin imaginación ni empuje, con mal gusto, burdamente, para explicar sus ideas y recuerdos. Precisamente lo que podía tener de valor humano su drama íntimo se pierde en un afán sensacionalista, con recursos de escatología o coprofagia.

Una película austríaca, anunciada con cierta novedad —un cinematograma con música, de Herbert Holba, titulado *Los primeros días*— no convenció en absoluto. Es una obra muy elemental y a la par ambiciosa, pero sin que los fotogramas expresen mucho artísticamente. Y es una pena, porque es original.

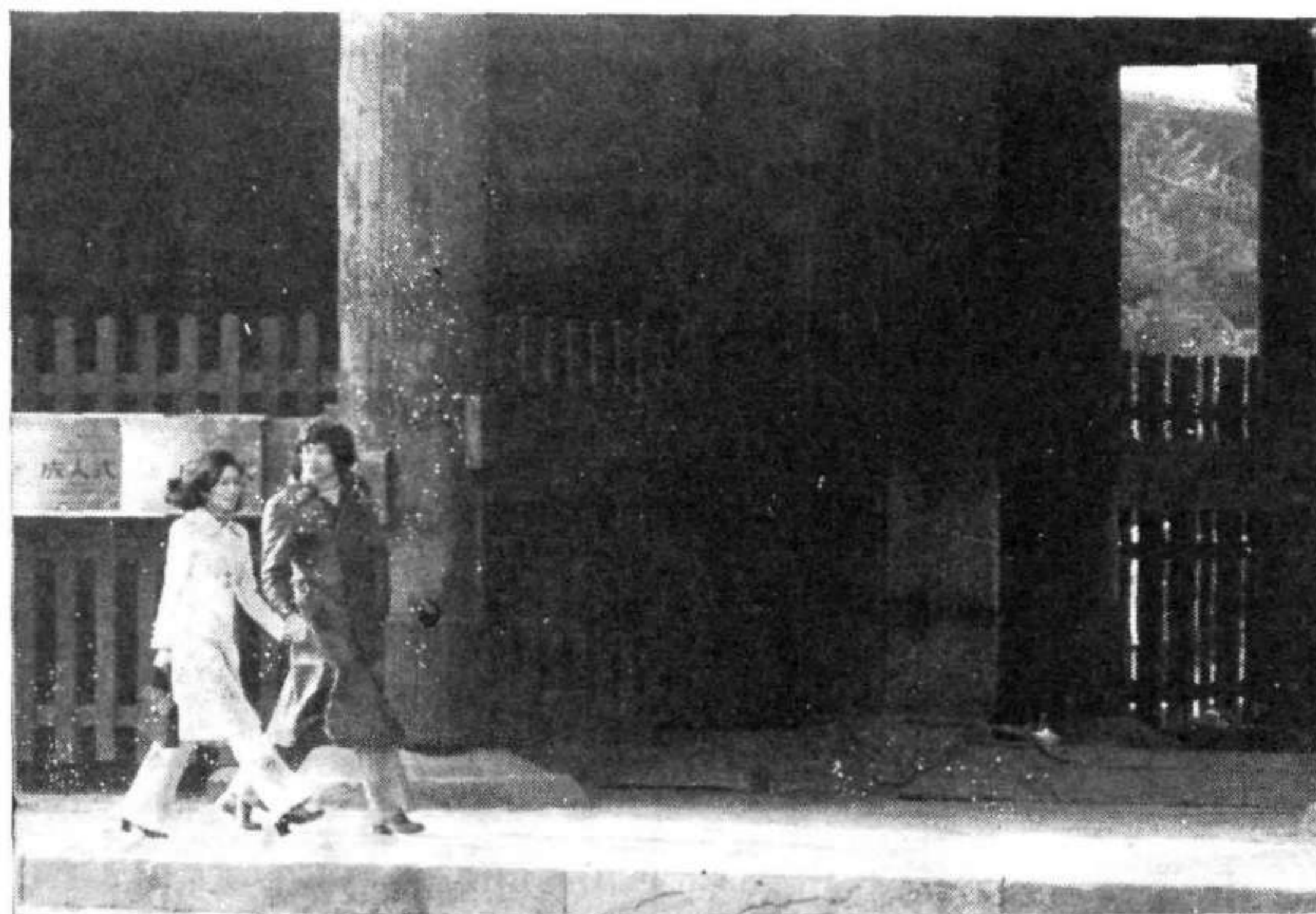
Nota curiosa ha sido este año la participación alemana en cuanto a número. Pero no en lo que se refiere a calidad, ínfima, y menos aún en lo relativo a moral. Se salva únicamente *Jaider, el cazador solitario*, de Volker Vogeler, con ciertos valores de autenticidad rural y reconstitución histórica. Pero es increíble que el Comité de selección admitiera *Cuando se ama en casa de cristal...* (*Der Graben*), de Michael Verhoeven, quien debe haberla hecho pensando en un burdel y no en un certamen internacional; esto resulta tanto más chocante por cuanto que este joven realizador, marido de la actriz Senta Berger, fue el que provocó indirectamente el escándalo del año pasado con su película *K.O.*, panfleto antinorteamericano. Y en cuanto al «western» que se le ha ocurrido a Rainer Wender Fassbinder, *Whity*, es un irrisorio folletín indigno de un festival.

Tan improcedentes fueron esas muestras germanas como la cinta sueca *Feliz Charlie*, de Vilgot Sjöman, que tras una primera parte procaz, deriva en una soflama comunista con canto de «La Internacional», lo que provocó protestas del público. Tampoco hay que hablar de otras películas, que no merece la pena siquiera señalar su título.

La apertura del Certamen, hecha con una cinecomedia italiana (*Nini Tirabuzón* de Marcello Fondato), abría con cierto humor y optimismo las doce jornadas de la manifestación cinematográfica que todos los veranos anima la ciudad del Spree. Humor y optimismo que enlazaba



«Tráfico»



«Ai Fututabi»

con la clausura a cargo de otra cinta festiva, *Tráfico*, de Jacques Tati.

No quiero cerrar la reseña de películas sin olvidar a dos películas estimables: *Dulcima*, del británico Frank Nesbitt, y *Rendez-vous en Bray*, de André Delvaux. En la primera hace una gran creación John Mills, no siendo inferior el trabajo de Carol White, y en la segunda, el autor de *El hombre del cráneo rasurado* y *Un día, un tren vuelve* al clima de misterio en una evocación bien plasmada.

En cierto modo pues, con la presencia de nombres como De Sica, Kramer, Ichikawa, Bergman y Tati, la XXI Berlinale ha seguido adelante. Y habrá un XX Festival, porque este certamen se ha reanimado. Reanimado pero no curado. Porque los males que le aquejaban siguen.

Así, este año, ¿cómo se ha soslayado el germen de rebeldía de los cineístas contestatarios? Poderoso caballero es don dinero... Y trescientos mil marcos (seis millones de pesetas) dio el Festival para que, dentro de él, pero fuera de él (es paradoja pero verdad), los cineístas revolucionarios tuvieran sus proyecciones. Las hacían en dos locales: el Arsenal y el Atelier am Zoo. Allí han desfilado cosas tan notables como *Murallas de arcilla*, de Bertrucelli, o *La Edad de Oro*, de Buñuel, junto a estupideces cuyo título no hay por qué recordar. Pero un apretado programa, con once proyecciones diarias por lo menos.

Sin embargo, el gran pilar o basamento de la XXI Berlinale ha sido, una vez más, la sección retrospectiva. Dedicada

también este año a los musicales de Hollywood. Concretamente a la obra de Busby Berkeley y a las interpretaciones de Eddie Cantor, ocasión para que la UNICRIT, que este año ha elegido vicepresidente al español Luis Gómez Mesa, rindiera homenaje al famoso director y coreógrafo de los años 30. Un programa de tres películas diarias, con títulos tan celebrados como *Escándalos romanos* y *La calle 42*.

Es decir, que pese a quien pese, Berlín, la bella y sufrida capital de Alemania, siempre será un gran motivo de atracción. Pero su Festival de Cine necesita una convalecencia seria, donde haya más cuidado selectivo. Una organización tan formidable como la que viene presidiendo desde hace veintiún años el doctor Alfred Bauer puede restablecer el orden.



★ El «Centro de Iniciativas y Turismo de Madrid» organiza desde hace veintiún años, cada temporada, su ampliamente conocida «Aula de cine documental» que, bajo la dirección de José Casel, desarrolla una meritoria labor en pro del cine de cortometraje sobre temas turísticos preferentemente. Durante el curso 1970-71 ha organizado doce sesiones de proyección bajo la fórmula de «Miscelánea» (japonesa, americana, rumana, alemana, canadiense, suiza, austriaca, belga...). Asimismo, y en sesión especial, se presentó el documental de largometraje «El Camino de Santiago», de José Luis Font, producido por el Noticiero Cinematográfico Español.

★ Hasta 1969 el cine español exportaba anualmente a los países hispanoamericanos unos 79 largometrajes para la explotación comercial y otros 72 para los servicios de televisión. La fundación de la empresa «Cinespaña» ha dado como resultado ampliar esas cifras. Entre 1969 y 1970 «Cinespaña» ha concertado la exportación de 274 películas a Hispanoamérica para ser utilizadas por la televisión y 248 para las salas comerciales.

EL CLUB DE CINE AMATEUR, de LA CORUÑA, ha convocado su IX «Festival Internacional de Cine Amateur», abierto a todos los aficionados nacionales o extranjeros, con películas en 8 mm, super 8 mm y 16 mm, mudos o sonorizados. El primer premio está dotado con una Medalla de Oro y 10.000 pesetas en metálico, existiendo hasta veinte premios y trofeos más. La inscripción y recepción de películas termina el próximo día 22 de agosto. Los interesados deberán dirigirse al «Club de Cine Amateur», Sánchez Bregua, 7, La Coruña (España).

ACTUALIDAD DE LOS CINE CLUBS

La Federación Nacional de Cineclubs ha dirigido a todos los Cineclubs en ella inscritos una encuesta destinada a conocer con el detalle posible, la situación actual de dichas Asociaciones, sus dificultades, sus apetencias y el grado de efectividad que para ellas representan los servicios de la Federación. Así, por ejemplo, se les pide información sobre sus posibilidades de programación (en 16 mm., 35 mm., etcétera), su opinión sobre el estado material de las películas servidas por la Federación, interés hacia el cine de cortometraje, opinión sobre la política de importaciones de películas por parte de la Federación, preferencias por las copias subtituladas, dobladas, etc. No cabe duda de que la Federación se esfuerza en adecuar su actuación a los deseos y necesidades de sus miembros.

LOS MUY ELOCUENTES MIMOS POLACOS

WOLFGANG GOETHE y HECTOR BERLIOZ: La caída de Fausto. *Visión pantomímica del Teatro Nacional polaco de Wroclaw. Escenario y coreografía: Henryk Tomaszewski. Música: Hector Berlioz y pop-jazz. Principales intérpretes: Leszek Czarnota, Jerzy Kozłowski, Ewa Czekalska, Krystyna Marynowska, Danuta Kisiel-Drzewinska y Stefan Niedzialkowski. Teatro de la Zarzuela. Fecha de estreno: 29 de julio de 1971.*

Personalmente, pienso que este Teatro Nacional polaco de pantomima de Wroclaw, que por segunda vez ha venido a Madrid, supuso la más elevada cota artística de cuantos conjuntos actuaron en el Festival Internacional de Teatro del pasado otoño, y de ello dejé constancia escrita en el número monográfico que la revista dedicó al Festival el 1 de diciembre de 1970. Después de presenciar esta nueva actuación del grupo que dirige Tomaszewski, he de reafirmarme en tal criterio, no compartido por la mayoría de los compañeros que dieron el premio de «El espectador y la crítica» correspondiente al mejor conjunto extranjero al Teatro Libero de Roma..., bien es verdad que por una diferencia de sólo tres votos. La tarea crítica es por esencia comprometida, pero quizá nunca lo sea tanto como cuando se trata de dirimir entre lo muy bueno y lo mejor; nada me importa cargar con el sambenito—tan al uso entre revolucionarios apolillados—de inmovilista, a cambio de ser consecuente con mis íntimas convicciones analíticas: entre el espectáculo de ruptura que nos ofreció el conjunto romano de Ronconi y la estudiadísima revisión de la pantomima clásica, enriquecida por elementos afines: danza, acrobacias, reminiscencias orientalistas, etcétera, prefiero la última.

Son tantos los alardes de elocuente expresividad que alcanzan estos disciplinadísimos mimos de Wroclaw, que si algo sobra en esta versión que Tomaszewski ha ideado sobre la ópera de Berlioz *La condenación de Fausto* es, precisamente, la música de Berlioz. Y también, pero en medida muy inferior, los arreglos de música pop-jazz. (Respecto a la modernidad del espectáculo, no deja de ser significativo el dato.) Pero tanto una como otra distraen la atención de los espectadores sobre una trama que la calidad pantomímica, coreográfica y atlética de los intérpretes de Wroclaw sitúan muy clarificadamente.

Es de resaltar el buen gusto con que han sido eludidos o estrictamente insinuados los reclamos eróticos a que dan lugar la «Noche de Walpurgis» del primer acto y la «Bacanal» del segundo, mediante la utilización de limpias simbologías—el unicornio, por ejemplo—totalmente ajenas a la fácil incitación de los espectadores. No menos nítida resulta, tras «El juego de los siete pecados capitales» y «El carnaval», la poesía extremada que se advierte en la escena entre Elena de Troya y París.

La asistencia a un espectáculo escenificado por los mimos polacos de Wroclaw equivale a una esclarecida demostración de cómo los movimientos, gestos y ejercicios gimnásticos pueden sustituir a las palabras, sin pérdida de diafanidad expresiva y con visible ventaja plástica.

La noche del estreno el público valoró adecuadamente el arte prodigioso de la compañía polaca y su armónica labor de conjunto. Si al comienzo cito sólo a los principales intérpretes, lo hago para no inculpar más de la cuenta al linotipista en la confección de sus para nosotros insólitos nombres, pero quede constancia de que todos los componentes del conjunto merecían ser citados. Y todos para bien.

SHAKESPEARE EN EL "CORRAL DE COMEDIAS"

WILLIAM SHAKESPEARE: La fierecilla domada. (*Versión española de Victor Ruiz Iriarte.*) *Teatro: «Corral de Comedias», de Almagro. Compañía de Angeles Rubio-Argüelles. Dirección escénica: Oscar Romero. Principales intérpretes: Yolanda Tena, María José Durán, Oscar Romero, Jesús Rubio, Tana Serrano, Jesús Franco y Rubén Darío Palermo. Fecha de estreno: 31 de julio de 1971.*

Después de algunos dimes y diretes respecto a la suspensión del Ciclo de Teatro Clásico que anualmente se celebra en el irrepetible marco del Corral de Comedias, de Almagro, ha sido posible su quinta edición, fundamentalmente en gracia al interés que el Ayuntamiento de la población manchega ha puesto en el empeño, para no defraudar el entusiasmo de las gentes de Almagro ante el anual acontecimiento artístico.

En bien del teatro, resultaría deseable que este V Ciclo no fuese el último, como parece ser que ocurrirá si dejan al Ayuntamiento la exclusividad de su organización. Ningún profesional consciente puede



eludir en España el compromiso—que es un honor—de actuar en ese escenario-reliquia... y la posibilidad de obtener los bellos y significativos trofeos que se otorgan a la mejor dirección escénica y a las mejores interpretaciones femenina y masculina.

No pude asistir a las primeras representaciones de este año por causas ajenas a mi voluntad, pero me han llegado testimonios de la gran medida en que los componentes del grupo universitario mejicano «Cómicos de la legua» quedaron impresionados por el impar Corral de Comedias de Almagro.

La tercera representación del ciclo estuvo a cargo de los alumnos del Teatro-Escuela Ara, que en Málaga dirige la condesa de Berlanga. Habían elegido la farsa de Shakespeare *La fierecilla domada*, en versión de Ruiz Iriarte, absolutamente válida para los teatros de hoy, pero que, representada en un Corral de Comedias, se resiente en gran manera por la supresión del prólogo, que aquí venía como anillo al dedo.

No vamos a enjuiciar ahora la farsa de Shakespeare y un inidentificado colaborador, aunque de pasada tengamos que referirnos al desnivel teatral y psicológico exis-

tente entre la perennidad de los lances correspondientes a la doma de la bravia —que, junto al suprimido prólogo, son invención de Shakespeare— y los de su hermana Blanca, de inferior eficacia escénica, escritos por su colaborador.

En cuanto a la representación, Oscar Romero encubrió con las consabidas cortinas grises las naturales posibilidades escenográficas del escenario del Corral, y en el pecado iba implícita la penitencia, pues su tarea de director escénico anduvo lejos de alcanzar los márgenes de acierto tolerables. Como intérprete, se mostró muy irregular, quizá por aquello de que siga siendo difícil repicar y estar en la procesión, y, atento a la interpretación de los restantes cómicos, no pudo vigilar la propia.

Aun cuando el padecimiento de una inoportuna afonía restó bríos a la corporeización de la fiera Catalina, encarnada en Yolanda Tena, la joven actriz dio positivas muestras de su aptitud artística y fue lo mejor de la sesión, bien secundada por Jesús Rubio, María José Durán, Tana Serrano y Jesús Franco.

AL PAÑO

HA MUERTO JOSE ALFAYATE

A los setenta y un años de edad y más de cincuenta de actor profesional ha fallecido en Madrid, el día 4 de agosto, José Alfayate, que tantos éxitos obtuvo compartiendo cabecera de cartel con José Marco-Davó, primero, y con Rafaela Rodríguez últimamente. Desde 1965 fue también coautor de obras teatrales, escribiendo en colaboración con Luis Tejedor más de veinte piezas, aparte de otras escritas en colaboración con Vicente Soriano, Luis Fernández de Sevilla, etc. Estaba en posesión de la medalla de oro del Círculo de Bellas Artes.

EDUARDO QUILES PREMIO DE AUTORES NUEVOS

Con su obra *Los faranduleros*, Eduardo Quiles ha obtenido el primer premio teatral convocado en el Círculo Medina, de Valencia, para autores nuevos.

I CICLO DE GUIPUZCOA DE TEATRO AFICIONADO

Se ha celebrado en Tolosa, con interesantes representaciones en castellano y en euskera. En este idioma, el grupo «Irimo», de Villarreal de Urrechua, escenificó una traducción de la obra francesa *Le jockey*, que en la versión realizada por el escritor tolosano Estanislao Urruzola se titula *Zaldilaria*.

SOCIEDAD INTERNACIONAL DE MÚSICA CONTEMPORÁNEA

LA Sección Española de la Sociedad Internacional de Música Contemporánea ha hecho públicas las condiciones para los compositores españoles que deseen someter sus obras a la selección que se presentará ante el Jurado Internacional, que es el que, en definitiva, decidirá sobre los programas del próximo Festival Mundial de la Sociedad, que se celebrará en Gratz (Austria) el próximo año. Las obras deberán remitirse antes del 1 de noviembre de este año al secretario de la Sección Española, avenida de la Reina Victoria, 58, Madrid-3, dentro de las siguientes condiciones:

A. Obras para orquesta, con seis percusionistas como máximo.

B. Obras para orquesta y coro mixto hasta sesenta componentes.

C. Obras para orquesta de cámara hasta quince instrumentistas.

D. Música de cámara:

1) Pequeño conjunto de música de cámara;

2) Coro de cámara *a capella* o con algunos instrumentos;

3) Órgano a solo o con algunas voces o instrumentos, y

4) Música electrónica, en dos o cuatro pistas, pudiendo incluir eventualmente algunos instrumentos o voces.

E. Teatro musical. Obras-multimedia, de acuerdo con las posibilidades de interpretación de los dos conjuntos siguientes: Ensemble 70, Wiesbaden (director: Wilfried Weber). Weinbergstrasse 8/D-6202 Wiesbaden-Biebrich (Alemania) o Théâtre Musical d'Angers (director: Pierre Barrat), 37, rue Tousaint/F-49 Angers (Francia). Los dos conjuntos disponen de cantores, recitadores (solamente en una distribución de música de cámara) y director de escena. El Ensemble Wiesbaden cuenta con violín, viola, cello, bajo, flauta, clarinete, percusión, piano (es posible un segundo piano) y director. El Ensemble Barrat no limita una instrumentación especial, aunque, en todo caso, haya de

atenerse al concepto de la música de cámara. La Sección se ofrece para resolver cualquier duda de los compositores.

Se aclara que pueden combinarse cintas grabadas a dos pis-



Oscar Espiá, presidente de la Sección Española



Ernesto Halffter, quien con su Sinfonietta logró en 1931 que las miradas de la S.I.M.C. se dirigieran a España

tas en algunas de las modalidades musicales, y que las de cuatro pistas sólo se admitirán en el caso de la música electrónica. Las partituras deberán indicar duración exacta, fecha de escritura y edad del autor, así como deberán estar claramente escritas.

Por último, el secretario de la Sección Española, Antonio Iglesias, se ofrece para ampliar cualquier información que se desee y a él remitimos a los interesados. Con Antonio Iglesias, en la presidencia, el maestro Oscar Esplá, vinculado desde hace muchos años a la S. I. M. C. y a sus Festivales, que han servido de plataforma de lanzamiento internacional de muchos compositores, como fue en su día el de Ernesto Halffter, a través de su *Sinfonietta*.

Como es lógico y debido al gran número de países participantes, las obras seleccionadas por las Secciones nacionales no pasan automáticamente al Festival, pero también importa esa selección, que debe ser hecha con el rigor máximo, porque en ella va el prestigio de la música española, en nuestro caso, y el de la Sección. No cuenta el «partidismo» localista, sino que algu-

na, al menos, pueda entrar en la competición internacional. De ese rigor es prueba evidente el que cada año acuden los compositores en claro contraste con premios que quedan desiertos más que por falta de calidad de las obras presentadas por falta de obras, simplemente.

La ocasión es propicia para recordar que el pasado año, y con destino a la decisión del Jurado Internacional para 1971, fueron seleccionadas por unanimidad por la Sección española las siguientes:

Oda für Marisa, de Carmelo Alonso Bernaola, para clarinete, trompa y grupo instrumental; *Confluencia sobre do sostenido*, de Agustín Bertoméu, para cuarteto de cuerda; *Alea 68*, de Gerardo Gombáu, para plato suspendido, piccolo, flauta soprano, flauta contralto, arpa, violín, viola, cello y cinta magnetofónica; *Noche Pasiva del Sentido*, de Cristóbal Halffter, para soprano, dos percusionistas y cuatro magnetófonos; *Semis*, de José Luis Téllez, para cuarteto de cuerda, y *Hombre aterrorizado-or*, de Jesús Villa Rojo, para luz, actor y clarinete.

El año próximo será además un tanto solemne con la celebra-



Luis de Pablo es hoy, entre otros, una de las representaciones españolas en la S.I.M.C. y en otros festivales internacionales

ción del primer cincuentenario de la Sociedad Internacional de Música Contemporánea, que celebró su primera reunión en Salzburgo, en 1923. La S. I. M. C. vino a sustituir, con más empuje, otros intentos anteriores. De su importancia se tomó pronto clara conciencia, aunque nuestra participación fuera pequeña en los comienzos. Adolfo Salazar, comentando la reunión cele-

brada en Oxford, en 1931, dice: «En esta política de arte que constituye la Sociedad Internacional de Música Contemporánea, nueve cortos años de larga paciencia me han dado la razón de esperar para ver al cabo de ellos que España intervenía de una manera "oficial" después de la incontable serie de dificultades que obstruyeron su actuación en los primeros años. El entusiasmo de algunas personas, conscientes de la importancia que la S. I. M. C. tiene en el mundo musical internacional, y el buen ánimo de otras, dispuestas a sufrir con paciencia los yerros de quienes no ven más allá de unos horizontes estrechísimos, hizo que en diferentes ocasiones, dentro de esos nueve años de vida que cuenta la S. I. M. C., España figurase en sus reuniones anuales». En ese mismo Festival de Oxford, en 1931, la orquesta de la B. B. C. estrenaba la *Sinfonietta*, de Ernesto Halffter, que el crítico del diario *The Times* calificaba de «genial and high-spirited».

Los comentarios de entonces de Adolfo Salazar y, sobre todo, su deseo de una participación española oficial y activa se han visto cumplidos gracias a la tarea realizada por la Sección Española, y los nombres seleccionados cada año, demasiado próximos aún, cobrarán la dimensión de síntesis que presta la distancia en el tiempo cuando las revisemos dentro de unos años. Lo que sucede precisamente cuando vemos los nombres de Hindemith, Schönberg, Berg, Honegger, etc., en los programas de aquellas reuniones. Y lo importante de esta «asociación» internacional es que se mantiene por encima de dificultades y, en especial, pese a que los Festivales de música contemporánea se han desarrollado afortunadamente en diversas ciudades de Europa, ofreciendo un campo de posibilidades a los compositores actuales.

I CURSO DE PEDAGOGIA MUSICAL

Próximo a concluir el I Curso de Pedagogía Musical «Ataulfo Argenta» que se viene celebrando en Santander, lo traemos de nuevo a nuestro comentario porque nos preocupa muy principalmente el concederle toda la importancia que merece, concederle la trascendencia que puede tener como primera piedra de un nuevo y sólido principio de canalizar la educación musical para un futuro más amplio para la música.

La presentación del Curso alude a la Ley General de Educación de 1970 que «ha incluido, definitivamente y con carácter común y obligatorio, la actividad musical dentro de un área específicamente determinada». Luego define el Curso como «la primera respuesta de la Dirección General de Bellas Artes al enunciado general de la Ley. La Comisaría General de la Música, dentro de su amplia función, posee una muy específica, cual es la de sensibilizar musicalmente al pueblo español, y es consciente de su responsabilidad cerca de la formación de nuestros escolares. De esta forma se invita a los maestros y músicos graduados que en una acción común aborden el problema que supone toda actualización y mentalización de la tarea profesional educativo-musical».

Este es precisamente el planteamiento del problema. La necesidad de formar, de crear un «ambiente» musical en las escuelas, en las que no se persigue crear Conservatorios, sino formar y prestar el adecuado impulso a las tendencias. Del mismo modo que las escuelas nunca han sido Escuelas de Bellas Artes, aunque en ellas se haya enseñado dibujo desde siempre.

Los catedráticos Haselbach, de Salzburgo; Ordog, de Budapest; Lecumberry, de Vizcaya; Borguño, de Tenerife, y Claverol, de Navarra, han disertado o siguen disertando sobre teoría y práctica de los métodos de Orff, Kodaly, Ward, Borguño y Claverol, respectivamente.

Al mismo tiempo, Carmelo Llorente, director del Orfeón Pamplonés, se ha ocupado de «Formación y dirección de coros en la Escuela»; Luciano González Sarmiento, asesor del Departamento de Educación Musical de la Comisaría de la Música, ha tratado de «La improvisación musical elemental en grupo», y, por último, Carlos Herans, profesor del Instituto Psicopedagógico de las Artes de Madrid, ha considerado «La Música y el Arte dramático en la Educación General Básica». Todos bajo la dirección técnica de Antonio Iglesias, actuando Luciano González Sarmiento como secretario.

La sesión inaugural estuvo a cargo de Antonio Iglesias, quien pronunció la conferencia «La educación musical en España», y la de clausura, que se celebrará el día 21, correrá a cargo de Federico Sopena, comisario general de la Música, que hablará de «Perspectivas sociológicas de la Música dentro de la Ley General de Educación».

Es de esperar—estamos seguros de ello—que este I Curso que ha recibido, por localizarse en Santander, el nombre de un gran músico de la provincia, Ataulfo Argenta, se convierta en «cantera» que asegure la formación musical desde la Escuela, momento esencial para «despertar» aficiones y crear costumbres.



EL CUADERNO ROTO

por JOSE GARCIA NIETO

UN pintor me asegura: «Sí, Antonioni es un pintor»... Habría que ampliar y decir que Antonioni es un artista. Y no hay que olvidar que comenzó siendo un escritor. Alguien que buscaba en el cine un sentido, una razón de existencia, antes de ponerse a hacerlo. Esto puede explicar que el Cine todavía se siga favoreciendo —como todo arte joven— de lo que pueden aportar a sus principios las otras maneras del arte: Literatura, Pintura, Arquitectura, Música... Y que nadie se extrañe cuando hablamos todavía de arte joven, porque precisamente en estos beneficios que recibe desde otros ángulos se nota su juventud.

El desierto rojo —estamos en Antonioni— es una prueba de que hay grandes cosas por hacer en la pantalla. Si comparamos el color de este film con el de cualquier otro al que nos habitúa la más tosca comercialización, vemos el gran abismo que puede establecerse entre la delicadeza y la rutina, entre el dibujo coloreado y la pintura. Y no ha ocurrido otra cosa sino que el talento ha actuado, sin miedo y por su cuenta... Hasta en esto tendríamos que ser cautos, porque es verdad que ciertos detenimientos del espectador nos hacen pensar que el realizador nos dice que «se está

realizando». Esto quizá no sea bueno del todo, pero es inmediatamente imprescindible si queremos llegar a un cine mejor. Sé bien que de una buena película no habría que recordar especialmente la música, o especialmente la palabra, o especialmente el color. Pero a esta unidad de la verdadera obra de arte, en la conjunción de todos sus elementos, en el equilibrio, diríamos astral, de todas sus fuerzas, es algo a lo que el cine ha llegado pocas veces. Este paso que se puede dar, que hay que dar hacia el color, es la lección de Antonioni en este film. ¿A qué realizador no le dará miedo, después de ver algunos de estos planos, dejar al azar un fondo, un traje, una tela, un rostro, un accidente que puedan descomponer la posibilidad cromática —ahora sabemos que esencial— de una escena...?

* * *

UNA muchacha me habla de la moda femenina. Y se entusiasma elogiando su libertad. Entendámonos, no dice su atrevimiento. Le parece que se acierta como nunca en la convivencia de formas generales opuestas, que hoy se soportan y se concilian. Falda corta con falda larga; pantalón o «short»; camisas o túnicas o «sweters»; licencias, no determinadamente del es-

cote, o de la pierna, o de la cintura... Y, repitamos, no se trata de defender o no la licitud del pequeño escándalo. La moda, como en ningún otro momento de «la moda» ha abierto su abanico, sin cerrarlo por ninguna varilla. Y los modistas se han visto ganados por la aceptación y puesta a punto de todas las posibilidades. Y no han tenido otro remedio que alimentar contradicciones y que mantener esa ganada libertad.

El problema del arte contemporáneo acaso no sea otro. Tratar de mantener determinadas formas e imponerlas, a costa del sacrificio de otras, es poco menos que imposible; porque nada nace con tal fuerza que sea capaz de anular todo lo anterior. «Conviven» las maneras. Se han ahilado y perfeccionado los caminos. Lo formal está dominado. Ni se desecha, ni se le sirve. Ni el desprecio ni la esclavitud. Todos los caminos son —o pueden ser— buenos. Es el hombre quien tiene que dar validez y entidad a lo que ha elegido como instrumento expresivo. Como la moda misma, hoy cualquier manera de arte puede estar a la moda. Queremos decir que puede pervivir sin escándalo excesivo. Sobre esa rosa de vientos orientadores o entre ese laberinto de encrucijadas confundidoras, el que sea de verdad se salvará.

UNOS nuevos medios de expresión artística. O una renovación de algo antiquísimo y natural en su desarrollo. Las historietas en imágenes, las bandas dibujadas, las aleluyas, los comics, llámeseles como se quiera. Desde los códices, las tapicerías, los tímpanos de las iglesias, las sillarías de las catedrales, o antes, desde las escrituras anteriores al alfabeto, y desde Asiria, o Egipto, o Bizancio, hasta los contemporáneos Asterix, o Tintín, o Mafalda, unas ingeniosas aportaciones al mundo de la expresión por la imagen. Y más aún, conseguidos casi todos los objetivos de la palabra, convertirla en imagen de nuevo. Dar a la letra o al sonido escrito un campo prodigioso de posibilidades expresivas únicas. Las interjecciones y onomatopeyas usuales, desbordadas por una serie infinita de signos que se han adueñado de —valga la redundancia— infinitas significaciones.

Al rin-rin del timbre, o al pom-pom del tambor, que reproducían el limitado mundo de sonidos de nuestros cuentos infantiles, han incorporado ahora estos extraordinarios dibujantes una riquísima e incansable serie de expresiones convencionales. Como en todo juego imaginativo y metafórico, ya no sabemos bien dónde se produjo el primer nexo racional. Ahora sabemos que «sinf, snif» significa oler; «ñigo, ñigo», sonido de violín; «toing, toing», muelle que se distiende; «rattle, rattle», coche que arranca; «splash», algo que salpica; «catacoch», golpe definitivo; «zip» acto de salir corriendo... La lista es poco menos que infinita. Pero, además, el tamaño de la letra, o la disminución progresiva del rótulo, o la pérdida del mismo por un lado del encuadre del dibujo, significarán, respectivamente, que el golpe o la voz han sido mayúsculos; que el personaje se achica al decir algo de lo que no está muy seguro, o que se va y desaparece sin querer dejar constancia definitiva de lo que dice.

Algo que podía parecer superficial o meramente infantil y que resulta, por una parte, tan antiguo y necesario como el origen del hombre que se expresa, y por otra de una novedad y de una dimensión del ingenio creador contemporáneo verdaderamente admirables.



PUEDEN JUGAR

(Viene de la pág. 3.)

consiguientes derechos de reproducción sin limitación alguna.

El Jurado no podrá dividir este premio, ni elegir más que un solo cartel, que será el premiado, pero si podrá declararse desierto el concurso si considera que ninguno de los trabajos presentados al mismo reúnen méritos suficientes para optar al premio citado o responden a la finalidad que se persigue el certamen.

Novena. Los concursantes conservarán su incógnito, absteniéndose de firmar sus obras, las que designarán únicamente con un lema de su libre elección, que deberá estar compuesto de dos o más palabras, a fin de evitar en los mismos posibles repeticiones.

Dentro de sobre cerrado y lacrado, en cuyo exterior se pondrá el mismo lema que ostente la obra, se hará constar el nombre y apellidos de su autor, residencia y domicilio.

Los concursantes que presenten más de un cartel acompañarán un sobre para cada uno.

Décima. Los carteles se entregarán en la Secretaría del excelentísimo Ateneo dentro del plazo y en la forma determinada anteriormente en estas bases.

Undécima. Se faculta al Jurado para que una vez elegido el cartel premiado pueda resolver el que por su autor se introduzcan reformas que contribuyan al perfeccionamiento del mismo.

Duodécima. Transcurrido el plazo de treinta días, contados a partir de la fecha del fallo del concurso sin que hayan sido recogidos los trabajos no premiados, se entenderá que sus autores renuncian a él y el excelentísimo Ateneo no reconoce sobre los mismos derechos de reclamaciones o indemnizaciones de clase alguna.

V FIESTA DE LA ACEITUNA DE VERDEO EN ARAHAL (SEVILLA)

CONCURSO LITERARIO NACIONAL

La Comisión organizadora de la V Fiesta de la Aceituna de Verdeo, bajo el patrocinio del excelentísimo Ayuntamiento de la ciudad, convoca un certamen de periodismo, que se regirá por las siguientes bases:

1.º Se crea un premio de periodismo que trate el tema «Arahal, tierra de la aceituna sevillana», dotado con 10.000 pesetas y diploma de honor para premiar el mejor artículo publicado en la prensa nacional o leído en una emisora de radio.

2.º El artículo habrá de ser original y deberá tener necesariamente una extensión no inferior a dos folios y medio mecanografiados a doble espacio.

3.º Los autores de los artículos presentados al con-

tamiento de Arahal, con la indicación «Para el concurso literario de la V Fiesta del Verdeo», especificando en el sobre la modalidad de periodismo, tres ejemplares del periódico o revista en que figuran insertados, o en su caso, el texto íntegro del artículo por triplicado ejemplar, debiéndose ser selladas las hojas por la emisora de radio en la que fue leído, indicando en la última hoja el día y la hora de emisión y corroborando todo ello el visto bueno del jefe de pro-

gramas de la emisión de que se trate.

4.º El plazo de admisión de los artículos se cerrará a las doce horas del día 25 de agosto próximo.

5.º Es requisito indispensable para recibir el premio, la asistencia del autor galardonado al acto literario que se celebrará con motivo de la V Fiesta del Verdeo en el mes de septiembre, en el cual deberá dar lectura al artículo premiado.

6.º El fallo, inapelable, se hará público a través de los

adecuados medios informativos el día 26 de agosto, dándose entonces a conocer la composición del jurado.

7.º El trabajo literario premiado quedará en propiedad del excelentísimo Ayuntamiento. No se mantendrá correspondencia sobre el concurso ni se procederá a la devolución de los originales recibidos.

8.º El hecho de participar en este concurso literario lleva consigo la conformidad y aceptación de estas bases.

INSTITUTO DE ESTUDIOS TUROLENSES DE LA EXCELENTISIMA DIPUTACION PROVINCIAL DE TERUEL

CONVOCATORIA

de la parte literaria de los certámenes de Alcañiz y Albarracín

El Instituto de Estudios Turoleses, con la colaboración de los Ayuntamientos de Alcañiz y Albarracín, convoca la parte literaria del XX Certamen de Alcañiz y XIX Certamen de Albarracín, correspondientes al año 1971, con sujeción a las siguientes bases:

PREMIOS

a) Para el Certamen de Alcañiz:

1.º Del ilustrísimo señor don Javier Roig Palos, alcalde de Alcañiz. Cuantía: 1.000 pesetas. Tema: un soneto al Monumento del Olivo.

2.º De la Comisión de Festejos del excelentísimo Ayuntamiento de Alcañiz. Cuantía: 1.000 pesetas. Tema: un soneto a la Torre de las Campanas.

3.º Del reverendo señor cura párroco. Cuantía: 1.000 pesetas. Tema: un soneto al Santo Ángel de la ciudad.

4.º Del Casino Artístico y Comercial. Cuantía: 1.000 pesetas. Tema: un soneto al pino.

5.º De la Comunidad de Herederos Regantes de Alcañiz. Cuantía: 700 pesetas. Tema: un soneto a la Redehuerta.

6.º Del Instituto Técnico de Enseñanza Media. Cuantía: 500 pesetas. Tema: loa a Alcañiz.

b) Para el Certamen de Albarracín:

1.º Del excelentísimo y reverendísimo señor obispo administrador apostólico de Albarracín. Cuantía: 1.000 pesetas. Tema: breve semblanza biográfica de los obispos de Albarracín don Martín de Funes, don Juan Bautista de Lanuza y don Bernardino Gómez Miedes.

2.º De Ferrán, S. A. Cuantía: 500 pesetas. Tema: poesía a Albarracín.

CONDICIONES

1.º Los trabajos que concurren a cualquiera de los premios habrán de ser inéditos y originales, escritos a máquina por una sola cara, por triplicado, y ocultando el nombre del autor con un lema. En el sobre cerrado y con el mismo lema en el exterior, se contendrá un escrito con designación del nombre y apellidos del autor, domicilio y firma autógrafa del mismo.

2.º El plazo de admisión de trabajos terminará a las dieciocho horas del día 31 de agosto de 1971, los cuales deberán presentarse en las oficinas de este Instituto sitas en la Casa de Cultura, de Teruel.

3.º Los premios no podrán ser fraccionados. Los trabajos premiados quedarán propiedad de los donantes de los premios, los cuales los ceden, sin exacción de derechos, al Instituto de Estudios Turoleses para su publicación, si lo estima conveniente.

4.º Los trabajos no premiados serán devueltos a los autores que los reclamen en el plazo de un mes, a partir del acto de entrega de premios, reservándose el tribunal un ejemplar para unirlo al expediente del certamen.

5.º El tribunal que ha de fallar cada uno de los certámenes de Alcañiz y Albarracín estará integrado por las mismas personas que se hacen constar en la convocatoria de la parte de investigación científica de estos mismos certámenes.

6.º El fallo de estos certámenes, tanto en la parte de investigación científica como en la literaria, se hará público el día que oportunamente se fijará en el programa de las fiestas de septiembre próximo en Alcañiz y Albarracín, y a tal acto deberán acudir los autores premiados, o caso de imposibilidad, enviar mandatario, para lo cual se les avisará reservadamente con cuatro días, al menos, de anticipación.

PREMIO DE POESIA «JOSE RODAO» DE 1971

Con el propósito de perpetuar la memoria del poeta José Rodao y para estimular y recompensar las vocaciones poéticas, la excelentísima Diputación Provincial de Segovia, en cumplimiento de lo acordado en sesión de 21 del corriente, convoca a concurso para adjudicar el premio de poesía «José Rodao» de 1971, con arreglo a las siguientes bases:

1.º Podrán concurrir con sus trabajos a esta convocatoria todos los poetas de lengua española.

2.º El premio está dotado con 20.000 pesetas y diploma, y se otorgará al mejor trabajo en verso que se presente, con libertad de forma, sobre tema que, de alguna manera, exalte y considere cualquier motivo segoviano.

El premio no podrá dividirse, pero podrá ser declarado desierto si, a juicio del jurado, la calidad de los trabajos presentados no fueran acreedores al mismo.

3.º Los trabajos, que deberán ser originales e inéditos, se presentarán escritos a máquina, por triplicado y sin firma, en la secretaría general de la excelentísima Diputación Provincial de Segovia o enviados por correo certificado, hasta las catorce horas del día 31 de agosto próximo, en sobre cerrado y lacrado (sobre número 1), consignando exteriormente, de forma bien visible: «Para el Premio de Poesía "José Rodao" de 1971» y el lema, sin ninguna otra indicación que permita identificar a su autor.

Dentro del mismo sobre se incluirá otro (sobre número 2), también cerrado y lacrado, en cuyo exterior llevará escrito el mismo lema y contendrá en su interior una cuartilla con el nombre, apellidos y domicilio del autor, así como teléfono, si lo tuviere, y el citado lema.

4.º La presentación de los trabajos se efectuará en la oficina y plazos indicados, contra recibo, si se exigiere, en el cual se consignará la fecha de en-

trega y el lema. Se considerarán incluidos dentro del plazo los trabajos que, enviados por correo, ostenten el matasello de origen, fecha incluida dentro del mismo.

5.º Quedarán excluidos los trabajos que aparezcan firmados por sus autores.

6.º La selección de los trabajos presentados se hará por un jurado, del que serán presidente y secretario los de la Corporación provincial; vicepresidente, el presidente de la Comisión de Educación, y cuyos vocales serán destacadas personalidades de las letras, cuyos nombres se darán a conocer oportunamente en la prensa y radio locales.

El jurado emitirá su fallo dentro del mes de septiembre de este año, sin perjuicio de la prórroga que, en su caso, pudiera producirse, y propondrá al Pleno de la excelentísima Diputación el trabajo y el poeta que juzgue merecedor del premio, para su otorgamiento. La entrega del premio se hará en solemne acto académico.

7.º La poesía premiada quedará de propiedad de la excelentísima Diputación, que podrá publicarla.

8.º Una vez fallado el concurso, los trabajos no premiados, y cada uno con su respectivo sobre número 2, sin abrir, podrá ser retirados en la secretaría general de la excelentísima Diputación en el plazo de un mes, a contar desde la fecha de publicación del otorgamiento de dicho premio en el «Boletín Oficial» de la provincia y previa devolución del recibo que, en su día, fue facilitado a la recepción del trabajo.

La devolución de los trabajos presentados por correo se hará previa petición del autor, indicando el lema, a cuyos efectos, para identificación, se abrirá el sobre número 2.

9.º La presentación de trabajos supone la plena conformidad de sus autores con las presentes bases.

Convocado por el Club de la Juventud Excelsior, con arreglo a las siguientes bases:

1.º Pueden concurrir todos los escritores de habla española que lo deseen, con trabajos originales, inéditos y mecanografiados a doble espacio y en papel tamaño folio.

2.º No se limita el número de composiciones que puede enviar cada autor, debiendo éstas tener una extensión superior a veinte versos e inferior a ochenta.

3.º El tema es libre tanto en la métrica como en la forma.

4.º El plazo de presentación finaliza el día 5 de septiembre. Los originales se remitirán antes de la fecha indicada a: Club Excelsior, calle Generalísimo, 21, Daya Nueva (Alicante), y en la forma siguiente: Los trabajos se firmarán con un lema o seudónimo, el cual figurará en un sobre cerrado que acompañará al poema y en cuyo interior constará nombre, apellidos, domicilio y edad del autor.

5.º Se establecen los siguientes premios:

- 1.º Trofeo y 3.000 pesetas.
- 2.º Trofeo y 2.000 pesetas.
- 3.º Trofeo y 1.000 pesetas.

Además se otorgarán dos trofeos, uno al autor alicantino y otro al autor menor de veinticinco años, cuyos poemas, a juicio del jurado, sean más meritorios, pudiendo estos trofeos adjudicarse conjuntamente o separados de los premios establecidos.

6.º Los trabajos premiados quedarán en propiedad del Club Excelsior, que podrá autorizar su publicación.

7.º Este certamen literario tendrá lugar el día 25 de septiembre próximo, dentro de un acto público en el que serán leídos los poemas premiados por los autores o persona en la que deleguen a causa de fuerza mayor.

8.º El jurado calificador se reunirá una vez vencido el plazo de admisión. Los nombres de los componentes se harán públicos en el momento de dar a conocer el fallo, siendo éste inapelable.

9.º El hecho de tomar parte en este concurso supone el conocimiento y la aceptación de estas bases.

10. Para las aclaraciones o dudas que surjan sobre este certamen, dirigirse a Club Excelsior, Generalísimo, 21, Daya Nueva (Alicante).

PREMIOS «CIUDAD DE CUENCA»

Condiciones establecidas para su adjudicación:

1.º El tema de los premios estará obligatoriamente relacionado con la Ciudad de Cuenca, sus valores artísticos, históricos o bellezas naturales.

2.º Los trabajos que concurren a este certamen, deberán haber sido publicados o difundidos por Radio o Televisión antes de que termine el plazo de admisión, y con posterioridad a la convocatoria, siendo uno de los factores a valorar por el Jurado, la difusión alcanzada.

Papeleta de lectura

Por Eusebio GARCIA LUENGO

VIDA Y AMBIENTE REGIONALES EN DOS NARRADORES VALENCIANOS:

RICARDO DE VAL Y VICTOR MAICAS

3.º Los trabajos remitidos para tomar parte en el Concurso se conservarán en el Ayuntamiento, sin que la Excelentísima Corporación Municipal quede obligada a su devolución.

4.º En la portada de cada trabajo se hará constar su título y el nombre y domicilio del autor o seudónimo en su caso. Se presentarán sobre folios blancos, haciendo constar la fecha de su publicación y los autores de programas radiofónicos, la fecha de emisión y Emisora que lo difundió, acompañando cinco copias. En el supuesto de ser premiado un trabajo con seudónimo, el autor acreditará documentalmente su personalidad.

5.º El plazo de admisión de trabajos terminará el día 10 de septiembre de 1971, a las trece horas, debiendo ser presentados los originales en la Secretaría Municipal, donde se dará el oportuno recibo, si fuere solicitado. También podrán ser remitidos por correo dentro de dicho plazo, lo cual se justificará en la forma procedente.

6.º El Jurado Calificador que efectuará la adjudicación de los Premios, estará presidido por el ilustrísimo señor Alcalde, que para su composición designará a un miembro de la Corporación y a otros tres señores, que ostentarán, en todo caso, cualidades de novelista, poeta, periodista o persona que por su título o formación, puedan asesorar en materia de investigación histórica.

7.º El fallo de este Jurado será inapelable. Todos o algunos de los trabajos, pueden ser declarados desiertos, si dicho Jurado Calificador así lo estima.

8.º Los premios se harán públicos en acto que se celebrará el día 21 de septiembre, festividad de San Mateo, aniversario de la Reconquista de Cuenca por el rey Alfonso VIII y en el cual se entregará su importe a los autores premiados.

9.º El hecho de optar a estos premios implica la aceptación de las anteriores condiciones, quedando facultado el Presidente del Jurado para su interpretación o complemento, si fuere necesario.

10. Sin perjuicio de la máxima difusión que se procurará dar a la presente convocatoria, la misma se insertará, necesariamente, en el «Boletín Oficial» de la provincia y en la Prensa y Radio locales y, en extracto, en dos diarios de la capital de España.

PREMIO ALFAGUARA 1972 DE NOVELA EN LENGUA CASTELLANA

Ediciones Alfaguara, S. A. convoca por séptima vez su

PRIMER CERTAMEN NACIONAL POETICO PARA EXALTAR LOS VALORES DEL CAMPO ESPAÑOL

La Comisión Provincial de Información, Turismo y Educación Popular, por medio de la Delegación del Ministerio de Información y Turismo en Palencia, organiza y convoca el «Primer Certamen Nacional Poético para Exaltar los Valores del Campo Español», con arreglo a las siguientes bases:

- 1.º Los trabajos serán inéditos, con una extensión máxima de cien versos y metro libre.
- 2.º Los autores conservarán su incógnito, absteniéndose de firmar los originales y presentando sus obras bajo lema.
- 3.º En sobre aparte y cerrado, en el que asimismo se haga expresión del lema, se incluirá nota con el nombre y domicilio del autor.
- 4.º Los trabajos deberán remitirse necesariamente por triplicado y mecanografiados.
- 5.º Los trabajos, con sus plicas, se remitirán a

sayo; la antes mencionada *Vida andariega*, que es un libro de viajes, y unos cuentos titulados *Relatos al viento*. Estos datos se refieren a aquellos primeros años cincuenta.

En esta novela, Teresa, que el autor subtítulo «Novelita de juventud», se advierte quizá, en efecto, la ingenuidad propia de una primera producción literaria. El autor la fecha en junio del 32, aunque, repito, se edita en el 54, en los «Cuadernos de Amigos de la Poesía», de Valencia.

La nota más peculiar y sin duda también la más meritoria, a mi juicio, de esta novela de Ricardo de Val radica en el sentimiento de la tierra castellana que en ella se transparenta. La acción transcurre en la Mancha, en un pueblo que puede ser Quintanar de la Orden, El Toboso, Mota del Cuervo, Campo de Criptana. Está narrada en primera persona, y se nos cuenta la pasión que una señorita de pueblo despierta en el protagonista, un escritor. Escribe Ricardo de Val algunas notas conmovidas sobre el ambiente del pueblo castellano: «Era una gloria el aliento de la tarde mojada y la aspiraba yo, sediento, paseando lenta y gozosamente por el pueblo. La calle de los hidalgos llevaba su soledad hasta la iglesia. Para mejor saborear la tarde, mi amigo llevaba un tomo de poesías de Gabriel y Galán y unos ejemplares de un semanario de Tarancón, en el que figuraban versos suyos...»

«Los versos—añade el novelista—tenían sabor de ingenuidad clásica; se iluminaban de anhelos por una sola mujer. Había también versos de una promoción conguense: Antonio Rius, Francisco Carranza, Jacinto Cañete, poetas provincianos que dejarían escuela.» En estos nombres imaginarios se advierte una cierta influencia azoriniana. Precisamente Ricardo de Val también nombra a Azorín en su novelita, así como en otra ocasión, cita distante, pero significativamente, a Villaespesa y a Carrere. Se echan de ver influen-

cias bastante encontradas y, sobre todo, la preocupación de escribir bajo una obsesión directamente literaria. Teresa es el tipo de muchacha provinciana, con todas las virtudes tradicionales, a cuyo amor renuncia el protagonista.

El otro escritor es Víctor Maicas, autor de un libro de narraciones, *Caminar y contar*, y de una novela breve, que titula *Dignidad*. El primero se compone de varios cuentos, algunos de ellos dialogados: Una carta, El maniquí, A distancia, El pescador y sus hijos, Tinieblas...

Por supuesto, los que más me interesan son los que tienen por escenario Valencia y su región. Precisamente subtítulo uno de ellos «Vieja estampa valenciana». En contraste, es curioso observar en Víctor Maicas el afán de colocar la acción de sus cuentos en ambientes exóticos y seguramente—me atrevo a sospecharlo—desconocidos para él. Es frecuente tal afán en determinados escritores. Consideran tal vez que por ello prestan a sus narraciones mayor encanto.

Algunos narradores creen, en efecto, que aquello que les rodea, lo que les es cotidiano y familiar, carece de interés. Procuran, en consecuencia, llevar sus personajes a ciudades y lugares extraños. Fenómeno éste psicológico y literario que se abre a muchos distinguos, pero que revela en principio un cierto candor sobre las normas—o tal vez la ausencia de normas—que rigen, o que dejan de regir, la creación literaria.

En este caso de Víctor Maicas, repito, que lo que más captó mi atención fue su novelita *Dignidad*, y precisamente porque en ella se recogen aspectos muy concreta y directamente regionales. *Dignidad* recuerda un tanto la manera de narrar de Blasco Ibáñez, aunque no sea sino porque aquellas pasiones enterizas y un determinado aire melodramático hacen afines a ambos escritores. La influencia de Blasco

Ibáñez es patente en bastantes narradores, valencianos o no.

La novela de Víctor Maicas está dentro de un género que pudiéramos llamar naturalista, y en ella se nos describen unos cuantos pueblos de la región valenciana, Alcira, entre ellos. Uno de los rasgos singulares de esta novela breve es la pasión por la tierra, acaso, más concretamente, por la propiedad de la tierra, pasión que se halla presente en sus personajes, un tanto simples por lo demás, pero que constituye ya de por sí una nota muy verdadera y bien observada. Pasión ésta de la tierra muy arraigada en hombres de la nuestra.

Víctor Maicas nace en Valencia, en 1914. Desde muy joven siente la inquietud de las letras. Sin embargo, se producen en él, como autor, grandes lagunas que abren paréntesis en su labor. Ha colaborado en diversos periódicos y revistas, principalmente valencianos, como *El sobre literario*, *Mensaje*, *Cumbre...* (La nómina y la historia de estas publicaciones, más o menos periódicas, casi siempre de vida breve, pero tan indispensables para conocer la literatura de las provincias españolas, está por hacer y sería de sumo interés.)

Dignidad se edita también en la colección «Cuadernos de Amigos de la Poesía», en la que otros escritores y poetas valencianos muy característicos en la producción literaria de su región, en aquella década de los cincuenta, publicaron también. Tales, Lucio Ballesteros Jaime, Vicente Caps y Vergés, Godofredo Ros Fillol, José Cases Aparicio, José Sanz Moya, Felipe Arjona, García Viguer, Vicente Carrasco, María Beneyto, María del Carmen Barberá, José Salvador García...

Víctor Maicas tenía escritas por entonces otras dos obras: una novela con el título de *El jardín de las Hespérides* y unos apuntes de viaje que tituló *Camino bajo las estrellas*.

premio literario anual, con arreglo a las siguientes

BASES

1. Podrán concurrir todas las novelas que reúnan las condiciones siguientes:

a) Estar escritas en lengua castellana, sea cual fue-

re la nacionalidad de su autor.

b) Ser inéditas (en cualquier lengua).

c) Tener una extensión no inferior a 250 folios a máquina, de 29 líneas cada uno.

d) No haber sido presentadas, con el mismo título o con cualquier otro, a ningún

concurso literario. El incumplimiento de esta cláusula producirá la automática descalificación del libro y de su autor, quien vendrá obligado a devolver el íntegro importe del premio, en el supuesto de que ya lo hubiera percibido.

2. Las novelas vendrán firmadas con el verdadero nombre de su autor y no se admitirán más seudónimos que los habituales (se entiende por seudónimo habitual aquel que haya sido empleado dos veces, al menos, firmando libros ya publicados).

3. Los autores presentarán tres copias mecanografiadas completas, encuadradas y en perfectas condiciones de legibilidad, que harán llegar por el procedimiento que deseen, al domicilio social de «Ediciones Alfaguara, S. A.», hasta el día 15 de septiembre de 1971 inclusive y a las normales horas de oficina. Los autores podrán exigir recibo de las novelas presentadas.

4. El importe del premio se estipula en 200.000 pesetas, que se considerarán como anticipo no reversible sobre los derechos de autor,

que por este acto se fijan en el 10 por 100 sobre el precio fuerte en tapa de cada ejemplar. «Ediciones Alfaguara, S. A.», se reserva todos los derechos resultantes de la edición, hasta que éstos lleguen a representar el total importe del anticipo recibido por el autor.

5. «Ediciones Alfaguara, Sociedad Anónima», se compromete a publicar la novela premiada durante el año 1972, salvo caso de cualificada fuerza mayor.

6. «Ediciones Alfaguara, Sociedad Anónima», se reserva las subsiguientes ediciones, por las que entregará al autor, y en concepto de sus totales derechos, el 10 por 100 del precio fuerte en tapa y en liquidaciones semestrales.

7. Para los posibles derechos secundarios (cine, radio, televisión, etc.), el autor se compromete a suscribir los contratos normales e impresos de «Ediciones Alfaguara, S. A.».

8. El jurado, al que se procurará dar carácter permanente, estará formado por los siguientes señores: don José Azorena Paredes, don Fernando Lázaro Carre-

ter, don Enrique Llovet, don Ricardo Senabre, don Francisco Ynduráin y don Jorge C. Trulock, quien actuará como secretario sin voto. Los citados señores se comprometen a no figurar en ningún otro jurado literario de obras de narración (novela y cuento).

9. El premio se fallará en Madrid, el día 28 de diciembre de 1971, aniversario del nacimiento de Pío Baroja, y en el lugar y circunstancias que oportunamente se darán a conocer por medio de la prensa, la radio o la televisión.

10. El sistema del fallo será el siguiente:

a) «Ediciones Alfaguara, Sociedad Anónima», seleccionará las 25 novelas que, a su juicio, deban entrar en la primera votación.

b) No obstante lo dicho en el apartado anterior, todas las novelas presentadas estarán a disposición de los miembros del jurado, quienes, por la sola decisión de cualquiera de ellos, podrán incluir en la lista inicial un título por cada miembro de dicho jurado.

c) En la primera votación entrarán las novelas de esta

la Delegación Provincial de Información y Turismo (Mayor, 11, 3.º, Palencia), con la indicación: «Para el I Concurso Literario del Certamen de Exaltación de los Valores del Campo».

6.º A las doce horas del día 31 de agosto de 1971 quedará cerrado el plazo de admisión.

7.º Se establece un primer premio de 25.000 pesetas y medalla conmemorativa y un accésit de 10.000 pesetas y medalla conmemorativa.

8.º Los trabajos premiados quedarán en propiedad y de libre disposición de la entidad patrocinadora.

9.º Emitido el fallo por el Jurado, que será inapenable, se comunicará telegráficamente a los autores premiados.

10.º Se hará entrega de los premios en las Justas Literarias de la I Fiesta del Trigo, que tendrá lugar en la localidad de Ampudia de Campos (Palencia), a las doce treinta horas del día 12 del próximo mes de septiembre.

11.º Quedan facultados los organizadores para poder publicar un folleto que recoja los trabajos premiados o parte de los mismos.

lista inicial y que, según se desprende de los apartados anteriores, serán 25, 26, 27, 28, 29 ó 30.

d) Cada miembro del jurado votará una lista de siete títulos, de los que pasarán a segunda votación aquellos siete libros que consiguieren el mayor número de votos. Los empates, si los hubiera, serán resueltos por votación simple, norma que se aplicará siempre que el empate se produzca.

e) En votaciones sucesivas, y siempre escritas y secretas, cada uno de los miembros del jurado confeccionará una lista obligatoriamente de tantas novelas como vayan quedando, menos una.

f) La final (única votación en la que los miembros del jurado podrán depositar papeletas en blanco) se decidirá, por mayoría simple, necesitando reunir tres votos, al menos, la novela premiada.

g) En caso de que ninguna novela obtuviere los tres votos preceptivos, el

premio sería declarado desierto.

11. Si el premio fuera declarado desierto se acumulará su importe al del siguiente año, que sería convocado de la siguiente forma: premio, 300.000 pesetas y accésit, 100.000 pesetas. Los dos premios dichos se regirán por las normas generales de esta convocatoria y podrán por tanto, ser declarados también desiertos. Su importe sería, en todo caso, acumulado a las sucesivas convocatorias.

12. Una vez presentado un original, los autores no podrán retirarlo ni tampoco renunciar al certamen.

13. No se mantendrá correspondencia sobre los originales presentados. Los autores, por sí o por terceras personas, podrán retirar los originales no premiados, durante cualquier día hábil de los meses de enero y febrero de 1972; una vez transcurrido este plazo, se entiende que los autores renuncian a ejercer el derecho que se les otorga y «Ediciones Alfa-

guara, S. A.» podrá proceder a su destrucción.

14. Por el solo hecho de presentarse, los autores se obligan en todos los términos de esta convocatoria.

BEJAR V CONCURSO LITERARIO

El Casino Obrero de Béjar convoca su V Concurso Literario a tenor de las bases siguientes:

Primera.—Podrán concurrir a él todos los escritores españoles o extranjeros, con trabajos en castellano originales y completamente inéditos, en prosa (ensayo corto) o verso, que exalten el tema de «La Paz».

Segunda.—Los trabajos podrán presentarse firmados con la dirección del autor o por el procedimiento del seudónimo con plica.

Tercera.—La extensión máxima de los trabajos será de 150 versos para los traba-

jos en verso y 10 folios mecanografiados a dos espacios y por una sola cara los trabajos en prosa.

Cuarta.—El plazo de admisión de originales concluirá el día 19 de septiembre de 1971, a las doce de la noche, e irán dirigidos por correo certificado al señor presidente del Casino Obrero, Béjar (Salamanca).

Quinta.—Se establecen los siguientes premios: «Premio Casino Obrero 1971», consistente en placa conmemorativa y dotado con 12.000 pesetas. Accésit, consistente en placa conmemorativa y dotado con 6.000 pesetas.

El premio y este accésit serán alternativamente a prosa o poesía, de forma que si el premio lo consiguiese un ensayo, el accésit lo conseguiría un poema o viceversa.

Accésit especial—en prosa o verso indistintamente—consistente en placa conmemorativa dotado con 3.000 pesetas para trabajos originales de poetas o escritores locales o comarcales, sobre

el tema del concurso. Los trabajos aspirantes a este premio deberán consignar en su exterior: «Para el accésit premio especial».

Sexta.—El Jurado estará compuesto por cinco personas competentes y responsables, cuyos nombres permanecerán desconocidos hasta después del fallo del concurso. A este fallo podrá asistir el presidente del Casino o un delegado suyo en calidad de secretario, pero sin voz y sin voto.

Séptima.—El Casino Obrero de Béjar se reserva el derecho de edición y de mención del premio y demás trabajos. Después de notificado el fallo por la prensa nacional, los autores de los trabajos no premiados podrán reclamar sus composiciones, siendo destruidos los demás.

Octava.—El autor del trabajo «Premio Casino Obrero 1971» queda obligado a recoger su premio y a leer su trabajo en el acto público que con este motivo organiza todos los años esta entidad.

con el estilo de...

Miguel Delibes: LA SOMBRA DE LA PATIRROJA

Por Angel PALOMINO

Al despuntar el día salieron juntos Nicolás, Santiago y Exonerancio con la escopeta al hombro y la mirada medioviva, medio muerta del coñac y el julepe. Tres horas de sueño no son descanso, pero el cazador es así, sale a darse de bofetadas con la rutina y a echarle un pulso a sus pulsos, a ver lo que aguantan a golpe de taba por los cerejones, corriendo el cordal sudando las urbanas toxinas semanales —financieras, políticas o burocráticas— del morro al alcohol y de allí a la loma, al mogote, al cerro, sin otro alivio que pasar del caballón a la cárcava o del cabezo a la colada. Y para descansar, una noche de julepe o de mus, media botella de coñac entre pecho y espalda y tres horas de sueño. Y, al amanecer, otra vez con la ilusión de pegarle una perdigonada en el culo a la liebre madrugadora e ino-

centona que en lugar de amonarse y aprovechar que a esas horas anda el cazador medio ciego, te enseña la grupa rabona y levanta larga en busca del perdedero.

Que yo sepa coma y de esto sé un rato largo coma aunque nunca es uno otra cosa que coma si acaso coma rico en sabores y va que arde coma que saberlo todo coma lo que se dice saberlo todo coma eso coma ni los siete sabios de Grecia juntos abrir paréntesis que fueron algo así como todas las academias juntas en siete eminentes sesiones cerrar paréntesis podrían creérselo de su septuplicada sabiduría coma que yo sepa coma decía al empezar el cuento coma la patirroja es algo más que una gallinácea punto. Decir gallinácea es usar el castellano a carapero y con ánimo de insultar punto y coma uno imagina tier-

nas pechugas coma cacareantes gallos madrugadores coma presuntos siempre al coito apresurado coma a la pisa sin galanteo y como al desgaire punto y coma uno se acuerda del pavo coma engreído y tonto coma y olvida las nobles gallináceas de pluma en pecho coma el urogallo coma la codorniz coma la ortega y coma sobre todas coma la brava perdiz coma la patirroja coma gallinácea eminente a la que el cazador debe mañanas de alegre coma sano y estimulante ejercicio coma chicharrerías meridianas de ojos enrojecidos coma lengua de esparto y perro extenuado coma y tardes afortunadas de percha poblada y regreso cansino coma satisfecho coma obediente a la querencia del patio pueblerino coma con la perra coma el pozo coma y el ama punto y una magras con tomate si se terciá y el ama está en lo que debe estar.

Iban los tres (Exonerancio, Santiago y Nicolás) con la escopeta, pero cada uno a lo suyo. A ganarse el jornal (Exonerancio), a cazar la patirroja (Nicolás) y a hacer el ridículo (Santiago), respectivamente. Porque uno (Exonerancio, por su nombre es fácil adivinarlo) era de la finca, otro (Nicolás) el dueño y el tercero (Santiago) un funcionario que en su vida se había visto en otra que, como digo, iba a hacer cualquier cosa menos lucirse.

Por dos razones dos puntos porque no sabía ni darle al gatillo y porque el pobre hombre creía que la patirroja era una moza de buen ver coma vamos coma lo que sus hijos llamaban un ligue. Tú calla. No seas tonto, Exonerancio, tú calla y si don Nicolás quiere traer tipos como éste, que no tiene media bofetada, allá él. Mira Nicolás, ten paciencia; este tío no ve una liebre, ni un elefante si se lo pones delante de las narices, pero él es el que da las licencias de obras y algo hay que hacer para tenerlo contento y que no ponga pegas. Yo, la verdad, lo hago por compromiso. Por muy buena que esté la Patirroja ésa, me parece mucha incomodidad este madrugón; no puedo con mi alma y además tengo una acidez que no me lamo. Este Nicolás se cree que me hace mucha gracia su invitación; otra vez le voy a decir que a la Patirroja la lleve a casa y se deje de cuentos. Y ya veremos en qué queda todo esto; me parece que la próxima licencia la va a sudar.

Fue, como casi siempre pasa en estos lances, un golpeteo de aletazos y el zurrido de la escopeta. A Nicolás le bastó un cartucho y la natirroja pegó un pelotazo tremendo sobre el pedregal.

Exonerancio se detuvo asustado, contemplando atónito el cuerpo engurruido, derribado junto a unos matojos secos.

—¡Don Nicolás, don Nicolás! —gritó con voz temblona por la emoción y la sorpresa—. ¡Se ha desmayado este señor! ¡Don Nicolás, que se ha desmayado!

Mal empezaba la cazata.

Medallística actual, por Luis María LORENTE

COSTA VERDE

No solamente por medio de carteles se puede hacer propaganda turística; también esta clase de promoción que va al gran público puede llevarse a cabo por medio de una medalla. Conforme que es un elemento, está comparado con aquél, que no llega a las multitudes, mas sí a las minorías. Este fin persigue esta medalla, obra de Fernando Somoza, acuñada en cobre por la Fábrica Nacional de Moneda y Timbre, con un diámetro de 75 milímetros.

En su anverso, dos motivos de esta costa asturiana, que corre entre Luanco, Candás, Gijón, Villaviciosa, Colunga, Caravia y Ribadesella, cual es un gaitero, en primer plano, y un fondo mariner, de fuerte sabor a base de la pequeña lancha de pesca y una mar que no conoce de la placidez, sino que está en permanente lucha contra la



costa. En este anverso hay dos tipos de composición, pues si en el gaitero se han buscado zonas de relieve, en los restantes motivos imperan, por el contrario, los planos.

En cuanto al reverso, su motivo central es el venerable símbolo de las Asturias: la denominada Cruz de la Victoria, motivo heráldico, que es fundamental frente a otros menores, relativos a las «siete villas», cuya variedad



es amplia en todos conceptos. Figura precisamente en este reverso la «M» coronada de la Ceca de Madrid, y, debajo de ella, el año de acuñación. La forma de resolver el amplio grupo de motivos recogidos en este reverso es un tanto paradójica, pues en lugar de seguir los cánones de la medallística, da la impresión de estar solucionado como si fuera el dibujo matriz para una realización de tipo calcográfico.

itinerario de EXPOSICIONES

Por Carlos AREAN

Los aguafuertes de "El entierro del Conde de Orgaz", de Picasso, en la sala pequeña de la Galería Skira de Madrid

Toda relación entre el extraordinario cuadro del Greco y estos espléndidos aguafuertes de Picasso es inexistente. En ninguno de los aguafuertes hay una sola alusión al lienzo genial ni a ninguno de sus personajes, ni tan siquiera al ambiente de la época. Si Picasso ha elegido este título, fue simplemente para demostrar de algún modo su admiración hacia el cretense genial, pero no porque pretendiese reelaborar su obra, tal como hizo con la de Velázquez en la extraordinaria serie de *Las Meninas*. Esta colección de aguafuertes —una treintena— es de pequeño formato: el formato de un libro de tamaño folio, para el que podrían constituir unas ilustraciones prodigiosas en la más impresionante edición de alta bibliofilia que cupiese soñar. La tirada es más limitada de lo habitual en Picasso. La melodía de la línea es tan alígera, precisa y «engarabitada» a veces, y hay tan escasas manchas y degradaciones, que estos hermosos aguafuertes, en los que el grafismo se superpone en neto cruce a otro grafismo anterior, tienen una bellísima alma de punta seca. Hay en muchos de ellos un buscado ambiente dieciochesco, en el que la melodía deformante del desnudo puede contrastar con la actitud ingenua de la figura vestida que se supone contempla el lienzo que un artista —tal vez el propio Picasso— está pintando en ese momento. Se trata, en suma, de una de las más bellas y sencillas series de Picasso, en la que éste nos demuestra que es tan suelto y delicado «dibujante» con el buril como con el lápiz, y en la que da pruebas una vez más de la gracilidad de su signografía y del inagotable poder de su imaginación.

Inauguración de las nuevas salas del Museo del Prado

La noticia debe congratularnos a todos. El Museo del Prado ha aumentado de tamaño y ha absorbido a la planta baja del Casón. Han sido instaladas allí las importantes colecciones del siglo XIX anteriores al impresionismo. Como los primeros decenios de ese siglo siguen en El Prado, lo que se muestra ahora en el Casón son en realidad sesenta riquísimos años de pintura española, que nada tienen que envidiar a lo que se haya realizado en ese mismo período en cualquier otro país del mundo, incluida la Inglaterra de Turner y Constable, y la Francia de Delacroix. Volver a ver ahora cuadros como «El fusilamiento de Torrijos y sus compañeros», de Gisbert, que pudieron habernos parecido literarios hace años, es aleccionador porque nos prueba hasta qué punto los más convencionales pintores de historia del siglo XIX dominaban a la perfección su oficio. Estos cuadros de gran formato necesitan espacio en el que respirar. De ahí lo acertado de esta nueva presentación, que permite que se los contemple con perspectiva suficiente.

Presiento que uno de los artistas que subirá en la estimación

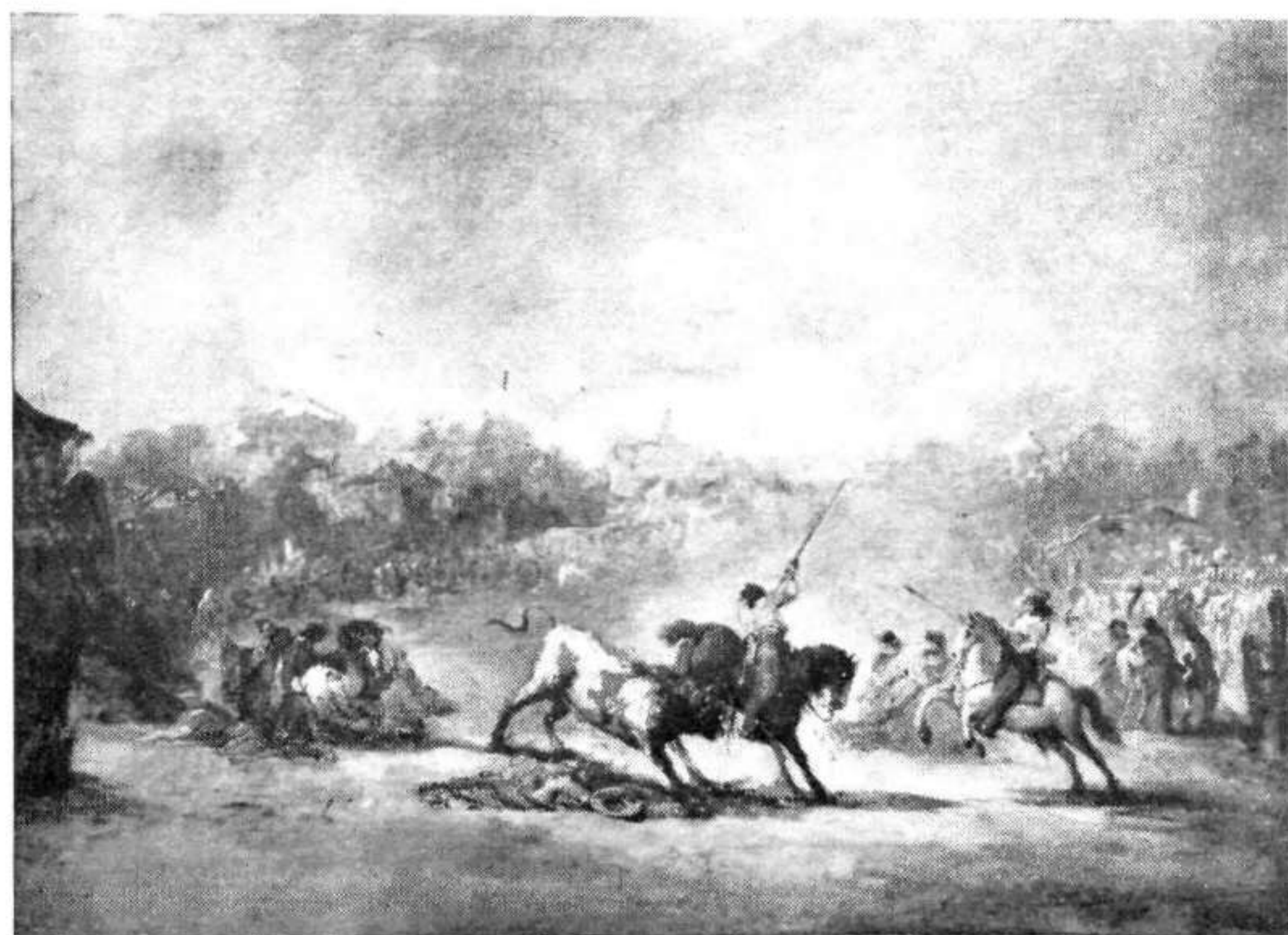
del público en los próximos años es Muñoz Degrain. Su color, un tanto espectacular, queda compensado por la solidez suelta de la factura, hasta formar con ella una unidad indisoluble. En el Casón se le puede ahora ver bien, y creo que ello apresurará su reivindicación. Entre los ya reivindicados conviene destacar algunos pequeños formatos de Pinazo, obras abocetadas que habían pasado hasta ahora casi inadvertido. Nada diremos, en cambio, aquí de un Alenza, un Lucas (padre), un Rosales o un Fortuny, dado que habían disfrutado siempre de la estimación del público, y su nuevo emplazamiento no incidirá por tanto sobre una fama ya justamente consolidada. Lo que sí cabe sospechar es que tal vez la recuperará un Casado del Alisal, cuya «Rendición de Bailén», tan velazqueña y tan sabia de composición, empieza a resultarnos hoy, a pesar de su convencionalismo indiscutible, muy significativa de una manera digna y sabia de encarar la pintura. Hay una sola cosa en la que este nuevo apéndice del Museo del Prado nos ha entristecido. Todos los artistas expuestos son españoles. En los siglos XVI y XVII España era tan

rica y variada en extranjeros de primera magnitud como en nacionales, y si El Prado alberga buena parte de la mejor obra de «El Greco», de Ribera, de Zurbarán y de Velázquez, es igualmente importante en la calidad de sus piezas de Tiziano, Tintoretto, Veronés o Rubens. En tiempos borbónicos se olvidó la gloriosa tradición de la Casa de Austria, y si El Prado tiene una buena representación de Tiepolo es porque el último de los grandes venecianos se vino a morir a Madrid. Sería muy de desear que los actuales rectores de nuestra política enlazasen con nuestra mejor tradición quinientista y secentista, y que no dejásemos escapar en nuestro siglo los

Rauschenberg, los Kosice y los Le Parc, que todavía son asequibles en este instante en las propias galerías españolas, de igual manera que hemos dejado escapar en el siglo pasado a los prodigiosos paisajistas ingleses y a los impresionistas franceses. Así, si evitamos que se sigan formando nuevos huecos, El Prado podrá seguir siendo éste durante mucho tiempo el más importante Museo de pintura del mundo, y no tan sólo el más entrañable y el mejor montado entre los grandes, cualidad esta última por la que merecen sus rectores los máximos elogios y en la que creo que tan sólo puede de momento igualarlo la Galería Nacional de Praga.



Ignacio Pinazo: «La fiesta»



Eugenio Lucas: «Suerte de varas»

ANDRES GALDEANO

Este joven artista andaluz, domiciliado desde hace nueve años en Zaragoza, acaba de presentar en su ciudad de adopción una exposición modélica de sus últimos murales cerámicos. Innecesario parece indicar que, ya que de murales se trata, el objetivo último de su obra consiste en la integración en la arquitectura. Cabe señalar, no obstante, que Galdeano no se limita a hacer piezas individuales para paredes, sino también elementos seriados que pueden utilizarse como baldosas. Entre las formas originales que

Galdeano ha dado a conocer en su nueva muestra destacan en primer lugar «Los meandros», esas amplias sinuosas de doble o de triple inflexión que llenan con su ritmo ponderado la totalidad de algunos de los murales, y en los que existe una perfecta adecuación entre la calidad muy variada de la textura, la riqueza inimaginable del color y la propia forma. Esta obra de Galdeano alía autenticidad y proyección hacia el futuro, y es de esperar que rati que muy pronto el gran éxito que



acaba de obtener en la nueva estación ferroviaria de Zaragoza, en donde su mural gigante en hierro y cerámica nos parece todavía más ambicioso y revolucionario

que los que acaba de dar a conocer en esta muestra ahora comentada.

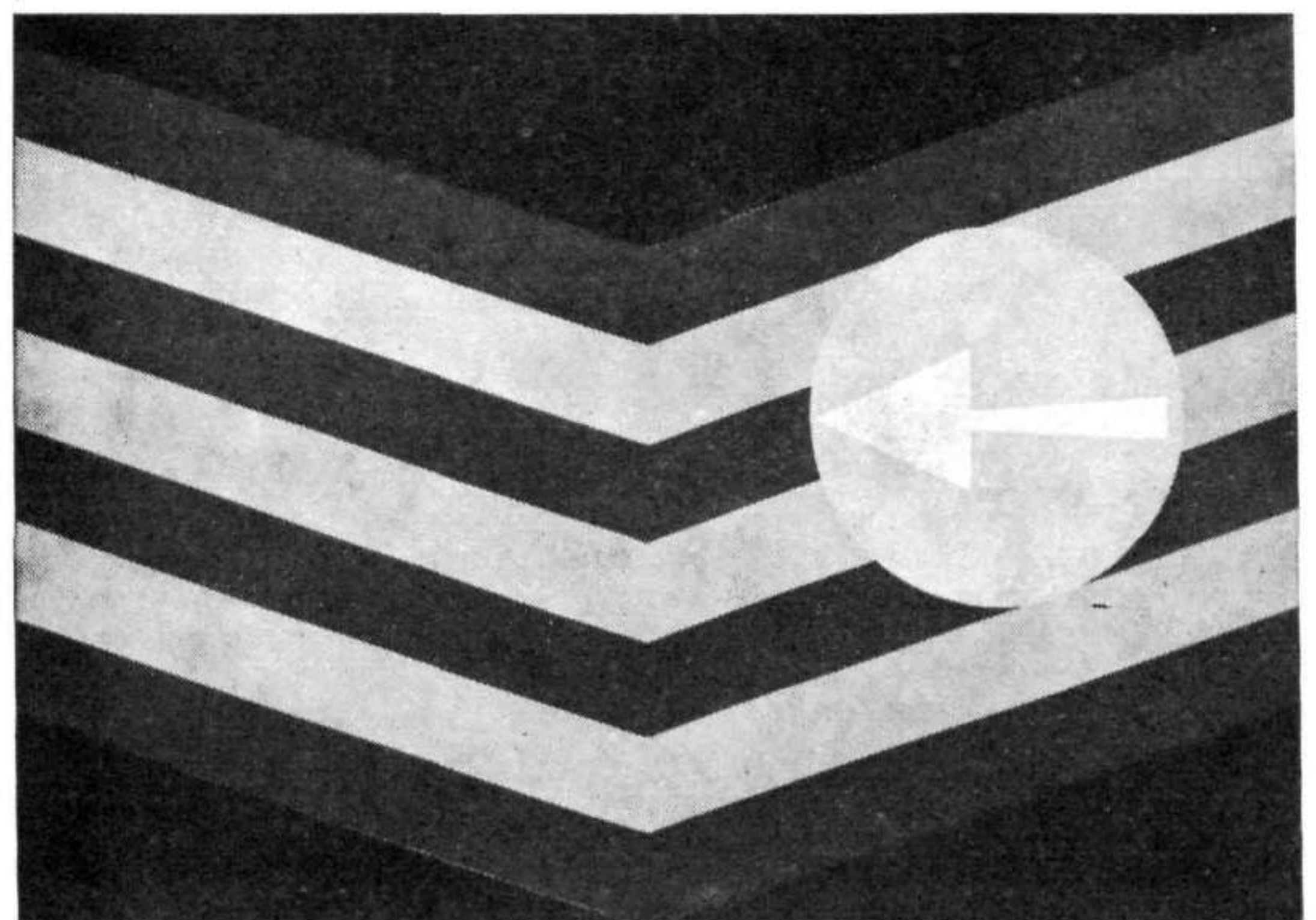


ARTISTAS ESPAÑOLES EN MEJICO

Importante éxito de Carmen Aguadé en la Galería Pekanins

En una de las más rigurosas galerías de arte de Ciudad de Méjico, la Pekanins, especializada en todas las vanguardias auténticas, ha presentado una selección de sus lienzos constructivistas inspirados en imágenes de la sociedad de consumo y de la ordenación posindustrial del mundo, la notable artista barcelonesa Carmen Aguadé. La armonía del color, la rigurosa elasticidad de la composición y la levedad del dibujo hacen de estas obras impasibles, pero atravesadas por unas muy soterradas ráfagas de ternura, una muestra modélica y explican suficientemente su éxito de crítica. Tras su triunfo en Méjico, Carmen Aguadé expuso algunas de esas mismas obras en la Galería AS, de Barcelona, y con dicho motivo señaló el crítico José Vallés que destacan en ella sus «composiciones precisadas en esquemas geométricos, señalizaciones, abstracciones y signos o símbolos conectados al diario ajeteo». Cabe añadir que aunque Carmen Aguadé parta siempre de la realidad circundante, la esquematiza hasta tal punto que nos ofrece en una estructura idealmente plana el esquema último de todas las apariencias posibles. Muy a menudo, en el signo elevado a la categoría de símbolo, se nos ofrece una adivinanza que el espectador desenmaraña con íntimo agrado tras una contemplación fructífera. Baste pensar en obras como «Grupos de presión», en la que el título sirve como de hilo conductor que ilumina la oposición, muy ponderada entre un cambio cromático rosado y otro azulenco y el simbolismo de los sifones dirigidos más a barrer el campo contrario que a construir en el propio.

Más allá de su certera alusión a la realidad circundante existe una gran posibilidad de futuro en las condiciones especialísimas que esta obra de Carmen Aguadé reúne para su posterior utilización por arquitectos y bibliófilos. Muchos de sus lienzos son fachadas o paredes, análisis de ordenaciones bidimensionales del espacio o sugerencias de



planos para un nuevo urbanismo. Otras nos hacen pensar en las maquetas de las grandes encuadernaciones francesas de los últimos tiempos, y podrían constituir modelos para los especialistas en ese difícil arte y también para nuevas ediciones de alta bibliofilia en una posible reactualización de «La rosa vera» o de la inolvidable labor del Instituto Catalán de las Artes del Libro. Tenemos la impresión de que lo que está haciendo ahora Carmen Aguadé, por muy perfecto que sea, es

todavía un comienzo y que muy pronto podrá deslumbrarnos con nuevas aportaciones igualmente modélicas a esa empresa de alto valor social que es contribuir con su grano de arena a la nueva integración occidental de las artes en la que tan a menudo soñamos.



"PRIMERA MOSTRA INTERNACIONAL D'ART HOMENATGE A JOAN MIRO", en Granollers

La ciudad de Granollers ha tenido el acierto de organizar una gran exposición, una de las más importantes que actualmente se puedan ver en España, en homenaje al gran maestro catalán. Participaron en ella todos los grandes pintores de vanguardia de España y una gran parte de los no españoles, lo que quiere decir que la muestra constituye una verdadera antología de cuanto hay de auténtico y anticipado en el arte contemporáneo. Los organizadores editaron, por añadidura, un espléndido catálogo con superabundancia de reproducciones en color y que constituye ya desde el instante de su aparición una verdadera joya bibliográfica. Com-

plemento de la muestra (que permanecerá abierta hasta el día 25 de septiembre) fue el acto social celebrado el 25 de junio para presentarle la «expo» a la crítica y al marchandismo internacional. Carmina Macein llevaba allí una representación simbólica del alto marchandismo madrileño, y pudo establecer contactos y hablar sobre Miró con otros grandes marchantes extranjeros. Hoy es Miró, después de Picasso, la más universal figura de nuestra pintura de vanguardia, y de ahí lo consolador de este homenaje, en el que en vez de recelos y envidias ha habido tan sólo colaboración y afecto.



JUAN GUTIERREZ MUNTIEL en la Galería Abril

Habíamos visto anteriormente una exposición de dibujos de Gutiérrez Montiel. La fluidez de su línea nos hacía pensar en la posibilidad de un futuro expresionista violento, casi gestual. Los caminos del arte son imprevisibles, y en esta nueva muestra de óleos predomina la mancha con abundantes degradaciones y superposiciones, aunque ello no evite que en las zonas en que mantiene su trazo melodioso, se lleve éste la parte del león. Quiere ello decir que Gutiérrez Montiel sabe que un pintor tiene que actuar con los valores pictóricos fundamentales. Es decir, la calidad de la ejecución, la fluidez de la mancha y la selección cromática, pero que si además es un buen dibujante ello puede contribuir a la expresividad y al equilibrio compositivo, aunque no constituya en sí mismo un valor pictórico estricto, sino un valor dibujístico complementario de los pictóricos.

Me interesa especialmente en Gutiérrez Montiel la manera de ordenar el espacio plástico en algunas de sus obras. Sitúa sus figuras de cuerpo entero, o sus rostros en entronque arbitrario, no sobre un espacio convencional de todos los días, sino sobre un espacio de propia invención, dividido a la manera de un cuadro constructivista. No es preciso que las formas de esa abstracción geométrica subyacente sean visibles. Como las figuras no tapan por completo la base previa, lo poco que queda visible de ella impone su orden al conjunto de la



escena, luminística y cromáticamente se impone la sombra sobre la luz. Es la gama neutra de la nueva tradición madrileña, con sus ocre, sus sienas y su predominio de las tierras sobre los pigmentos minerales. Este color en sordina que puede, cuando lo maneja un gran artista, ser verdaderamente angustioso, se adapta a la perfección a esta estructura contrapesada y al arabesco microrrealista que establece un contraste de ascendencia barroca con la pura fluidez (nada realista ésta, por cierto) de las manchas y de los chorreados. No se trata, por tanto, tan sólo de una pintura relativamente diferente, sino de un ensayo de síntesis original. El riesgo es, claro está, mayor que cuando se siguen los caminos trillados, pero los resultados pueden ser también más deslumbrantes y tendrán siempre, por lo menos, la cualidad de ser propios y no una sabia reconstrucción.



EDUARDO CHILLIDA en la sala Gaspar de Barcelona

El más completo, riguroso y anticipador de todos los grandes artistas de la generación del 48 acaba de exponer en la sala Gaspar,

de Barcelona, una espléndida muestra de sus esculturas, de sus dibujos y de sus encolados. Antes de hablar de esta exposición, y



sin entrar ahora en un análisis estilístico o en un recuerdo de la evolución histórica, es preciso afirmar que cuando nos acercamos a la obra de Chillida nos envuelve simultáneamente el sentido de la autenticidad inmodificable de la forma, y una especie de perfume lírico, propio de toda construcción definitiva, aunque su autor no haya pretendido «hacer» poesía en ningún momento y sí tan sólo ofrecer unas formas absolutamente necesarias. Aquí, en esta necesidad de la forma, es en donde puede hallarse la clave insustituible para poder captar creaciones escultóricas, como las de Eduardo Chillida o como las del autor de «La Venus de Cirene», haya sido éste quien haya sido. En una estructura de Chillida no puede nadie imaginar un hierro o un trozo de madera más. Tampoco es posible imaginar la desaparición o el acortamiento de ningún elemento o un sólo cambio—por minúsculo que sea— en la manera como se insertan unos en otros y crean un espacio insustituible. Todo ha sido hecho como tenía que ser hecho, y es así inmutable desde el instante mismo en que Chillida le ha dado el acabado final.

Nadie pensaría en modificar la torsión de «La Venus de Cirene» o de darle una mayor curvatura a su vientre o una exuberancia mayor a sus senos. Nadie puede tampoco imaginar de otra manera que tal como son, un hierro o una madera de Eduardo Chillida. El es el gran clásico de la escultura no imitativa actual, el definidor de las nuevas estructuras formales, el descubridor de las tensiones que hacen que el espacio interior del objeto escultórico fluya entre los recovecos y se filtre a través de la retícula que lo modela, con la misma exacta precisión con que la luz es recogida en «Notre Dame de Chartres» o en «Las Meninas» y convertida en pura forma ordenadora de todas las restantes.

En la exposición de la Sala Gaspar todas estas cualidades de Chillida quedaban una vez más demostradas. Baste pensar como prueba de ello, en su condensado «Iri Burni», de 1966, acero de máxima fuerza, o en esa maravilla de suave rotundidad titulado «Elogio de la luz, X», alabastro de 1968. A esas mismas experiencias en alabastro pertenecía una obra anterior, el «Homeaje a Kandinsky», del año 65, del que pudo haber sacado Chillida la inspiración para la gran maqueta de templo que realizó luego para Israel. Hay en ella esa misma tensión de dos grandes volúmenes, separados por una hendidura horizontal, que en la segunda de las obras citadas constituirá el interior del templo. El cielo se comunica con ese ámbito interno a través de tres huecos elásticos atravesado cada uno por una forma prismática, que deja las «ranuras» precisas para que la luz juegue como uno más entre los elementos compositivos; como el fundamental, posiblemente, en la tectónica de la obra. Ello debe ser tenido siempre en cuenta, porque Chillida es, y esta exposición lo corrobora una vez más, uno de esos artistas que ha sabido convertir a la luz en forma; un artista cuyo material fundamental, a pesar de su solidez perfectamente palpable, no es el hierro, o el alabastro, o la madera, sino la luz. La luz por encima de todo. Siempre y en todo instante la luz.

(Viene de la pág. 44)

des. Si Rubén hubiera sido pintor, lo habría tomado como modelo para su «Caupolicán», por aquello de que «es algo formidable que vio la vieja raza». Puestos a encontrarle insignes parentelas, imaginemos que nos hallamos ante un Ulises, ya de vuelta de todos los mares y todas las aventuras, con la vida a la espalda, pero dispuesto a ser el único capaz de tensar el arco formidable.

Joaquín Vaquero mira fijamente cuando le hablamos y no se apresura nunca en la respuesta. Seguro que dentro de su frente inmensa se le ha acostumbrado el pensamiento a agotar posibilidades antes de manifestarse. Porque los que son capaces de identificar las rocas con las formas humanas tienen también el poder de elegir las palabras entre recuerdos de horizontes y multiplicidad de caminos. Y saben que no es lo mismo hablar de todo cuan-

Lindo, como embajador, acredita que estamos ante una fuerza que lo mismo nos repite el eco de los vientos del Momotombo que el de aquella Asturias donde el pintor nació al alborear del siglo. Eladio Cabañero confirma que sabe lo que se hace este arquitecto que decidió un día anclar sus horas en tierra segoviana y para ello se inventó una casa propicia para sostener la obra del padre y del hijo. Ramón Solís anota lo que de español novelable puede tener este hombre, marcado por la señal de los que han visto el rayo verde en cualquier travesía ultramarina y el poeta aprovechar la ocasión para recordar que, una vez, José María Valverde le había dedicado unos versos definidores:

«Sí, Joaquín Vaquero, ya iba siendo hora de que nos pin-
[tases un mundo,
un mundo lleno de aire, con
un gran cielo donde van a
[pasar cosas.

quín Vaquero habrá que ir recogiendo el molde de las huellas que él fue dejando por todos los caminos para que los poco avisados se den cuenta de que el mundo cambió después del paso del pintor frente a sus diversidades. Porque Joaquín Vaquero pudo haber sido de los que inventan los atardeceres y se duermen sobre los laureles, pero prefirió los que ya estaban inventados desde las frases inaugurales del «Fiat Lux» y acertó a estar despierto en el instante de las ramas nuevas y de los campos recién llovados. En una de sus cabalgadas detuvo su prisa frente a la ciudad castellana y se le quedó el alma prendida en las cuatro murallas y en la madre torre. Todos sabemos que dentro de esa ciudad sólo pueden vivir santos y poetas. Y legó a su hijo la misión de dejar pintado para siempre a un San Juan de la Cruz andariego y soñador, para el que el padre había preparado casa y mesa oportunamente.

ENTREMOS EN TERRITORIOS DE

do no se conoce nada que decir algo cuando el espíritu se ha visto invadido por luces de muchos amaneceres, por vientos de distintas vertientes y por lunas que nada se parecen las unas a las otras.

No tiene nada de extraño que Joaquín Vaquero le sirva de testigo a un poeta salvadoreño como Hugo Lindo para que éste pueda convencernos de la fuerza todopoderosa de los exorcismos de la selva, porque Joaquín Vaquero, en su caminar infatigable guiado por las estrellas, acertó a dar testimonio de toda clase de poesía, asentó sus injertos en las vecindades ruberianas y acá se trajo desde aquellas latitudes cuerpos de bellas muchachas salvadoreñas ya para siempre vírgenes en el lienzo, costumbres de gallos peleadores, trozos de selva ya inolvidables. Porque éste es uno de esos que se casan con las sobrinas de los poetas, confirman que el corazón es un caracol sonoro, le nace el hijo con el costado propicio para todas las consagraciones y le vienen las nueras con las finas manos sostenedoras del acento de la poesía. Hugo

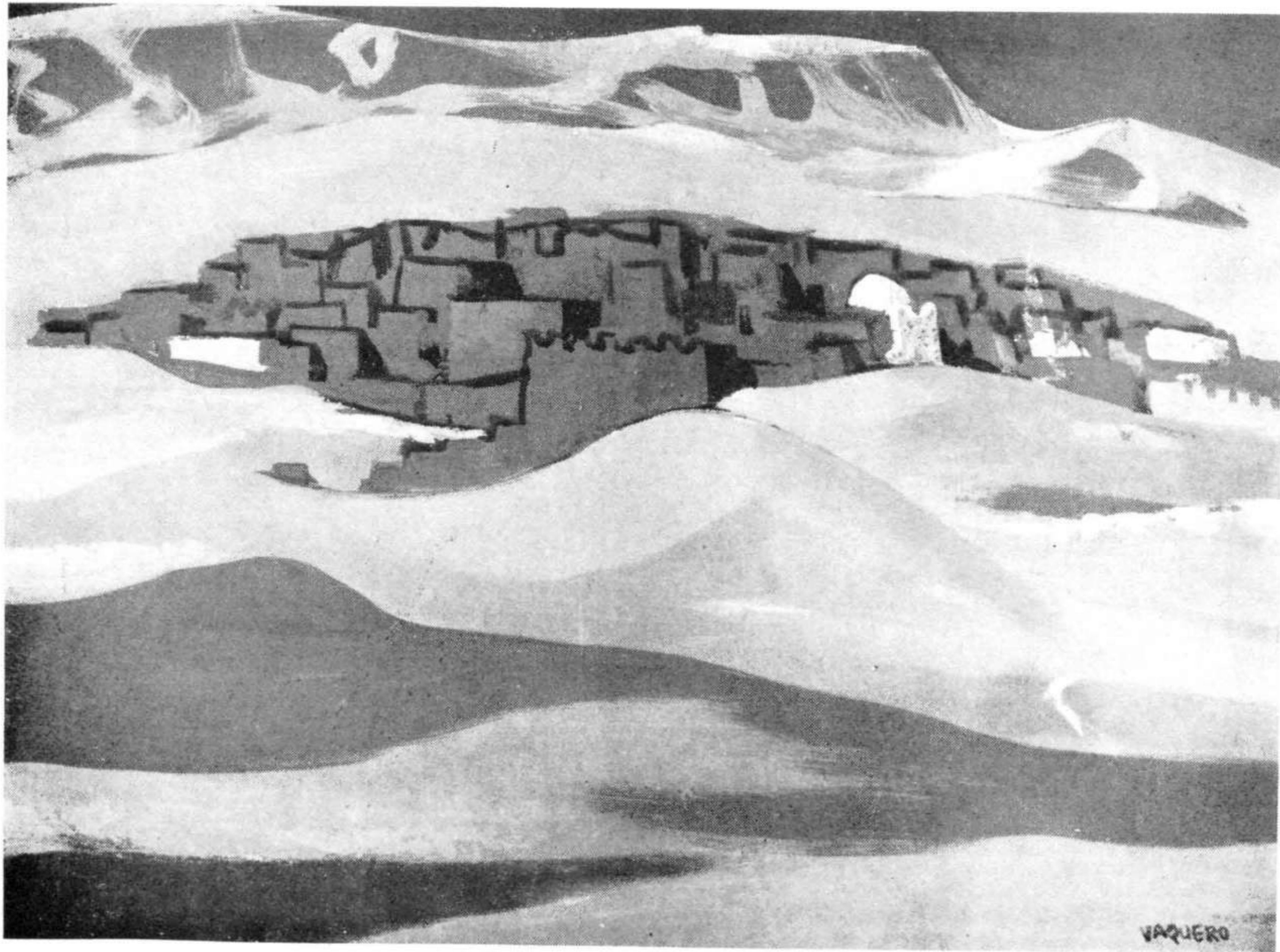
Para eso tienes espaldas de tamaño de tronco benévolo, [voló, y manos de arador, suaves de tanto barro y ojos todos de [pupila.»

De cuando hubiera querido estar entre los gladiadores, se trajo Vaquero la noticia de los coliseos y de las columnas dóricas. Yo aseguro que hay mucho de cristiano, de los de antes del martirio, en el afán romano de Vaquero, al que se le van los ojos detrás de las piedras nutricias y de los muros fundacionales. Si le hubieran dejado, se habría ido con las legiones a ver si era capaz de resistir a Cleopatra, pero como en estos tiempos ya nada de eso es posible, se contenta con decirnos cómo son las tierras y los misterios de Egipto, donde lo de menos es la anécdota presente, sino que hay un misterio sobre las arenas y bajo los cielos al que, para descubrirlo, hay que mirar con mucho deseo de aventura y mucha vitalidad ibérica en el torso.

Para cuando se haga la exposición antológica de Joa-

A la hora de las definiciones, Luis Felipe Vivanco afirma que «su concepción espacial está lindando con lo que se llamó pintura metafísica, inventada antes que el surrealismo por los dos pintores italianos: Carlo Garrá y Giorgio de Chirico», y Camón Aznar, otro de los que viven sumidos en estos extraños territorios de la belleza, dice:

«Un silencio de soledades sin fin, de tierras que se derraman más allá de los cultivos y aún de las orografías, de tierras cuya contemplación parece que se hace siempre desde alturas andinas. Nada interrumpe este maravilloso silencio que es casi espíritu. Quizá allá abajo, entre las quebradas y barrancos, se muevan algunas figurillas. Quizá entre los repliegues arcillosos haya alguna mancha de color. Quizá alguna nubecilla cruce en el ancho azul. Pero todo ello en nada perturba esta quietud solemne, esta calma que está hecha precisamente de unas magnitudes a las que su misma grandeza inmoviliza. Siempre es la misma sensación



de grandeza, de inmensos volúmenes, de corazón ancho. No deberían permitir a los que escribimos sobre el fenómeno del arte conocer personalmente a los pintores, porque siempre nos vamos a su presencia antes que a la obra y siempre nos emociona más el hombre que crea que la obra creada. ¿No nos ocurriría esto si un día pudiéramos hablar con Zurbarán o con Velázquez? ¿No nos hemos dejado influir por la magia encantadora de un Dalí o por el espíritu inquietante de un Villaseñor más que el espejo que son sus cuadros?

Joaquín Vaquero nos gana a todos con su humanidad plétorica, con su estatura de dios clásico, con su solemnidad de encinar añoso a cuyo amparo vive un mundo de entrañables adoradores del arte y la poesía. Joaquín Vaquero impone su presencia en un territorio de amables alusiones al mundo. Joaquín Vaquero reúne junto a su mesa a

JOAQUIN VAQUERO



poetas y escritores con la generosidad del hombre que sabe hacer sentir la nobleza de la amistad. Joaquín Vaquero nos llevó de aquí para allá y junto a él, se abre el mundo familiar y sorprendente de unos «suyos» que son casi también de todos: Rosa Turcios manteniendo viva la devoción del abuelo Rubén; Mercedes Ibáñez con los ojos transidos de nuevas sensibilidades poéticas; Joaquín Vaquero Turcios, paladín de jóvenes conquistas, soltando al vuelo los modernos Prometeos cósmicos. Joaquín Vaquero mira estos tiempos con los ojos tranquilos de viejo militar inglés o de héroe homérico que ya ha vuelto a su Itaca lejana.

Y nosotros nos damos cuenta, caemos en ella, de que esto de la pintura es menester para espíritus fuertes, para hombres de anchas espaldas y de valor reconocido. Porque sólo a los que tienen los hombros fuertes se les ha dado la potestad de dar testimonio del mundo que se les entregó.



ENTREMOS EN TERRITORIOS DE JOAQUIN VAQUERO

Por Luis LOPEZ ANGLADA



Hablamos del roble al que el sol de setenta y un veranos ha cubierto de cifras que son fechas, de iniciales que son signos. Hablamos del alto pino, guía erguido en el país de las buenaventuras. Estamos hablando de los ojos que han avizorado la tierra, que se han llenado de luz de todos los caminos del mundo, de silencio de todos los campos.

Podría ser un militar victoriano, con nostalgias de sus campañas en la India y su seguridad de hombre que siempre ha sabido donde pisaba. O acaso nos deslumbra su apariencia de senador romano, capaz de todas las virtudes y de todas las serenida-

(Pasa a la pág. 42)



REVIVIR LA INFANCIA

Manuel Salado es escritor joven, muy joven, apenas tiene veintiséis años. Y a los veintiséis años resulta muy difícil escribir una buena novela. Las novelas se viven primero. Se es novelista a base de experiencia vital. No creo que esta verdad de Perogrullo le sea desconocida al autor. Consciente de sus limitaciones, tiene el buen acuerdo de dedicar su narración inicial, «Zapatos sin cordones», a un tema para él entrañable: su propia infancia. Un relato así suele ser autobiográfico, aunque la fantasía lo enmascare. El novelista renuncia a toda ocultación más o menos pueril; escribe su obra en primera persona y dando al protagonista su nombre y apellido, para que no quepa duda de hablar de sí mismo, de su mismo ayer.

A «Zapatos sin cordones» lo distinguen la sinceridad y la emocional reconstrucción—rememoración—de la niñez. Son escasos los instantes en que el niño del pasado está visto a distancia por el hombre del presente. El novelista, hábil, se zambulle en sus recuerdos y los revive. De ahí el tono directo de la evocación, la capacidad para mimetizarse con la criatura que fue, para ver el mundo con ojos añejados, sin telarañas, ingenua y dulcemente. Ese mundo tremendo de los menores, que rara vez comprenden los mayores, resurge así en una prosa elemental y desaliñada, pero apta para el fin perseguido.

Galdós, en «Miau»; Palacio Valdés, en «El señorito Octavio»; Rafael Sánchez Mazas, en «La vida nueva de Pedrito de Andía», han dejado resúmenes magistrales de la infancia. Ahora bien, resúmenes donde la inocencia infantil está pasada por el tamiz de la madurez; Manuel Salado se autoanula como hombre para reencontrar su alma de infante. Lo que narra gana en valor testimonial. Aunque cuente muy poco, pues poco cabe decir de las vivencias de un mequetrefe de ocho años: sus juegos, sus amigotes, su familia, su casa, los colegios, la vecindad, la calle. Quiere decirse con ello que «Zapatos sin cordones» posee un tenue hilo argumental; que-

da en relato lineal en primera persona sólo benevolentemente calificable como novela. En cambio, constituye un hermoso repaso del ayer irremisiblemente ido.

El protagonista—el propio autor—confiesa haber sido un niño soñador, imaginativo, travieso; es decir, un rapaz de veras y no un repelente niño Vicente. Un pequeño con una infancia desgraciada que aún no pudo superar el complejo de Edipo, enfrentándole con el padre en lo que Freud llama una «Trotzeinstellung». No se imagine que «Zapatos sin cordones» sea un relato de corte freudiano, más o menos artificial y morboso; todo él respira naturalidad, verdad, experiencia íntima. No hay sadomasoquismo, exhibicionismo espiritual a lo Rousseau. Simplemente, la «Trotzeinstellung» determina el comportamiento del hijo frente al progenitor. Este, por esas absurdas leyendas de «la letra con sangre entra» y «quien bien te quiere te hará llorar», demuestra una incapacidad absoluta para entender a su retoño. Lo quiere listo, lo quiere genio y le martiriza deliberadamente. Aunque el vástago sea el primero de la clase, cualquier tropiezo escolar suyo enfurece al adusto procreador. Al fin de la novela, cuando Manuel Salado obtiene un cero en «Dictado», le echa de casa. Expulsión ficticia, naturalmente. Mera amenaza que el párvulo toma muy en serio. Retorna, con la complicidad prevista de la madre, mas desde ese momento, aun sin aludir a la «Kastrationsdrohung» de Freud, el padre deja de ser para él, el pequeñajo amenazado y maltratado. La narración concluye con estas palabras: «Pero mi padre no existía. Estaba vivo, pero no existía» (pág. 253).

El padre—militar, capitán—resulta un tipo ibérico muy conocido. Uno de esos padres que creen deber imponerse por el terror, que valoran el miedo por encima del cariño. Aunque en realidad amen a sus hijos tanto o más que los padres blandos y mimosones. Un progenitor tipo «Juanito», uno de aquellos que planteaban a sus hijos, en letra impresa, el problema espeluz-

nante: «¿Es moralmente admisible que un obrero coma queso de roquefort?» Se trata, claro, de ternura mal entendida, del error psicológico de creer que a los hijos hay que volverlos duros en cuanto nacen, a fin de que se comporten en la vida como la madera endurecida por el fuego. El padre de Manuel Salado tiene, además—como militar—, el sentido rígido de la disciplina cuartelera, que empieza por imponer en casa. Su mujer es un ser asustadizo y débil, sufridor y silencioso, que comprende al hijo, mas no lo ampara. Historia vulgar, vulgarísima, aplicable a tantas familias españolas. Sólo que el niño—que no puede intuir la última razón amorosa de la dureza paterna—se rebela y se vuelca en su mundo personal de ensoñaciones y venganzas imposibles: «Las bofetadas empezaron a llover. No sentí ninguna mano unida a las mías; habían volado. Entonces corrí a empujones. Las manos de mi padre dejaron paso a sus piernas. Una pata sucedía a otra. Su cara encendi-

da, haciendo competencia a las bombillas, iluminaba endemoniadamente las tinieblas que dentro de mí se habían hecho» (pág. 98). «Entonces, de improviso, por primera vez, deseé volverme y, haciéndome un gigante, un gigante como Goliat el amigo del capitán Trueno, matar a mi padre» (pág. 99).

La novela desarrolla una teoría de momentos dolorosos como el relatado. El padre da clase al hijo, mas «Si torcía un poco una "te", me abofeteaba» (pág. 15); «Y era extraño que de cada siete palabras escritas no hubiese recibido una guantada. Además, tenía que suprimir las lágrimas. Si manchaba con ellas el papel milimetrado del cuaderno, volvían las bofetadas» (página 16). El niño se asusta y quisiera comprender: «El mundo paterno se me antojó una cárcel. Siempre me había preguntado, cuando mi padre me pegaba al torcerme escribiendo y cuando, ante mí, transmutaba su cara en la faz del diablo, si eso lo haría por un motivo superior, por algo importante» (pág. 28). Su amigo Tomás, retrasado mental, le aconseja huir de casa. No huye, mas ve en su padre al enemigo, al sádico: «Teniendo yo doce días me dio, por no comer, las primeras bofetadas» (pág. 51). «¿Quién era mi padre?», se pregunta el infeliz.

Lógicamente, el crío se acafela, se acoraza. Vive para sus descubrimientos infantiles, sus primeras emociones y sensaciones; vive en el planeta feliz de sus correrías, travesuras y machadas ingenuas. Y Manuel Salado raya a gran altura cuando recobra esa visión de su infancia, esa identificación con los sentimientos, ideas y reacciones infantiles que la mayoría de los seres da por perdida. Dos amigos polarizan la atención del pequeñuelo: el débil mental Tomás y el morbosillo Regino, dispuesto a darse a un moro a cambio de cinco duros. Porque la novela transcurre en Melilla, tras una breve etapa en Algeciras y Ceuta y una rápida evocación del pueblo natal malagueño. El niño, freudianamente, se aferra al abuelo, lo ve niño como él a través de los cuentos de la abuela, y lo con-



MANUEL SALADO: *Zapatos sin cordones*. Planeta. Barcelona, 1971; 253 págs., Ø13,5×19Ø.

NARRATIVA

vierte en héroe. Reacción esperable como repulsa de la autoridad paterna. Otros amigos del muchachito: los despreciadores de Tomás, que someten al protagonista a la prueba de afrontar un tren en marcha; Bachiller, Juanjo, Alfonso y demás componentes de la banda de los Imperiales; el odiado Valdivieso; Herminio, el rubito último de la clase, etc. Por el otro lado—consecuencia del complejo de Edipo—, las mujeres apenas destacan: la madre es una figura dolorida y borrosa; las hermanas Loli y Puri casi no existen; María Victoria y Chiqui—hermanas de Bachiller—se diluyen sin dar sensación de vida; Mari Carmen, su primera «novia», le produce un trauma. Uno de esos traumas con que la imbecilidad de los adultos atormenta a los rapaces: Mari Carmen, por orden de su mamá, será la novia de Manolín, e incluso hacen con la pareja un simulacro de boda, con fotos y toda la pesca. Pero cuando Manolín siente la curiosidad de averiguar por qué Mari Carmen está constituida físicamente de otro modo, entonces le pegan. Y eso que Manolín, aun teniendo ocasiones de espabilarse, mantiene su pureza, pese a las revelaciones de la playa y de la casa de Tomás, a pesar de lo experimentado con Regino.

Excelente, por otra parte, la evocación colegial. Primero, las monjas; después, los hermanos, con sus métodos anticuados de mnemotecnía y dureza rayana en el sadismo. El autor destila una ironía sutil al tratar del actrimiento religioso: «Todas las mañanas se hablaba de religión y, entonces, la monja dulcificaba su acento, contando cosas de un dios enorme que amaba a los niños, de una señora que tuvo un hijo de ese gigante y de unos malvados que lo mataron» (pág. 73). «El hermano nos contaba una historia, y, sin él saberlo, daba de lleno en mi imaginación. Resultaba que conocía a tres reyes parecidos al barquero del comedor de mi casa» (pág. 152).

«Zapatos sin cordones»—ya se dice—descuella por la sinceridad, la ternura, la dolorida evocación del mundo infantil. Méritos suficientes para dar por válida una novela primeriza de un novelista jovencísimo. Ello no presupone considerarla buena. Abunda en ingenuidades y desenfoces. Está medianamente escrita. El estilo es de una pobreza alarmante. Los errores de lenguaje se repiten una y otra vez: cacofonías, faltas de concordancia, barbarismos. Un par de muestras o tres: «Mi padre asentía. Yo crecía. Era importante. Entonces descubría...» (página 54); «El maquinista y el tren confiaba en aquellos raíles» (pág. 51); «Después de desayunarme me fui a por Mari Carmen» (pág. 70). Sería lo de menos si la construcción estuviese más meditada. Ahora bien, Manuel Salado—acaso por temor—se inhibe de convertir en novela trabada lo que no pasa de ser un haz de evocaciones infantiles. Reminiscencias que, pese a todo, revelan la existencia de un escritor. Manuel Salado constituye una promesa de la literatura española, y el crítico no puede mostrarse severo con él. Su deber es darle luz verde. Adelante.

JUAN BENET: *Una tumba*. Editorial Lumen. Barcelona, 1971. 108 págs. Ø21×22,3Ø.

Personaje controvertido, inconformista—según y cómo—doblado de provocador, de terrorista literario, y, quizá por encima de todo, hombre desencantado, sin fe—a fuer de inteligente—en la inteligencia, que contempla con una sonrisa burlesca cómo el espíritu de seriedad resurge siempre en los hombres con creencias—sean éstas las que fueren—, Juan Benet es un novelista fuera de serie: sus novelas, sus narraciones, no remiten a la realidad comunitaria, sino que fundan una realidad prácticamente autónoma, uno de esos mundos imaginarios que sólo los auténticos creadores logran establecer.

Una tumba—novela corta ilustrada con admirables fotografías de Colita—constituye, a lo que yo sé, la primera obra narrativa española en que la guerra civil aparece suficientemente transfigurada desde un punto de vista estético: no un testimonio, ni un panfleto, sino una obra de arte. A diferencia de Mal-

raux, Benet, desdeñando la historia, prefiere enfrentarse con lo que pudiéramos llamar la intrahistoria del sangriento conflicto. Su relato, que autoriza una lectura literal y una lectura simbólica, pone al descubierto, así, aspectos del drama español que han pasado inadvertidos ante los ojos de los izquierdistas y de los derechistas tradicionales—la humillación personal o delegada, como motor de revuelta; la revolución como instrumento de liberación de tendencias vitales largo tiempo reprimidas por las ideas, más que por las clases, en el poder—, y consecuencias de ese mismo drama que también han sido ignoradas por los más: por una parte, que la revolución es irreversible y contagiosa, según lo prueba el modo como el desenfreno erótico del proletariado en armas es asumido por el niño y la señora de la clase superior protagonistas de la novela, y por otra, que los frutos de la revolución pueden ser asimilados y transfigurados en sentido negativo por los tradicionales detentadores del poder, mediante el sencillo expediente de individual-

zarlos o privatizarlos, según lo prueban también las citadas escenas de desenfreno sexual.

El personaje del brigadier—cuya desmesura cabe encontrar un antecedente en la del Buendía de García Márquez—es clave para desvelar la interpretación que de los problemas permanentes de España ofrece Benet por vía narrativa. Encarnación de lo insolidario, de lo antisocial, es utilizado—asumido, podría decirse—por todos los bandos en presencia; prácticamente inmortal—recuérdese el esperpéntico relato de su muerte, y la manera como reencarna en el niño, no bien éste descubre el sexo, desviando el torrente liberador del erotismo y remansándolo luego, hasta formar con sus aguas un estanque abocado a la putrefacción—, su vitalidad es un augurio de nuevas desdichas para el país. Esta interpretación desesperanzada de nuestro futuro confiere a una tumba la dimensión de un mal sueño, de una pesadilla—la sensación de sufrir una pesadilla que se experimenta al leer el libro es acrecida por la estructura temporal del mis-

FRANCISCO AYALA: *Cazador en el alba y otras imaginaciones*. Seix Barral. Barcelona, 1971; 128 págs. Ø 11,5 × 18,5Ø.

No había conocido a Ayala hasta hace año y medio, cuando me hablara de él Ricardo Gullón una tarde en Quito, oponiendo su nombre como ejemplo al de otros autores españoles de cuya obra quería preocuparme, divulgarla en América, donde, para dejarnos de una vez por todas de frases líricas, hay un desconocimiento total de la literatura española.

Las editoriales españolas, en espectacular paradoja, no han hecho milagros de propaganda, ni han lanzado en forma estruendosa a los españoles de estas últimas décadas. No ha habido un «boom»—en maldita hora se inventó la palabreja...—para defender una tradición riquísima, una narrativa de gran reciedumbre, de gran valor, que solamente pierde su fuerza cuando precisamente se deja arrastrar por la moda. La moda es enemiga de lo perdurable: ya lo dijo Perogrullo.

Pues bien, Gullón me endilgó la obra de Ayala, y yo la cursé, comenzando con *Muertes de perro* para terminar con *El fondo del vaso*. En su hora

dije que Ayala había tratado inútilmente de repetir una hazaña, y que su novela padecía dolorosamente del mal de la improvisación, a más de que el ambiente no era ni novelesco ni preciso, pues si el paisaje parecía el de cualquier país del Caribe, el lenguaje se resentía con términos revocados al Sur, al habla del puerto, en Buenos Aires.

Ahora he leído con lentitud, sin pasión, algunas de estas «imaginaciones». He releído el prólogo que, se me antoja, casi es el mejor pedazo del volumen, porque José Carlos Mainer sabe lo que quiere decir y sabe cómo decirlo. Obra como abogado de causas perdidas, y con la mayor honradez hay que notar: el prólogo demuestra conocimiento de una época, valor para decir lo que se cree legítimo... Sin embargo quiero hacer un reparo (no comparto algunas de sus observaciones, teorías) sobre una aseveración gratuita: «... no está de más recordar que los tres novelistas actuales con un registro erótico más amplio son exiliados...» (p. 15). Y Mainer señala a Sender, Max Aub y Ayala; entre paréntesis, a Serrano Poncela.

Grave aseveración. Díganme ustedes: ¿hay autor más digno, ya pulcro, si no puritano, que Sender? *La Esfera* es prodigio singular de equilibrio, y lo demás de su obra ¿no es recato, buen decir, eufe-



FRANCISCO AYALA: *El jardín de las delicias*. Seix Barral. Barcelona, 1971; 175 págs. Ø12,6 × 19,5Ø.

«Diablo mundo» y «Días felices» son los dos capítulos amplios de

esta obra, «imaginaciones» de ahora y del ayer de un escritor, cuyo ímpetu literario se aviene en un principio con el vanguardismo, experimenta luego la tentación de escribir novelas un tanto tradicionalistas, para, a manera de testamento—amargo, desengañado y sin esperanza—, dar a la luz este rato un libro de título equívoco. Es sin duda, de lo mejor de Ayala ¿Por qué? ¿De qué se trata en estas ciento setenta y cinco páginas, en esta obra mucho mejor editada que «Cazador en el alba»?

Un título equívoco, pero aleccionador. El mundo, este «inmundo» de Gracián, a quien cita el autor, es un lugar triste, inhabitable. Restos de objetos abandonados, colillas, horror, voces humanas, delirio, avisos de publicidad, cascos de botellas... ¿Este material inhumano es lo que quedó del vanguar-

dismo? En todo caso, Ayala sabe cómo manejar los desperdicios. Es un cronista nato, un periodista que husmea, un oído que registra la conversación vacía, la plática doliente del viejo que, en vano, trata de persuadir a la muchacha, en una de las mejores «estampas» (página 45).

Aquí está el Francisco Ayala que pudiera ser llamado agresivo en su lenguaje, como quiere Mainer; pero no del todo... Siempre procura no desbordarse. Las imágenes más toscas tienen un aire irónico, y se las lee sin escrúpulos. Bueno, yo no los tengo; pero, como se ha dicho, se ha repetido...

Cronista de un mundo mecanizado, en el que el hombre ha perdido su dignidad. Causa legítimo horror esa narración brevísima, noticia, como quiera llamársela, titulada «Un quid pro quo, o who is who» (pág. 27). No escándalo, en-

mo: en él reina el tiempo circular de la niñez, pero ya contaminado por el tiempo abierto de la adolescencia, un tiempo en el que los hechos, o la interpretación o el recuerdo de éstos, se repiten, pero no exactamente del mismo modo cada vez.

Admirable de invención, *Una tumba* no alcanza, sin embargo, la categoría de obra maestra debido a la falta de precisión del vocabulario de Benet, a la falta de rigor de su sintaxis, lo cual es causa de que su estilo se limite a evocar una realidad que no consigue aprehender verbalmente por completo.

LEOPOLDO AZANCOT

RICARDO LINDO: X X X, Dirección de Publicaciones del Ministerio de Educación, San Salvador, 1970. 215 págs. Ø12,5x19Ø.

El jovencísimo escritor salvadoreño Ricardo Lindo, de quien hemos podido leer algunos poemas, nos sorprende con un libro de cuentos. El adjetivo que, en efecto, hay que dar a este X X X es el de sorprendente, por su lenguaje a caballo entre el surrealismo y la intención social. El título está tomado de la clave de un agente secreto, conocido por la triple equis, personaje que aparece en varios cuentos de los que componen este volumen. No hay relación entre las diversas

narraciones, aunque ese personaje se pasee por varias.

Un mundo irreal es el que describe Lindo en este volumen, un mundo como el del espejo de Alicia; en cierto modo, el joven escritor no olvida los cuentos infantiles y sus protagonistas: el viejo rey de barbas blancas, el príncipe encantado en rana... Claro está que el surrealismo juega su baza, y resulta que es la rana la encantada en un príncipe, y no volverá a su ser natural hasta recibir un beso.

Se relaciona Ricardo Lindo con la obra pánica de Arrabal o el desquiciamiento de Antonic F. Molina, además de poseer una capacidad absoluta para crear mundos nuevos. Las relaciones de objetos reales con otros inventados son una constante a lo largo de todos los cuentos de este volumen, y sugieren una atmósfera especial y sibilina.

Por otra parte, si bien el censo de personajes y situaciones es en verdad amplísimo, están situados, por regla general, en el reino de Hipocondría, regido por un anciano que tiene, como en todos los cuentos, una bella hija casadera. Y el agente secreto X X X anda por allí como por su casa. A semejanza de Las mil y una noches, modelo que viene a la memoria más de una vez por su ambiente, Ricardo Lindo incluye siete historias de siete pequeños rabinos, y una historia de vampiros entrecortada con

máximas y otras secuencias imprevisas.

Pero de vez en cuando se intercalan también dibujos o se reproducen escrituras autógrafas, para terminar con una seria advertencia: «¡Ay de aquel que habiendo leído este libro lo haya comprendido! ¡Será claro signo de que los libros antropófagos lo devorarán!». Otros alardes tipográficos son empleados también en estas páginas, con el fin de llamar la atención al lector y acapararla después hasta el último renglón.

Pero decía que tras ese lenguaje riquísimo, colorista y sorprendente, se nota una intención crítica. Puede servir de ejemplo la historia del pequeño quinto rabino, que en extracto es así: «Los Omonios vieron caer un rabino de los cielos. Seguros de que era un enviado sobrenatural, lo coronaron rey. Su reinado fue el más justo de la historia de la humanidad. Terminó con los ladrones, con los asesinos, con las prostitutas, con toda suerte de corrupciones. Antes de terminar su reinado, la comunidad de los Omonios estaba prácticamente extinguida».

La condición de poeta de Ricardo Lindo queda patente en su idioma preciso y justo, pero lleno de adornos y riqueza. Haber sabido conjugar esas dos posibilidades casi antagónicas es la mejor cualidad que debemos destacar en su libro.

ARTURO DEL VILLAR

ROSA MARÍA ECHEVERRÍA: *La segunda parte del hombre*. Editorial Magisterio Español, Madrid, 1971. 217 págs. Ø11x18Ø.

Rosa María Echeverría pertenece a la cofradía del periodismo español. Somos, pues, hermanos de andadura, colegas de reportajes y soldados de la misma trinchera.

Se dice en la presentación de la autora—en ésta su primera novela—que «ha desplegado una intensa actividad como autora de reportajes y entrevistas en órganos de prensa de gran circulación». Y sentimos discrepar en cuanto al tiempo verbal se refiere.

Rosa María Echeverría podrá escribir ahora menos asiduamente en la prensa pero sigue siendo tan periodista como ayer. Cuando se es en esencia y potencia (otros colegas dicen que se nace) se seguirá «ejerciendo» aunque se «actúe» menos en diarios, revistas u otros medios de difusión. Los lectores de «La Actualidad Española»—en este caso de Rosa María—, junto con los de «Nuevo Diario» y «Mundo Cristiano», son los mejores testigos para ratificar lo que escrito queda.

Y bien, a Rosa María le ha tentado escribir su primera novela y como es mujer de empeño, se ha salido con la suya. Y por esas paradojas tan frecuentes en nuestro mundo literario le ha salido (no sabemos hasta qué punto lo ha rebuscado) el título desenfadado y con sabor a experiencia, como si estuviera ya de vuelta de escribir novelas psicológicas o similares.

Nosotros, sinceramente, no estamos muy de acuerdo con lo de *La segunda parte del hombre* (y lo decimos más a manera de sugerencia al oído de la autora que como crítica, pese a que ya la cosa no tenga arreglo) pero, no obstante, respetamos su opinión y a ella nos atenemos para emitir nuestro juicio.

Pues bien, el caso es que la experiencia periodística-psicológica, obtenida en horas y días de reportaje e interviús, ha proporcionado a Rosa María vivencias profundas que la han lanzado por el camino de la novelística de sensaciones, de evasiones internas y de investigaciones muy humanas...

Su sensibilidad, su espíritu observador, sus opiniones críticas estaban ya latentes, y bien latentes, en su «ego» más básico y primario, pero el periodismo de altura, la constante obligación de entregarse a profundizar (que, a veces, tiene sus puntos en común con el sacerdocio) en el ser de los entrevistados, y todo lo que eso arrastra consigo, han sacado más a la luz, más a flor de piel, esas cualidades tan sutiles de una mujer que siente como tal y además escribe con donaire y fuerza idiomática. Y conste que no estamos de acuerdo con varias páginas del libro; y conste también que hemos calificado a su autora, por algunos de sus párrafos, de «mente retorcida» (por complicada y atormentada aunque en el fondo con lozanía de juventud pujante y pensante) en nuestro block de apuntes... Y conste que estamos de acuerdo con Carmen Conde cuando escribe en el prólogo que Rosa María «nos ha torturado» con estas páginas «que hemos cogido como en una pesadilla, manteniéndolo a viva esperanza, el hipotético hilo de una trama que temíamos se nos desgajara entre los dedos».

Y por último—para «redondear» la crítica—discrepamos de la opinión de la autora respecto a que su obra «es una historia donde no existe el tiempo ni el espacio»; en ese caso, tan categórico por su parte, no sería historia. Y esta (a pesar de sus fallos tan «retorcidos»

mismos y hasta delicadeza? Su realismo mágico, para mí, es causa principal. Aub, quizá... Es algo más atrevido. Pero... ¡Ayala, nada menos que Ayala! Si este autor, como pocos, se cuida muchísimo de lo que dice; la excepción, tal vez, es *Diablo mundo*... Sus personajes, el más rudo, son capaces de dulzuras como ésta: «—Tus manos, que en otro tiempo plisarían horizontes, tienen ahora que coser los paños desgarrados de las nubes» (p. 60). Y quien habla es un hombre de pueblo, un «cazador». ¡No digo que el pueblo no sea propietario de la poesía! Todo lo contrario... Afirmo que la aseveración de Mainer es gratuita. Veamos en España: ¿García Pavón no se extravía en el lenguaje brutal, no abunda en ternos y procacidades? ¿El propio Cela no es cien veces, mil, más franco y decidido a la hora de pintar momentos vulgares?

Es lo cierto que el libro que comento es también ejemplo de equilibrio. Consta de «imaginaciones»—acuerdo en la definición, pues no son relatos corrientes—que revelan al autor naciente. Pertenecen a los años veintinueve y treinta. Ayala comienza a escribir seriamente. Sus páginas, casi siempre, están empuñadas de frases líricas, hay abuso de imágenes, de metáforas. El estilo sufre con muchas advertencias retóricas. Es el influjo de lo que se

llamara «vanguardismo». Solamente «Erika ante el invierno», «Susana saliendo del baño» y «El gallo de la pasión» son más contenidas y por eso las mejores del volumen. El propio Mainer nos dice al respecto de Erika: «...una melancolía contenida reemplaza la anterior cabalgata metafórica» (p. 36). Es la verdad: un estilo que se desboca. Un autor inciente que todavía ignora el camino.

En este sentido, esta publicación no hace ningún favor a Francisco Ayala, cuya obra merece un estudio más profundo, pero ecuánime; en otras palabras: una crítica a fondo, que sirva para fijar la importancia real de su obra. El prólogo de Mainer—insisto—, con ser agudo y tan revelador, no basta. El verdadero Ayala quizá esté en sus últimos «apuntes», notas sobre la ciudad, porque para decir con crudeza: si las dos novelas americanas me desencantaron, estas imaginaciones no me sirven para conseguir un juicio cabal. Son las primeras palabras de un autor, es la audacia imaginativa, el libro que corresponde a una tendencia—el vanguardismo—, una fórmula tentativa o un experimento literario, diría, con el riesgo de que se me llame hombre de exageraciones, reiterativo.

FRANCISCO TOVAR GARCIA

tiéndase, sino legítimo horror ante la que puede ser la vida cuando el dolor, la confusión... y el vacío se junta. Diré mejor: es miseria ante lo que somos, ante lo que queda de humanidad en la ciudad vacía, inmensa. ¡Esa carta del lector (pág. 41) que protesta por la persecución contra las inocentes palomas, mientras las ratas brotan de las hendijas de la noche!

El asco vuelve a la garganta, uno siente las manos pringosas, y escuece la vista «The party's over», tristísima, desgarrada plástica cuando ya se han marchado dos huéspedes de una noche... (página 57). La segunda parte del libro—«Días felices»—, está compuesta como la anterior, de piezas, pedazos de vida, esbozos, en los que predomina una tristeza leve. El desencanto no tiene la acedura

de otras páginas. Es resignación y casi humildad. A las puertas del Edén, Latrocinio, Nuestro jardín—tres imágenes de la infancia—, son excelentes; ¿pruebas irrefutables que el mejor Ayala es el de la «imaginación» o pieza sencilla, que no supone un ejercicio paciente? Sí, son esbozos, apenas formas que se deslizan y pierden. Es la figura de la madre del escritor, la que presta un encanto singularísimo al drama del exiliado. Postrimerías—otra de las piezas—vuelve a recobrar ese turbio rencor... ¡aquel perro que patoja, perro sin dueño, con unos ojos en los que tal vez quepa una lágrima!... Estas últimas páginas de la desilusión, en las que asoma el cansancio, hay destellos de sabiduría; casi no tienen imperfecciones mayores; una excepción: Amor sagrado y amor profano, que parece

una tarjeta postal, rasando lo vano y acaso, aquello que es característica de las postales: una ingenuidad extrema.

Fragancia de jazmines (página 133), que el autor subtitula «Homenaje a Espronceda», tiene mucho de arte, lo mismo de humanidad y la inevitable perturbación del hombre maduro que debe tomar una decisión tajante ¿Ayala moralista? ¿Autor que en la atardecida ansia una moral... para justificar sus errores?

Como quiera que fuese, éste es el libro de Ayala que más me ha gustado. El único verdaderamente suyo. Hay una gran honradez, simplicidad y ausencia de retórica. Es el único poético, pues no hallo esa búsqueda de lo retórico y asombroso. El más íntimo.

FTG

y demás pormenores señalados) lo es y tiene su importancia, lo cual es importante. Por ello, se la recomendamos a nuestros lectores... y, mientras, nosotros inscribimos el nombre de Rosa María Echeverría en el fichero de novelistas que pueden ser, de aquí a un futuro muy próximo, en toda la extensión de la palabra. Que es mucha. Ojalá que su carrera no se malogre y que nosotros no erremos el juicio. Vale.

ROBERTO RIOJA

J. M. ALONSO IBARROLA: *Historias para burgueses*. Editorial Fundamentos. Madrid, 1971, 122 págs. Ø13x19Ø.

Cuarenta narraciones breves, por lo general de una página de texto, componen estas Historias para burgueses, segundo libro editado por J. M. Alonso Ibarrola. Se trata de unas instantáneas desarrolladas con el mínimo posible de elementos; una situación determinada sirve al autor para expresar su opinión de manera que no lo parezca. Es decir, Ibarrola aprovecha un momento crítico para escribir su opinión un tanto divertida. Parece que el autor de estas instantáneas ha procurado captar momentos de incertidumbre, situaciones extrañas que le sirven para comentar su visión de esos personajes poco frecuentes.

Alonso Ibarrola está considerado como humorista, y así aparece incluido por la Antología de Humoristas Contemporáneos editada por Rizzoli en 1963. Pero estos relatos no son precisamente invitaciones a la risa, sino descripciones de ciertos momentos límite en la vida. Lo que le importa al escritor es ese instante mismo, sin buscar ni antecedentes ni posibles consecuencias. Y por ello es precisa la brevedad y la parquedad.

Hay, con todo, un cierto antes y después de los instantes descritos. Por ejemplo, cuando parece que un avión se halla en dificultades para aterrizar bien y los pasajeros piensan en lo que puede ocurrir y pasan revista a su vida anterior. O cuando un hombre intenta suicidarse y la gente aguarda el momento de su muerte con la expectación propia de los espectáculos públicos. Pero es lo común que las historias retraten un segundo nada más, sin preocuparse por las causas remotas o próximas.

Por ello mismo resulta que los retratos pueden estar ambientados en cualquier lugar y en épocas indeterminadas, excepto en pocos casos, tal el de un judío que camina a la muerte en un campo de exterminio nazi o el de una persona sometida al tribunal de la Inquisición. Sin embargo, no olvidemos el título de este libro, *Historias para burgueses*. Alonso Ibarrola piensa que el humorista debe escribir en clave y que cada situación determinada requiere una clave propia. De acuerdo con ello, se manifiesta diverso dentro de una misma intención: la de satirizar formas de entender la realidad cotidiana y la de burlarse sin demasiada acritud de ellas.

Existe una intención social debajo de la literaria, o quizá incluso pueda colocarse antes. A Ibarrola le interesa sobre todo que sus relatos sean un revulsivo capaz de obligar a pensar a los lectores. Como es natural, lo menos importante aquí es la risa, y ni siquiera la sonrisa. El humorismo de Alonso Ibarrola es caricaturesco y deformador, con un fondo satírico de alcance social. No son historias para reír, sino para discutir más bien el sentido de unas obligaciones sociales impuestas. Religión, polí-

tica, matrimonio, patria potestad, buenos sentimientos, todo es objeto de la sátira intencionada de Ibarrola. A veces incluso con unos

roces al humor negro, como en el caso del padre que desea impedir que la gorra de su hijo ahogado sea para el pequeño.

GONZALO DE CESPEDES Y MENESES: *Historias peregrinas y ejemplares*. Edición de Ives-René Fonquerne. Clásicos Castalia. Madrid, 1970; 422 pp. Ø10,5x18Ø.

El boom de la novela cortesana en el siglo XVII resulta explicable a partir de las relaciones entre su temática y receptor. Dirigida a un público medio, culto, constituía una forma de evasión de la realidad cotidiana, presentando al lector jóvenes protagonistas, ricos y nobles, que alternaban fantásticas aventuras y apasionados amores. Estamos ante un producto de consumo, como es el caso de la comedia cortesana de la época, con la que guarda tantas y tan estrechas relaciones. Desde un punto de vista estético, no presenta gran calidad, pero hoy nos resulta de enorme interés el acercamiento a este género híbrido desde una doble perspectiva sociológica y —especialmente— semiológica.

Desgraciadamente existen escasos estudios históricos de los que partir. Aún hoy conserva toda su validez de trabajo de conjunto el de González de Amezúa (*Formación y elementos de la novela cortesana*. Madrid, 1929). También resultan pobres en número las ediciones modernas de este tipo de novela; por todo ello estas *Historias peregrinas y ejemplares* que presenta Clásicos Castalia en la edición anotada del profesor Ives-René Fonquerne, resultarán de gran interés para los especialistas de nuestra literatura del Siglo de Oro y el gran público en general que quiera conocer este aspecto de la vida social española y de nuestro quehacer literario.

En general la novela cortesana responde a un tiempo, un espacio y una clase social determinada; en cuanto a sus características estructurales y específicas, que llegan a configurarla como género, ofrecen una problemática de amplios horizontes para la investigación. Prescindiendo de esta perspectiva de delimitación genérica o tipológica, se plantea el profesor Fonquerne el estudio de estas *Historias peregrinas y ejemplares*, de Céspedes y Meneses, encuadradas en un análisis total de la obra del autor.

En primer término aborda varios puntos oscuros de su biografía, esbozando un sugerente perfil psicológico. Misógino casado y aventurero a la fuerza, Céspedes y Meneses se nos presenta sin embargo como un hombre totalmente integrado en la sociedad de la época. Como historiador escribe tres obras de notable importancia: la *Historia de los sucesos de Aragón*, en torno al escandaloso affaire Antonio Pérez; la *Historia de Felipe IV*, grueso volumen informativo de este reinado, y *Francia engañada*, Francia respondida, especie de proclama nacionalista en el contexto de la polémica que un grupo de intelectuales españoles sostuvo frente a la opinión francesa.

Ya dentro de su obra narrativa analiza Fonquerne El español Gerardo, novela idealista de aventuras en que los géneros —concebidos a la manera tradicional— se mezclan constantemente aunque predomine la influencia de la novela griega, sobre todo en lo que respecta a la trama. Pero el mundo de El español Gerardo es el de la novela cortesana, con sus personajes convencionales, de teatral psicología, en un ambiente de lujo y erotismo.

El soldado Píndaro empieza como una novela picaresca, pero pronto vuelve a los cauces estructurales y temáticos de la novela de aventuras, aunque con mayor predominio de elementos realistas y un claro sentido de lo verosímil. Aquí Céspedes y Meneses se muestra ya con un gran dominio de los recursos expresivos y a la búsqueda de un género original.

Tres años antes que El soldado Píndaro (aunque probablemente escritas con antelación según cree Fonquerne) aparecen estas seis novelas cortas con el título de *Historias peregrinas y ejemplares*, prometiendo otra segunda serie de otras seis, por indudable influencia cervantina que llega hasta el título.

Desde el punto de vista de la estructura, estamos ante el caso, muy frecuente por cierto, en que este tipo de novela corta va englobada en narraciones más amplias. Aquí la cornice ha sido sustituida por un artificio editorial que a un tiempo conjuga la afición por la historiografía de su autor: así, antes de cada historia, aparece un panegírico y una especie de tratado histórico de la ciudad en que se desarrolla. Lógicamente Fonquerne se ha visto obligado a prescindir —por razones de espacio— de estas introducciones que, por otra parte, no ofrecían otro valor que el histórico.

Se analiza después el ambiente y la acción de estas novelas urbanas, destacando conexiones evidentes con Cervantes o, por ejemplo, Shakespeare, como es el caso de Romeo y Julieta y Pachecos y Palomeques, el cuarto relato.

Los personajes son los típicos de la novela cortesana: atrevidos, temerarios, apasionados. En algún caso llegan al heroísmo, como Federico en El buen celo premiado, que arriesga su vida por no querer revelar un secreto de confesión. Otros caracteres destacables en estas novelitas son la extraordinaria sensibilidad amorosa, especialmente de los protagonistas masculinos; el ambiente dramático, incluso trágico, en que se desarrollan, así como la insistencia en el descubrimiento de cuerpos heridos o cadáveres. Junto a todo esto la aparición de elementos lúgubres o procedentes de una tradición de literatura de terror, unidos al dominante y refinado erotismo, contribuyen a reafirmarme en la caracterización de este tipo de narrativa como un auténtico producto de consumo.

La edición de Ives-René Fonquerne, muy cuidada, tiene además el mérito de incluir unas notas explicativas en que frecuentemente aparecen jugosos comentarios personales, ahorrándose toda erudición inútil y acercando al lector actual estos seis relatos que ofrecen el interés de proporcionar un rico cuadro de época.

MARIA DOLORES ECHEVARRIA

De todo lo dicho creo que puede deducirse que a menudo Ibarrola llega a un cierto surrealismo, e incluso al límite del absurdo, rozando lo astracanescos en las situaciones, nunca en el llano alcance literario, que es perfectamente lógico y jamás se apoya en equívocos o juegos de palabras. Se trata de un humor satírico y, por tanto, la intención es lo que importa; salvadas las distancias formales, estas historias vienen a ser las fábulas de nuestro tiempo.

AV



HANS HELLMUT KIRST: *Los lobos*. Editorial Destino. Barcelona, 1971. 584 págs. Ø15x19Ø.

Hans Hellmut Kirst es un novelista ampliamente conocido por los lectores españoles. Sus obras, de grandes dimensiones, han tenido una acogida cordial entre nosotros. *Nadie escapará* es una de las muestras que le dieron a conocer y que ha tenido amplia repercusión. Interesantes han sido también las que escribió teniendo como personaje central a Asch, primero en *La original rebelión del cabo Asch*; luego, en *Aventuras bélicas del sargento Asch*, y, finalmente, en *La última rebelión del teniente Asch*.

De la mano de la Colección Ancora y Delfín, trae de nuevo ante sus lectores esta gruesa novela centrada en un tema que ha producido abundante literatura en todos los países. Se trata de los años de preguerra y de la segunda guerra mundial, una acotación cronológica en la que se desarrollan multitud de acontecimientos históricos. De hecho, recoge el nacimiento del nazismo hasta la ascensión, derrota y destrucción del Tercer Reich. Historia, pues, como eje primero de la trama. Pero a continuación el autor tiene que descender, posar los deseos de grandeza, convertir en sustancia humana un friso temporal e histórico de tan grandes proporciones. Y, al descender, se detiene en la vida y costumbres de un pequeño pueblo de la Prusia oriental. El tejer y destejer de la historia no desvirtúa los acontecimientos humanos ni se producen las dos clásicas vertientes que no terminan de fundirse. Por el contrario, Hellmunt Kirst sabe dotar de unidad todo el desenvolvimiento del asunto. Y era una tarea difícil por tratarse de una novela oceánica.

El autor sabe mover los resortes novelísticos y apura los distintos procedimientos que dan eficacia a la narración. Así, encontramos en ella una fuerte dosis de picaresca imbricada en críticas de tipo social y una especie de intriga que consigue dar interés a un argumento que, dadas las dimensiones de la obra, corría siempre el peligro de caer en la reiteración. No es así en este caso. El autor conoce bien el oficio del género que maneja y sabe calibrar y dosificar las distintas altitudes dramáticas que van trenzando la sucesión de los hechos.

FERNANDO PONCE



RUSSELL A. GREENAM: *¿Sucedio en Boston?* Ediciones G. P. Barcelona. 310 págs. Ø10×18Ø.

Cualquier redactor del New York Times envidiaría los títulos con que Hemingway encabezó algunos de sus relatos. En América los medios de comunicación de masas están omnipresentes, y no se encuentra eximida de esta influencia la Literatura. Técnicas periodísticas útiles para redactar un artículo sirven con frecuencia al relato e incluso a la poesía. Un ingrediente de los libros mejor vendidos en los Estados Unidos es, posiblemente, el sentido periodístico con que están escritos.

Russell A. Greenam tiene ese sentido periodístico. Maneja con habilidad los elementos necesarios para que sus novelas obtengan el éxito en los Estados Unidos; escribe con humor. Un humor muy americano que puede divertirnos o parecernos sofo, ingenuo, estereotipado, según nos coja. El mismo de las comedias de Dorys Day o, en más ilustre plano, de los libros de Mark Twain. Este humor —que idealiza y baña de rosa— difiere profundamente del europeo. En nuestro continente, el humor va unido con fuerza a la vida real. La sonrisa nace cuando la realidad es distorsionada o criticada, no dulcificada. Chaucer, el Arcipreste, B. Shaw y O. Wilde podrían quizá servir de paradigma.

Si en los «Best-sellers» americanos se da a menudo el humor, suelen presentarse también tipos convencionales. Oportuno ejemplo, un personaje de *¿Sucedio en Boston?*: Serafino Loupa. Italiano, «ergo» apasionado, moreno, charlatán, bebedor de tinto, mujeriego y artista. Por si esto no basta ya, el señor Loupa entona romanzas con excelente voz.

Pero hay algo más que humor a la americana y tipos convencionales en la obra. De otra manera no se explican sus aciertos. Una causa de estos quizá sea la rica capacidad de fabulación del autor. Inteligentemente estructura el libro creando situaciones en las que pueda usar su brillante y colorista talento descriptivo; Bernard, personaje central, sufre demencia precoz. En las desdoblaciones de personalidad —características de este tipo de locura— cree realizar viajes por el tiempo y el espacio. Así aprovecha Greenam para trazar abigarrados cuadros de pueblos ya desaparecidos, o exóticos y lejanos.

El talento en la construcción puede apreciarse también en la hábil técnica de contrapunto. Relato en primera persona, alternan las confesiones del sujeto en su personalidad delirante y en la normal. Hasta casi las últimas páginas no tenemos la total seguridad de hallarnos ante un alienado. Con esto se logran integrar los elementos mágicos de la narración en una estructura racional.

Tal deseo de integrar lo mágico en lo racional nos da, a veces, motivo de reflexión. La única persona preocupada en hallar a Dios, la Verdad, o como quiera llamársele

(digamos una causa última, de orden metafísico), resulta ser un orate. Muy bostoniano. Por algo en América nació el pragmatismo.

F. ORTIZ SANCHEZ

J. B. PRIESTLEY: *El último caso del Doctor Salt*. Luis de Caralt, Editor. Barcelona, 1970. 334 págs. Ø14×20Ø.

Ensayo de novela policiaca. Priestley, diverso, fecundo, aborda aquí ese género que muchos consideran «menor», con su larga experiencia de escritor nato. Ha desaparecido un librero de vida intachable: Culworth. Ha desaparecido una muchacha de vida alegre: Noreen Wilks, paciente de un doctor apellidado Salt. Maggie Culworth comienza a buscar a su padre; Salt, a su paciente. Priestley apresta el tablero donde va a mover a estos y a otros muchos personajes y, sin pausa, comienza el juego. Salt, a punto de abandonar Birkden —lugar de los hechos—, es, por lo que se ve, más detective que médico. Inteligente, observador, obstinado, Salt, ya en contacto con Maggie, supone que Noreen ha sido asesinada, pero que Culworth vive. Acierta, naturalmente. Acierta en esto y en todo. Su intuición no yerra jamás. Cuanto piensa, resulta; cuanto sugiere, confírmase. No vamos a demorarnos siguiendo la línea argumental, complicada adrede, como corresponde a las creaciones propias del género. Salt no sólo descubre a Culworth, a Maggie —su cadáver— y a su asesino, sino que saca a la luz cada mínimo hilo de la trama. Sin una vacilación, sin un error. Y, no contento con esto, resuelve el porvenir del hermano de Maggie y de su novia, libera a la ciudad de la presencia de su cique y acaba casándose con Maggie, para que todo sea perfecto. Y es aquí, en esta terrible perfección, en donde, a nuestro juicio, fallan Priestley y su personaje.

Novelesco, no real, Salt podría estar repitiendo a cada paso «Elemental, querida Maggie». Pero Holmes quedó atrás hace algunos años y el lector de novelas policiacas de hoy pide algo más, al menos, algo distinto, sobre todo si el autor tiene la talla de Priestley. El último caso del Doctor Salt entretiene, pero no satisface. La mayoría de sus situaciones carecen de consistencia, como la mayoría de las deducciones del médico-detective, aunque acaba acertando. ¿Su sistema? El mismo lo explica: «Sé que piensa que debía estar por ahí tomando huellas dactilares y recogiendo ceniza de cigarrillos. Pero ése no es mi método. Mi método es no hacer nada especial, dejar caer alguna observación y ver cómo sube la presión de la sangre. El

resto lo hacen los otros, delatándose... Lo que ocurre es que «los otros» no suelen ser tan ingenuos. Aunque aquí lo sean.

En cierto pasaje de su obra Priestley parece apuntar su opinión sobre un sector de la literatura creacional de hoy, al hacer sentir a Maggie, por un momento, «lo que algunos novelistas y dramaturgos actuales parecen sentir siempre: que todas las cosas en general se escapaban al control de la razón, que la causa y el efecto racionales se habían interrumpido misteriosamente, que la vida se dirigía a la locura y al caos». En Priestley todo es sereno, todo es lógico, todo está controlado por la razón. Y, sin embargo, su sereno (pese a que, tanto él como cuantos le rodean, trasiegan sin descanso whisky, ginebra y cointreau), logiquísimo y razonable Doctor Salt no convence, acaso por demasiado genial. Aunque es posible que a esa sensación de obra no redonda que su novela nos deja contribuya la versión española de Antonio Muiñesa con frases como ésta: «Yo no intento más que intentar averiguar» (pág. 225) o ésta, que cierra el libro: «como si tuvieran que comenzar ya a practicarse a hacer las cosas juntos».

CARLOS MURCIANO



BERNARD V. DRYER: *Los portadores de antorchas*. Editorial Plaza y Janés, Barcelona, 1970. 784 págs. Ø12,5×18,5Ø.

«The torch bearers» —que ese es el título original de la novela— se publicó en 1967 pero apareció en España, a través de Plaza y Janés, el pasado año y consta de siete extensos capítulos (libros los llama el autor) que, pese a tener momentos de acción trepidante, llegan a fatigar por obra y desgracia de su innecesaria y reiterativa hojarasca que es consecuencia directa del firme deseo del autor en rizar el rizo. Y, la verdad, no siempre se puede hacer bien.

Bernard V. Dryer nos narra en estas páginas pormenores que, si bien es cierto, contribuyen —en al-

gunos párrafos— a matizar más ciertos aspectos complementarios de los personajes o del contexto general de la obra, en otros enredan la buena marcha de la misma con rodeos a todas luces innecesarios y dificultan el desarrollo de una acción que ya, de principio, y a pesar de tan retorcidas vueltas, se intuye.

Si la novela, por tradición y difusión, suele ser un género abierto al gran público, debe tener por fuerza unos puntos básicos —a manera de sal y pimienta o condimentos específicos— en donde apoyarse (tales como una trama bien urdida, agilidad en los diálogos, acción en sus momentos claves, estilo «ad hoc», etc.) que subyuguen la curiosidad del lector y le provoquen seguir leyendo sin fatiga ni esfuerzo.

Y Los portadores de antorchas (que para el autor son «insinuaciones de inmortalidad» y para nosotros algo bien distinto) tienen, efectivamente, algunas dosis de interés, de diálogos vivos, con frases de doble sentido, que hacen jugosa y agradable su lectura en varios pasajes, pero tienen también grandes proporciones de «materia muerta», de lastre inútil, que ensombrece su desarrollo general. Y es que la calidad —hacemos hincapié una vez más— debe sobrepasar siempre con creces a la cantidad y aunque el lector no se canse nunca de lo mucho y bueno es aconsejable ofrecerlo sólo lo justo por si acaso...

Hay que reconocer, por otra parte, que resulta muy difícil para un escritor —por muy bueno que sea— redactar casi ochocientas páginas con la misma vivacidad o calidad de estilo. Por desgracia, la inspiración en la literatura, o en cualquiera otra de las bellas artes, no sopla siempre con la misma intensidad. Aún así, y a pesar de los humanos y normales altibajos, en otras dimensiones más normales se acentuarían bastante menos los fallos que en estas setecientas ochenta y cuatro páginas.

Señalemos, para terminar, que el estilo de Dryer es aceptable en cuanto a su oficio. Sabe urdir tramas que poseen interés —a pesar de su lento desarrollo— con una discreta «carpintería literaria», a manera de armazón, en la que se mezclan algunos diálogos vivaces y chispeantes con observaciones y descripciones atinadas. Destaquemos también, a este respecto, la minuciosa labor de Jesús Pardo que ha traducido la obra del inglés al castellano con profusión de notas aclaratorias respecto a los más difíciles giros del idioma sajón.

Lástima, en definitiva, que Dryer no se aplique la archiconocida máxima de Gracián. En ese caso, seguro que *Los portadores de antorchas* habría mejorado en brillantez y agilidad literaria. Y, a la postre, todos habríamos salido ganando.

RR

TEATRO

LOPE DE VEGA: *La fianza satisfecha*. (Atributed.) A critical edition, with introduction and notes, by WILLIAM M. WHITBY and ROBERT ROLAND ANDERSON, Cambridge, At The University Press, 1971. 208 págs. Ø14×22Ø.

Todo análisis de una obra literaria comporta, inevitablemente, un problema previo de fijación textual. Tanto si el análisis ha de anclarse en la solidez erudita de un criterio historicista, como si quiere lanzar-

se por nuevas singladuras, de abiertas metodologías críticas, todo texto requiere a priori, un mínimo o costoso trabajo selectivo. Y lo arduo de la selección dependerá, casi siempre, de la existencia o no de una solvente edición crítica. Traduciendo este principio indudable al campo del teatro español del Siglo de Oro, la impresión es desoladora: salvo estimables excepciones (que operan casi siempre sobre obras ya previamente consideradas como primordiales), seguimos leyendo una

buen parte de comedias en textos sólo parcialmente estimables. El movimiento editorial de los últimos años, con el incremento de cuidadas ediciones de clásicos, va rellenando importantes lagunas, que permitirán algún día nuevas ediciones de obras completas de muchos autores, en que los textos (ya fijados científicamente) no sean mera copia de colecciones anteriores.

El interés de la presente edición no radica, desde luego, en la obra

elegida. Pero es un magnífico eslabón más que permitirá, junto con otros, la reconstrucción de la cadena. Los mismos autores de la edición no se hacen ilusiones respecto a la obra y sólo se permiten «some partial defense of the aesthetic worth of La fianza satisfecha...» (p. IX). Pero como modelo de edición crítica el libro es un auténtico ejemplo.

Se parte de un hecho incontrovertible: lo estragado del texto, conservado en ejemplares «horriblemente mutilados», como observó Menéndez Pelayo. Pero tras esa declaración de principio, los autores se entregan a una tarea casi reconstructiva que justificará plenamente su afirmación inicial: «The text of the present edition, then, besides being more complete and more intelligible, is, though undoubtedly still very corrupt, closer to the original than any previous printed edition known to us» (p. X).

Para lograrlo, los autores han aplicado el tradicional método generativo al análisis de todos los textos existentes, hasta poder elegir científicamente el de Madrid de 1729, existente en la Hispanic Society of America, si bien se consignarán las variantes de todos los demás que, en ocasiones, han permitido corregir o completar el texto elegido.

Adicionalmente, se nos presentan unas apretadas páginas en donde se estudia la problemática historicista de la obra: autor, fecha, fuentes y vicisitudes histórico-sociales. En todos esos aspectos, se ha partido de un conocimiento bibliográfico del problema, para llegar a unas conclusiones propias, coincidentes o no con la tradición crítica: la obra es de Lope y como tal, se enlaza con otras del mismo autor (algunas también atribuidas), al tiempo que se fecha, con exactitud, en 1614. (Efectivamente, Morley y Courteny Burton señalaban los años de 1612-1615.)

Pero la fijación cronológica interesa también desde otra perspectiva: «Sine the Lope play was written, according to our conjectures, during the second half of 1614, we would propose that El condenado way have been composed earle in 1615» (p. 48). Porque, en realidad, aquí radica una parte de la importancia de la obra: su vinculación con obras capitales de la producción de Tirso de Molina o a él atribuidas.

La comedia, de santos, bandoleiros y cautivos, tiene, en su fondo un nervio teológico, de cercanía al Condenado, al Burlador y, en aspectos más técnicos, a la Santa Juana. En la misma línea de un Mira de Amescua (sospechoso de la paternidad de El condenado, por otra parte), pero de mayor intencionalidad demostrativa. Se ha dicho (y los autores de la edición transcriben esas opiniones críticas) que la base doctrinal de la obra es mostrar la infinita misericordia de Dios, presentando el perdón concedido a Leonido, un monstruo de maldad. Ya Valbuena caló hondo en el protagonista, viendo en él no una simple acumulación de horrores sino un curioso personaje prefreudiano, de cierta grandeza trágica (que se destroza teatralmente en la técnica acumulativa de la comedia). Pero en la intencionalidad de la obra, el título, reiteradamente glosado en todo el primer acto, juega un importante papel generativo, no señalado: las apelaciones de Leonido a que Dios pague la fianza por sus culpas, son tantos alegatos contra la doctrina protestante de una Pasión divina liberadora total de las culpas del individuo. En pleno contexto contrarreformista, Leonido debería haber sido un negativo ejemplo vi-

CARROL ERWARD MACE: *Two Spanish-Quiché dance-dramas of Rabinal*. (Tulane University, New Orleans). Valencia 1971; 221 pp. Ø15x22,8Ø.

La Universidad de Tulane ha auspiciado publicaciones, a través de sus departamentos de Lenguas, que son notables por la acuciosidad demostrada por los investigadores.

El presente volumen, que abarca dos grandes capítulos, el Patzcá o baile que hizo reír al Divino, y el Charamiyex o canción del actor chirimíya—en una traducción libérrima—, ambos de fascinación para quienes se interesen en los aspectos folclóricos, en especial de las zonas indígenas de América. C. Edward Mace ha hecho una investigación sumamente prolija, si se quiere reiterativa, de gran aliento y de seriedad digna de encomio. Su trabajo me recuerda el modo o sistema perseguido por Paolo de Carballo, uno de los más reputados etnólogos y folcloristas brasileños. Mace compara insatisfecho datos, narraciones, textos, hasta poder nos entregar en una versión cuidada los dos cantares del pueblo de Rabinal. Esta es una villa muy cercana a Guatemala, hacia el Norte, donde el autor realizó estudios y observaciones, convivió con la gente indígena y los ladinos (suerte de mestizos), la única que quizá conserva, aunque levemente disfracado, el relato o cantar primitivo, junto a dieciocho danzas rituales, en español, en quiché, en lengua híbrida, y dos sin diálogo. Mace ya había publicado años atrás un estudio de orden más intuitivo, bajo el título de Patzcá.

En esta publicación, al abordar el primer cantar, se remonta a los orígenes de la danza ritual Patzcá, cuyo sentido es mágico, de imploración a Hutoh, rey de la lluvia. A la llegada de los misioneros españoles

las danzas y dramas bailables fueron artificiosamente reemplazados por festividades cristianas en las que se conservó hasta cierto límite el antiguo espíritu. En otras palabras: bien sabemos cómo los versos fueron aspergeados con *aire distinto*. El resultado fue harto curioso: una danza cristiana en la que mezclaba el pueblo un temor ancestral a los dioses con una esperanza harto humilde; una superposición ingenua.

No es esta oportunidad para discutir hasta dónde fue legítimo el proceder de los misioneros, en este caso, con aquellas *farsas* de Rabinal. Y, como fuese, por su acción, no desaparecieron, como ha sucedido en el resto de Guatemala. Bueno, hoy, con la tecnología en marcha... ¡hasta en Rabinal se pierde el último vestigio! Pero, para volver a lo nuestro: Mace lo revuelve todo con tal de dar con el origen, a partir de los documentos del padre Teletor (p. 69), y sigue la huella ya casi perdida del rito. Es lo cierto que el Patzcá o baile que hizo reír al Divino (pues pueblo, cofradías y hasta el Divino ríen de la chanza...), nace como una imploración a las deidades antiguas para conseguir dos propósitos: la llegada de la lluvia, y la erradicación del bocio, enfermedad que, curiosamente, sólo se vio raras veces en Rabinal. Los danzantes usan tales máscaras, pero luego, supersticiosamente, llegan a creer que las máscaras «pasan» la enfermedad. El ritual cambia conforme avanza el tiempo.

Es muy difícil para mí pasión hacer un comentario breve de este estudio. Me he detenido muchas veces para comparar datos, verificar hechos. Quizá sea uno de los méritos del investigador, sin quererlo, el haber tratado el tema de modo tan objetivo, pues mucho se ha culpado a España y en especial a los misioneros de haber dado

muerte al folclore americano. No se quiere entender que es el tiempo el mayor culpable, la triste facilidad de «los medios de comunicación colectiva»: «...but the most unfortunate changes have occurred during the last evelen years, changes that reflect the increasing modernization of Rabinal» (p. 21).

Ahora bien, para referirme a los cantos, por primera vez publicados, habría que decir que, tal como se los ve, presentan indudablemente la huella de los misioneros. Lo curioso está en la semejanza que tienen aquellas partes o versos precisamente indígenas con los versículos bíblicos, sagrados: «Jóvenes hermanos, con vuestros pies os ponéis a bailar. Con vuestros pies os ponéis contentos, y así ni una vez nos perdemos» (Chirimíya Player, p. 175). Lo que apunto nada tiene de nuevo; lo dijo hace mucho Strouth: *The drama-dance of Colime*.

El segundo estudio, en menos páginas, es más enjundioso. Quizá el tema, la pieza, arrastren al autor. «Is the best example of indigenous satire» (p. 155). Hay elementos ricos para el juicio. Sobran los detalles, se ven pasajes divertidos y acaso escatológicos. Me divierte sorprender que, si hubo influencia del misionero, ésta tiene índole especial, pues abundan las sátiras contra escribanos y jueces... Véase esta réplica de un viejo al escribano: «¿Santísima vara? ¡No! Entonces, ¿en dónde está su santo de esta vara? Entonces, santo es, pero parece palo...» (p. 177). En fin: libro serio, con un inglés sin complicaciones, recto y pertinente a la índole del estudio, pero que puede ser de gran interés para quienes deseen probar el sabor añejo de comedias y dizques de otros siglos, con aliño de picantería ingenuidad, y no cozcan el inglés, pues los «dramas» van en sabroso español y quiché.

FTG

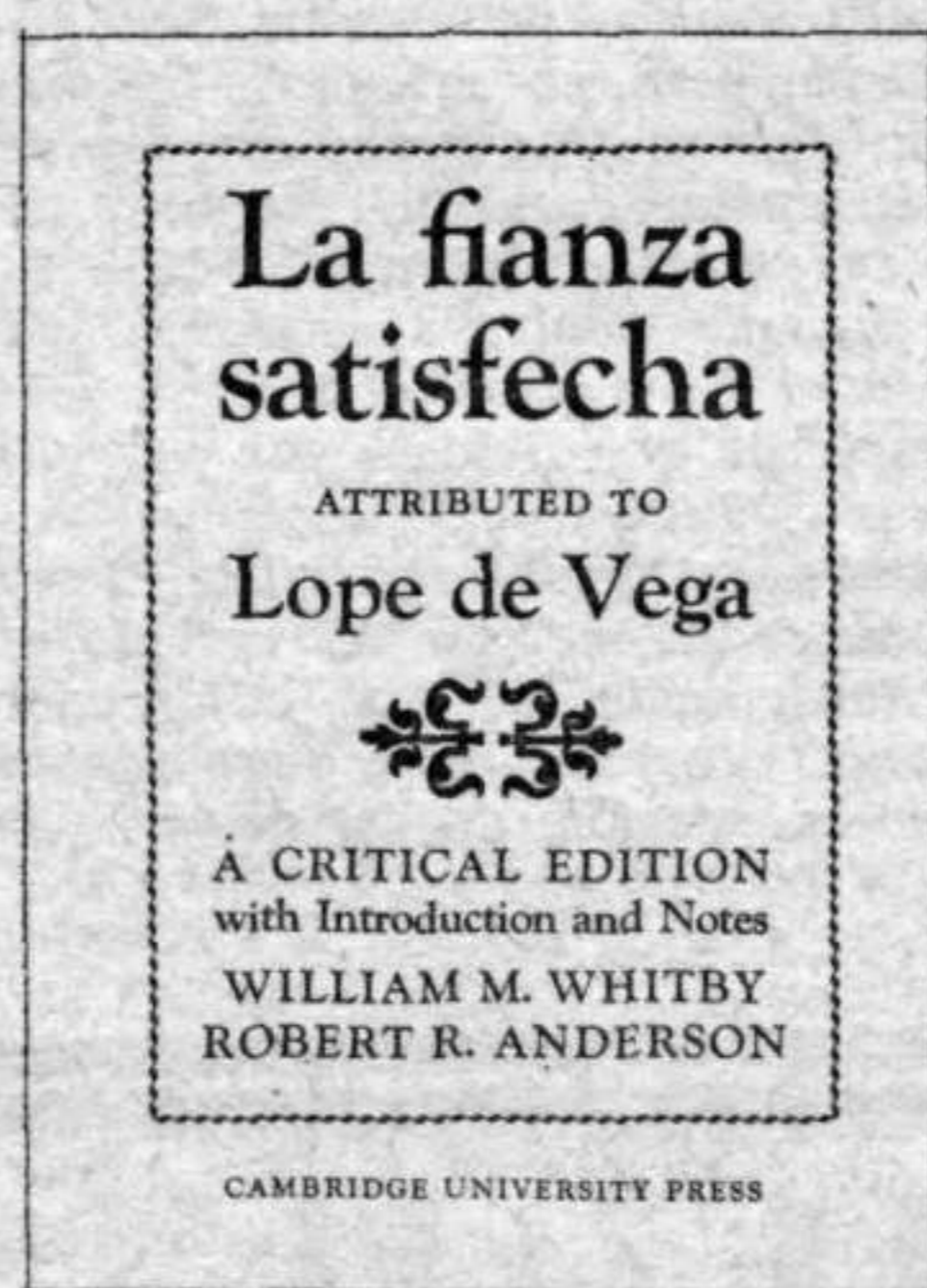
viente, como el condenado por desconfiado o el burlador de Sevilla, de ideas heréticas que conducen a la condenación. Pero también está en línea doctrinal de la comedia y de la época, el supremo valor de la contricción, y Leonido oye los avisos divinos que no quisieron oír Paulo o don Juan.

Leonido no es, como señalan certeramente W. M. Withby y R. R. Anderson, un prototipo de Enrico y don Juan pero, en cierta medida, en la desigual comedia de que es protagonista, está parte de la génesis de dos espléndidas obras posteriores. Lope de Vega cuenta con tal cantidad de perfectas creaciones que no puede ser desmérito destacar ahora su mero papel de impulsor de perfecciones ajenas.

GABRIEL CORREAS

LOPE DE VEGA: *El perro del hortelano. El castigo sin venganza* (edición de A. David Kossof). Castalia. Madrid, 1970. 367 págs. Ø10,5x18Ø.

Las dos comedias recogidas en el presente volumen constituyen para el lector que se inicie en el conocimiento del teatro del XVII dos máximos ejemplos de otros tantos «tipos» de comedias muy cotizables: la comedia de enredo (teniendo



como motor dramático el amor) y el drama de honor.

El perro del hortelano, obra carente aún de una suficiente bibliografía crítica, nos plantea el triunfo del amor que burla todas las normas, que invalida todas las reglas. En este caso concreto se trata de la desigualdad de clase social entre los amantes. El inconveniente se salva «a los ojos ajenos» mediante una falsa «anagnórisis» urdida por Tristán (antológico ejemplo del gracioso). Las fórmulas lopianas tienen esta comedia una clara ejemplificación (acciones

amorosas paralelas, protagonistas y antagonistas masculinos y femeninos, ajenos enamorados que complican la acción, convencionales finales con múltiples matrimonios y la plena aprobación de todos en «perfecta armonía». De estos finales «ideales» Ruiz Ramón ha escrito que no se trata de evasión ni de mentira, sino de mito: «la comedia del amor de Lope es la más prodigiosa recreación del mito del paraíso perdido, que no está más acá ni más allá del hombre, sino justo donde el amor lo inventa: en el reino de la poesía» («Historia del Teatro Español» página 222). Claro que las consabidas fórmulas del Fénix aquí tienen sus variantes (que por ello mismo vienen a singularizar la comedia: la ecuación

caballero = dama
criado = criada

en esta ocasión se rompe en el planteamiento de la trama, puesto que Teodoro es sólo secretario (= servidor) de Diana, condesa de Belflor. No obstante tal discrepancia («incómoda» en el ámbito social de Diana) es sólo «aparente», pues Teodoro (entiéndase el doble juego comunicativo: aparente para la «sociedad de ficción», efectiva para los reunidos en el Corral de Comedias, y para los que constituiría una crítica del convencionalismo en cuestión) resulta ser «heredero» de un Conda-

do. Diana, personaje que con su indecisa y desconcertante actuación justifica el título de la comedia (tomado a su vez de un dicho popular), es un curioso personaje femenino de acentuada acción interna (en ambas obras domina la pintura y evolución de caracteres) dominada por el condicionamiento social exterior que choca con sus sentimientos (el dualismo razón / pasión es un dilatado integrante del Teatro Barroco) y que una vez superadas las trabas sociales se reafirma en su elección, aún sabiendo la real personalidad del amante: «pues he hallado a tu bajeza / el color que yo quería, / que el gusto no está en grandezas, / sino en ajustarse al alma / aquello que se desea» (vv.: 3307-3311).

De la segunda obra dice don Angel Valbuena: «Justicia, amor y castigo, se juntan en impresionante sentido trágico en una de las más espléndidas creaciones de Lope: *El castigo sin venganza* («El teatro español en su Siglo de Oro», página 128). Sobre fuentes italianas (Bandello) y bíblicas construye Lope una obra «enteramente seria» (como dice en el prólogo el editor) y perfectamente trabada. El adulterio de la madastra y el hijastro (tema procedente de la antigüedad clásica) adquiere en la forma de tratarlo Lope una cierta peculiaridad: el incesto es compartido por igual por la madastra y su amado. La acción va gradualmente ascendiendo en la tensión conflictiva hasta el trágico final. «Paso a paso conduce (el autor) a los amantes al adulterio, sin que falte o sobre ninguna escena, sin que la acción corra precipitada» (Ruiz Ramón, *op. cit.*, página 214). El momento álgido y discutible de la obra se puede situar en el monólogo de profunda lucha interior en el que el duque juzga el adulterio y el castigo-venganza que a su deber y honra le corresponden. La falta de su esposa y de su hijo adquiere para el duque varias perspectivas: a) consideración del adulterio como un castigo divino a su lujuriosa vida anterior: «...Cielos, / hoy se ha de ver en mi casa / no más de vuestro castigo» (vv: 2834-2836); b) la necesaria muerte de los adúlteros no se ejecutará bajo el concepto de venganza como cónyuge engañado, sino bajo el de castigo como padre: «Seré padre y no marido / dando la justicia santa / a un pecado sin vergüenza / un castigo sin venganza» (vv: 2846-2849); c) su honor personal le exige que la satisfacción de la afrenta no se haga pública, porque: «Quien en público castiga / dos veces su honor infama / pues después que le ha perdido, por el mundo le dilata» (vv: 2854-57). A pesar de tan sutiles justificaciones el desenlace trágico, la muerte de los pecadores «castigo sin venganza para el duque y su mundo, es para el espectador la más terrible de las venganzas» (Ruiz Ramón, *op. cit.*, página 215). Ni más ni menos que la doble perspectiva de significación análoga a la comentada en *El perro del hortelano*.

En las primeras cincuenta páginas del volumen el profesor David Kossof nos ofrece una valiosa introducción conteniendo un resumen biográfico de Lope, unas breves notas a las características de su obra dramática y varios puntos críticos sobre las dos comedias editadas. Este prólogo va seguido de una completa noticia bibliográfica sobre los textos en cuestión y de una bibliografía selecta de Lope para concluir con sendas tablas de versificación.

Es de justicia citar la enorme cantidad de notas a pie de página (lexicográficas y de variantes tex-

tuales la mayor parte de ellas) que ayudan enormemente al lector como al especialista y que son una muestra palpable de incesante co-tejo de ediciones y de un deseo de trabajo consciente y efectivo, lo

que no cabe duda que se ha conseguido. Realmente ediciones de textos como ésta son de agradecer.

Resumiendo. Excelente edición la del profesor A. David Kossof, de la Universidad de Brown (Estados

Unidos), que viene a contribuir valiosamente a la necesaria revisión y difusión del teatro de uno de nuestros máximos dramaturgos.

G. TORRES NEBRERA

ENSAYO

RUBÉN BENÍTEZ: *Bécquer tradicionalista*. Gredos, Madrid, 1970. 350 págs. Ø14,5x20Ø.

Con motivo de la celebración del centenario de Bécquer, en 1970, han experimentado un auge extraordinario los estudios en torno al poeta de las *Rimas*. Ediciones, libros y artículos han venido sucediéndose en revistas científicas e, incluso, en la prensa diaria, para llegar, por último, en febrero de 1971, a la publicación en edición facsimil del famoso *Manuscrito de los gorriones*.

(Una interesante bibliografía del centenario aparece recogida en el número 462 de LA ESTAFETA LITERARIA.)

Bécquer es, no cabe duda, un poeta y prosista en alza en la cotización literaria del momento; pero ambos aspectos de su quehacer artístico han recibido un tratamiento muy desigual: mientras como poeta siempre atrajo la atención universal de los críticos, su labor prosística contaba con una bibliografía muy escasa. Varias publicaciones importantes han apare-

cido recientemente: los artículos del profesor Balbín, contenidos en su *Poética becqueriana*, y el libro de García Viñó (*Mundo y tras-mundo de las leyendas*). Y también en esta línea el estudio de Rubén Benítez, que aquí comento, resulta de utilidad e interés ya que pretende investigar los elementos de la tradición—nacional y universal—contenidos en las *Leyendas* y en la *Historia de los templos de España* para llegar a la caracterización de un Bécquer adscrito al tradicionalismo artístico como ideal estético.

En un primer apartado sobre *Bécquer y la política de su tiempo*, presenta Benítez la aparente contradicción entre su ideología progresista, de liberal moderado, y la honda veta tradicional del mundo de ensueños que hay en su obra; está muy en la línea del conservadurismo político y estético de Chateaubriand, el gran modelo de la *Historia de los templos de España*. Analiza, a continuación, esta obra que tuvo que interrumpirse por problemas económicos de la editorial; puso en ella Bécquer todo su entusiasmo, preparándose con una serie de lecturas históricas y artísticas en un intento de crear un grandioso friso de la fe cristiana y los valores del arte religioso español. El estudio de las fuentes históricas está hecho con gran rigor, buscando también establecer conexiones con las leyendas. Como colofón ofrece, al final del libro, la edición de aquellos fragmentos—unas setenta páginas—omitidos en la mayor parte de las ediciones, y, por tanto, prácticamente desconocidos.

La segunda parte del estudio está dedicada al análisis de las leyendas de tipo tradicional consideradas según el siguiente esquema: a) leyendas que transmiten un relato tradicional aunque éste haya sufrido modificaciones en su elaboración; b) las que únicamente contienen, dentro de la narración, motivos o elementos tradicionales; c) aquellas que, sin presentar contactos con la tradición, imitan sus temas o motivos. En el primer grupo considera *El caudillo de las manos rojas*, leyenda poco estudiada y que, según he observado, no incluyen gran parte de las antologías. Muy certeramente ve Benítez las deudas de este relato con *Atala*, aunque delimitando también sus conexiones con la mitología india y la organización en pequeños cantos líricos que pretende imitar la estructura del *Ramayana*. El ambiente está cargado de exotismo y hay una atmósfera sensual y misteriosa que atrajo inmediatamente a los autores modernistas. Otra leyenda basada en la tradición europea es *La corza blanca*, sobre el ciclo escandinavo de la conversión de una joven en corza blanca, cierva blanca o liebre plateada; conoce también varias versiones francesas y llega hasta los *lais* de María de Francia. Tema también común al folklore europeo es el de *la dama del lago*, fondo de la leyenda titulada *Los ojos verdes*. Benítez rastrea las fuentes dentro de la tradición española, especialmente en

REVISTA DE ESTUDIOS POLITICOS



BIMESTRAL

Director: Luis Legaz y Lacambra
Secretario: Miguel Angel Medina Muñoz
Secretario adjunto: Emilio Serrano Villafañé

SUMARIO NUMERO 175
(Enero-febrero 1971)

ESTUDIOS

- Luis Legaz y Lacambra: «Ideología y principios fundamentales».
Diego Sevilla Andrés: «Patria y región en las Leyes Fundamentales».
Germán Prieto Escudero: «El estado del pensamiento económico español en 1854».
Francesco Leoní: «El pensamiento reaccionario en la Historia de Italia».

NOTAS

- Juan Beneyto: «La Jefatura de Gobierno».
Vidal Abril Castello: «¿Ideocracia o tecnocracia?».
Fernando Ponce: «Política y crecimiento demográfico: Una realidad inédita».

MUNDO HISPANICO

- Joseph Roucek: «Sobre la política del nuevo Presidente de Chile».

CRONICAS

- Angel Sánchez de la Torre: «El VII Congreso mundial de Sociología».

SECCION BIBLIOGRAFICA

- Recensiones. Noticias de Libros. Revista de revistas. Bibliografía.

Precio de suscripción anual

	Pesetas
España	300
Portugal, Hispanoamérica y Filipinas	556
Otros países	626
Número suelto	100
Número suelto extranjero	139

Instituto de Estudios Políticos

Plaza de la Marina Española, 8 - Madrid-13 (España)

Editora Nacional

le ofrece:

COLECCION «TIERRA, HISTORIA Y POLITICA»

Serie Historia

	Pesetas
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 (4.ª edición)	
Tomo I	500
Tomo II	450
Tomo III	450
HISTORIA DEL PARTIDO COMUNISTA DE ESPAÑA, de Eduardo Comín Colomer (2.ª edición)	
Tomo I	350
Tomo II	350
Tomo III	350
HISTORIA DEL PERIODISMO ESPAÑOL, de Pedro G. Aparicio. Desde la «Gaceta de Madrid» (1661) hasta el destronamiento de Isabel II	350
De la revolución de septiembre al desastre colonial. ESPAÑA, ESE ESFUERZO, de Waldo de Mier	450
	300
Serie Tierra	
COLOR DE MADRID, de E. Borrás Vidaola	150
VALLADOLID: TIERRAS DE PAN Y VINO, de Enrique Gavilán	350

COLECCION «MUNDO CIENTIFICO»

Serie Jurídica

PRINCIPIOS DE TEORIA POLITICA, de Luis Sánchez Agesta (3.ª edición)	375
CURSO DE DERECHO NATURAL, de José Corts Grau (4.ª edición)	300
ESTUDIO DE LA LEGISLACION HIPOTECARIA DE GUI-NEA (Su único procedimiento inmatriculador), de José Menéndez	250

Serie Turística

CURSO DE INICIACION JURIDICA, de Manuel Martín Fornoza	350
GEOGRAFIA TURISTICA DE ESPAÑA, de María Isabel García Campos	400
TEORIA Y TECNICA DEL TURISMO, de Luis Fernández Fúster (2.ª edición)	
Tomo I	350
Tomo II	400

COLECCION «VIDA Y PENSAMIENTO ESPAÑOLES»

Serie Biografía

UN DRAMATURGO DEL SIGLO XVII: FRANCISCO DE LEIVA, de Julio Mathías (Premio Rivadeneira de la Real Academia)	100
RAMIRO LEDESMA RAMOS, de Tomás Borrás	300
JUAN PABLO FORNER, de Jesús Álvarez Gómez	300
LOS DIALOGOS DE JUAN MARAGALL, de Jaime Ferrán. AMADEO VIVES (Vida y obra), de Angel Sagardía	150
	100

COLECCION «ENSAYO»

CONVERSACIONES ACTUALES, de George Uscatescu.	150
--	-----

COLECCION «CRITICA DE LAS ARTES»

PICASSO, EN EL CINE TAMBIEN, de Carlos Fernández Cuenca	400
ESCENAS DE LA VIDA DE SHAKESPEARE, de Mihnea Gheorghiu	300

COLECCION «POESIA»

LA PAZ DEL ALMA, de Guillermo Fernández Shaw	100
EL SEMBRADOR DE TRISTEZAS, de Solimán Salom	50
DETRAS DE CADA NOCHE, de Acacia Uceta	60
POEMAS PARA NIÑOS DE CATORCE AÑOS, de Alfonso Camín	150
MOTIVOS PARA UN ANFITEATRO, de María de los Reyes Fuentes	75
REGRESO A LA HUMILDAD, de Francisco Salgueiro	90
CELDA VERDE, de Pureza Canelo	70

Pedidos en las principales librerías de España y en:

EDITORIA NACIONAL
San Agustín, 5
MADRID-14

LIBRERIA - EXPOSICION
Avda. José Antonio, 51
MADRID-13

Apartado de Correos 14.830

relación con el norte de España como es el caso de las *lamiñak* de los Pirineos o las *xanas* o *lavan-dras* en Asturias. Suelen ser mu- jeres hermosas, de encanto malé- fico generalmente y que muchas veces llevan a la muerte, como en el caso de la leyenda de Bécquer. A una tradición navarra parece que responde también uno de los me- jores relatos, *El Miserere*, que en distintas versiones pertenece al fol- klore europeo; los monjes vienen después de muertos a cantar en su iglesia en una misa fantasmal y terrible.

En cuanto a los motivos tradicio- nales de la narrativa de Bécquer nos ofrece el autor un sugestivo análisis del motivo europeo del *ca- zador maldito* presente en *El monte de las ánimas* donde el asunto se contamina las tradiciones ma- cabras de los Templarios, y en *Creed en Dios*, donde la introduc- ción de elementos simbólicos da un sentido ambiguo y misterioso al re- lato. Pero la habilidad de Bécquer y sus conocimientos históricos y li- terarios de la tradición quedan espe- cialmente al descubierto en la imitación de relatos tradicionales en que sabe crear un increíble am- biente, tomando lugares y fórmulas de la tradición oral e incluso in- ventando a un público que rodea al narrador, receptor ideal en un am- biente de dramatismo y suspense.

MDE

NOEL MOULOU: *Psicología y es- tructuras*. Editorial Columba. Co- lección Nuevos Esquemas, vol. 26. Buenos Aires, 1970. 169 págs. Ø11x18Ø. Traducido por Ida Deschamps de la primera edición francesa. París, 1965. (Colección Initiation Philosophique, núme- ro 72. Presses Universitaires de France.)

Noël Mouloud, graduado en Letras en la Facultad de Lyon y en Filo- sofía en la Sorbona, es actualmen- te titular de una cátedra en la Universidad de Lille. El libro consta de tres partes y unas conclusio- nes. La expresión, aunque densa en contenidos, va escalonada, esla- bonada coherentemente a lo largo de los capítulos. Aunque en la in- troducción se echa de menos una definición de psicología se especi- fica como una de las tareas de la psicología la de encontrar la fue- nte de la lógica en las conductas dotadas de sentido y en los actos espontáneos del pensamiento.

La primera parte, titulada el *método racional en una psicología estructural*, nos presenta los fenó- menos psicológicos como totalida- des cuyos componentes son inter- dependientes. La ciencia psicológi- ca dispone de estructuras matemá- ticas que facilitan el contenido de los conocimientos experimentales. El pasaje de las formas directas del conocimiento de la psicología de tipo intuitivo a las formas indi- rectas y racionales es indispensable para la ciencia. El autor hace en esta primera parte una incursión- resumen en el campo de las doctri- nas psicológicas, terminando en la *Field Theory* de Lewin (cuya fecha de publicación en Londres corres- ponde a 1952). Es en Lewin donde el autor apoya y avala varias de las afirmaciones de su libro.

También en esta primera parte se hace un estudio de las leyes del aprendizaje de Hull, a las que con- sidera como un modelo de axiomá- tica aplicada no de tipo matemá- tico puro, sino que se apoya sobre dos fundamentos: la coherencia formal y el poder experimental de las operaciones, lo que lleva inme- diatamente a plantear el papel que

desempeña la experiencia y la des- cripción de los contenidos, ya que esta objetividad plantea problemas a la filosofía de la ciencia. De acuerdo con Lewin, cualquier teo- ría psicológica debe conciliar una función constructiva y formal que reposa sobre definiciones exactas y la función descriptiva o explicativa que utiliza esquemas concretos con capacidad relacional. El método racional de la psicología encuentra su culminación en el procedimien- to que conjuga la construcción ló- gica y matemática de los concep- tos y la verificación experimental. Además del análisis formal y el análisis concreto hay una base de conceptos intuitivos y comprensivos que mantienen las construc- ciones psicológicas en contacto con el sentido directo de los fenómenos.

La segunda parte trata sobre las regulaciones psicológicas y las es- tructuras de base del conocimiento. «Las regulaciones que unen la in- formación y la acción están dema- siado ligadas a las bases concretas de la actividad para caer bajo las relaciones puramente implicativas del matemático, pero el desarrollo de esas regulaciones reposa sobre bases internas de motivación que se opone a que se le aplique estric- tamente el esquema de la determi- nación causal empleado por las ciencias de la naturaleza, es un or- den particular, intermedio de le- galidades, de regularidades, el que se impone a una ciencia que trata de las estructuras de la información y de la acción. Las estructuras auto- reguladoras del comportamiento o de la expresión proveen una base al método científico que quiere acercarse a los aspectos intelectua- les, lógicos, del psiquismo. El autor toma la noción de autoregulación como base del estudio sobre las apli- caciones de la psicología estructu- ral a los hechos elementales del co- nocimiento. La conducta adquiere los caracteres que se atribuyen al acto inteligente en la medida en que avanza por el camino de la autoregulación. La representación del fin por alcanzar y de las vías para alcanzarlo constituye ese fac- tor de generalización y de posibili- dad que distingue la conducta in- teligente del comportamiento por ensayos y errores. A continuación el autor describe modelos matemá- ticos para el análisis de los niveles de regulación a partir de la estruc- tura que Hull llama jerarquía de familia de hábitos. Introduce a con- tinuación el concepto de red o «graph» y señala que hay un gran parentesco entre las conductas al- tamente integradas que respetan las leyes de un grupo y las con- ductas características de la inteli- gencia. En todo proceso de autore- gulación, la conducta se hace inte- grada cuando puede oponer a las cadenas pasivamente registradas de estímulos y respuestas series de operaciones activamente produci- das. En este punto el autor pone en comunicación las teorías de campo de Lewin con las teorías de Piaget. Los factores de generalización y de diferenciación que caracterizan como tales el conocimiento, que- darán ligados a los factores que caracterizan la actividad como tal. Repasa a continuación algunos de los modelos que la psicología ha to- mado de otras ciencias. Menciona los modelos de la física, la teoría de campos, la teoría de los reflejos condicionados y el modelo ciberné- tico e intenta una síntesis entre las explicaciones causales y las fi- nalistas, concluyendo que los pro- cesos psico-biológicos tienen nece- sariamente una naturaleza com- puesta y realizan una síntesis de los factores de la causalidad, del azar y de la finalidad. Existen unos componentes prelógicos en las es- tructuras de la acción y de la co-

municación y vínculos de carácter probabilístico entre información y acción. Además, las estructuras reguladoras interesan a la doctrina del conocimiento como objetos particulares de una lógica aplicada y como orígenes posibles de las formas lógicas generales del pensamiento.

La tercera parte se plantea el problema de en qué medida las necesidades funcionales que estudia el psicólogo prefiguran las necesidades formales que estudia el lógico. Hay una cierta condición prelógica del pensamiento: se trata del pensamiento situado. El pensamiento en un ejercicio se caracteriza por condiciones prelógicas. Las leyes lógicas serían una estabilización de los procedimientos vivos y heurísticos del pensamiento espontáneo. El pasaje de lo prelógico a lo lógico es como una inversión de los equilibrios del pensamiento, puesto que las funciones que determinan inicialmente su curso llegan a ser funciones subordinadas y determinadas por él. El pensamiento está sometido a un orden temporal en su génesis, un sistema lógico tiene una consistencia intemporal.

De acuerdo con Piaget, concibe que las relaciones que existen entre psicología y lógica pueden ser de la misma naturaleza que las relaciones entre todo dominio empírico de experiencia y de actos y el dominio de las formulaciones axiomáticas de sus reglas. Las estructuras concretas están construidas por un apoyo directo en la percepción, acción e imaginación; las estructuras abstractas resultan de convenciones regladas del pensamiento, que engendra sistemas de operaciones.

Las lógicas de tres valores, que admiten entre lo verdadero y lo falso lo posible, encuentran una realización en las teorías matemáticas, en las que existen proposiciones no demostrables y no refutables, y en las teorías físicas, que admiten la existencia de proposiciones indeterminadas que concierne a la localización de los objetos o a la discriminación de los niveles de energía.

El método matemático axiomático encuentra en la psicología un nuevo terreno de ejercitación propio para el nacimiento de conceptos o de modelos particulares.

Existe un círculo epistemológico de la psicología y de la lógica. Cuando la lógica se aplica a la psicología, volvería a encontrar sus propios orígenes. Uno de los aportes del análisis psicológico es el de haber mostrado que detrás de los desarrollos lógicos del pensamiento no es necesario suponer un pensamiento puro y desprendido de toda organización concreta.

En las conclusiones, hay un repaso breve de las tres partes mencionadas, resumiendo que toda ciencia que analiza correlaciones es tributaria de formas matemáticas, pero matematizar no es forzosa mente fisicalizar. El punto de vista del análisis objetivo no suprime otros puntos de vista. El devenir es una categoría central y límite de la explicación estructural. La integración de los procesos a las estructuras representa la posibilidad más racional del conocimiento psicológico, pero el tiempo mantiene a la Psicología en el nivel de una descripción o de una comprensión que se esfuerza por seguir los momentos de los devenires singulares. El espíritu viviente es una lógica englobada en una dialéctica.

Las investigaciones de una psicología estructural nos muestran los estadios iniciales de un desarrollo del espíritu ligado al desarrollo de sus objetos, de sus instrumentos y de sus obras. Hay una alternativa

entre el movimiento de la conciencia hacia la cosa y su movimiento hacia la idea.

El análisis estructural no es extraño a las filosofías dialécticas del espíritu que sitúan el progreso de la idea en el punto de contacto entre la acción y la reflexión de un pensamiento que se realiza en el espacio y en el tiempo y de un pensamiento que se desprende de las realidades para objetivarlas.

MARIA LUISA
MORALES ZARAGOZA

ALBERTO DEL MONTE: *Itinerario de la novela picaresca española*. Editorial Lumen. Barcelona, 1971. 205 págs. Ø13,3x18,5Ø.

Tal y como se declara en el prólogo, Alberto del Monte pretende darnos en este libro una guía para el estudio de la novela picaresca. Su intento es presentar un panorama histórico de la evolución del género picaresco revisando los principales problemas planteados en él. Este intento se cumple algo más que en su original italiano (se trata de un texto de circunstancias en la notable bibliografía románica del autor), pero la evolución del género picaresco sigue siendo bastante débil y su autor se mantiene alejado de una asimilación de los más notables y modernos estudios sobre la picaresca.

En tres partes está dividido el libro: Nacimiento del Pícaro, la primera parte, Apoteosis y Agonía del Pícaro, la segunda y la tercera, respectivamente. En la conclusión hace una breve recapitulación de los tres capítulos anteriores. La traducción, de Enrique Sordo, muy acertada.

En una erudita introducción estudia el problema del origen de la palabra «pícaro» que para él, en definitiva, nace a la historia con el Lazarillo.

Al comienzo del primer capítulo, el autor hace una minuciosa recopilación con abundante bibliografía de todas las teorías sobre la fecha exacta de publicación del Lazarillo, que será de gran interés para quien guste de estas investigaciones. Un segundo apartado de este capítulo lo dedica el autor a recopilar las principales opiniones,

ahora sobre el problema de la autoría del Lazarillo sin llegar a ninguna conclusión definitiva. Parecido sistema sigue con el estudio de las fuentes generales y episódicas de la misma obra.

Toca también el problema del realismo en el Lazarillo. Niega un realismo objetivo, pero concediéndolo en el sentido de que en un tiempo determinado toma, el autor del Lazarillo, en síntesis, lo esencial y lo típico de la realidad histórica y humana, de toda la humanidad asociada en el antagonista movimiento progresivo. Estamos de alguna manera en una concepción dialéctica marxista en Alberto del Monte (y es quizá su parte más importante), en la que se da gran importancia, lógicamente, a los factores económicos de la época. Factores que estudia con detalle en relación con el Lazarillo. A la decadencia económica de la época suma el autor el hecho del fracaso de la guerra cristiana en tiempos de Carlos V, que era la guerra ideal para los españoles como continuación de la Reconquista, y pone ambos como factores principales influenciadores en la concepción del Lazarillo. Los valores tradicionales se han venido abajo y Lázaro de Tormes conoce un mundo frío gobernado por el instinto animal y el egoísmo, mundo que sólo se puede vivir por la astucia para satisfacer, sin preocuparse de otra cosa, las necesidades mínimas. Lázaro toma conciencia de su propia soledad siendo ya en esto, a mi juicio, un hombre del barroco, por más que Alberto del Monte ponga el Lazarillo como obra del Renacimiento. (En esta afirmación, como en otras, Del Monte juega con conceptos muy superados ya críticamente). Después estudia algunos aspectos estructurales del libro, relacionando temas y tiempos de la obra. Es interesante, asimismo, el paralelismo entre la llamada por el profesor Del Monte aventura española y la vida de Lázaro, en la que ve la expresión del decaimiento de la criatura humana cuando ésta sigue las apariencias empíricas traicionando su propia realidad humana y su verdadero destino; huyendo, en una palabra, de la verdad.

En la «Apoteosis del Pícaro», el segundo capítulo, se centra en el Guzmán de Alfarache. Después de

estudiar detenidamente los aspectos económicos y sociales en torno a Alemán, aborda la obra poniendo como base la confusión escritor-criatura y el hecho de que su posición social como cristiano nuevo le apartaba de la sociedad, permitiéndole esto ver, desde lejos, con más facilidad de crítica, los «mitos nacionalistas», España como pueblo elegido y como Estado misionero. El drama de Guzmán estará en su rebeldía contra la sociedad que le impide subir económicamente, cuando la causa principal de su desgracia está en sí mismo como expresión de esa misma sociedad. Y Guzmán también, como el Lazarillo, huye de la realidad pero de forma inevitable, condenándola en nombre de su propia situación desesperada de marginado.

De forma más bien erudita Alberto Del Monte, estudia en este mismo capítulo *La pícara Justina* y la *Hija de la Celestina*, negando como novela picaresca la novela de Espinel *Vida de Marcos Obregón*, por no tener para él las estructuras típicas de la novela picaresca. (Es obvio que no es picaresca la novela de Espinel, pero Del Monte podía haber visto que, formal y estructuralmente, lo es mucho menos *La hija de Celestina*.)

Con el archipicaresmo del *Buscón* se cierra así el género picaresco. La *Agonía del pícaro*, el último capítulo, aborda aquellas obras que ya no son del género sino del gusto picaresco: Solórzano, Jerónimo de Alcalá, Vélez de Guevara son las cabezas de una larga lista cuya característica es la de la superficialización del género. (Aunque Estebanillo González no puede considerarse precisamente, bajo ningún aspecto, una superficialización del género, sino una condensación que, incluso histórica y estructuralmente, cierra lo que abrió Lazarillo.)

Tengo que anotar en esta reseña las abundantísimas notas que en un apéndice acompañan al final al libro que aportan una inapreciable cantidad de bibliografía comentada. Quizá esto sea lo más meritorio de un volumen en el que el profesor Del Monte está muy distante de habernos dado su dimensión crítica, quizá porque el problema de la picaresca nunca le haya interesado mucho.

J. C. GARCIA DE SIERRA

SOCIOLOGIA



ALFREDO GÓMEZ GIL: "Cerebros" españoles en USA. Plaza & Janés, Barcelona, 1971. 296 págs. Ø13,6x19,5Ø.

Investigación paciente y, al mismo tiempo, apasionada es este libro, uno más de la colección «Testigos de España». Son entrevistas reali-

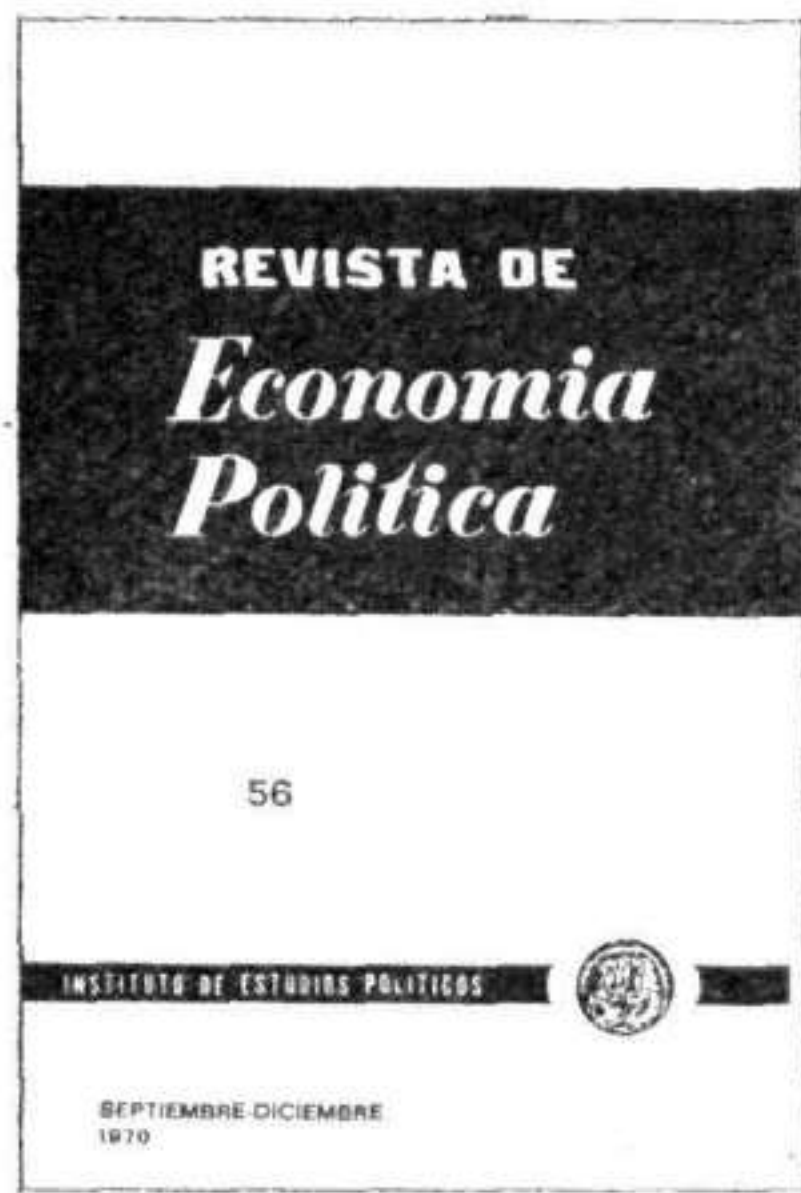
zadas en los Estados Unidos a aquellas personalidades españolas que viven en ese país: unos, adaptados al medio; otros, en trance de angustia permanente, y los más, en una actitud que puede quizá resumirse en la palabra, el significado entrañable de la voz «refugiados», porque de esta manera no se establece la ruptura definitiva, queda latente la posibilidad del retorno.

Juan Luis Alborg: en él se muestra la actitud optimista; hace reparos a la metodología americana. Tiene un concepto sui generis de la «escuela»: creada a través de la palabra escrita... (pág. 37). Sostiene que la fuga de cerebros producirá a la larga un enriquecimiento de la vida cultural española... (id.), como que la emigración ha sido siempre uno de los fenómenos más fecundos y activos de la historia humana (pág. 38).

Sería muy largo el ir enumerando una a una las opiniones de los emigrados (que para mí tal es la palabra, y no refugiados...). Con todo,

hay que decir, en primer término, que las entrevistas, con excepciones muy notables (Castroviejo, Grisolia) tienen resabios de amargura; muchas respuestas son fruto de la indignación, del dolor y el resentimiento; y es que es muy difícil pedir al hombre, y en especial al español que emigra (porque nadie, como el español, teme el exilio, tal vez por fatiga de siglos, como dirá uno de los entrevistados) ecuanimidad. Para el hispanoamericano que viene a España, el caso es muy distinto. El mío, por ejemplo: vivo aquí, porque aquí perdí una parte de mis sueños, y he vuelto para recobrar mi identidad... En cambio, el español que emigra a los Estados Unidos, siente un verdadero destemiento. Por resentimiento, amargura, ironía y rechazo que haya en sus respuestas, siempre será el español que desea regresar... de algún modo; regresa a cada instante—y plagio—: porque recuerda con ira.

Y, como ya decía que sería largo glosar las respuestas, con harto



REVISTA DE ECONOMIA POLITICA

Cuatrimestral

Presidente:

Rodolfo Argamentería

Francisco García Lamiquiz, Carlos Giménez de la Cuadra, José González Paz, Carlos Cavero Beyard, José Isbert Soriano, Julio Giménez Gil

Secretario:

Ricardo Calle Saiz

Sumario del número 56 (Septiembre-diciembre 1970)

ENSAYOS:

- César Albiñana García-Quintana: «La evasión legal impositiva». Juan R. Quintás: «Replanteamiento del problema de la formación del precio en el mercado negro». Juan Alvarez Curugedo: «La tributación de beneficio del empresario». Alejandro Checchi: «Agricultura y desarrollo: Análisis histórico».

DOCUMENTACION:

- F. Cambo: «La valoración de la peseta». J. G. Ceballos Teresi: «La farsa estabilizadora de la peseta». «Desarrollo regional y crecimiento». Real Cédula de S. M. y señores del Consejo, en que se aprueban los Estatutos de la Sociedad Económica de Amigos del País, establecida en la ciudad de Málaga, a fin de promover la agricultura, industria y oficios.

RESEÑAS DE LIBROS.

Table with 2 columns: Country/Region and Price (Ptas.). Includes Spain, Portugal, Philippines, and other countries.

INSTITUTO DE ESTUDIOS POLITICOS

Plaza de la Marina Española, número 8. Madrid (España)

atrevimiento, he hecho este resumen, que peca por simplista, no es una síntesis cabal de lo que piensa cada entrevistado.

Juan Luis Alborg: optimismo y resentimiento. «Sin tener que agradecerle un céntimo a mi Gobierno ni a ningún March ni a cosa parecida» (pág. 38).

Juan Cano es contradicción, nostalgia y pesimismo.

Joaquín Casaldueiro: el pesimismo total. «Si se escribe en inglés o francés, el escritor se puede desenvolver en un medio universal» (página 59). Le preguntan: ¿Volvería a España? Respuesta: «A trabajar me parece imposible. A vivir, a morir, ¿quién sabe? (pág. 60). Castroviejo y José de Creeft son hombres de edad, cuyas respuestas saben a dolor vivido, callado. Son conformidad. Son realistas. Son españoles que viven en España y trabajan en los Estados Unidos. Manuel Durán: la indignación. «Durante años la sociedad española rechazó a estos hombres, o alternó hacia ellos el insulto y el silencio» (página 93).

Jordi Folch Pi: es la interrogación. Piensa en el futuro de las Ciencias en España, estudia posibles soluciones.

Grande Covián: habla de las formas estudiantiles como el único medio para detener el «brain drain».

Santiago Grisolia: el reposo del científico, del investigador que ha logrado un equilibrio.

Linz Storch: un hombre apasionado por todo lo español, e inclusive por lo hispanoamericano. Resulta sorprendente, audaz su estudio de las relaciones de España y los países de habla idéntica: «...la relación con Hispanoamérica tiene que basarse «primero sobre una base de igualdad, un interés por lo genuinamente hispanoamericano, por lo indígena, por sus problemas contemporáneos, políticos... sin centrarse en la época entre la conquista y la independencia ni en su catolicismo tradicional» (pág. 177).

Severo Ochoa, al igual que los científicos—es un síntoma—, se encuentra adaptado. «Gran parte de la vida de un hombre es su trabajo» (pág. 188).

Juan Oro, también investigador, tiene para mí, las mejores respuestas. Es la objetividad en persona.

Rodríguez Delgado, el famoso neurólogo, comparte esa actitud optimista de los hombres de ciencia, con lo que me confirmo en mi prejuicio: el hombre de letras es siempre el inadaptado, el rebelde, el individualista. Roberto Ruiz, entrevistado en las páginas siguientes, es la antítesis. Y Sender—por quien personalmente siento admiración: cumbre de la novelística nuestra, de todos los que hablamos español—, es decepcionante en sus respuestas. Quizá no le agradan las preguntas, y es que todas las preguntas que le formulan, ya las ha contestado en sus libros. Este Sender calla.

José L. Sert, el arquitecto más reputado de España en América, es un cosmopolita. Le gustan las ciudades, los cambios, pero está contra la ciudad-función-turismo: «Sería horrible poner la arquitectura al servicio del turismo.»

Gonzalo Sobejano, el notable filólogo, a quien conociera en Nueva York en el verano del 64, es un español a carta cabal, que enseña en español cultura y arte literarios.

En resumen (tras este resumen): un libro de polémica, muy interesante, desde todo punto de vista.

HENRI LEFEBVRE: De lo rural a lo urbano. Ediciones Península. Barcelona, 1971; 268 págs. Ø13x20Ø.

Puede decirse que nos hallamos en un momento de creciente proliferación bibliográfica dedicada a los más diversos campos sociológicos. La Sociología es una ciencia que interesa sobremanera al hombre de hoy, acuciado por una serie de problemas cada vez más complejos. De ahí su actualidad.

De lo rural a lo urbano supone una valiosa aportación a dicho género. Sabido es que su autor, Henri Lefebvre, es uno de los principales ensayistas de Francia y que tiene en su haber obras tan meritorias como Crítica de la vida cotidiana y El derecho de la ciudad, entre otras. En sus visitas a España siempre ha dejado una grata impresión de su sapiencia respecto a los temas de su especialidad. Precisamente en este libro que comentamos se incluye alguna de sus conferencias pronunciadas en Madrid. Porque De lo rural a lo urbano está compuesto a base de conferencias y de artículos elaborados por Lefebvre a lo largo de estos últimos veinte años. Trabajos que ha recopilado con acierto Mario Gaviria, gran conocedor del mundo intelectual del escritor galo.

Estamos, pues, ante una serie de estudios acerca de la problemática campo-ciudad, centrados, a veces, en determinadas regiones de Francia, aunque la trascendencia de los hechos afecta al resto de Occidente. Ya en las primeras páginas del libro puede apreciarse el tono exigente de su contenido. El autor se hace varias preguntas escudriñadoras de la realidad. Por ejemplo: «¿Por qué la revolución mundial, centrada primeramente en países industrializados, y prevista como tal en el pensamiento marxista, teorizada como tal, se aleja hacia los países agrícolas donde comienzan ya a plantearse los problemas de la acumulación primitiva, de la industrialización?» «¿Por qué este giro del curso de la revolución mundial?» Sus razones e ideas acerca del tiempo sociohistórico son de una claridad meridiana y abarcan un campo de estudio muy amplio. Henri Lefebvre, una vez más, pone de manifiesto su certera visión de la época en que vivimos

La era campesina, la industrial y la urbana, aparecen en este libro con todo su realismo y en toda su dimensión conflictiva. Los tiempos cambian velozmente desde que las ciencias y las técnicas hicieron su aparición, sorprendiéndonos cada día con novedades e inventos casi fabulosos. El mundo campesino se ve cada vez más reducido, menos seguro. Hacia él avanzan la industria y el urbanismo con paso firme, incontenible. El urbanismo lo invade todo, se comienza a enseñorear de todo. El autor intenta ser lo más objetivo posible al emitir sus opiniones, al redactar sus puntos de vista. Rehuye de toda tropología, pero piensa que en esas imponentes torres metálicas que se alzan por encima de los bosques, frente a las montañas, hay una especie de desafío y un interrogante. Desafío al pasado; interrogante al futuro. Sin abordar apenas ninguna parcela del porvenir, navegando siempre por el presente, Henri Lefebvre siente como sociólogo, como hombre atento a las convulsiones del mundo, la angustia inevitable de esta hora desbordante por la que atraviesa la humanidad.

Entre las consideraciones finales que se hace el autor están las que se refieren a la mentalidad ciudadana respecto al campo y a la ciudad. Señala cómo en el nuevo «habitat» la calle ha comenzado a desaparecer, absorbida por estos

conjuntos residenciales. También insiste en el concepto que no pocos tienen de la Naturaleza: «Para muchos, la Naturaleza es simplemente la anticuidad», pero recuerda a quienes piensan que en la naturaleza es todo silencioso, que el medio rural suele ser muy ruidoso: «los cantos de los gallos, los ladridos de los perros, el martillo del herrero, los carros o los tractores». Y hace esta reflexión: «El ciudadano quiere el silencio de la muerte: la anticuidad, el antiruido; esto no es ya Naturaleza; es una cosa totalmente distinta.»

JOSE LOPEZ MARTINEZ

PIERRE ARNAUD: Sociología de Comte. Ediciones Península. Barcelona, 1971; 234 págs., Ø13x20Ø.

Resulta evidente el gran valor actual de un repaso a Comte, una activa reconsideración de cuanto el fundador de la escuela positivista nos legó en aquellas teorías que despertaron polémicas en su tiempo, y hoy son de tan gran interés para la historia de la Sociología científica como por la vitalidad de sus perspectivas en los planteamientos sociológicos de nuestros días y de cara a una mejor comprensión del futuro.

Decisiva la trascendencia de Augusto Comte en los orígenes de la Sociología científica, realidad indiscutible, a pesar de los olvidos y de la escasa reedición de sus obras durante bastantes años. Aunque solamente fuera por esta rememoración de Comte, ya merece elogio el presente libro de Arnaud, máxima cuando su estudio resulta históricamente irreprochable y su interpretación actual el de un gran acierto.

En la primera parte, titulada «La invención de la Sociología», volvemos al reencuentro de aquel Comte del Cours de philosophie positive, donde el comienzo de una terminología nueva con la denominación de «física social», inaugura para el estudio de los hechos sociales un sistema tan «positivo» como el de cualquier otra ciencia de observación, con la garantía de que es el camino verdadero al desarrollo del conocimiento, según el proceso señalado por Comte de los tres estados teóricos por los que pasa todo espíritu humano en el conocimiento: primero, ficticio; después, metafísico, y finalmente, positivo científico. En esta parte del libro desarrolla Pierre Arnaud históricamente la evolución de la ciencia social creada por Comte y los fundamentos decisivos que él estableció, sobre todo en 1822, con su Plan des travaux scientifiques nécessaires pour reorganiser la société.

En la segunda parte de su libro expone Arnaud el proceso de lo que realmente puede conceptuarse como fundacional de la Sociología, cuando Augusto Comte ha rebasado ya los comienzos de su gran invento de la «física social» y desarrolla el Cours de philosophie positive, cuyo último volumen data de 1842. Los juicios e interpretaciones de Arnaud sobre el pensamiento comtiano resultan tan acertados como clarificadores para una comprensión y alcance actual. La tercera parte, titulada «La vocación de la Sociología», atiende a la trayectoria de Comte, especialmente en el dilema de sus últimos años sobre la relación de moral y sociología; una cuestión de las más susceptibles a confusiones en los interpretadores, y que Arnaud ha sabido aquí plantear en su justa realidad.

El redescubrimiento de Comte, tantos años deformado y en el mejor de los casos silenciado, halla en este libro de Pierre Arnaud la

rehabilitación oportuna, ya que además, las obras de Comte subsistieron latentes en la trayectoria de los sociólogos a pesar de la proliferación de corrientes y divergencias nacionales en una disciplina que, como dice Arnaud, fue su fundador Comte, precisamente, uno de los primeros en soñar la unidad europea.

LUIS BONILLA

KENNETH LITTLE: *La migración urbana en África Occidental*. Nueva Colección Labor. Barcelona, 1970; 157 págs., Ø19,5x13,5.

Kenneth Little, profesor de la Universidad de Edimburgo, presenta este libro de relativa importancia para el conocimiento de fenómenos sociológicos en el África Occidental.

El desarrollo rápido urbano es importante por dos razones: la primera es el hecho de que ideas y prácticas occidentales hayan sido tan rápidamente asimiladas en la escena africana. La segunda razón es la emigración, que crea una extensa red de vínculos sociales entre la ciudad y su zona de influencias.

La extensión del grupo asalariado varía con el grado de industrialización. Little da una serie de proporciones de empleados según las ciudades en relación a sus movimientos inmigratorios. La ordenación que suelen tener estos emigrados no les permite abandonar su medio social en ningún momento y han de adaptarse a su nueva situación, los sistemas tradicionales de su país.

Las asociaciones masculinas y femeninas tienen gran similitud. Las asociaciones tribales que vinculan a los individuos por medio de un interés común en su lugar de origen, mantienen al emigrante en contacto con su pueblo y le auxilian con programas de ayuda mutua. La ciudad con su mecanización y sus industrias se sintetiza con el ancestralismo etnológico de los emigrantes que no pueden prescindir de sus tribus y sus costumbres.

En cuanto a los preceptos que rigen la vida moral de los aborígenes africanos, tienen un claro proceso de transculturación religiosa. El programa de ayuda mutua a través de las asociaciones puede considerarse como una incipiente obra de seguridad social. Como el canto y la danza son peculiares del Continente Negro, las fiestas de estos grupos revisten un folclore muy peculiar al mismo tiempo que tienen un sentido de «asociaciones de créditos rotantes» y de beneficencia para cubrir los gastos cooperativos de los miembros de las comunidades. Las asociaciones anteriores derivan de prácticas y agrupaciones tradicionales. Hoy día han sido nutridas en su mayor parte por administradores y misioneros europeos. Llevan implícita la propagación del cristianismo. Las asociaciones culturales van poco a poco extendiéndose dentro de un nivel educativo más elevado. Estas asociaciones culturales cumplen a veces aspectos de índole social, sobre todo dentro del contexto de agrupaciones de mujeres, como sucede con la Cruz Roja, que abarca incluso aspecto internacional.

También existen logias y fraternidades masónicas que siguen el patrón europeo. Los clubs deportivos son otra forma importante de actividades con modelos occidentales. Las organizaciones políticas en la actualidad están integradas por jóvenes que aportan un excelente espíritu a una serie de movimientos juveniles, entre los cuales hay que destacar el «nigeriano».

Como ha sucedido con los hombres, las asociaciones voluntarias han contribuido directa o indirectamente a llevar a las mujeres a primera línea en los asuntos sociales y políticos, llegando prácticamente a las mismas conquistas que las de su sexo contrario.

El aspecto matrimonial, entre los pueblos occidentales africanos, está ligado a una serie de motivaciones muy difíciles de comprender para una mentalidad no aborígen. La vida sexual fuera de los cánones sociales está descrita de forma amena, pero como sucede con la temática general, sin profundizar en demasía.

Little, si ahondara más en los problemas, haría que el libro adquiriera una categoría francamente notoria.

Las clases sociales de esta parte de África estudiada en este trabajo tienen una élite de hombres de color con mentalidad occidental. La diversidad de empleos se refleja en la diferencia en el nivel de vida. Las familias acomodadas viven al estilo occidental. La estratificación social económica tiende a estar dividida por fallas verticales que pueden seguir líneas étnicas especiales y algunas veces musulmanas. Existen asociaciones profesionales de tipo cosmopolita; son

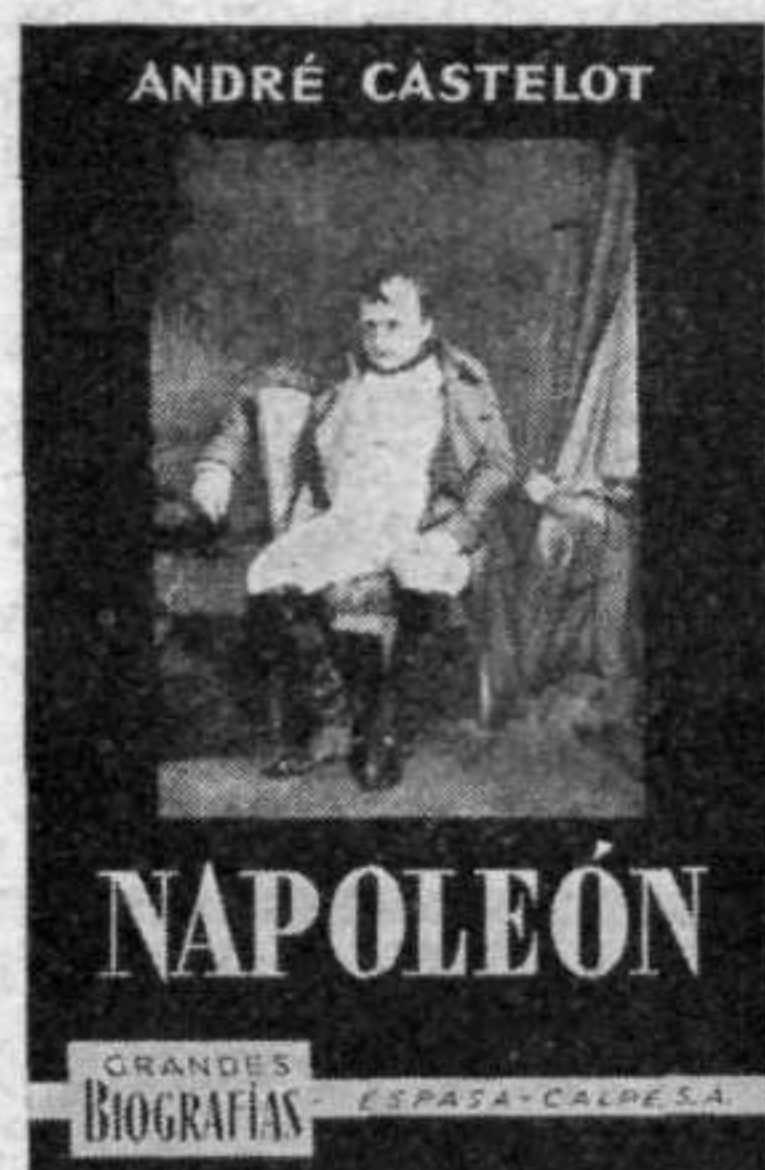
clubs en que la discriminación no existe si se paga una amplia cuota.

Se ha demostrado que, en términos generales, cuanto más occidental o islámica es una institución, tanto mayor es su prestigio y que las asociaciones con las reglas más severas son las mejor consideradas. Pertenecer a estas asociaciones implica la existencia de un sentimiento de clase.

En general, el libro de Kenneth Little es pundonoroso, refleja una problemática, pero no agudiza como debiera en el tema que expone.

JOSE LUIS DE BEAS

HISTORIA



ANDRÉ CASTELOT: *Napoleón Bonaparte*. (2 vols. I: «Bonaparte», II: «Napoleón»). Espasa-Calpe, Sociedad Anónima, Madrid, 1970. I, 457 págs. Ø15x22,5. II, 583 págs. Ø15x22,5.

I. «Bonaparte»

Esta última y espléndida biografía de Napoleón Bonaparte que ahora nos brinda la colección de «Grandes Biografías», de Espasa-Calpe, es debida al concienzudo historiador —singularmente dotado para la divulgación del pasado— André Castelot, seudónimo del competente y autorizado especialista belga André Storms. Es realmente impresionante, por lo profusa y terriblemente intrincada selva bibliográfica napoleónica —sin duda de las más copiosas de la Historia—, y, sin embargo, una dedicación tenaz y ardiente al período ha permitido a Storms—Castelot— culminar esta voluminosa y bien trazada reconstrucción de la eminente peripecia vital de tal vez uno de los genios más extraordinarios del conjunto humano. Para ello no ha regateado consulta documental o libresco, viaje o interrogación directa e intencionada que le haya puesto en contacto vivo y directo con los es-

cenarios a los descendientes de las personas que fueron testigos o acumularon recuerdos del Gran Corso, y así ha podido dar cima a esta verdadera hazaña biográfica que culmina y compendia no poco del trabajo elaborado en torno a tan excepcional personalidad y su época. La correcta y palpitante traducción española del profesor Felipe Jiménez de Sandoval pone detalles de valioso enriquecimiento del texto vertido a nuestro idioma, no sólo por la cabal transcripción de párrafos y matices del lenguaje en el que fue originalmente redactada —sin sombra de las habituales «traiciones» o simples esgrimas mecanizadas de vocabulario e intención—, sino por la adición experta de notas y comentarios a pie de página que acreditan un experto dominio del francés y un no despreciable conocimiento de la época que sirve de trasfondo a la circunstancia biografiada.

El lector —ávido de ponerse en nuestro tiempo en contacto con los grandes hitos del pretérito— tal vez ose preguntarse si cabe decir algo nuevo a esta altura de los días sobre la vida y la obra del Emperador, por excelencia, de la Historia contemporánea. Pero después que se sumerja de lleno en el atractivo de sus páginas comprobará que sin menospreciar ni ignorar tanto como se ha escrito a porfía, en Francia y en todos los meridianos, acerca del gran coloso histórico, «Castelot» ha sabido inclinarse por una concepción en la que respetando lo esencial de su andamiaje puramente verídico ha sabido sazonzarlo, en la prolijidad de su entramado descriptivo, por detalles humanos, de especial «garr», en los que, mezclando testimonios de varias y distintas procedencias, ha forjado perspectivas completas y coloreadas con signos coetáneos valiosísimos de cuanto pudo ser la realidad y la minuciosidad de una trayectoria humana, depurada en las características y rasgos de actualidad en su hora, y contratada por el tiempo transcurrido, según la perspectiva o la lejanía, lo ha enmarcado.

Para el tema —tan eternamente sugestivo y palpitante de la «unidad europea»— el «fenómeno Napoleón» sigue constituyendo la doble vertiente de una apreciación radicalmente distinta: ¿Fueron sus intentos —magistralmente esbozados en la primera parte de esta obra, «Bonaparte»— uno de los conatos más logrados para la efectiva y duradera unidad del viejo Continente —económica, castrense y aun política-jurídica—, o más bien contribuyeron sus deslumbrantes campañas a avivar el rescoldo popu-

lar nacionalista de los países que conquistó? Dilema enjundioso que tal vez no nos hallemos en cabales condiciones de contestar todavía, cuando se agitan ante nosotros las elucubraciones y matices encontrados de una interpretación, tal vez demasiado cercana de una circunstancia ciertamente parangonable. También en este primer volumen —que abarca desde 1769 a 1804, esto es, desde su nacimiento en Ajaccio hasta la aurora propiamente de plenitud cenital del golpe de Estado del 18 de Brumario— «Castelot» se complace con experta morosidad en dibujarnos con trazo tan experto cual detallado —«periódico», calificaríamos al gusto actual— la peripecia personal y el ambiente político que va troquelando la recia caracterología de «Bonaparte», cuidadosamente forjada, en una mixtura de proyecciones desprendidas de sus ambientes familiares, militares y circunstanciales, poderosamente auxiliadas por una decisión y perspicacia entrañablemente uncidas a su modo de ser que le transforma en escalones sucesivos e implacables del afortunado artillero del sitio de Tolón, en el legendario conductor de sueños y ejércitos en el Oriente cercano o el gobernador militar de París y protagonista de un sentido del orden y autoridad que ansiaba ya, tras el insomnio desvelado de una revolución sin freno ni objetivos fijados durante un largo decenio, el pueblo francés —o el jefe político y militar que se siente vocado a subir, astuta, gradual y a veces nerviosamente— los escalones de la realeza, hasta su aparatosa e intemperante consagración imperial por el propio y no bien considerado Pío VII.

II. «Napoleón»

Más voluminoso que el primero, intitulado «Bonaparte», este segundo tomo de la magna biografía de «Castelot» —«Napoleón»— es una revisión profunda y exigente de todos los episodios más conocidos de la trayectoria histórica del Emperador. Aquí la exigente reclamación del dato o del matiz se contempla afortunadamente maridada con una prolijidad asombrosa, en el matiz narrativo, siendo su entramado total de una vivencia completísima y sugerente que, como indicábamos antes, prende en sus mallas al lector, sucesivamente captado por la resurrección de un pasado que vibra ante sus ojos: «Qué novela mi vida» —se dice que autocalificó a su misma peripecia vital el mismo Napoleón, y no obstante el tremendo cúmulo de tinta vertido sobre su vida, el autor combina diestra-

mente lo que parece más propio de la erudición seca y rígida, con lo que se asemeja producto más libre y flexible de la novela imaginativa. El resultado de este libro, denso, apretado y fulgurante, en el que la justa prosa hispana de Ximénez de Sandoval nos hace revivir la prodigiosa trayectoria vital que elaboró sólidamente André Storms-André Castelot.

Mejor que otra parte alguna del texto se percibe este segundo tomo cómo resulta inexplicable reducir a unidad la que pudiéramos llamar «unidad de la política exterior napoleónica», por lo contradictorio de sus fines y aun eliminando de ellas el sabido objetivo —tal vez demasiado proclamado como expedita aclaración de sus empresas—, sin valorar precisamente lo que en ellas hay de gusto por el peligro, inclinación al ensueño e impulso incontenible del temperamento. Aparte de su inmarcesible gloria militar —paradigmática en la posteridad— su poder y genio personal supo consolidar el orden social nacido de la Revolución de 1789, y a la larga sirvió de acueducto a los principios liberales y constitucionales que han seguido en pie hasta nuestras fechas. Como fragmentos singulares cabe llamar la atención sobre los capítulos X y XXI de esta segunda parte, en los que, respectivamente, si bien parece se complace un tanto en el testimonio de la trifulcencia de la Independencia española, apenas disimula el veredicto negativo que no sólo en Francia, sino en el mundo entero «endilgo a la difícilmente explicable conducta británica de Santa Elena en las postrimerías del curso humano del «Aguila».

NAVARRO LATORRE

E. CALLE ITURRINO: *Napoleón-Don Quijote-Lenin. De la Revolución francesa a la Revolución rusa.* Caja de Ahorros Vizcaína. Bilbao, 1970. 261 págs. Ø15,5×21,3Ø.

Libro de ensayo, de divulgación y de cierta erudición histórica. El autor, de prolífica obra, es a la vez «correspondiente de la Real Academia Española y de la de la Historia». ¡Por algo será! Una intensa y continuada labor publicitaria acredita y vindica en nuestra literatura la figura, a veces no bien valorada en el conjunto nacional, del llamado «erudito local o regional», el hombre de limpia y caliente vocación por las letras y por el estudio, quien en dilatadas meditaciones provincianas da rienda suelta a su impulso creador y a su, ¡importante siempre!, aportación cultural, que en modo alguno cabe ver constreñida a egoístas confines centralistas o a lo más de urbes muy señaladas en nuestra geografía. Así y aquí lo acredita Calle Iturrino, quien desde su rincón vascongado considera —y su actitud es lección, llamada a conciencia profesional y testimonio vivo de una sensibilidad intelectual, impresionable a la inmediatez de las efemérides trascendentes—, que no debe dejar transcurrir la evocación en el día de la Asunción —15 de agosto— de 1970, sin dedicar un recuerdo al centenario del nacimiento de Napoleón Bonaparte. Quien atesora el envidiable don de una buena biblioteca particular, nutrida y con fondos especializados, está siempre en coyuntura de extraer de su asiduo contacto con ella reflexiones y meditaciones que vienen a ser como los cimientos «textificales» de esa clase de novela histórica que Iglesias Laguna ha clasificado, pues lecturas despaciosas y pensadas forjan en la mente intuiciones y asociaciones de ideas que ofrecen ocasión ade-

cuada para formular relaciones de conceptos que pasan inadvertidos en otros. Así Calle Iturrino se da cuenta cómo a no pocos puede extrañar la idea de un «paralelo» entre la ambición napoleónica y el idealismo del héroe manchego, y a relacionar tal cotejo con el propósito tan proclamado en estos tiempos de una unidad europea que el primero de los personajes citados trató de conseguir por las armas y el «de la triste figura» cervantino la defendió en comunes ideales espirituales, y el autor apunta su preocupación de que una meta semejante pueda ser conseguida bajo signo soviético. A la exégesis de las dos iniciales concepciones dedica Calle Iturrino la primera parte de su libro, en la que los epígrafes «Imperialismo y quijotismo» —con atrevidas pero justificadas apreciaciones, avalan tal tesis—, «Efemérides bonapartistas» y «Nuevas revelaciones en la literatura bonapartista», que junto a la «Génesis del derecho individualista», «Efemérides nacionales» y «Españoles y franceses en los sitios de Zaragoza», capítulos todos ellos que resultan tanto un verdadero placer de «repaso» para el erudito informado, como, a veces, la satisfacción de la permanente aventura «descubridora» para el mismo investigador —reléase «El brigadier Bolívar, defensor de Gerona»—, y en todo caso recuerdos, aportaciones y comentarios de actualidad, incluso cinematográficos o periodísticos —que revelan la atención viva que el autor consagra a la eventualidad de los temas conexiónados con sus propias ideas y conceptos—, y que, en su conjunto, ofrecen rico cúmulo de sugerencias al lector. No se trata de enzarzarse en discrepancias o sutiles divergencias, y tal puede colegirse en su segunda parte, «De Napoleón a Lenin y Europa frente a Rusia», en la que el escritor desde atalayas tan subjetivas, como bien estudiadas, esboza teorías y pronósticos que pueden a veces tropezar con ajenos puntos de mira.

N. L.

AMANCIO LANDÍN CARRASCO: *Mourelle de la Rúa, Explorador del Pacífico.* Cultura Hispánica. Madrid, 1971. 363 págs. Ø18×24Ø.

No es muy conocida entre nosotros la «epopeya oceánica». Aparte de los casi «tópicos» almirantes y pilotos, que han constituido epígrafes de nuestra epopeya imperial, quedan nimbados en la oscuridad o en la desidia inquisitiva cientos de esforzados «aradores del mar» que, como el gallego Francisco Antonio Mourelle de la Rúa, constituye el tema de esta completísima biografía que le ha dedicado el coronel auditor de la Armada y experimentado investigador, ya laureado en varias ocasiones, don Amancio Landín Carrasco.

Aparte del secular interés hispánico por la hipotética vía marítima entre el Atlántico y el Pacífico —el «paso del Noroeste»—, el siglo XVIII, y sobre todo la ambiciosa política mundial de Carlos III, especialmente en su ministro ilustrado, concedió a la fachada pacífica del Norte un destacado interés que centró sus intentos en el litoral Oeste del Virreinato de la Nueva España, con el doble interés de garantizar caminos seguros y mejores para el famoso comercio con Filipinas —que protagonizaba el legendario «galeón de Acapulco»— y de explorar y conocer más adecuadamente el preciso perfil de este perfil costero de América del Norte, donde ya en este último tercio del siglo XVIII se ponía en evidencia una triple rivalidad, anglo-rusa-hispana, que en algún momento amenazaba en degenerar en conflicto, continuación de los temidos choques español-británicos, que en dos ocasiones notorias —1762 y 1779— habían enfrentado los poderes marítimos de las dos grandes rivales europeas en las rutas y tierras del mar. Unos pocos años más tarde —hacia principios del siglo XIX— un testigo de excepción, el germano Otto von Kozbue, describía aquellas zonas liti-

gadas de la Alta California así: «... Como un granero inagotable para Kamchatka, Ochotsk y todos los establecimientos de la Compañía Ruso-Americana, California proporcionaría nueva vida a todas estas regiones, que frecuentemente sufren tan grandes penalidades. El país parece por todas partes fértil (muy) y el clima templado es tal vez el más hermoso y más sano de todo el mundo». ¡Asombrosa!, realmente, la precisa profecía sobre unos parajes cuya línea costera descubrió y puso de manifiesto con lenguaje cabal, Mourelle, quien con tenacidad inquebrantable y diestro «amor al oficio» supo, en dos notorias oportunidades —en el viaje de la «Sonora», en 1775, y en el de la «Favorita», de 1779—, recorrer tales regiones y alcanzar, en el segundo de los periplos citados, ¡nada menos! que las costas meridionales de la lejana península de Alaska, tornando, tras no pocos riesgos y peripecias, a la tradicional base de San Blas, en Méjico.

Prosigue su hazaña en las sendas del antiguo «Mar del Sur», con un viaje a Manila y una estancia apreciable en aquel archipiélago, base de nuevos descubrimientos y exploraciones —entre ellas el archipiélago de Tonga, la notoria visita a Vavao, la arribada a las Marianas, para desde ellas volver a la Nueva España en una ruta exploradora que abarca el bienio 1780-1781—, completado este viaje con otros a los mismos confines, acercándose al fabuloso imperio chino, para terminar sus notorios servicios «americanos» con su intervención en el pleitoso problema de Ntka, y ya, de vuelta a la patria, en los conocidos sucesos que precedieron y continuaron a «la francesada» en los años primeros del XIX.

Sus interesantes y amenos «Diarios» y una serie muy cuidada de «Índices» rematan esta monografía modélica, editada no ha mucho por el prestigioso Instituto de Cultura Hispánica.

N. L.

POLITICA

FRANÇOIS
MASNATA

PODER
BLANCO Y
REBELION
NEGRA

DOPESA

FRANÇOIS MASNATA: *Poder Blanco y Rebelión Negra.* Dopesa. Barcelona, 1970; 336 págs. Ø11×18,5Ø.

François Masnata, aunque de nacionalidad suiza, actualmente trabaja para la Fundación Nacional de Ciencias Políticas. Anteriormente fue profesor de la misma materia en Lausane. Con la colaboración de su esposa ha publicado varios estudios, entre los que destaca *Poder, Sociedad y Política en los Estados Unidos.*

El autor de este libro cree que no se puede comprender los Esta-

dos Unidos de América sin comprender el grave problema racial que representa la presencia del negro en cuanto se refiere a las estructuras económicas, políticas y sociales.

Masnata, apoyado en una rigurosa actitud investigadora, aporta dos vertientes: la diacrónica y la sincrónica. Hace un estudio de los negros que se trasplantaron a América en tierras colonizadas por españoles y portugueses y observa el espíritu humanitario de éstos que integraron en su sociedad al hombre de color, al que siempre dieron valor de ente con alma y pensamiento y consideraron de la misma especie que ellos. En Norteamérica la teoría del «crisol», según la cual los grupos importantes son asimilados o se asimilan a la sociedad después de un tiempo más o menos largo, no se aplica a los hombres de piel morena; éstos siempre se encuentran al margen de la sociedad y de la movilidad social.

Impone el autor un panorama histórico digno de encomio y excepcionalmente documentado, sobre asentamientos y revoluciones de esclavos, lo mismo que las me-

didias que se adoptaron para mantener dicho «status». El aspecto psico-social y económico-político Masnata lo conoce y lo expone de forma magistral.

Pauli Murray, en su obra *States law on race and color*, a más de otros autores que han penetrado profundamente en el problema, informa que la segunda guerra mundial abrió horizontes nuevos a estos hombres de distinta raza que, al pasan a Europa, se dieron cuenta que existían naciones donde la sumisión no se acondiciona por el color de la piel. La reacción sería conflictiva y daría lugar en Estados Unidos a un enfrentamiento entre los individuos de color y los blancos. Este enfrentamiento llevará implícito una lucha sorda en ocasiones y en otras sangrientas. En anecdotario escalofriante, presenta Masnata revueltas y boicots, como aserto de que el negro ha perdido el miedo al blanco. La ley de 1964 no cabe la menor duda que mejoró la existencia en Estados Unidos del hombre de color, mas ciertamente no todos los problemas han sido resueltos.

La problemática escolar está estrechamente unida al habitat, al

nivel de vida, al origen social y a la evolución demográfica. La problemática social está trabajada por el autor de la obra con tal tacto y meticulosidad que nos induce a sentirnos orgullosos de encontrarlos fuera de esta ambientación extraña e inhumana.

Masnata nos explica que la economía americana, lejos de favorecer a la integración de los negros en el circuito económico, parece más bien frenarla. La fuerza inhumana de una numerosa clase social norteamericana está descrita con un realismo sorprendente que nos mueve a sentirnos bastante identificados con los hombres de color que sienten el peso de una gran injusticia sólo por no pertenecer a una raza que muestra diferente coloración de epidermis.

Masnata nos dice: «Dos rasgos fundamentales caracterizan el problema negro: por un lado, la evidencia de que los negros sólo son ciudadanos a medias; por otro, la continuidad del comportamiento de la mayoría blanca.» La «propiedad privada», las tierras y la industria, parecen haber sido un freno a la evolución de las relaciones entre razas.

La historia de la esclavitud con sus dos tendencias (abolicionista y esclavista) está llena de datos curiosos y aporta una serie de teorías de los prohombres americanos del siglo XIX, así como en el siglo XX en cuanto a la integración de los negros a la sociedad de los Estados Unidos.

Termina Masnata el libro diciendo que la suerte de los negros en América del Norte ha registrado mejoras considerables, sobre todo en ciertos sectores. Mas el problema subsiste y si su mejora ha tenido existencia, se debe a la guerra civil, al período radical, a la depresión económica, a las dos guerras y a la revolución negra siempre latente desde que se abolió la esclavitud, manifestando un trascendental peligro. Prejuicios y discriminaciones anidan en medio de los individuos.

Las perspectivas para solucionar el problema no pasan de ser un ensayo en este magnífico libro, que no por ello deja de interesar a todos los que nos dedicamos a la psicología.

JLB

CESARE CASES: *Crítica del marxismo liberal.* Ediciones Península. Barcelona, 1971; 147 páginas. Ø11×18Ø.

El profesor Cesare Cases es un estudioso de las grandes cuestiones sociales y políticas de nuestro tiempo, y los trabajos que forman este pequeño volumen fueron publicados antes a lo largo de varios años. Se reúnen aquí porque tratan del mismo asunto y forman realmente otros tantos capítulos de un libro, que es como los encontramos después de un prólogo para la edición castellana de la obra. Cualquiera que hojea estos estudios echará en seguida de ver la sólida preparación de su autor y el conocimiento cabal de su tema; pero al mismo tiempo echará de ver que en estos trabajos, fruto de la preocupación de un catedrático universitario, se ha puesto él mismo: no son pasatiempos o pretexto para un deleite intelectual de profesor, sino que delatan lo que ha sido la verdadera vocación intelectual de Cesare Cases, primeramente comunista sometido a la disciplina del partido, aunque en un ámbito pura-

M. CANTARERO DEL CASTILLO: *Tragedia del socialismo español (un estudio de los procesos socialistas en España).* DOPESA, Madrid, 1971; 295 págs. Ø16×22Ø.

El autor ya dice en las primeras líneas de su libro que éste «no intenta, ni mucho menos, constituir una obra de historia, en el sentido estricto e idóneo del concepto». Pero, a mi juicio, no basta con hacer esa salvedad. Aunque se trate de un libro polémico, de ensayo político, si adopta la forma de relato histórico debe atenerse a las normas elementales que han de dar validez a un estudio de esa naturaleza. En Cantarero falla, además de la objetividad, la más somera información. Como un ejemplo, entre otros, leemos: «La restauración de la Monarquía en la persona del Príncipe Alfonso de Borbón y Hausburgo (sic), en quien la reina exiliada Isabel II había abdicado.» Se nos dirá que es un lapsus, pero en un error de ese calibre no incurre ninguna persona medianamente informada.

Con ese bagaje, el autor se decide a interpretar la historia contemporánea de España. Habla de maniqueísmo en otros, sin advertir que su libro es un ejemplo de servicio incondicional a un argumento. Su tesis estriba en que el maximalismo revolucionario siempre ha producido en España efectos reaccionarios. Pues esta frase la repite el autor, casi literalmente, más de veinte veces a lo largo de sus páginas. Ciertamente es que en alguna ocasión se excusa por la reincidencia, mas para que se nos perdone una falta es preciso el arrepentimiento, y Cantarero no demuestra el menor propósito de enmienda cuando una y otra vez insiste en subrayar expresamente la demostración

mente intelectual, y luego disidente o, si se prefiere la expresión, porque es más clara, desengañado, como tantos otros. Por eso es lógico suponer que estos temas forman capítulos de la biografía de su autor. «¿Te dejarías crucificar por ella?», preguntó Federico el Grande a un hombre que le llevó los estatutos de una religión que acababa de inventar.

La situación en que ahora se encuentran los intelectuales es paradójica: cuando hablan de sí mismos, jugando con sus ideas, no tienen realmente nada que decir y cuando hablan desde una experiencia personal que quieren poner en claro, diciendo casi siempre cosas interesantes, quieren evadirse de ella para recobrar su actitud de intelectual. Claro es que si pudieran vivir contentos consigo mismos serían burgueses más que intelectuales; si pudieran quedarse en su creencia—comunista, fascista o de cualquier otra índole—serían creyentes más que intelectuales, y si fueran capaces de decir algo hablando desde el centro de sí mismos serían, más que ellos mismos, sus abuelos o sus bisabuelos. No parece que este callejón sin salida tenga ninguna salida de contrabando. Y de ahí la paradoja con que tiene que habérselas cualquier intelectual que se toma en serio y no pretenda darnos gato por liebre.

Los artículos de Cesare Cases, como escritos en un período de varios años, reflejan las mudanzas que se van operando en su manera de ver las grandes cuestiones del marxismo. Las grandes cuestiones del marxismo son hoy las grandes cuestiones del pensamiento, por lo que se refiere a la libertad del hombre, es decir, del individuo de carne y hueso, por lo que se refiere al modo de entender la sociedad y las necesidades humanas que quedarían satisfechas en eso que se llama felicidad, por lo que se refiere a la creencia en los grandes proyectos de la historia, regida por la

razón o por el acaso, y a todas las grandes cuestiones que ha suscitado el último medio siglo la relación entre el hombre y la masa. Los trabajos de Cesare Cases se apoyan en los hechos, en las ideas de los escolásticos del marxismo o en las de los llamados revisionistas, en las promesas del partido y en la tensión, cada día más fuerte, entre lo que el partido prometió hace cincuenta y tres años y la realidad, uno de cuyos rasgos acaso más inquietantes consiste en la opresión más implacable cada día del ciudadano, menos libre cada mañana al levantarse y más persuadido de que las promesas del partido, aunque fueran fidedignas, no valdrían en todo caso el precio a que no hay más remedio que pagarlas.

Otros de los rasgos de este libro son tan visibles y no menos dramáticos, como el que sean las minorías, las aristocracias de derecho divino, las que protesten y vayan a la cárcel, al destierro o al olvido y el que consiste en esos peculiares seísmos del partido, como la invasión de Hungría y la invasión de Checoslovaquia. ¿Cómo convencer a un hombre serio de que todos los trastornos se explican por el imperialismo, el capitalismo y otros ismos cuando se ha perdido la fe en las brujas? No se puede convencer a nadie, pero se indica qué ideas tienen en la cabeza los que dicen esas cosas y qué nivel suponen en la mentalidad de sus masas. Quizá el meollo de la cuestión estriba en que no se ha conseguido que los ciudadanos dejen de pensar para acomodarse a que piensen por ellos los dirigentes. Si algún día se lograra eso, el comunismo habría llevado a cabo la más radical extirpación del sentido religioso de la existencia que debe imaginar, ante la cual el desarraigo de creencias históricas y de dogmas de algunas religiones sería un juego infantil. Pero si no lo consigue, el comunismo tendrá que ir dejando paso a

de su aserto, con machaconería exasperante. Su interpretación de la historia es de un subjetivismo desenfadado, aunque no dudamos de su buena intención. Estima, por ejemplo, como algo negativo el triunfo de la Ley sobre la huelga revolucionaria de 1917, el mismo año, no se olvide, de la revolución rusa. «Pese a su gran despliegue—escribe—, la huelga no produjo los efectos perseguidos. La complejidad de los intereses en conflicto volvió a operar en desfavor (sic) de la nación española.» Buena parte del libro se ocupa de la guerra de España, y también aquí incide en ese defecto de la interpretación tendenciosa. Sigue continuamente a Ramos Oliveira en su obra de indisimulada y honesta parcialidad; y cuando Cantarero cita, rara vez, a un historiador como R. de la Cierva lo hace para traerlo en apoyo de su postura, con frases aisladas de su contexto natural. A ciertos personajes les dedica especialmente unas páginas hagiográficas, de alabanza sin contraste ni matices, como extraídas del «Flos Sanctorum».

En cuanto a su modo de hacer, Cantarero prescinde de las notas de pie de página, sin duda para dar a su libro un aire más ágil. Pero el recurso es contraproducente, porque la obra viene plagada de citas, extensas y continuas, y lo único que consigue es multiplicar en el texto, de modo tedioso, las referencias a las fuentes. El estilo resulta deficiente, con numerosas faltas de sintaxis: «El día 10 regresó a Valencia Negrín y los ministros, pero no Azaña.» Los neologismos, que cuando son afortunados enriquecen y esmaltan el lenguaje, nos parecen recusables si les faltan justificación semántica y nobleza.

LUIS GOMEZ DE ARANDA

las apetencias personales de ordenar el mundo y la vida según los deseos y las apetencias de cada cual.

Sobre este fondo, lleno de ideas y experiencias, se mueve el profesor Cesare Cases y todos los viejos comunistas italianos que, después de la invasión de Hungría y de la invasión de Checoslovaquia, se fueron alejando del partido en el convencimiento de que el temor de Trotsky se había hecho realidad: la burocracia del partido, afincada en el poder con más ahínco cada día, acabaría imponiendo a las masas con unos resortes incomparablemente más grandes que los del zarismo, sin contar con que antes estaba abierta la Duma, buena o mala, en donde resonaban palabras de protesta y de donde se esperaban más libertades cada día, mientras que ahora no se oyen palabras ni se espera nada de nada. Cesare Cases reviste su desengaño de fórmulas magistrales y de ideas muy amplias que nos hacen comprenderlo en lo que tiene de aventura intelectual. Pero al fondo, en el silencio, queda la forma desnuda del desengaño personal de un hombre que se jugó su vocación a la carta del comunismo y que al cabo de unos años se ha visto forzado a abandonarlo. Claro que Cesare Cases, como buen intelectual, no se ha propuesto hablarnos de su desencanto personal y por eso es prudente su advertencia, en el prólogo, de que es un profesor y de que no estima la labor del intelectual ni en tanto como otras veces en su vida, ni en tan poco como en algunas ocasiones. Lo peor del caso es que, con todas sus ideas y sus experiencias, nos ha dicho, sobre poco más o menos, lo que ya nos habían dicho tantos y tantos intelectuales, periodistas y artistas. Esa sí que es una coincidencia social sin proponérselo y sin que nadie la haya impuesto.

EMILIANO AGUADO



JUAN ANTONIO VILLACAÑAS: *Cárcel de la libertad*. Ayuntamiento de Gandía, Valencia, 1971; 40 págs. 16 x 21.

El premio Ausias March de 1969 distinguió a este libro de Juan Antonio Villacañas; en esa casi secreta colección que edita el Ayuntamiento de Gandía para dar a conocer —si así puede decirse— los libros premiados, acaba de aparecer recientemente, lo que nos permite tomar contacto de nuevo con la obra del poeta. El libro es breve, unitario en estilo y diverso en la inspiración. Se divide en trípticos, con la excepción de dos poemas finales a manera de contemplación del tiempo desde otro tiempo distinto.

El título es logomáquico. Cárcel y libertad al mismo tiempo, porque así ve el poeta la condición de ser hombre. Los trípticos se refieren, por ello, al hogar, la oración, la solidaridad humana y el amor más allá de las pasiones. El paso del ser humano por el planeta que habitamos es como un encarcelamiento, aun estando en pleno disfrute de la libertad de obrar. Villacañas resume su postura en una sumisa oración, y se nos muestra aquí como poeta de inspiración religiosa: todo empieza y termina en Dios.

«Si alguien piensa que Dios no tiene hogar, ¿somos hogar nosotros?», se pregunta o nos pregunta en una de sus «Cartas a Juan». En otra sección del libro se refiere descriptivamente a los «escondrijos/donde se oculta Dios/con Juan, conmigo». La búsqueda está asegurada por el convencimiento de saber que el resultado va a ser positivo: por ello, en el anteuúltimo poema escribe: «Dios está en el jardín. ¡Venid a verle!», y esta gozosa exclamación reduce su poética a un tema de predominio religioso. Hasta llegará a emplear una definición preñada de lirismo: «Dios es una palabra frondosa».

Los dos poemas que cierran esta Cárcel de la libertad están insertos en una posición total semejante: en el primero se da mención del nacimiento de la muerte y de su consecuencia inmediata, mientras que en el segundo, Villacañas habla del tiempo y desde el tiempo, hasta el punto de perderse en el pasado («Yo, que puedo ser hijo de una esclava romana y de un soldado bárbaro») o en el momento que aún no tiene vigencia («Nadie sabe que estuve, pero estuve, en el jardín espeso, virginal, del futuro»). Tiempo, muerte, Dios, he aquí las tres constantes de la poesía castellana en cualquier época, lo mismo que en los poemas de este libro.

«Dadme permiso para estar seguro/de lo desconocido siempre», pedirá el poeta. ¿Acaso la poesía no es precisamente un misterio que el poeta se encarga de hacer tangible? Lo desconocido, la imagen de la muerte y de su silencio, le estará visible a Villacañas por medio de su creencia religiosa únicamente, de forma que sus versos no van a tener que debatirse en la angustia de la duda, por haber sido nacidos previos a ella. La duda no se refiere al qué será lo desconocido, sino cómo alcanzarlo sin problemas.

Todos los poemas de Cárcel de la libertad siguen el ritmo endecasílabo, pero su disposición en el verso es arbitraria. Por ejemplo, los versos «Ya sabes, Juan, la casa es una forma/ de ser y estar en ella como/en la superficie/y en el fondo/a la vez», tendrían que estar compuestos tipográficamente de otra manera, para que al endecasílabo inicial siguieran versos de siete sílabas, como lo son los citados.

Villacañas prefiere la asonancia en sus poemas, repetida mucho en ocasiones para reforzar su intención poética. La rima ocupa a los versos pares, aunque al no mantener la división de acuerdo con sus sílabas, a menudo resulta machacona. En determinados momentos la gradación se quiebra por no estar relacionados los elementos que la integran: por ejemplo, en «Lee los ojos del ciego, la mano de la esposa/y la prensa diaria»; en este caso resulta que dos aseveraciones metafóricas se unen sin transición a otra real y vulgar. Lo mismo se puede decir de las comparaciones, que en varios versos resultan notables por su calidad lírica, y en cambio otras veces descienden a niveles chocantes, tal «Ahora que la esperanza es como una premisa/y el corazón un silogismo lleno de conclusiones».

AV

JOSÉ CABRERA VÉLEZ: *Este dolor tan vivo*. Colección Rocamador. Palencia, 1971; 74 págs., 15 x 21.

En los últimos años han aparecido varios grupos de poetas sacerdotes que tienen como tema dominante en sus versos precisamente su condición sacerdotal. Desde Gran Canaria nos ha enviado un libro el sacerdote José Cabrera Vélez, compuesto exclusivamente por poemas de temática sacerdotal. Puede dividirse en dos secciones: una referente a versos de orienta-

ción religiosa, en los que se establece un diálogo con Dios para confesarle los gozos y las penas del hombre; la segunda se componería de poemas nacidos de la situación emanada del sagrado misterio del autor.

Este dolor tan vivo se presenta unitario, pues, e incluso el autor insiste en darlo como un todo completo al hacer paralelos el poema inicial y el último. Se trata de una lección de catecismo explicada a los niños del pueblo: el sacerdote se alegra de contemplar a los niños, pero siente el dolor de la soledad

propia de su ministerio: «Pero miré tu cruz—¡aún sigo hombre!— / Y vi la soledad de tu sagrario. / Señor, ya no estoy solo. / He comprendido: / ¡me necesitas para amar al mundo!»

Por otra parte, esa compañera única que le ha sido dada, la soledad, le ofrece unas compensaciones que si no desconocería. En sus meditaciones acerca del estado sacerdotal católico, Cabrera Vélez llega a una conclusión que grita en verso a sus lectores: «¡Eh, vosotros, los hijos de la tierra, que buscáis / cumplir la inclinación de vuestro instinto: / no se pierde el amor al renunciarle, / se encuentra más profundo!» Ya no se trata del amor humano, sino del divino, que le inspirará otros poemas en seguida.

Cuando el poeta se para a contemplar su estado, resuelve a su favor por la fe y la seguridad que le da el carácter de ungido. Esta serie de poemas es una especie de diario poético del sacerdote, a partir del día de la ordenación. Sus meditaciones le hacen decirse a sí mismo: «Pobre José: quizá la vida, / ni tú mismo lo sepas, te depare / —como una rosa roja de entusiasmo / nostálgica de luz en el ocaso— / olvido de tus sueños y tus ansias.»

José Cabrera Vélez usa para expresarse un verso medido, a veces blanco, otras de rima asonante o consonante. Resulta exclamativo por lo general, y emplea con frecuencia voces como «¡Oh!», «¡Ay!», etc.; también es amigo de las preguntas que él mismo contesta. Escribe en primera persona, o bien dirigiéndose a Jesucristo o bien a los hombres, cuando no a sí mismo.

Las voces poéticas de los sacerdotes expresan un sentimiento peculiar, que les pertenece en exclusiva, naturalmente. Recordamos que la revista *Uriel* editó en sus varios números, y sobre todo en la *Antología de la poesía sacerdotal*, una larga serie de poemas en torno a este sentimiento. La aportación del sacerdote canario viene a unirse a esa serie con acento personal dentro de la unidad del tema.

AV

ANTENOR SAMANIEGO: *El fuego lacerante*. Editorial Universo. Lima (Perú), 1970. 106 págs. 14 x 20.

«¿Cómo es el verso?», se pregunta Antenor Samaniego en un poema de su último libro, el noveno libro de poemas que edita. La pregunta se ha planteado en Occidente desde hace veintiocho siglos, y parece que o no tiene respuestas o todas le son válidas. Por eso Samaniego se contesta con nuevos interrogantes: «¿Es el sonido intenso? / ¿La idea inmaculada? / ¿Nube o lirio? / ¿La fuga del espíritu? / Lo pienso. / Lo pienso y no lo sé. / Sólo lo siento / ser llaga dulce, / fluido astral...»

Antenor Samaniego no es muy conocido por estas latitudes. Digamos, por tanto, que no sólo ha publicado libros de poesía, sino también teatro, novelas, cuentos y ensayos, además de unos textos de lengua y literatura españolas y peruanas. El fuego lacerante hace el número veintiuno de sus libros.

La primera parte da título al poemario, y es la más breve: sólo seis poemas, aunque extensos, la componen. Son todos ellos poemas de carácter político y patriótico, en los que Samaniego continúa una tradición hispanoamericana nunca dejada en olvido. Vamos a detener-

nos en el inicial, «Curriculum vitae», porque en él ha resumido su autor toda la vida y todo el programa poético y político. Comienza por afirmar claramente: «Yo soy el que les habla: soy un hombre / que vive para el verso y no del verso». El poema está escrito en endecasílabos blancos, por más que haya un heptasílabo y algunas asonancias.

La descripción física se une a la social: «Mediano de estatura y no muy grueso. / Surgi de la pobreza y soy burgués / jamás me avergoncé de confesarlo.» Más adelante hace su autodisección poética: «Con toda dignidad pulsé la lira / no para miserables alabanzas / sino para lanzar violentos rayos / sobre la torpe sien de los canallas.»

En los poemas siguientes da muestra de su afán patriótico, al cantar al Perú, y de su ideario político, al ensalzar al guerrillero. En una ocasión confiesa: «Y yo predico»; si, en efecto, muchos de esos versos parecen una predicación o una arenga. Lo malo es que la intencionalidad sabiamente dirigida suele ir en detrimento del contenido estrictamente poético. La exaltación de los valores patrios tiene una fuerza en sí, pero no conlleva por necesidad la poesía. En un libro de poemas hay que atender más (me parece, en buena lógica) a la poesía que a la capacidad de arengar a las masas.

«El laberinto alucinado», segunda parte del libro, nos ofrece 64 poemas muy distintos a los anteriores. Aquí domina el subjetivismo, y Antenor Samaniego se refiere con frecuencia a ese misterio que es la creación poética. Prefiero, sin duda, esta segunda parte, más personal y rica en expresiones originales por ello mismo. El escritor nos da idea de cómo concibe la poesía: «Hay una música interior, / una muy pura, / de una belleza no común, / y es infinita.»

Estos poemas son más cortos, casi todos ellos compuestos de versos endecasílabos, pero partidos en dos líneas, de acuerdo con un ritmo interior bien llevado: «¿Dices poeta? / Dices sacrilegio. / Le es dado alzar santuarios, / también idolos; / y asimismo le es dado destruirlos. / Nada le place. / ¡Raro Dios enfermo!». No quiero dejar de citar una confesión del poeta: «Alguien me dicta el verso. / Incandescente palabra / que recojo estremecido. / Y soy el cáliz, / soy el recipiente... / Alguien me dicta: / un ser desconocido.»

AV

BIOGRAFIA

JEAN-RENÉ HUGUENIN: *Diario*. Narcea, S. A. de Ediciones. Madrid, 1971. 312 págs. 10,5 x 18.

Jean-René Huguenin nació el 1 de marzo de 1936 y murió el sábado 22 de septiembre de 1962, en un trágico accidente automovilístico entre París y Chartres. En esos veintiséis años de vida se entregó con pasión a la literatura, estudió Filosofía y Ciencias Políticas, colaboró en los más importantes diarios y revistas de Francia y escribió una novela que tuvo una gran resonancia: *La Cote Sauvage*.

Lástima irremediable es que escritores de su vocación se malogren tan pronto por causa de un desdichado accidente que la propia víctima, a juzgar por significativas frases de su diario, presentía ya: «No tengo miedo a morir. Todas las muertes son bellas» (pág. 53). Y un poco más adelante nos dice plenamente convencido: «La muerte está en todos los caminos. Está ahí. La miro cara a cara. ¿Soy yo quien la llama? Escuchad. No tiene el aspecto con que se la pinta. Es nuestra última oportunidad de obrar con dignidad. Ella nos conduce a Dios.»

Escribió François Mauriac, con pleno acierto, en el prólogo de este libro que «la danza de la juventud en torno a la muerte, su fúnebre galanteo, nos hubiera producido tal vez cansancio si la muerte no se hubiera presentado a la cita puntualmente. Pero la muerte respondió a la llamada. Y la densidad de cada una de las palabras cambió de repente».

Así, pues, hoy, el significado de estas frases son auténticos aldabonazos, sentencias categóricas. Veamos algunos ejemplos que hemos seleccionado expresamente: «La verdadera virilidad es la pureza», escribe Huguenin, y a continuación, en la misma página 24 de su diario, afirma: «Resistir a la tentación, dominarla, vencerla, enseñar más sobre el pecado que todos los azotes del infierno, que las peores orgías.» Y es en la página 25 como consecuencia directa de cuanto nos ha dicho, cuando exclama: «¡Ojalá pudiera siempre soñar mi vida!» Pero será más adelante, en las páginas 54, 55 y 59 donde Huguenin nos dé pruebas contundentes de su ideología, de su complejo mundo interior... «Cómo me gusta la soledad y el dolor de algunos domingos...»

Resulta una constante en su vida recrearse, casi simultáneamente, del dolor y de la belleza, de la estética y de la verdad. Todo ello le llevará a decir: «Se acabaron los principios. Ya no hay principios, ya no hay moral, ya no hay buena conducta.» Y será líneas adelante, dentro de esta misma página, donde afirme rotundamente: «El creer que creía en Dios me ha perjudicado más que la blasfemia... Creo en Dios, pero no como creía antes.»

Por último, como justificación de este diario, Huguenin, con visión de futuro, previno: «Si un día estos apuntes caen en tus manos, si te decides a leerlos, perdona su brevedad y su tono áspero. Tengo muchas cosas que decir y no consigo hacerlo. Y no estoy más satisfecho que tú. No son más que meros instrumentos de trabajo.» Y es que este diario no estaba proyectado para una publicación inmediata. Era una obra literaria de singladura lenta que algún día se podía convertir en libro de memorias del autor. Pero el triste desenlace de Huguenin aceleró los hechos y los editores quisieron llevar a las prensas (después de encubrir muy diplomáticamente algunos nombres propios por iniciales) estas hojas amarillentas, hoy en forma de libro, para rendirle homenaje a título póstumo.

Ahora es muy posible—como dijo Mauriac—que su recuerdo no se pierda ya gracias a esta segunda boya de salvamento que es su diario. Y, así, su obra póstuma le mantendrá sobre las olas de la posteridad.

Del estilo literario de Huguenin, optamos por no entrar en mayores disquisiciones. Como muestra ya quedan señalados algunos textos suyos completamente representativos y rotundos. Por ello estimamos que resulta suficiente. Y vale.

RR

GUILLERMO ARAYA: *Claves filológicas para la comprensión de Ortega*. Editorial Gredos, Madrid, 1971. 250 págs. Ø14x20Ø.

Se ha propuesto el autor, estudioso y concienzudo, que entendamos mejor a Ortega y Gasset como tema de este libro que ahora sale a la calle con todos los pertrechos de la buena crítica. Y se lo ha propuesto sabiendo muy bien que Ortega es uno de los pensadores más claros de que disponemos los españoles. Uno de los pensadores más claros, y acaso el más claro de todos. Basta adentrarse en las páginas de uno de sus libros para saber lo que dice y lo que quiere sugerirnos. En este orden de cosas, Ortega será siempre mucho más claro que todos los exegetas y comentaristas, y lo mejor que puede hacerse es copiar algunos de sus artículos para aclararnos lo que dice el pensador. Seleccionarlos bien es lo único que tiene sentido al querer explicarnos sus ideas, porque, si no se hace así ocurre con frecuencia que el expositor, en lugar de darnos las ideas de Ortega, nos sirve en bandeja las suyas, y esto, en buen castellano, es lo que se llama dar gato por liebre.

Guillermo Araya se encuentra al tomar como tema de su libro la obra de Ortega con que es clara, diáfana, y con que las incitaciones que lleva consigo desde el comienzo hasta el fin son muy distintas, de manera que las unas se refieren al filósofo, otras al artista, las más al hombre sencillo que no tiene por qué ser filósofo ni artista, muchas al político y algunas, no pocas, a la mujer, al niño, al profesor, al estudiante, al estudioso y al hombre de la calle que lee los periódicos todas las mañanas y no vuelve a pensar en lo que ha leído. No hay que decir que para escribir con tanta claridad necesitó Ortega de dos cosas, al menos en la superficie, distintas: necesitó de ideas claras, muy claras, con las que pudiera manipular a su antojo y de palabras por lo menos tan claras como las ideas. La obra de Ortega se ha hecho por la colaboración de un pensador y de un artista del idioma.

Si nos quedamos sólo con el pensador tendremos unos libros de filosofía—tomando la palabra en su más alta acepción—que se han leído y se han entendido en muchos países en donde no se habla castellano. Ello muestra que la traducción no ha acabado de desposeerlos de sus quilates, aunque, naturalmente, les haya quitado muchos. En todo caso, el pensamiento de Ortega se mantiene por encima y más allá del idioma en que fue expresado. Si nos quedamos con el idioma solamente, parece que las

ideas de Ortega brotan de su capacidad de artista. Escribe sencillamente, sin usar de palabras doctas más que cuando no tiene más remedio, y su prosa rezuma lirismo sin perder nada de su precisión. A diferencia de la prosa llamada poética, que descansa sobre sí misma, ajena a lo que lleva como contenido y se deslía casi siempre en su propia sonoridad. Por el contrario, la prosa magistral—hay que llamarla de algún modo y ahora no se me ocurre otro—como la de Zubiri, por ejemplo, atendida a su contenido, fluye trabajosamente ocultándose, por decirlo así, de sí misma. Lo que Ortega ha hecho en nuestra lengua es algo muy poco frecuente, rarísimo. ¿Quién no recuerda las páginas y páginas en que Unamuno habla y habla sin tener nada que contarnos o repitiendo una vez más lo que ya nos ha dicho cientos de veces? Ortega y Gasset ha escrito muy poco, si se comparan las páginas que nos ha dejado con las cosas que nos dice.

Pues bien, el trabajo de Guillermo Araya consiste en intentar una comprensión de Ortega desde el idioma; desde el idioma que usó como herramienta y del idioma sobre que meditó tantas y tantas veces en voz alta y por escrito, aunque debió de meditar mucho más de lo que podemos colegir por sus conferencias y sus libros. Ortega fue un filósofo en castellano y siempre pensó que la filosofía estaba obligada a salir a la luz en el idioma en que se pensaba. Y para que se vea lo que hizo Ortega basta con comparar cualquiera de sus escritos con los de los filósofos españoles que salen de aquí y se pasan una temporada en Alemania o con los de esos que, sin ir a Alemania, nos sirven sus sutilezas en una lengua que, como el pensamiento, no ha venido ni de Alemania ni de España.

Afrontar este asunto, en que Ortega es al par artista del idioma, creador del idioma y pensador que se hace tan accesible por la claridad de su pensamiento como por su gracia en el manejo del castellano es mérito que merece alabanza y reconocimiento. Guillermo Araya ha trabajado su parcela con pulcritud, con minuciosidad y, sobre todo, con ese amor que ha alentado siempre al buen intelectual. ¿Fue Ortega un pensador? ¿Fue un filósofo? ¿Fue un escritor de primera magnitud? Estas preguntas se nos van explayando a lo largo del libro al cabo de tantos años como parece que acabó la polémica y cuando la obra de Ortega ha perdido aquella «palpitante» actualidad que tuvo en su tiempo. Supuso siempre un interlocutor, un adversario y un contorno; de donde surgió aquella temprana vocación por el periodismo de que se hizo cargo Ortega en su primera estancia en Alemania. La filosofía fue siempre para Ortega empeño de hombres que necesitan saber a qué atenerse y por eso, más que con los pensadores de su tiempo, contó con sus prójimos y, sobre todo, con su contorno, que fue siempre para Ortega, España. Lo que le debe el desenvolvimiento del idioma, tanto por el garbo de sus escritos como por el acierto de las palabras que en-

contraba para traducir palabras in-traductibles de otros idiomas es cosa que todavía no estamos en condiciones de aquilatar. Por su novedad, por su sugestión y por su elegancia, el idioma de Ortega se ha hecho a menudo muletillas en escritores que no aciertan a encontrar su estilo y, más que en ninguna otra cosa, en artículos y editoriales de periódicos y emisoras de radio. Bien lo hubiese lamentado Ortega de haberlo visto con la plenitud con que lo vemos ahora, aunque hubiese caído pronto en la cuenta que es uno de los tributos que tiene que pagar el inventor. Quien no inventa copia a los inventores y los inventores son maltratados por los que no saben zafarse del hecho de su invención.

EA

RAMÓN VALLS PLANA: *Del yo al nosotros*. Editorial Estela, Barcelona, 1971. 426 págs. Ø13x20Ø.

En las palabras preliminares, Emilio Lladó, catedrático de Historia de la Filosofía en la Universidad de Barcelona, al presentar el libro nos dice que su autor lo ha escrito partiendo de su tesis doctoral, calificada con la nota máxima. Sitúa a grandes rasgos la filosofía de Hegel en el pensamiento de nuestro tiempo y esboza un anticipo de lo que vamos a encontrarnos en el libro, que, a manera de subtítulo, acota con modestia su propósito: «Lectura de la fenomenología del Espíritu, de Hegel». Antes de comenzar la exposición, que puede antojarse rigurosa y demasiado abstracta a los que sienten un cierto escalofrío al oír el nombre de Hegel, reza la dedicatoria: «A los que todavía creen que en el fondo del filosofar se alza la libertad».

Y luego, por si no tuviéramos bastantes advertencias de que el trabajo que se nos ofrece está imbuido de todas las grandes preocupaciones de esta época en que vivimos, el autor nos habla en su Introducción de los que han partido de Hegel, como el marxismo y el existencialismo, cada cual a su manera. Desde el primer momento se echa de ver que Ramón Valls Plana no se ha aprendido la filosofía de Hegel de memoria y nos la va a exponer como se ha expuesto tantas y tantas veces. Por el contrario, la desenvoltura con que ataca los temas de Hegel nos hace suponer que su libro ha sido, como todos los libros que merecen haber sido escritos, una meditación sobre nosotros mismos, procurando relacionar siempre de manera tangible la dimensión especulativa de Hegel con las vicisitudes de la historia, es decir, con el mundo y la vida en que nos encontramos. Este es el gran tema del libro, que, por su empeño, por su solvencia y por su asunto rebasa con mucho las posibilidades de un círculo amplio de lectores no especializados en filosofía. Espero que en otro lugar se hable mucho de este trabajo excepcional de Ramón Valls Plana. Lo que en él se revela del pensamiento de Hegel, entre otras cosas, puede contribuir a estudiar las obras de este metafísico inmenso con más sentido de lo que nos pasa.

EA

estafeta discos

- **TCHAIKOVSKY: Concerto número 1 para piano y orquesta, en si bemol menor, Op. 23.** LA VOZ DE SU AMO J 063-02044.

Una versión excepcional para una obra que ha rebasado las fronteras de lo sinfónico y ha llegado al gran público, que conoce, al menos, su tema principal. Alexis Weissenberg es el encargado de la parte solista, en la que se muestra tan en primera línea como en el repertorio clásico. Su extraordinaria calidad de pianista, su técnica segura, que parece no ser necesaria a fuerza de mostrar facilidad, se complementan con la clara visión de la música del compositor ruso. Con él, a su mismo nivel, la Orquesta de París, dirigida por Herbert von Karajan. No hay duda de que en la competencia —pequeña, desgraciadamente— de las versiones del concierto de Tchaikovsky, ésta merece uno de los primeros puestos.

- **BEETHOVEN: Sinfonía núm. 4 en si bemol mayor, Op. 60, y Sinfonía núm. 1 en do mayor, Op. 21.** EMI J 053-00806

Llamaríamos a esta grabación «disco complemento», ya que recoge dos de las sinfonías de menor frecuencia en los conciertos, pero que, como las siete restantes, forman un todo imprescindible de conocer dentro de la obra beethoveniana. En esta versión es Wilhelm Fürtwängler el que ocupa el *podium*, y su personalidad es de sobra conocida para que se precise un análisis de su realización. Su trabajo al frente de la Orquesta Filarmonica de Viena responde a su presencia durante años ante las principales orquestas del mundo y su conocimiento de la música del compositor de Bonn.

- **BEETHOVEN: Triple concierto, Op. 56, para piano, violín y violoncello.** ANGEL J 065-02042.

La presentación de esta grabación alude, y con razón, a que se trata de una obra incomprendiblemente postergada; pero la explicación está en la necesidad de reunir a tres solistas, un director y una orquesta dentro de un alto nivel. Así se ha conseguido en este caso con el pianista Sviatoslav Fichter, el violín David Oistrakh, el violoncello Matislav Rostropovich y la Orquesta Filarmonica de Berlín, dirigida por Herbert von Karajan. No hay duda de que nos encontramos ante una versión de excepción por la obra en sí y por los intérpretes, que ya que no es escuchada habitualmente en los conciertos, cuenta además con este hecho para alcanzar una mayor difusión a través del disco.

- **BIZET: Carmen.** EMI 165-02.072/74.

El primer atractivo de esta versión lo encontramos en que sea completa y que, por tanto, incluya escenas y sobre todo recitativos que se suprimen habitualmente en las representaciones y en otras grabaciones. Junto a este hecho —digamos de valor de autenticidad—, los intérpretes. La dirección corre a cargo de Rafael Frühbeck de Burgos y las voces corresponden a Grace Bumbry (Carmen), Mirella Freni (Micaela), Jon Vickers (don José), Kostas Paskalis (Escamillo) y Eliane Lublin, Viorica Cortez, Michel Trempont, etc.; coros y orquesta del Teatro Nacional de la Opera de París y los Pequeños Cantores de la Croix de Bois. La orientación de Frühbeck está lógicamente más cerca de un concepto de fidelidad al lugar de la acción, a lo que contribuye la intervención de Lucero Tena con sus palillos.

- **MAHLER: Sinfonía núm. 5 y Cinco canciones de Rückert.** EMI 163-01.997/98.

Esta grabación es como una herencia del director sir John Barbirolli, quien la dirigió poco antes de su muerte, al frente de la Orquesta New Philharmonia. La sinfonía de Mahler es casi novedad en el mercado del disco y viene a enriquecer el reducido repertorio de este compositor, que es posible escuchar fuera de los conciertos. El redescubrimiento de Mahler le ha concedido a la vez el lugar que le corresponde en el campo de la música sinfónica. La obra, dividida en cinco movimientos, cuenta en Scherzo o tercero con un difícil y hermoso pasaje de trompa que corre a cargo de Nicholas Busch.

Dentro de ese campo de interés figuran las cinco canciones sobre texto de Friederich Rückert, que interpreta la mezzosoprano Janet Baker. Canciones llenas de belleza y ternura, de riqueza y fuerza, al mismo tiempo que obtienen una interpretación de extraordinario relieve en la voz de Janet Baker.

- **PUCCHINI: La Bohème.** GRAMOFONO ODEON 153-00.673/74.

La versión corresponde a la serie «La Edad de Oro de la Opera», que está siendo lanzada por la marca discográfica, utilizando las versiones «históricas» reconstruidas electrónicamente. En esta ocasión nos encontramos con las voces de Beniamino Gigli, Licia Albanese, Tatiana Menotti, Afro Poli, Duilio Baronti, Aristide Baracchi y Carlo Scattola, a la orquesta del teatro alla Scala, con Vittore Veneziani, como director del coro, y Umberto Berrettoni, como director.

Ya hemos comentado en otras ocasiones el interés de esta serie, lo que subrayamos de nuevo, para el aficionado a la ópera, que encontrará en ella las voces de los «divos» de ayer, que continuamente se utilizan como término de comparación, pero «reconstruidas» para la normativa sonora de nuestro momento técnico.

- **VERDI: La Traviata.** GRAMOFONO ODEON 153-17.079/80.

Nueva grabación de la serie «La Edad de Oro de la Opera» con las voces de Adriana Guerrini (Violetta), María Huder (Flora), Luigi Infantino (Alfredo), Paolo Silveri (Germoni), Adelio Zagonara (Gaston) y Gino Conti, Paolo Rakouska, Carlo Platania y Blando Giusti. Como sucede en toda esta serie, son nombres que precisan de pocos comentarios, que en esta ocasión están dirigidos por Vincenzo Belezza, con la orquesta del teatro Alla Scala, con Vittore Veneziani, como director del coro.

Es curioso que no parezca oportuno analizar la orientación de la versión en función de dos factores importantes. Por una parte, porque son nombres que el tiempo se ha ocupado de consolidar; por otra, porque tienen realmente el valor «histórico» que la marca grabadora ha señalado en su lanzamiento.

- **MASCAGNI: Cavalleria Rusticana.** GRAMOFONO ODEON 153-17.074/75.

Beniamino Gigli, como Turiddu, figura al frente del reparto de esta nueva grabación de la serie «La Edad de Oro de la Opera». Junto a él, Lina Bruna Rasa, Giulietta Simionato, Gino Becchi y María Marcucci. La versión está dirigida por el propio compositor, y cuando hablábamos de utilizar esta serie como término de comparación ya lo teníamos en cuenta, porque su presencia nos lo prueba de modo definitivo.

Mascagni, pues, dirige su propia ópera al frente de la orquesta del teatro Alla Scala, con la colaboración de A. Consoli, como director del coro.

El hecho de que el autor dirigiera la grabación que ya tuvo importancia en su momento cobra un valor mucho más trascendente con el paso de los años, que no han envejecido la serie, sino que la han «revitalizado».

- **DEBUSSY: La Mer y Nocturnes.** LA VOZ DE SU AMO J 063-01.853.

Dos obras muy representativas de la producción sinfónica de Debussy, que han sido reunidas en excelentes versiones, a cargo de sir John Barbirolli, con la Orquesta de París. *El mar*, aunque con aire de música programática, responde a una concepción plenamente impresionista, y se trata además de su obra de mayor extensión, por lo que se acerca a una sinfonía, aunque dividida en tres tiempos: «Del alba al mediodía en el mar», «Juego de las olas» y «Diálogo del viento y el mar».

Los *Nocturnos* es obra que no se suele presentar completa en los conciertos por la necesidad de contar con un coro para su tercera parte, por lo que la mayoría de las veces se interpretan únicamente las dos primeras. En esta grabación figura completa, contando con la intervención del coro de la ORTF, dirigido por Jacques Jouineau.

La versión de Barbirolli es «puntillista» y delicada, como corresponde al carácter del gran músico francés.

- **BORODIN: En las estepas del Asia Central y Danzas Polovtsianas. RIMSKY-KORSAKOW: La Gran Pascua rusa y El vuelo del Moscardón. MOUSSORGSKY: Una noche en el Monte Pelado.** LA VOZ DE SU AMO J 053-10.600.

Dos orquestas, Filarmonía y de la Sociedad de Conciertos del Conservatorio de París, dirigidas por André Cluytens en una panorámica de la música rusa, con los títulos más «populares» y difundidos. La versión ligera de *En las estepas del Asia Central* y las versiones para cello solo de *El vuelo del Moscardón* especialmente hacen de esta grabación un conjunto de temas conocidos que encontrará amplia acogida en sectores no excesivamente especializados de la música sinfónica. Son obras que atraen al aficionado medio, presentadas con la seriedad de un director como Cluytens.

- **SCHUBERT: Quinteto en la mayor para piano y cuerda, «La Trucha».** LA VOZ DE SU AMO J 053-00.169.

En las notas de la carpeta del disco Massimo Mila cuenta las circunstancias felices en las que surgió esta obra y sobre todo la extraña combinación instrumental, consecuencia de pensar en el grupo de *amateurs* que habría de interpretarla. Efectivamente, el quinteto incluye piano, violín, viola, cello y contrabajo y se echa de menos el segundo violín. Pero como pasa ante situaciones especiales, lo obligado del conjunto le presta una sonoridad distinta de lo habitual, que colabora en la belleza de la obra, que es al mismo tiempo un buen ejemplo para acercar al aficionado medio a la música de cámara.

Se ocupan de la versión el pianista Hephzibah Menuhin y miembros del cuarteto de Cerdas Amadeus: Norbert Brainin, violín; Peter Schidlöf, viola; Martín Lovett, cello, y J. Edward Merret, contrabajo.

C. J. COSTAS