

la

estafeta

literaria

revista quincenal de libros, artes y espectáculos

476

15 septiembre 1971

20 ptas.

EL ARTICULO COMO
GENERO LITERARIO

por JOSE MARIA PEMAN

TOMAS MORALES
medio siglo despues

ENTREVISTA CON
MIGUEL ANGEL ASTURIAS



LOTERÍA DE BARRAS Y LAS LARAS



PUEDEN JUGAR

FIESTAS DE LA MERCED

CONCURSO DE PRENSA,
RADIO Y TELEVISION

El Ayuntamiento, con el fin de premiar los mejores reportajes, crónicas e informaciones gráficas que se publiquen en la prensa española y las mejores emisiones difundidas por radio y televisión, en el periodo comprendido entre el día 1 de septiembre y el 31 de octubre de 1971, y que exalten aquellas fiestas, convoca un concurso que se regirá por las siguientes

BASES :

1.ª Se establecen los siguientes galardones :

Prensa

a) Un premio de cincuenta mil pesetas para el mejor artículo o serie de artículos, crónicas o reportajes aparecidos en cualquiera de los diarios, semanarios, revistas u otras publicaciones barcelonesas.

b) Un premio de cincuenta mil pesetas para el mejor artículo o serie de artículos, crónicas o reportajes aparecidos en cualquiera de los diarios, semanarios, revistas u otras publicaciones periodísticas de fuera de Barcelona.

c) Un premio de cincuenta mil pesetas para la mejor colección de fotografías relativas a las Fiestas y aparecidas en cualquier diario, semanario, revista u otra publicación periodística local.

Radio y Televisión

a) Un premio de cincuenta mil pesetas para la mejor emisión radiofónica o televisiva de cualquier estación local.

2.ª Los trabajos deberán presentarse en la Oficina Central de Turismo e Información (Avenida Puerta del Angel, 8, bajos), los días laborables, de diez de la mañana a una de la tarde, con sujeción a los siguientes requisitos.

a) De cada uno de los trabajos de prensa optantes a cualquiera de los premios a que se refieren los apartados a) y b) de la base primera, se remitirán tres ejemplares, adheridos a hojas de papel tamaño folio, por una sola cara, con expresión del periódico o revista y fecha de publicación.

b) De los trabajos de prensa optantes al premio a que se refiere el apartado c) de la base primera se remitirán las copias de las fotografías publicadas y tres ejemplares adheridos a hojas de folio, de la página del periódico o revista correspondiente.

c) De cada trabajo emi-

tido por radio o televisión, se remitirán tres ejemplares escritos a máquina, a dos espacios, en papel tamaño folio y por una sola cara, con el título, fecha y emisión y certificado del director de la emisora o, en su caso, del jefe de emisiones.

d) Todos los trabajos, de cualquier clase que sean, se entregarán en sobre cerrado, con esta inscripción: «Para el concurso de Prensa, Radio y Televisión de las fiestas de la Merced de Barcelona, 1971».

3.ª El plazo de admisión terminará a las trece horas del día 9 de noviembre próximo.

4.ª Las fotografías optantes al premio de Prensa relacionado en el apartado c)

de la base primera, no se devolverán a sus autores, una vez fallado el concurso.

5.ª El jurado, compuesto por los miembros que se designen, después de expirar el plazo de presentación, podrá no adjudicar los premios, pero no ampliarlos ni dividirlos.

PREMIO «RAMON SIJE» DE ENSAYO

BASES

1.ª Podrán concurrir al Premio «Ramón Sijé» de ensayos todos los escritores de lengua castellana.

2.ª La obra que participe deberá ser rigurosamente inédita.

3.ª El tema de este primer concurso versará sobre «Influencia de la obra de Miguel Hernández en la poesía española de la posguerra».

4.ª La extensión mínima del trabajo será de 50 folios, mecanografiados a dos espacios y por una cara.

5.ª Se establece un único premio, dotado con 50.000 pesetas.

6.ª Los originales, por triplicado, se presentarán con el nombre completo y dirección del autor en la Secretaría del Excelentísimo Ayuntamiento de la Ciudad de Orihuela (Alicante) hasta el 30 de noviembre de este año de 1971. El fallo se hará público el día 24 de diciembre del mismo año.

7.ª El concurso puede quedar desierto si, a criterio del Jurado—cuyo fallo será inapelable—, no se ha presentado ningún trabajo merecedor del premio.

8.ª El excelentísimo Ayuntamiento de la Ciudad de Orihuela tiene la facultad de publicar el trabajo premiado durante el plazo de un año a partir de la fecha del fa-

llo, sin que el autor perciba derechos económicos por esta primera edición.

9.ª En cuantas ediciones se hagan del ensayo premiado, constará el premio obtenido.

10. El trabajo galardonado es propiedad del autor.

11. Los restantes originales podrán ser retirados hasta el día 31 de marzo de 1972; pasado dicha fecha, serán destruidos.

INSTITUTO DE ESTUDIOS ALICANTINOS DE LA EXCELENTISIMA DIPUTACION PROVINCIAL

III CICLO DE TEATRO
ALICANTINO

El fomento de la literatura y arte del teatro lo inició el Instituto de Estudios Alicantinos en 1968 con el «Día del Teatro Alicantino», jornada que, conmemorando el aniversario del nacimiento

deben (de) haber cobrado

Suma anterior:

19.055.000

100.000

Don Paul Rickenback, «Premio Nacional de Turismo» para cortometrajes.

Don Ricardo Fernández Izaola, primer premio del «V Certamen Internacional de Guitarra».

50.000

Don José Fernando Dicenta, premio «Juan del Enzina» de teatro.

Don Esteban Serrano Mesa, accésit al «Premio Nacional de Turismo» para cortometrajes.

Don André Carpentier, accésit mismo certamen.

Don Baltasar Benítez, segundo premio en el «V Certamen Internacional de Guitarra».

30.000

Don Angel Palomino, premio «La Felguera» de cuentos.

25.000

Don Patricio Aduriz, premio «Ateneo Jovellano» de periodismo.

Don Eduardo Quiles, premio del «Círculo Medina de Valencia» de teatro.

Don Arcadio López Casanova, premio «Ayuntamiento de Melilla», de poesía.

Don José María Fernández Nieto, premio de poesía en la «Fiesta de la Vendimia» de Jerez.

Doña Carmen Payá, premio de periodismo en el mismo concurso.

Don Miguel Barberá Bisbal, tercer premio en el «V Certamen Internacional de Guitarra».

20.000

Don José Antonio Torres, premio de poesía en la «XXI Fiesta de las Letras» de Tomelloso.

15.000

Don Julio Alfredo Egea, premio de poesía en las «Fiestas de la Vendimia del Condado».

Don Francisco Mena Cantero, premio de poesía en las «Fiestas del Verdeo» de El Arahal.

Don José M.ª Bermejo, segundo premio en la «XXI Fiesta de las Letras» de Tomelloso.

Don Valentín Fernández Minchero, accésit de los «Premios Nacionales de Turismo» para cortometrajes.

10.000

Don Daniel Pazos, premio de periodismo en Puebla de Montalbán.

Don Jacobo Meléndez, premio del «Círculo de Artesanos de Sanlúcar de Barrameda».

Don Manuel Alonso Alcalde, premio del «Ayuntamiento de Melilla» de poesía.

Don José M.ª Ordeing, tercer premio en la «XXI Feria de las Letras» de Tomelloso.

5.000

Don Carmelo Martínez Parrilla, cuarto premio en el «V Certamen Internacional de Guitarra».

Don Anastasio Oliva, segundo premio de periodismo de Puebla de Montalbán.

Don Luis Angel Cobos, segundo premio literario del «Círculo de Artesanos de Sanlúcar de Barrameda».

Don Manuel Molina, segundo premio del «Ayuntamiento de Melilla» de poesía.

Don Rafael Herrero Mingorance, accésit de poesía en las «Fiestas de la Vendimia» de Jerez.

Don Nicolás Sánchez Prieto, accésit de periodismo, mismo concurso.

Don Vicente Valdenebro, primer premio en el «VII Certamen de Fotografía» de Castilla.

3.000

Don Alfonso Ambrosy Márquez, tercer premio del «Círculo de Artesanos de Sanlúcar de Barrameda».

Don Manuel Molina, premio del «Ayuntamiento de Melilla» de poesía.

Don Manuel Fernández Vaca, accésit de poesía en la «Fiesta de la Vendimia» del Condado.

Don Enrique Ferré, segundo premio en el «VII Certamen de Fotografía» de Castilla.

2.000

Don José M.ª Hernández, tercer premio en el «VII Certamen de Fotografía» de Castilla.

Suma y sigue:

19.804.000

de Carlos Arniches, se transformó, en 1969 y 1970, en los dos primeros Ciclos de Teatro Alicantino.

A la luz de esta experiencia, el Instituto mantiene su propósito de estimular el conocimiento y ejercicio de nuestro teatro, desarrollándolo, en 1971, con arreglo a las siguientes bases:

1.ª Se convocan cinco ayudas económicas que serán concedidas del siguiente modo:

a) Una de 30.000 pesetas para un grupo no profesional que represente una obra de autor alicantino, nacido en el siglo XIX.

b) Una de 30.000 pesetas para un grupo no profesional que represente una obra de Carlos Arniches.

c) Una de 30.000 pesetas para un grupo no profesional que represente una obra de autor alicantino escrita en lengua vernácula.

(Todas estas agrupaciones han de radicar en la provincia de Alicante.)

d) Una de 50.000 pesetas para una obra inédita, y no representada, de cuya escenificación se responsabilizará el autor, en cuanto a elección de compañía y organización general del espectáculo.

e) Una de 30.000 pesetas para un estudio biográfico-crítico, con mínima extensión de cien folios mecanografiados por una sola cara y a dos espacios, sobre un autor teatral alicantino, nacido en el siglo XIX, excepto Carlos Arniches y José Martínez Ruiz.

2.ª Las obras teatrales tendrán la duración normal de tres actos y serán representadas en el Teatro Principal de Alicante. La de Carlos Arniches lo será el día 11 de octubre o, ante su imposibilidad, en la fecha más cercana a ésta.

3.ª Si algún grupo seleccionado no residiese en la capital de la provincia, percibirá un suplemento económico de cinco mil pesetas.

4.ª Para las representaciones se establece un plazo inalterable, que empieza el 11 de octubre y termina el 4 de diciembre de 1971.

5.ª Las ayudas se harán efectivas después de la representación escénica.

6.ª La obra a que se refiere el apartado d) es propiedad de su autor, pero el Instituto se reserva la facultad de su publicación, sin abono de derechos de autor, durante un año a partir de su representación.

7.ª Los grupos y el escritor a que se refiere el apartado c) presentarán la siguiente documentación:

a) Los grupos: instancia dirigida al señor presidente de la Sección de Filología y Literatura del Instituto de Estudios Alicantinos (Palacio de la excelentísima Diputación Provincial, Alicante), curriculum vitae y dos ejemplares del texto íntegro que proponen representar.

b) El escritor a que se refiere el apartado e) presentará instancia dirigida al señor presidente de la Sección de Filología y Literatura del Instituto de Estudios Alicantinos (Palacio de la excelentísima Diputación Provincial, Alicante), curriculum vitae y Memoria del trabajo que proyecta realizar.

(Todos estos documentos deberán ser remitidos antes del 15 de junio de 1971, y la Sección de Filología y Literatura dará a conocer sus decisiones inapelables antes del 30 del mismo mes.)

c) Los escritores que opten a la ayuda de 50.000 pesetas presentarán instancia dirigida al señor presidente de la Sección de Filología y

Literatura del Instituto de Estudios Alicantinos (Palacio de la excelentísima Diputación Provincial, Alicante), curriculum vitae y dos ejemplares mecanografiados de su obra, antes del 1 de julio de 1971.

La Sección dará su fallo antes del 20 de este mes.

Es condición necesaria que este escritor haya nacido en la provincia de Alicante o resida en la misma un mínimo de diez años consecutivos.

8.ª El investigador elegido percibirá 10.000 pesetas al serle comunicado el fallo de esta Sección; otra cantidad igual, en el acto conmemorativo del nacimiento de Arniches, tras haber dado referencia pública de su investigación hasta ese momento, y el resto de la ayuda a la presentación del trabajo completo, una vez haya recibido el aprobado de la Sección.

El plazo máximo para la presentación de este trabajo se fija en el día 18 de diciembre de 1971.

9.ª Correrá a cargo del Instituto de Estudios Alicantinos la publicación del programa general de este III Ciclo, no así los gastos de representación en el Teatro Principal de Alicante, que serán sufragados por los grupos y autor respectivos.

10. La Sección de Filología y Literatura tiene plena y decisiva facultad para interpretar, aclarar y cumplimentar las presentes bases.

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 4640, 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.ª El premio consiste en la suma de cien mil bolívares (U. S. \$ 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.ª El premio se otorgará por segunda vez el 2 de agosto de 1972, día natal de Rómulo Gallegos.

3.ª 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.ª 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.ª Se designa a Mario Vargas Llosa (I Premio Internacional de Novela «Rómulo 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.ª 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.ª El premio será otorgado a un solo autor y a una novela, no admitiéndose, por tanto, su división. Ningún autor podrá obtener el premio más de una vez.

8.ª 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.ª 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.

CONVOCATORIA DEL PREMIO «VALENCIA» DE LITERATURA 1972 TEATRO

La Excma. Diputación Provincial de Valencia ha convocado concurso para la adjudicación del Premio «Valencia» de Literatura 1972, dotado con 100.000 pesetas, que se otorgará a la mejor obra teatral, escrita en lengua castellana o en valenciano.

Podrán concurrir los nacidos en la región valenciana; los que, sin darse esa circunstancia, acrediten una permanencia actual en la misma, como mínimo de cinco años, y los que hubieren residido en ella durante igual período de tiempo con anterioridad. También podrán concurrir aquellos autores que no sean nacidos en la región valenciana o no puedan acreditar la permanencia, siempre que los trabajos que aporten tengan una relación directa con Valencia o su antiguo Reino, por su ambiente, geografía, argumento, personajes, etc., circunstancia que podrá apreciar o rechazar el jurado calificador.

Se establece como norma general la exclusión por cinco años sucesivos, de los autores que hayan obtenido algún premio «Valencia» con anterioridad, salvo que concurren a modalidad literaria distinta de la que consiguieron el premio.

Las obras, que habrán de ser originales e inéditas, estarán escritas a máquina, a doble espacio y por una sola cara y su extensión quedará en principio a criterio de los concursantes, aunque habrán de contener varios actos de duración normal. No irán firmadas ni constará escrito o estampado el nombre del autor en las páginas que integren la obra.

Deberán presentarse por triplicado en la Secretaría General de la Corporación hasta el 15 de enero de 1972, en que finalizará el plazo de admisión y será causa de nulidad y anulación el no cumplir los requisitos exigidos, de una manera especial el no justificar la identidad personal del autor, mediante aportación en sobre cerrado, de una cuartilla en la que figurará el título de la obra, nombre, apellidos y domicilio, así como una declaración jurada con manifiesta-

(Pasa a la pág. 34)

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 476

EL ARTICULO COMO GENERO LITERARIO, por José María Pemán. (Págs. 4 y 5.)	
TOMAS MORALES, MEDIO SIGLO DESPUES, por Carlos Murciano. (Págs. 6 a 11.)	
EL «SEX», LA BARBARIE SEXUAL Y EL AMOR, por Sabino Alonso Fueyo. (Págs. 10 y 11.)	
MIGUEL ANGEL ASTURIAS, UN GUERRILLERO LITERARIO, por Arturo del Villar. (Págs. 12 a 14.)	
EL ESCRITOR, AL DIA: CLAUDIO RODRIGUEZ, por Antonio Hernández. (Págs. 15 a 17.)	
¿INTELLECTUALISMO O HUMANISMO EN «EL SIGLO DE LAS LUCES»? por Mara Aparicio. (Págs. 18 y 19.)	
SALVAJE (cuento), por Juan José Plans. (Páginas 23 a 25.)	
ELEGIA (poema), por Angel García López. (Página 25.)	
UN SELLO EN HONOR DE AMADO NERVO, por Luis María Lorente. (Pág. 39.)	
LA FECUNDA LIBERTAD DE JOSE DIAZ, por Luis López Anglada. (Pág. 44.)	

Págs.

Secciones:

LOTERIA DE LAS ARTES Y LAS LETRAS	2
LOS CONSUMOS LITERARIOS: LOS MONSTRUOS DE SU LABERINTO, por Francisco Alemán Sainz	16
ESTAFETA NOTICIAS	20
EL CUADERNO ROTO, por José García Nieto	22
CINE: DUMAS Y VICTOR HUGO, DOS COLOSOS FRANCESES EN LA PANTALLA, por Angel Falquina	26
TEATRO: MIGUEL MIHURA: EL HOMBRE Y EL HUMOR, por Fernando Ponce	28
MUSICA: ANGELITOS NEGROS, por Leopoldo de Luis	31
MANOLO SANLUCAR: «MUNDO Y FORMAS DE LA GUITARRA FLAMENCA», por Manuel Ríos Ruiz	33
ARTE: JAIME MERCADE, CUATRO AÑOS DESPUES DE SU MUERTE, por Carlos Areán	40
ESTAFETA LIBROS (suplemento bibliográfico), críticas, reseñas y notas. (Págs. 689 a 704.)	

Portada de Gutiérrez Montiel

EL ARTICULO COMO

ESCRIBIR es una acción humana que debe ser reintegrada, por lo menos metódicamente y para aclarar conceptos, a su ingenua acepción primera. «Escribir» es un verbo que se emplea muy generalmente, así como el sustantivo «escritor», para designar una tarea específica y cargada de cierto peso de prestigio y dignidad. Todo el mundo escribe cartas, telegramas, cuentas: pero no por eso se es escritor, calificación que alude ya a un escribir con conciencia de oficio y exigencias estilísticas, con cierta orientación hacia un público que se espera sea el definitivo destinatario de lo que se escribe.

Esa discriminación de planos superiores e inferiores, no simplemente superpuestos, sino colocados técnicamente, cobra un sentido específico y profundo. Antes de escribir novelas, cuentos, artículos, tiene uno que «escribir» sencillamente: y escribir bien, en cuanto sea posible. Hay como un suelo común que es «la literatura».

El sentido prestigioso y estético de esa palabra es relativamente nuevo. La historia de la literatura, en muchísimos tomos, que escribieron, con gloriosa pesadez, los padres Mohédanos, abarcaba impávidamente todo cuanto se había escrito con pluma y letra: sermones, arengas, escritos judiciales, cartas, ciencia, historia, coplas. Fue un intelectual ale-

mán, ya algo menos pesado que los padres Mohédanos, el profesor Baungarten, el que distinguió la estética y la literatura propiamente tal, del mero ejercicio de escribir.

Bajo esa denominación, etiqueta o marca de origen, los géneros literarios empezaron a concretarse en claridad de perfiles propios. Y es ya frente a esa concepción clasificadora, como ocurrió el artículo de diario o revista, empezara a nacer género literario: y más todavía, acaso el género literario que tiene por una punta algo de poema y algo de carta o de telegrama por la otra punta. No era un nacimiento mágico o súbito, sin antecedentes. Las cartas de madame de Sevigné eran ya casi artículos: como en nuestro Siglo de Oro, las crónicas de don Francesillo de Zúñiga o del doctor Villalobos o del canónigo don Juan de la Sal; fueron ya periodismo sin darse cuenta sus autores.

Todo esto hace que el artículo, como reciente género literario, intrigue cada vez más a la gente de pluma. Sin que falten jóvenes vocacionales que le piden a uno la receta, o precepto, o modo, o trampa para escribir artículos. Creo yo que la base de toda esa creación veloz es, casi siempre, un «suceso» o «noticia» que nace con alma de telegrama, cuerpo de crónica, mayor edad de artículo y, no pocas veces, vejez de ensayo.

No todo lo que salta a nuestro alrededor como exigiendo sus derechos a la pluma y la cuartilla, es «suceso» o «noticia». Conocido es el aforismo de los periodistas norteamericanos: un hombre mordido por un perro, no es noticia; sería noticia, a la inversa, un perro mordido por un hombre. En cualquier caso no hay un archivo ni dispensa profesional, con tema a nuestra disposición. El tema o nos salta al papel desde la vida, o voluntariamente lo despegamos de la vida como un tafetán o una tirita de gasa. Y no está mal para el buen artículo que al desprenderse de la vida se lleve, como el tafetán, adheridas algunas gotas de sangre.

El tema puede ser frenéticamente actualista, o puede resistir en la sala de espera de nuestros apuntes un cierto tiempo de «hivernación»: hasta que lo descongelemos nosotros con el agua caliente de nuestra pasión. Conviene también para empezar a escribir el artículo que se tenga prevista la otra extremidad del pequeño ofidio reptante que el artículo es: o sea el final; que no tiene necesidad de ser «moraleja», sino que puede ser también dubitación, interrogante, esperanza o «suspense». (Que es lo que llamaba por derecho Lope de Vega «suspensión» refiriéndose a sus comedias, en su *Arte nuevo*.) Luego se rellenará con un esfuerzo que muchas veces es para humildad artesana el espacio



GENERO LITERARIO

Por José María PEMAN

vacío entre nuestro tema nacido como Venus del mar y nuestro final nacido de una intuición personalista. En cualquier caso debe tenerse en cuenta que cualquier contenido o carga informativa o doctrinaria es siempre mayor que la que se necesita para un artículo. Se puede pensar mucho un artículo, con tal de que lo fabriquemos después con una quinta parte o menos del pensamiento almacenado previamente. Cargar un artículo con mucha información o erudición es igual que cargar a una mariposa con serones de picón, como a un borrico.

Un artículo es siempre un exceso. Hay que vencer la tentación de añadirle reflexiones o especulaciones: palabras recargadas de pretendidas profundidades filosóficas, cuando «reflexión» es lo que se refleja sobre la superficie de la realidad objetiva; y «especulación», la imagen que obtenemos pasando un espejo ante las cosas vivas y existentes.

Carguemos nuestros artículos, con la misma honradez de un cargador de muelle o de autobuses, de lo mismo que carguemos nuestras comedias, nuestras novelas o incluso, disimulando y sin sentir, nuestros poemas... Pero que no se crea por eso que un artículo queda hecho con sólo reproducir bien «lo que pasa»; cuando precisamente lo que hay que procurar es inyectar en lo que pasa el suero y la vacuna de los valores más altos del ser humano: o sea «lo que no pasa».



Cárdenas

C.L.



TOMAS MORALES,

MEDIO SIGLO DESPUES

Por Carlos MURCIANO

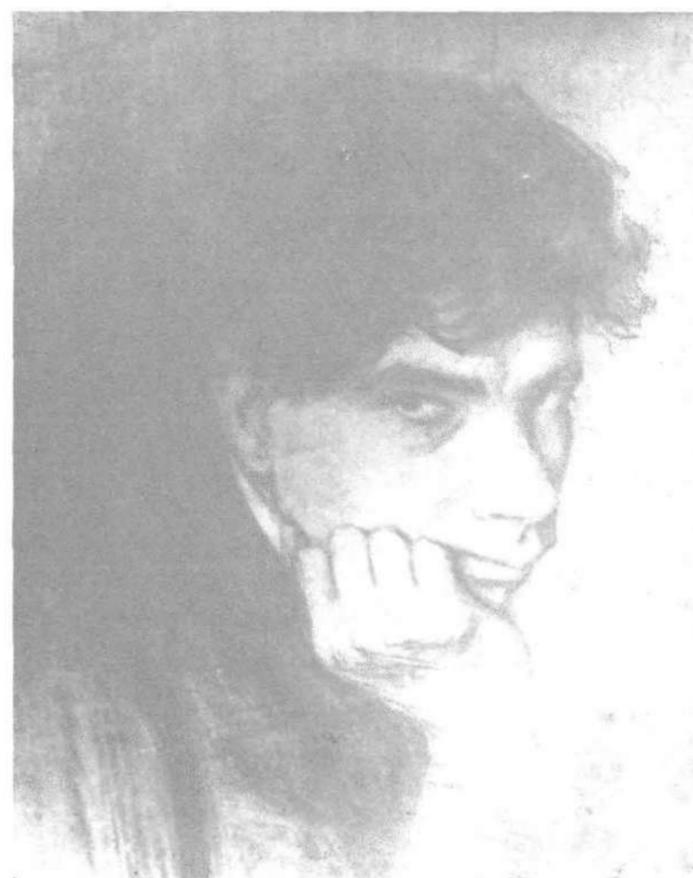
*«¡Frente al joven dormido, el
claro mar sonaba!»*

T. M.

EL 4 de marzo del año que discurre, en el «Mirador Literario» de *A B C*, Claudio de la Torre publicaba un artículo, con el título de *Cuatro o cinco poetas*, en el que recordaba, con rápidos trazos, otros tantos nombres, cimeros en las letras canarias: Domingo Rivero, Tomás Morales, Alosa Quesada y Saulo Torón, a los que añadía el de Luis Doreste, vivo por entonces, muerto ahora. Con tal motivo, escribía: «Estos poetas son venerados en la isla, recordados en toda ocasión, aunque escasamente citados, por no decir desconocidos, en la península adyacente». Poco después (24 de abril), en la misma sección del citado diario, una nota sin firma sobre el joven poeta Justo Jorge Padrón—a raíz de la aparición de su primer libro, *Los oscuros fuegos*—, consignaba: «Lástima que, más que kilómetros, nos separen de las islas Canarias olvidos y perezas. Aquí nos contentamos con decir que son las Islas Afortunadas, con hablar de sus bellezas, de su clima primaveral eterno, pero de ahí no pasamos. Allá quedan sus poetas, sus narradores y sus artistas, borrados en la lejanía brumosa del mar. Su movimiento literario constituye un auténtico islote, y nadie entre nosotros se preocupa al parecer de tender un puente que lo una al peninsular. Pese a su soledad, ellos no cejan en su afán creador, y de cuando en cuando—muy de cuando en cuando, por desgracia—nos llegan algunas de sus voces.»

Traemos aquí ambos testimonios como ejemplos típicos de un tópico que ya comienza a cansarnos. Ni esos nombres—he-





■ Retrato al crayón, de Eladio Moreno Durán, 1908

■ Oleo de Nicolás Massieu

chos—de ayer, ni los muchos—nuevos, prometedores—de hoy, son ignorados en la Península, ni esa soledad, en la que parecen crear los isleños, existe. El añorado puente es una realidad desde hace mucho tiempo. Presentes están entre nosotros los poetas de allá, en verso como en persona; muchos residen en le península y otros muchos, cuando llega la ocasión, salvan en dos horas la distancia que de ella les separa con objeto de recibir un premio, dar una lectura o charlar, sencillamente, con los amigos. Los nombres isleños están en las más exigentes antologías, y en las memorias fieles. Un poeta tinerfeño o grancanario puede ser desconocido en Córdoba o en Santander, tanto como un poeta cordobés o santanderino puede serlo en las islas. O en Lugo. Treinta años atrás, en sus *Tres lecciones de literatura canaria* (1), escribía el padre Artiles: «... Suele confundirse lo canario con el aislamiento. Gran Canaria no es precisamente una isla aislada.» Vengan sus palabras a rematar esta introducción; a acabar, si es posible, con ese rancio tópico. Por nuestra parte, cada vez que lo vemos en liza, pensamos que el mal informado, el que ignora y desconoce, es, precisamente, quien lo utiliza. Dicho sea con todos los respetos.

MORALES, ¿MACHADIANO?

Una vez más, la redonda fecha de un aniversario actualiza un nombre, lo remueve, lo airea. Tomás Morales viene ahora, de la mano del medio siglo de su muerte, a primer plano. Vida breve, la suya truncóse a

(1) JOAQUÍN ARTILES, Pbro.: *Tres lecciones de literatura canaria*, pág. 24. Publicaciones de E^o Museo Canario. Las Palmas, 1942.

los treinta y siete años: cuando su plenitud podía ofrecer sus frutos mejores. Años atrás, en estas mismas páginas (2), escribía García Nieto a propósito de Morales: «Una madurez vital más alcanzada habría dado con el Machado que, indudablemente, llevaba dentro—Leonor se llamó también su musa—, y hoy tendríamos más expedito el camino de su corazón, que hay que buscarlo con cuidada dedicación amorosa.» Palabras similares hemos escrito nosotros en otro lugar. Convencidamente. Y es que, sin excepción, cuando se estudia a Morales, saltan a la palestra dos nombres mayores: Rubén y Rueda. (Sebastián de la Nuez (3) afirma que Rubén era el dios; Rueda, el maestro.) Pero, ¿y Antonio Machado? Hay una tierna coincidencia en el nombre de la esposa. Pero la Leonor de Morales no creemos que fuera, sino circunstancialmente, musa inspiradora. Cuando se casan, Tomás tenía veintinueve años; Leonor, diecinueve. Y es la esposa, en este caso, quien sobrevive largamente al poeta. Ciertamente que éste dedica a su compañera un sentido poema:

*¡Compañera ideal, amiga clara!
Todo mi ser tornóse transparencia
desde el momento aquel en que se hallara
mi edad de oro con tu adolescencia...;*

pero nada más. Sus motivos fueron otros; otros también los impulsos que movieron su canto. La esposa queda siempre en segundo plano, alentadora—eso sí—, discreta.

Pero decíamos de Machado. Su nombre está en el umbral de *Las rosas de Hércules* (4), al pie de estos dos versos: *De toda la memoria sólo vale / el don preclaro de evocar los sueños*. Versos que dan paso a ese entrañable puñado de poemas que responde al título de *Vacaciones sentimentales*. Está aquí, a nuestro juicio, lo que más nos aproxima a Morales. Empero, cuando por vez primera (1908) ven la luz, la crítica vuelca a favor de los *Poemas del mar* (*Los puertos, los mares y los hombres del mar*, titulábanse entonces), en los que adivina al poeta original, distinto. «Casi todos los críticos—con excepción de Fortún, que puede explicarse por su temperamento—coinciden en rechazar la primera parte, tachándola de imitación y formada con reminiscencias y acarreo de literaturas extrañas», escribe De la Nuez (5), y, por el inciso, parece compartir la general opinión. ¿Literaturas extrañas? ¿A qué y a quién? La sombra machadiana (*mas en tanto evocamos los ayeres soñados ... de toda su memoria / sólo quedó esta página...*) proyéctase cercana. No dedica Morales poemas pomposos—como a Rueda, como a Rubén—al menor de los Machado. Pero lo lleva siempre en la memoria y en el corazón. En su epistolario hay alusiones reveladoras. Y en una interesante entrevista, que el periodista Félix Aranda Arias le hace—cuatro meses antes de su muerte—para *La Provincia*, Morales contesta sin vacilar a la pregunta sobre qué obras «quedarán» de la actual—entonces—generación de poetas españoles e hispanoamericanos: «Indudablemente, quedarán las de Antonio Machado y las de Francisco Villaespesa»; y añade: «Son a mi juicio los más grandes poetas contemporáneos. Claro que cada uno en su estilo. Machado es un poeta filosófico; el otro es la suprema encarnación del romanticismo... Son los dos más admirables.» Para confesar, a renglón seguido, que profesa a Villaespesa «un cariño entrañable» y un «eterno agradecimiento».

¿Pesaron cariño y gratitud, en este caso, sobre sus juicios? Con Machado no le unen

(2) JOSÉ GARCÍA NIETO: «Fueron tres poetas modernistas: Tres soledades juntas». *La Estafeta Literaria*, núm. 282-83. Enero 1964.

(3) SEBASTIÁN DE LA NUEZ: *Tomás Morales: su vida, su tiempo y su obra*. Biblioteca Filológica. Universidad de La Laguna (Tenerife), 1956.

(4) Manejamos la edición de El Museo Canario, hecha en Las Palmas, en 1956.

(5) *Ob. cit.*, pág. 160.



Tomás Morales, niño, con su familia

esos vínculos. Y, sin embargo, le pone por delante. No hay que olvidar que Rueda vive aún y que Rubén falta desde hace pocos años. La referencia es, pues, muy significativa. ¿Habría aflorado, de no segarle la muerte, ese Antonio Machado interior que bullía en su libro primero, en su tiempo final? Oigámosle:

*Otoño, ensueños grises, hojas amarillentas,
árboles que nos muestran sus ramajes des-*
[nudos...

*Sólo los viejos álamos elevan pensativos
sus cúpulas de plata sobre el azul profun-*
[do... (6).

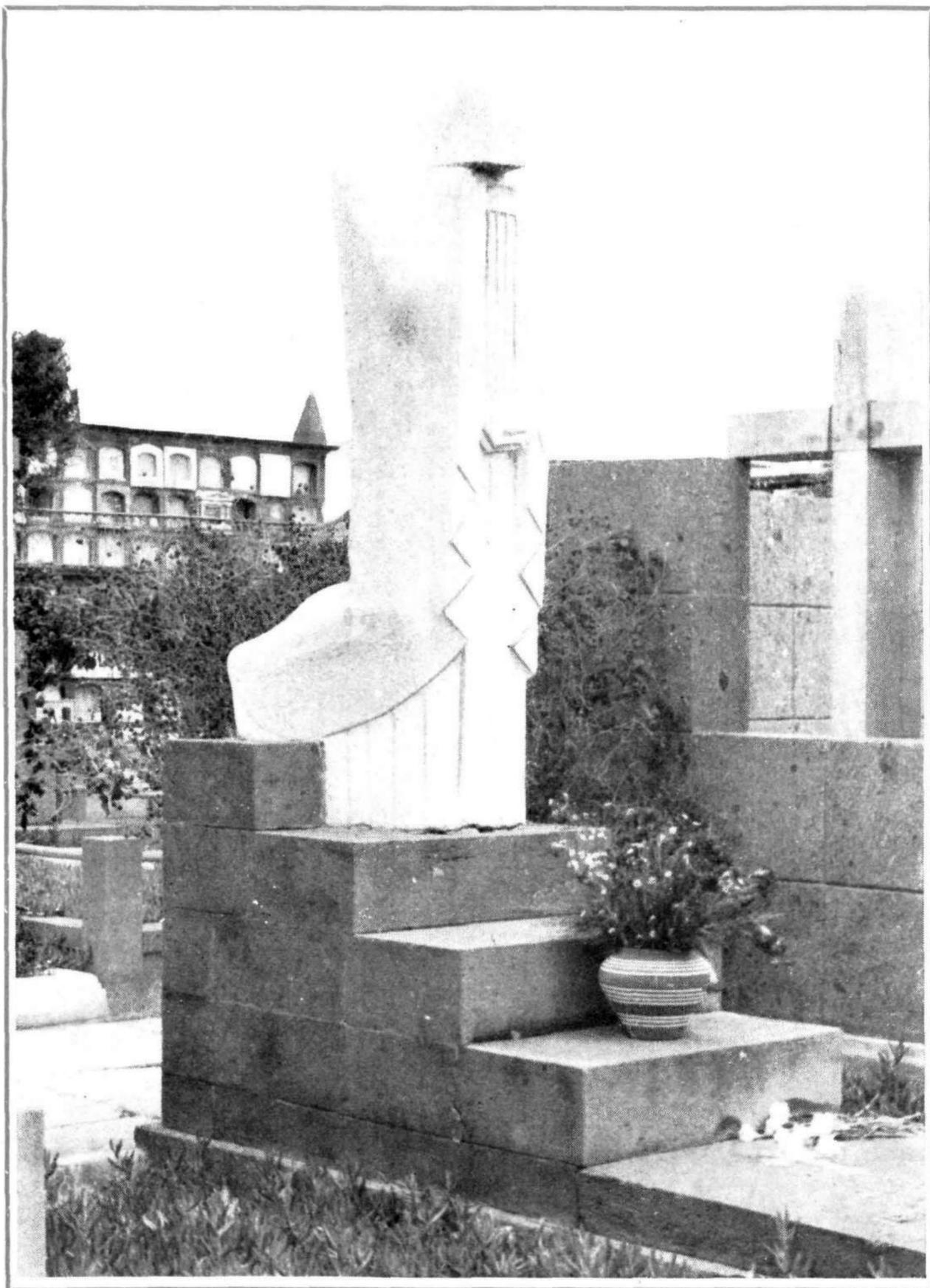
(6) A raíz de la aparición de *Las rosas de Hércules*, Edmundo González Blanco escribe en *Nuevo Mundo* (diciembre de 1920): «A mi entender, y creo que al entender de todos los hombres de buen gusto, Tomás Morales es hoy el segundo poeta de España después de Antonio Machado... Yo creo que no hay quien supere a Tomás Morales en expresividad, en fuerza emotiva, en pericia para tañer el instrumento, y en el hechizo de traer notas de sensibilidad...» Haro Santaolalla cuenta (*Atlántida*, Las Palmas, 15-VIII-1922, es decir, al año justo de su muerte) que, saliendo del Ateneo madrileño, de oír a Tomás, Emilio Carrere preguntó su opinión a Antonio Machado, quien respondió: «Sí, como dicen, soy yo el primer poeta de España, renuncio tal honor a favor de Tomás Morales.» ¿Puede medio siglo justificar tanta mudanza?

UN EPICO DENUEDO

El cortijo serrano, la noche aldeana, la música del agua, el jardín con limoneros, los juegos infantiles, la llovizna caladora, los gallos madrugadores, el colegio, las campanas, las campanas, las campanas... Todo va quedando detrás. Primero será el mar—«a quien estoy unido con un salvaje amor»—el que arrastre nostalgias; luego, el latigazo lírico de Rueda, conminándole a cantar el tráfago de los puertos, las flotas de bélico heroísmo, las razas todas, la sempiterna lucha de los hombres; pidiendo que la maldición eterna caiga sobre él si no lo hace. «Con ardimiento nuevo y nueva hornada» acércase a su musa, buscando en ella «mejor empleo». Y surgen *Los himnos fervorosos*. Y en su pórtico, estos tres versos, definidores, definitivos:

*Los tonos reposados
han de fundirse en épico denuedo
y han de ser sus acentos hondos y apasio-*
[nados.

Su poesía vibra ahora con mayor resonancia y desemboca en la *Oda al Atlántico*, consagrada y, en cierto sentido, encasilladora. A los españoles nos gusta clasificar, poner a cada cosa su sello. Pero, ¿quitarlo? Morales está siendo, va a ser—¿para



Tumba de Tomás Morales en el cementerio de Las Palmas, obra de Victorio Macho

siempre?— el poeta del mar. El padre Artilles parece salir al paso de tal fórmula cuando recuerda, por una parte, cómo la tierra (*Alegoría del otoño, Tarde en la selva, Himno al volcán, Canto inaugural*) y la ciudad (*Poemas de la ciudad comercial*) están presentes en su canto; por otra, cómo, más que el mar en sí, lo que interesa a Morales es el «elemento humano» del mar: hombres, barcos. «El mar no es sino un pretexto para cantar al hombre», dice. Incluso en plena *Oda al Atlántico* le vemos adentrarse en la tierra, pensativo.

De todas formas, ese «épico denuedo» anda ya por sus versos, que las palabras esdrújulas hacen fulgurar. Le vemos rimar «actínica/luminica», «corníferas/alíferas», «obstáculo/tentáculo» y hasta «subitánea/midacritánea/mediterránea». Recordando la tarde en que Morales diose a conocer en Madrid, ante un auditorio selectísimo, en casa de Colombine, escribe Emiliano Ramírez Angel: «Aquella voz, poderosa y convencida, apoyábase en los esdrújulos como una heráldica garra de león sobre un mundo.» A partir de aquí, y para siempre, en la poesía de Morales—tal reza su verso—«los dos contrarios símbolos se miran fascinados». ¿Cabría buscar un nexo, un elemento unificante? Puestos a hacerlo, no dudáramos en la elección: la campana, las campanas.

CAMPANAS

Va recorriendo el lector los primeros poemas de estas *Vacaciones sentimentales*. Deja atrás «la casa blanca al borde de las espigas rubias», la soñolienta noche aldeana, una huerta primaveral donde juegan dos niños, el primer beso puro, la plaza del pueblo en el amanecer septembrino...

*Y de pronto, campanas... Un repique sonoro se difunde en la quieta meditación del «án-gelus»,
llegando hasta nosotros ledamente, impre-
[ciso...*

El poeta escribe a Fernando Fortún en una tarde estival en que ha leído a Rodenbach y tiene el espíritu propicio a descubrir lo misterioso, lo insólito. Y ese son campanero viene a ser como un mágico conjuro a cuyo encanto se estremecen las cortinas, muere una flor en un vaso y el piano deja escapar una melodía plácida y triste. Es la primera vez que se oyen temblar en estos versos las campanas amigas. Luego, en el poema que cierra ese primer ciclo—poema otoñal, melancólico—, nuevamente «una campana tañe sobre la paz del llano». A continuación, surgen dos poemas expresamente dedicados a ellas: *Elogio de*

las campanas y La voz de las campanas: veinticuatro alejandrinos, e' primero; seis, el segundo. «Las campanas del pueblo son mis buenas amigas», dice. Pero su elogio va a cifrarse en una sola, cuyos sonos encierran «más infantilidad»; ese «esquilón de la aldea», chicuelo alocado y violento, travieso y parlanchín, de voz risueña y eco cascado, tiene su preferencia; insiste: por su «dejo infantil». Y escribe: *Yo te amo más que a todas tus hermanas mayores / y aún más que a las campanas grandes de la ciudad*. Niño crecido, el poeta dice aquí su verso con una sinceridad reveladora. En uno de sus últimos poemas, «La inmensidad nocturna», inserto en el tercer libro de *Las rosas de Hércules*, hay dos alejandrinos en los que el poeta, al hablar del desengaño, exclama:

¡Fatal castigo para los que seguimos siendo, perdidamente, niños, pasada la niñez!

En su bello *Recuerdo de la hermana*, se nombra «el más pequeño y de menor fortuna» y sueña adormecerse con la dulzura maternal de la nana. Fue, en efecto, el hermano menor, el más niño, quizá también el más necesitado de ternura (7). La bondad cordial de Morales asoma en estos versos y explica acaso la ingenuidad de su amor por las campanas, de cuya voz, de cuyo lenguaje, dice que «es sencillo como su alma que es buena».

Pasados los años, el tema persiste; de ahí que lo designáramos como elemento unificante. En 1909, fecha *La campana a vuelo*, poema en seis tiempos, cuyo título pensó alguna vez llevar a la portada de un libro. Los dos primeros—«Initium», «La campana»—, ciñense al motivo que los nombra; los cuatro restantes invocan y entonan su elegía por esa «musa hispana, hija de la inmortal belleza», cuya vuelta—gloriosa—se pide. Mas, en el segundo de estos cantos, la vocación campanera de Tomás queda bien manifiesta; como su devoción:

*De lo alto de la torre que alza dominadora su cúpula hasta el seno mismo de los nu-
[blados,
difunde ella el prestigio de su lengua so-
[nora:
alto florón de nuestros históricos legados...*

Sin proponérselo, De la Nuez (8) parece aclarar un tanto el origen de esta presencia latente en la poesía de Morales, cuando, al narrarnos sus años de estudiante de bachillerato en Las Palmas (en el Colegio de San Agustín, instalado en un antiguo edificio de la calle de la Herrería), escribe: «¡Qué días más largos y lentos pasados en el viejo caserón! Todo estaba medido y regido por las campanas: las soñolientas y monótonas del reloj de péndulo del salón de estudio, los repiques de diferentes tonos que regían la vida colegial, las pausadas y solemnes del reloj de la catedral, tan cercanas al colegio, donde también cantaban con sus diferentes voces las misas, los novenarios, las funciones y los grandes acontecimientos públicos, las campanas que entusiasmaban al compositor Saint-Saëns, que

(7) «Significativo en la vida de Tomás niño—escribe De la Nuez—es que el destino le eligiera como al más pequeño, como al más débil de la casa, y por tanto al que todos deben proteger y mimar en la familia.» *Ob. cit.*, pág. 46. Tomás tuvo cinco hermanos: Adela—fallecida a poco de nacer—, Ceferina, Manuel—también poeta—, José Ignacio y Francisco. Pero su madre, de un primer matrimonio, tuvo otros dos hijos: Antonio y Guillermina. Nada sabemos de aquél—Melán de apellido—; pero Guillermina vivió con Tomás y es la única de sus hermanas que aparece en sus versos con su propio nombre:

*Primavera era el hada de sus juegos pueriles...
En la huerta sonaban los gritos infantiles
que callaban, de pronto, bajo la tarde...*

*cuando una voz llegaba, serena y protectora
desde el balcón, donde una enlutada señora
llamaba dulcemente: Guillermina... Tomás...*

(8) *Ob. cit.*, pág. 59.



un día les dedicó toda una hermosa pieza musical. Sin embargo, nuestro poeta, recordando toda esta escala de campanadas cuando escribió el *Elogio de las campanas*, prefiere las campanas del pueblo.»

Aún el poeta no se ha dado a conocer en libro cuando Salvador Rueda publica una nota en *España Nueva*—3 de marzo de 1908—, en la que dice: «Va a hacer un libro en exámetros Tomás Morales, joven español, para gloria nuestra, de las islas Canarias, médico, en el cual tengo puestos los ojos porque acaso sea el poeta de campana grande y original, totalmente original, que está esperando mi alma al mirar a lo futuro.» Poeta de campana grande... ¿No es curioso? Lo es menos—porque la referencia está en el aire—el apunte del padre Artigas cuando, hablando de la segunda época de Morales—libro II de *Las rosas de Hércules* y parte del I—, afirma que predomina la *nota musical* del modernismo, y especifica: «Música de órgano más que de orquesta; de bronce grave; a veces, de campana mayor de catedral. Notad bien todo el *plasticismo*, de música de campana grande, que encierran estos dos versos: *En medio de la clara quietud de la mañana / resonó como un trueno la voz de la campana* (9).

Por Tomás Morales, campanero de honor

(9) *Ob. cit.*, págs. 19 y 20. El padre Artigas escribe *trueno*. En la edición de *Las rosas de Hércules*, que manejamos (pág. 210), reza *treno*. ¿De quién es la errata?

de nuestra poesía, ¿doblarían más lentas, más sonoras, sus torres isleñas, aquel lejano día de agosto en que se fue?

PEREZA INSULAR

Alguna vez se ha escrito que, en torno al poeta de Moya, todo eran llamadas a su facilidad y a su «inspiración»; llamadas que él no supo rechazar nunca y a las que su poderoso caudal sonoro, tal una cascada, respondía en el acto, «como si en lo hondo de su ser algo le dijera que no iba a tener tiempo de elegir demasiado». Visión falsa. Por una parte, Morales no fue poeta fácil; por otra, la pereza insular, característica de tantos escritores y artistas canarios, le ganaba con frecuencia la partida. En la entrevista que le hace Aranda Arias, y que citábamos más arriba, se dice lo siguiente:

«—¿Produce usted con facilidad?

—Todo lo contrario. Me cuesta un trabajo horrible. Claro que este sacrificio lo considero suficientemente compensado al ver surgir mis versos.

—¿Medita usted mucho su trabajo?

—Tanto, que cuando me decido a trabajar, podría empezar una poesía por la última estrofa.»

Un par de libros de versos y un tercero truncado no son, precisamente, prueba de facilidad, de caudal poderoso, de cascada.

Y los poemas a medio hacer que ese tercer libro incorpora, demuestran su lucha con la expresión, que se le resistía más en sus últimos meses, mermado por las fiebres. En su epistolario alude más de una vez a «crisis de pereza» y, cuando canta a la esposa, cifra en ella el aliento que le ayudaba a sacudírsela: *El duende halagador de mi pereza / por arte de tu amor, huyó vencido...* El 5 de agosto de 1909 dirige a Alonso Quesada una carta en la que se disculpa por no haberle escrito antes: «... mi pereza es tan grande como mi *genio*... Ya ves, nosotros los grande *porta-liras*, somos así. ¡Paciencia!» (10).

(Esas notas humorísticas abundan en su correspondencia. Cuando acompaña a Quesada el borrador de la portada de *El lino de los sueños*, firma Sandro Boticelli. Cuando contesta a Torón, que le pregunta por su salud, le dice: «Te doy las gracias por el interés que te has tomado por mi salud que al presente es como un joven roble insensible al Bóreas. Y al Aquilón rehacia (me cito).» Cuando invita a sus amigos a comer, asigna a cada comensal una tarjeta con nombres distintos, reservándose él el de

(10) «¡Lástima que su pereza fuera tan grande como su ambición!», comenta De la Nuez. *Obra citada*, pág. 176. (La frase «nosotros los portaliras somos así», la hallamos luego en una carta que le envía Fernando Fortún—hacia abril de 1911—y en la que le informa sobre su título de médico, que el poeta trata de obtener.)

EL «SEX», LA BARBARIE

ES muy difícil soportar el aislamiento emocional cuando no se ama; y no se ama cuando se intenta justificar una situación de conciencia a partir tan sólo de las condiciones económicas de la existencia y sobre todo a partir de la tremenda crisis de autoridad.

Son muchos los factores que producen ese sentimiento de soledad en el llamado hombre-bidimensional de nuestro tiempo: la hostilidad potencial, el temor, la autosuficiencia, el recelo y la inseguridad radical. Por eso está menesteroso de afectos y ternura, de palabras amables, de contactos humanos. Y por eso el amor corresponde a una necesidad vital. El amor a nuestros semejantes—decía Camus—no consiste en sentirlo únicamente, sino en asumir «su condición y seguridad por los caminos embarrados y en sus trabajos imperfectos».

Cierto es que el hombre contemporáneo pretende refugiarse en la sociedad, pero para acomodarse a ella, para confundirse y disolverse en ella, para desinteriorizarse y automatizarse en ella: para vivir la esencialidad de su existencia al borde mismo de su propia esencialidad. Lo cual equivale a refugiarse en la masa, que es lo contrario de la sociabilidad estructurada jerárquicamente. Es vulgaridad; y no está ahí realmente la verdadera virtualidad admirativa ni el encuentro personal donde

el hombre crece y se descubre a sí mismo como un «ser religado». No está ahí ese modo de vivir y de proceder que reclama el vuelo a otra existencia más alta en línea metafísica.

¿Cuál es entonces el signo bajo el cual nos encontramos en la coyuntura histórica de hoy? Pretendo contestar primero en términos negativos.

No vivimos bajo el signo de una estrecha relación entre voluntad e inteligencia, aunque resulte muy difícil desentrañar aquello de que «el corazón tiene sus razones que la razón desconoce».

Tampoco es propicia esta época para la ambición de aventura, pero no de mundos siderales, sino de almas.

Vivimos bajo el signo de una cultura «sexocéntrica», del sex. Casi todas las manifestaciones culturales se nos ofrecen con un talante sexualmente atractivo. Las artes, la novela y la moda presentan de forma sugestiva la fuerza arrolladora que la sexualidad ejerce en la opinión. Estamos indudablemente ante el fenómeno de una «pansexualización» del pensar y del sentir humanos que los sociólogos más sagaces califican de grave problema sociológico. Veamos lo que escribe P. Sorokin: «...El error fundamental de nuestra cultura «sexocéntrica» sería cómico si no fuese casi

Dante Aligheri. Su humor se refleja en la prensa local en ciertos poemillas firmados con seudónimo. Sin embargo, su poesía apenas lo acusa, aunque haya poemas, como el titulado *La calle de Triana*, que podría servir de antecedente al Enrique Badosa de *En román paladino*:

*Donde el urbano estrépito domina
y se traduce en industrioso ardor;
donde corre sin tasa la esterlina
y es el english spoken de rigor.*

Grand Canary... *La gente ya comprende;
y, bajo un cielo azul y nacional,
John Bull, vestido de bazar, extiende
su colonización extraoficial...*

MORALES, HOY

No cabe duda de que Morales da a la poesía canaria rango nacional, la pone en órbita. El papel que juega en su región es, pues, fundamental. Abre caminos, despierta conciencias. No creemos que sea justo afirmar, como hace un joven poeta canario, que *Las rosas de Hércules* es «la más grave interferencia habida en esa evolución de la poesía canaria que inicia *El límo de los sueños*. Quesada cumple una misión, sí; mas paralela a la de Morales, no contraria. Esto a un lado, Morales no se queda en mero

poeta localista. Se ha dicho de él, no sin razón que «españolizó el modernismo». Tiene su sitio en nuestras letras. Indiscutible. Mas, ¿vigencia? ¿Cuántos grandes poetas hispanos no la tienen hoy?

Interrogados al respecto tres poetas canarios, han respondido así: «Yo he conocido marineros y labradores que recitaban de memoria fragmentos de Tomás. Esto es vigencia, vigencia viva, envidiable vigencia a la que tantos poetas aspiramos» (Pedro Lezcano). «Con Morales han de contar siempre estudiosos y lectores de buena fe, como los que Montaigne reclamaba. Y en materia de poesía jamás será posible la condena absoluta, salvo en los casos de evidente mala calidad... Puede darse—como alguien ha deseado—la vuelta a Darío y a Morales, pues no se debe olvidar la validez de la llamada *ley de alternación de los estilos*» (Ventura Doreste). «En cuanto producto artístico logrado (pues nuestro poeta creaba a base de rigor y de dones abundantes), la obra de Tomás Morales tiene vigencia, no está abolida, sigue y seguirá en vigor. Recordemos el verso de Keats: «una cosa de belleza es un goce para siempre». En este sentido—que es el mejor—Tomás Morales es, al menos para nosotros, un *clásico*» (Manuel González Sosa). Estos tres poetas, claramente representativos de la poesía canaria y de «lo canario», coinciden luego en reconocer la nula influencia de Morales sobre los jóvenes creadores. ¿Importa, al cabo?

FINAL

Nace Tomás Morales en Moya de Gran Canaria, el 10 de octubre de 1884; muere, en Las Palmas, el 15 de agosto de 1921. Mal estudiante desde niño, tarda diez años en hacer la carrera de Medicina, que inicia en Cádiz y concluye en Madrid, en 1910. En junio de 1911 tiene el título en su poder, mas hasta mediados de 1913 no solicita—y obtiene—la plaza de médico rural, en Agaete. El 19 de enero de 1914 se casa con Leonor Ramos. Cuatro años después, abandona pueblo y empleo, y se instala en Las Palmas. Bastan estos datos para probar su escasa vocación por la medicina. Optó por esta carrera—él lo confesó—al considerar que los médicos iban en coche y los demás mortales a pie. La carrera le permite viajar, tomar contacto con los círculos literarios más relevantes de la época, convencer a su suegro para que autorice su boda con Leonor. Eso es todo. El llegó a decir: «La medicina es el estudio más agradable para un poeta. El dolor es un compañero inseparable de la poesía, pero no me agrada practicarla...»

Morales fue poeta. Nada más. Y nada menos. Con todas sus agravantes, con todas sus consecuencias. En la poesía halló la felicidad. «Si la felicidad existe, yo soy feliz, porque no aspiro a nada», dijo. El era su obra, su verso derramado. En ella, en él se cumplió. Por eso le sobreviven.

SEXUAL Y EL AMOR

Por Sabino ALONSO FUEYO

trágico. Consiste en creer que se puede medir a un hombre o a una mujer según su capacidad sexual. Tenemos la impresión de que la mayoría de las desgracias del mundo se deben a una inferioridad sexual y de que la capacitación sexual del hombre sería una cura eficaz de casi todos los problemas.»

El doctor Sorokin exagera, casi podría decirse que animaliza la cuestión. ¡Como si la clave de toda solución del problema estuviese en el «machote»! La sexualidad—como en todas las épocas despersonalizadoras de la historia—se convierte en problema sociológico, doctor Sorokin; cuando la escala de valores hace crisis, no está encardinada en una estructura de sentido. Cuando el cambio de horizonte que se produce ante nuestros ojos consiste en que al mundo de convicciones de la generación anterior sucede, como decía Ortega y Gasset, un estado vital en que el hombre se queda sin aquellas convicciones y, por tanto, sin mundo. El hombre vuelve a no saber qué pensar del mundo. Por el cambio se superlativiza en crisis y tiene carácter de catástrofe.

Es por esto que, al culto del sexo—evasión de un modo de vivir más allá de las estrellas—, hay que oponer una terapéutica eficaz, el remedio de unos presupuestos esenciales

del pensar y del hacer que nos autorice a comprender y expresar cristianamente las necesidades espirituales de nuestro tiempo. Hay que humanizar la sociedad por la familia, en la familia y para la familia. La familia ha nacido del amor, cuyo poder lo anima y explica todo. Ante los ojos de los padres todas las cosas son un símbolo de la ternura que tienen por sus hijos.

A la barbarie de los instintos sexuales, en definitiva, hay que oponer la cura de un sistema de legalidad operativa de unas creencias comunes, que sean como zona de compensación, en el ámbito religioso, de los excesos de la técnica. Porque cierto es que el progreso del tecnicismo hace posible la creación de máquinas calculadoras y cerebros electrónicos, pero jamás existirá una máquina para la creación de valores morales.

A esa cultura «sexo-céntrica» hay que oponer, señor doctor Sorokin, la contemplación gozosa de muchas cosas que no son «sex» y que están en nuestra circunstancia, queramos o no: la vida del hogar, el afán de superarse hasta lo infinito, la belleza del árbol, de la flor y del paisaje, el hambre de inmortalidad, las artes y la amistad... Hay que oponer todas esas cosas que, en una u otra forma, son una imprescindible comunión de los espíritus. La suprema razón de existir.

MIGUEL ANGEL ASTURIAS, UN GUERRILLERO LITERARIO

Por Arturo DEL VILLAR

Esta vez la montaña ha venido a mí; quiero decir que la primera vez que el director de LA ESTAFETA me encargó que entrevistase a Miguel Angel Asturias me fui a París, al día siguiente de que le fuera concedido el Nobel de Literatura. Ahora, el laureado guatemalteco ha venido a España para inaugurar el curso de agosto de la Universidad de Salamanca y para clausurar la Universidad Internacional de Santander. Aquí, en el palacio de La Magdalena, frente a un mar Cantábrico encrespado, le doy nuevamente el

número 383 de LA ESTAFETA LITERARIA, en parte dedicado a él.

—En su despacho de embajador me dijo usted que el Nobel no quería que significase un final, sino una especie de estafeta; me aseguró que el premio le había renovado y deseaba escribir mucho. ¿Lo ha hecho?

—El Nobel me hizo pensar en la necesidad de que no significara el fin de mi carrera literaria, sino un recomenzar la tarea. Por eso, desde mil novecientos sesenta y siete he publicado una novela,

Mal ladrón, y un libro para la colección de Skira *Los caminos de la creación*, que ha sido traducido al francés por Claude Couffon, y que no se ha editado aún en castellano: es una autoconfesión de cómo se afirman los elementos creativos, en mi caso populares y legendarios. Pero además he trabajado con antólogos que se interesan por mi obra, con estudiantes que desean escribir sus tesis sobre mí.

—Resultado de esa labor de vuelta atrás serán algunas revisiones, seguramente.

—Van a aparecer en seguida dos libros editados por la Universidad de París. El primero recoge mis primeros cuentos y el teatro, y el segundo es una reedición de mi tesis doctoral *El problema social del indio*, que data de mil novecientos veintitrés: le he puesto un prólogo para explicar cómo aquellas conclusiones ya no serían válidas hoy.

—Esas reediciones y antologías y esas tesis significan un interés permanente por su obra literaria.

- «EL SEÑOR PRESIDENTE» ESTA ESCRITA CON PAVOR; HOY NO PODRIA ESCRIBIRLA
- MI LITERATURA ES DE TESTIMONIO, DE DENUNCIA Y PROTESTA



Miguel Angel Asturias repasa el núm. 383 de LA ESTAFETA, dedicada en parte a él

—Eso parece, y por un lado me satisface, pero al mismo tiempo me hace pensar que me vuelvo célebre, y eso me acerca a la vejez. Claro que yo no me siento viejo. El secreto es trabajar, trabajar continuamente. Ahora están haciendo también la comparación de mis manuscritos originales para ver las diferencias con las ediciones, y se empieza a ordenar mi correspondencia.

—¿Con quiénes ha mantenido correspondencia habitual?

—Principalmente con escritores hispanoamericanos de mi edad, como Arturo Uslar Pietri, Pablo Neruda, Ernesto Sábato, Roa Bastos y algunos más. Son cartas de carácter literario, a propósito de la publicación de algún libro o de la visita a su país.

—Por consiguiente, ha sido usted muy amigo de los escritores hispanoamericanos de generación; pero, en cambio, siempre que habla de los jóvenes lo hace con resentimiento.

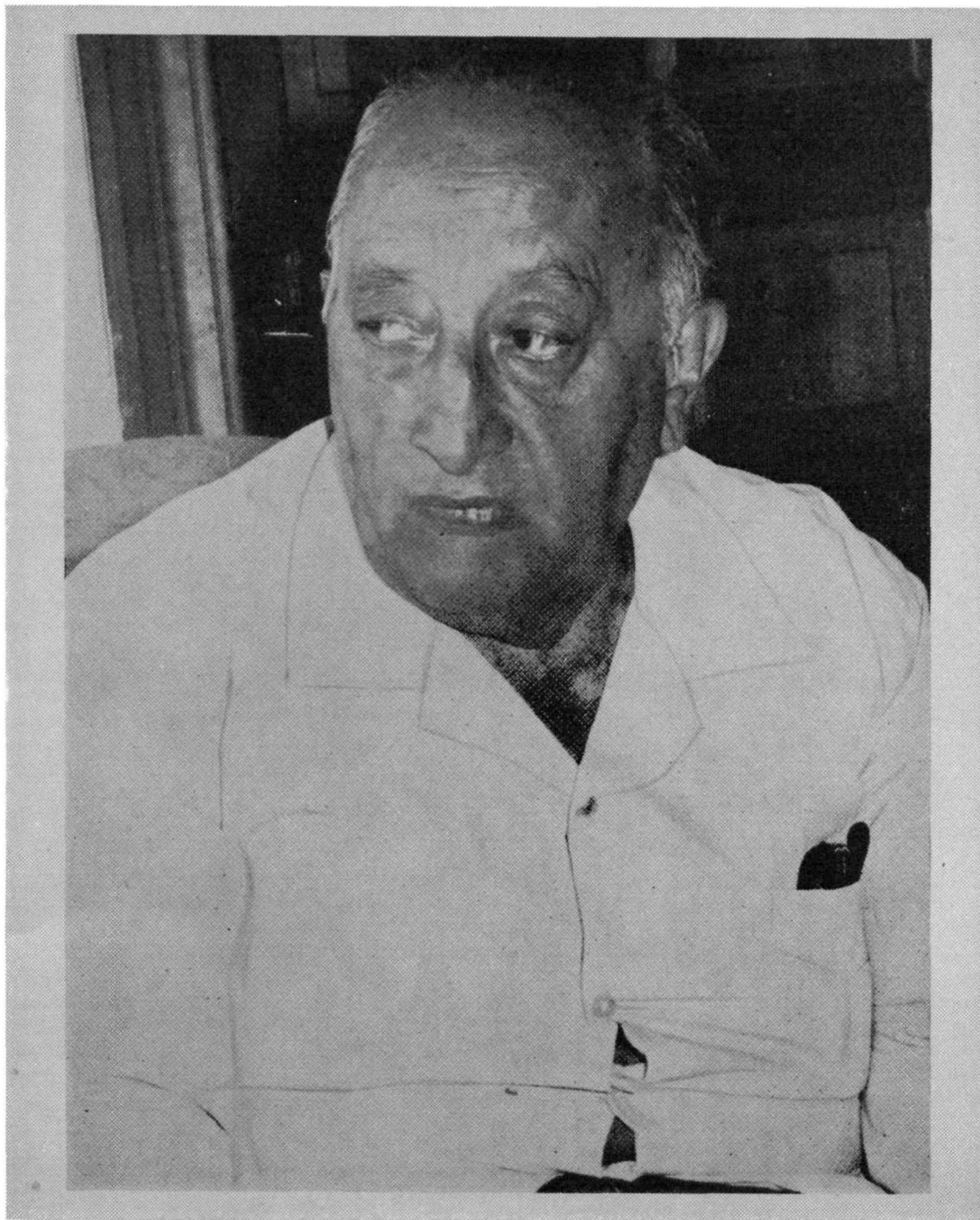
—Hablé alguna vez con resentimiento y lo hago por espíritu de justicia. No hablo por mí, sino por todos los escritores hispanoamericanos que son silenciados intencionadamente, como Rómulo Gallegos, Juan Rulfo y otros. Resulta que el público lector de España se ha sorprendido al leer a los escritores más recientes, se ha visto ante una especie de «milagro», con una novelística hecha; esos jóvenes debieran haber sido honrados y confesar que son producto de las generaciones precedentes.

—¿Y de qué es producto su propia obra literaria?

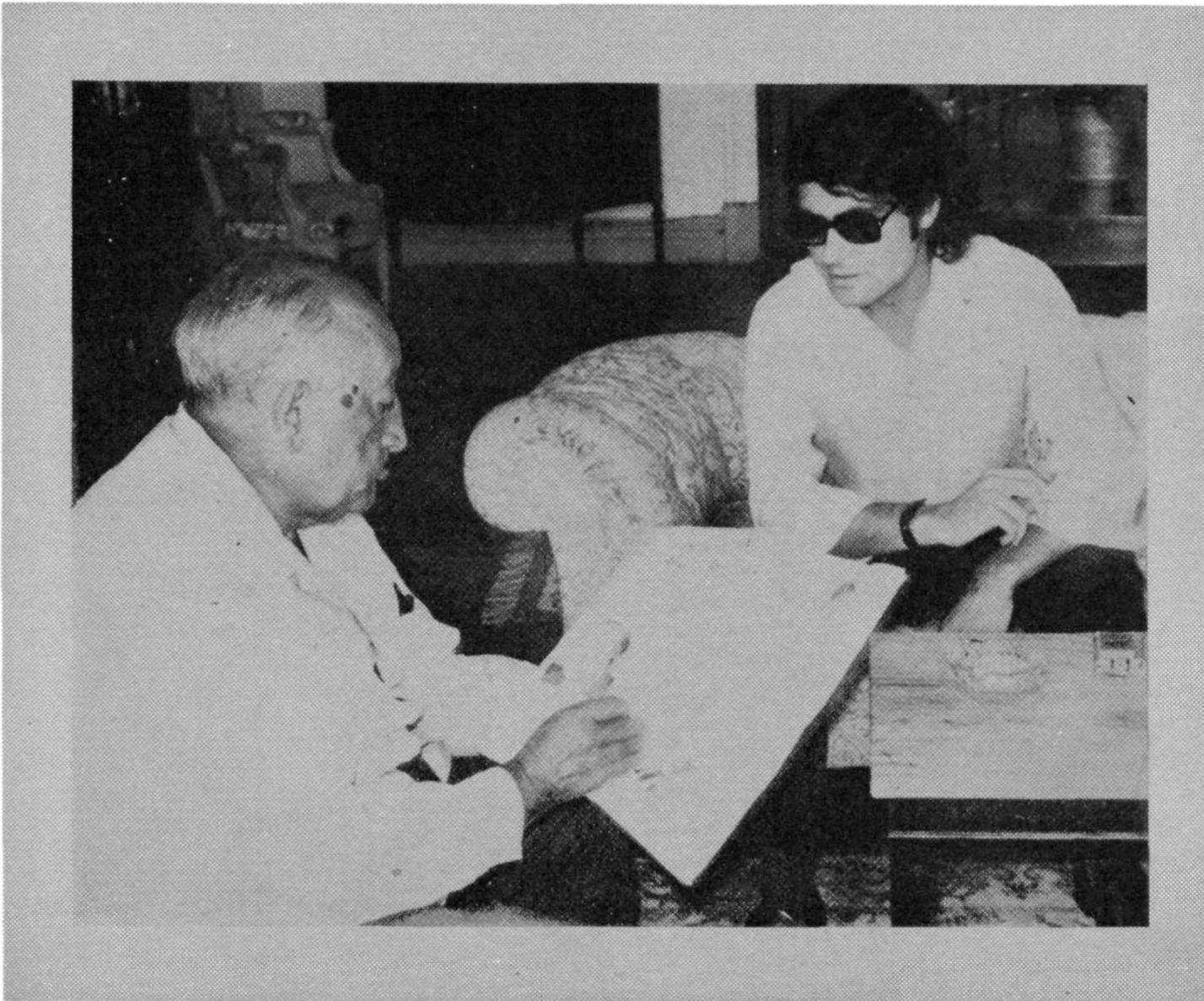
—Está enraizada en toda la literatura hispanoamericana. Participa de la mitología indígena, del sentido heroico del romanticismo, algo del modernismo hispanoamericano, y mucho de la literatura europea, sobre todo la española y la francesa.

—Pero, ¿qué ha influido más en usted, la tradición maya o la tradición española?

—Ese es el problema literario del mestizo, como en mi caso, cuando combaten dos sangres. En mi última novela presento lo que considero un fenómeno importante: la mestización de la cultura española al entrar en contacto con la indígena de América. Además de la europeización del continente, hubo un mestizaje hondo, que fue el del hombre europeo español deslumbrado por el paisaje americano; él se transformó y su bagaje cultural se renovó.



Bajo la presidencia del ministro de Justicia y del rector magnífico de la Universidad, Miguel Ángel Asturias pronuncia la lección de clausura de los cursos de verano en Santander.



—De esa raíz indígena puede venir el tono agresivo de cierta parte de su obra.

—No por la raíz indígena, porque también está la hispanoamericana. Mi literatura, en el contexto de la gran literatura hispanoamericana, participa de sus características generales: testimonio, denuncia y protesta. Los novelistas más jóvenes dicen que quienes (como yo) hacemos literatura de combate, hemos fastidiado ya mucho a la opinión y al lector de Europa, y aseguran que hay que presentarles otra clase de novelas.

—Pero usted, claro, no opina así.

—Yo creo que si el lector europeo se interesó por nuestra literatura, es por el fondo humano de la lucha contra la injusticia que presenta, y no sólo por sus recursos literarios, por sus esencias. De ahí que yo invite a los escritores hispanoamericanos a no dejar la línea de la literatura de lucha, claro que sin caer en hacer panfletos o ponerse al servicio de una ideología. Creo que a ellos les corresponde escribir las novelas de este momento tan doloroso, heroico y agitado de América, narrar la lucha de los guerrilleros, asistir al sacrificio de tantos jóvenes empeñados en liberar económicamente a nuestros países y en cambiar las estructuras que son incapaces de permitir la transformación social.

Habla mucho, pero sin exaltarse, aunque el tema le duele. Habla pausadamente, con reposo, muy hundido en el sofá, con las manos enlazadas. Es un hombre cordial, que habla claro y dice sus opiniones sin limitarse. Parece que a un sector de la prensa española le ha molestado que muestre su desencanto ante determinadas novelas o determinados nombres casi míticos. Pero pienso que su postura es muy respetable, se esté o no de acuerdo con él. Dice siempre «mi literatura» y no «mi obra», como solemos decir por aquí; también dice siempre «hispanoamericano», en vez del habitual «latinoamericano» de nuestros columnistas. Le pregunto si, de tener ahora treinta años, se iría con los guerrilleros, y por primera vez duda; por fin responde:

—Quizá no, porque soy de un espíritu muy pacifista y apasionado siempre del diálogo, y porque creo que la guerrilla debe ir acompañada, en algunos de nuestros países, del despertar político de los pueblos, porque aisladamente lo único que se ha logrado es que nuestras juventudes queden diezmadadas.

Sin embargo, usted, pacifista, parece incitar a la violencia con sus novelas.

—La política está en los libros, sí, es cierto, pero siempre que la lucha armada tiene otro carácter. Claro que pue-

de ser hija de la literatura, como la Revolución Francesa fue hija de los enciclopedistas, aunque exagerando las cosas.

—En ese caso, se puede decir que es usted un guerrillero literario.

—Sí, eso es posible; sí.

—Pero colabora en la prensa menos «progre».

—No me solidarizo con ninguna prensa. Vendo los artículos a unas agencias literarias que los distribuyen.

—¿Influyó la concesión del premio Lenin para que le otorgaran el Nobel?

—No lo sé en absoluto.

—¿Por qué le dieron el Lenin?

—Las consideraciones de los dos premios dicen casi lo mismo: aproximadamente, «atendiendo al haber defendido los intereses de su pueblo y denunciado las exacciones de las compañías extranjeras».

—Se ha dedicado a la novela, al teatro y a la poesía; sin embargo, sospecho que sólo se le considera como novelista. Atilio Jorquera Castelpoggi le llama «poeta narrador» en el ensayo que le dedicó.

—Siempre he preferido la novela porque da margen para introducir todo lo que por la realidad o el sueño nos impresiona. Pero un escritor termina siendo el autor de una

sola novela: yo soy el autor de *El señor presidente*.

—Si no recuerdo mal, la terminó en mil novecientos treinta y dos. Si hoy, cuarenta años después, comenzara a escribirla, ¿sería tal como la conocemos?

—No. El elemento esencial de *El señor presidente* es el miedo. Tenga en cuenta que la comencé en mil novecientos veintitrés; al principio fue un cuento que titulaba *Los mendigos políticos*, y en ese tiempo yo estaba impresionado por lo que fue la dictadura de Manuel Estrada. Más que pensamiento en esa novela hay sentimiento, pavor a la dictadura.

—¿Cree que la situación del escritor hispanoamericano es distinta a la del europeo?

—Al europeo le ha sido posible escoger los temas; a nosotros nos los impuso la vida, y así tenemos libros sangrantes o esperanzados, como la realidad de nuestros países.

—¿Cómo concibe usted una novela?

—Mi opinión es que la idea está dentro del novelista; viene después una provocación externa que le toca, y sin saber cómo. Yo hago primero un mamotreto de unas ciento cuarenta páginas, con escritura automática; después lo releo, vuelvo a empezar, corrijo.

—¿Qué está escribiendo ahora?

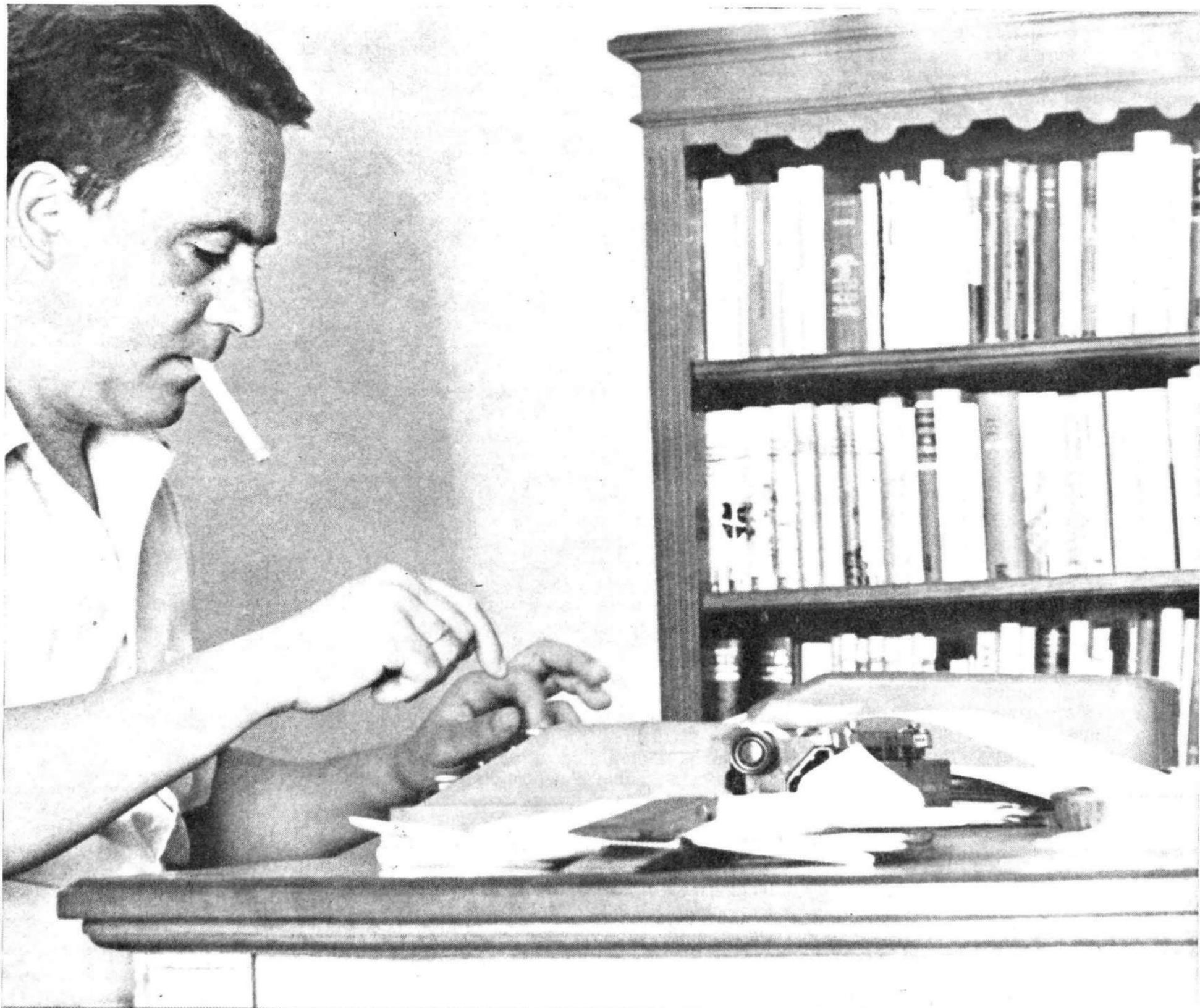
—Una novela que se titulará *Dos veces bastardo*. Podría ser la cuarta parte de mi trilogía bananera, y se refiere a la complicidad de las clases medias de mi país en la caída del régimen democrático en mil novecientos cincuenta y cuatro.

—Parece que no cultiva mucho la poesía.

—Sí, la tengo abandonada. A veces escribo un soneto o algo así.

El Nobel guatemalteco sigue residiendo en París, aunque desde hace un año dejó su puesto de embajador. Me dice que piensa pasar largas temporadas en Mallorca, que la isla le encanta. También me dice que siempre ha pensado como ahora, que su ideario estético no ha variado con el tiempo. Ah, y que no le gusta la palabra estético. El novelista se prepara para dictar la lección de clausura de la Universidad Internacional de Santander; va a hablar sobre «El novelista y la Universidad». Pero eso, claro, ya es otra historia.

Fotos: Manuel Bustamante.



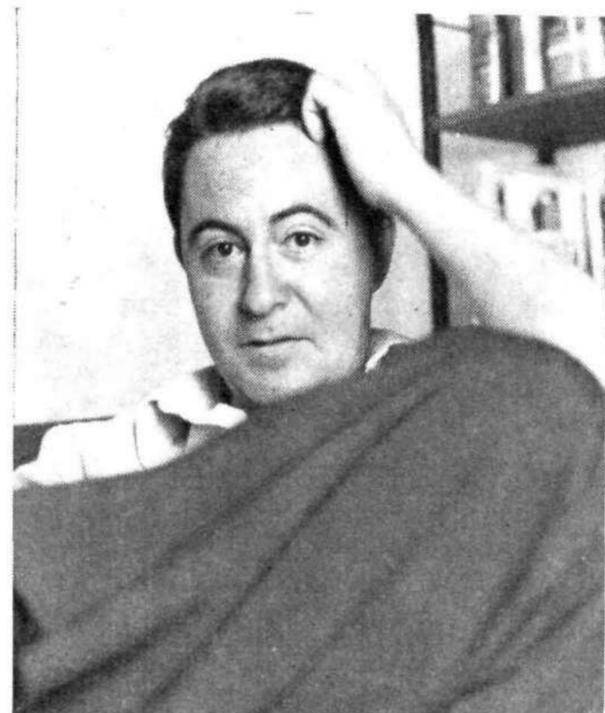
CLAUDIO RODRIGUEZ

Por Antonio HERNANDEZ

el escritor, al día *

Ponerse a hablar con Claudio tiene su encanto y tiene su prestigio, tiene su alegría y tiene su interés. Y tiene todo esto que digo, desapasionadamente, porque Claudio es amigo—digamos que viejo—, es poeta y es sugerente. El fue uno de mis primeros acompañantes cuando llegué a Madrid y el fue quien compartió conmigo el vaso insuficiente de tinto o la aceituna nominada sevillana, las charlas, sobre poesía casi siempre, y, más de una vez, la cola de la noche en San Marcos o sabe Dios. Y

desde entonces raro es el mes que no echamos una canita al aire de la madrugada madrileña para hablar de poesía, beber vino y sorprenderle los tres rostros a la mañana por las cercanías del mercado de pescados, ya sin «manolos» goyescos o «chulapas» de don Ramón de la Cruz. Hace poco se repitió la historia y aprovechándome de su generosidad le dije: «Oye, Claudio, ¿por qué no me dejas que cuente lo que hemos hablado?» Y él, claro está, me soltó ese característico «no seas bobo»



suyo a que tanto alude Carlos Orosa, sin duda alguna queriendo dejar patente su aversión a todo lo que sea publicidad. Pero al fin accedió, como siempre accede al último vaso—ya sé que se dice penúltimo—o a cualquier favor que se le pida. Así como la historia se repite en cada encuentro, no fallo en nada si repito cómo me lo encontré la primera vez: sencillo y jovial, educado y popular, con la alegría del que se sabe bien venido y con la elegancia del que se sabe elegante.

Por eso y por otras muchas caminatas, a Claudio le tengo ley. Por eso y porque los de Acuario son los seres de un mismo signo que más se quieren entre sí. «Oye—le digo—, preséntame en Cultura Hispánica.» Y si se le viene a la mente Zamora desvía a ella la conversación que al final, con un extraño complejo de culpabilidad, retorna a su punto de partida aceptando el ruego. «Bueno, pero que no pase lo que la otra vez, que te tuve que presentar sin leer los poemas del libro...» Y es que pasó el tiempo y chacha por aquí, francesa por allá, bocado refractante tras las cristalerías de los bares y demás gomas bohemias en vainadas, impidieron que le mandara los poemas para que los estudiase. «Eres un caso—me decía—, ¿cómo te presento ahora?» Y yo le contesté: «Pues presenta a la poesía misma. Di: Nació en ese pueblo blanco, alhajado de almenas y buitres como una narración de Jesús de las Cuevas...»

Y Claudio se sonríe cuando lo recuerda, merodea por sus ideas fijas, se da media vuelta y sorprende a la afición comentando que el mejor jugador de los Campeonatos del Mundo de Méjico fue Overath, que los poetas que mejor le han dado puntapié a la bola del 1-X-2 han sido él y Paco Brines.

Pero Zamora, es bien verdad, que no se ganó en una hora.

—Claudio, la poesía...

(Donde se ponga la vida, un churrasco, una berenjena, una lubina, que se quite Hölderlin. Donde se ponga un rioja, se vaya a freir morcillas un soneto. Qué cosas, Claudio. «¿Qué haces ahí entre libros chatarreros, explicando a Meléndez Valdés en la Universidad? Con lo que te gusta la morena mescolanza de la muralla y el páramo dándose tortas de luz en la que no se ganó en una, etc.»

Y aquel día de mi alta traición involuntaria a su prestigio inamovible se exilió de sus reservas leves con un buen vaso de vino. ¿Para qué me iba a presentar con rigor en Cultura Hispánica si allí lo único que no sobra, como en todas las reuniones de poetas, son los calamares al final en el Mesón del Marisco, donde Montesinos pone a prueba su gastritis y el poeta del día no paga?)

—La poesía es una aventura. Mis poemas son «aventurados» con buena o mala aventura. Ellos hablarán, o callarán, por mí. En mis poemas anteriores me siento frecuentemente muy lejano, como si no fuera su autor, sin que ello quiera decir que no los reconozca como míos. Es como cuando uno se ve en una fotografía de hace años. La imagen es, indudablemente, la nuestra, pero la impresión de estupor, de extrañeza, es evidente.

A frambueso, a tomillo, a espliego y agua dulce le suenan las pestañas. Le suenan las palabras a *Alianza y condena*, le suena la vida a carretera y manta. Si Claudio no hubiera contraído ya un compromiso histórico, ¿qué haría en estos momentos?

—Estar contigo como estoy ahora. Salir por las noches con Clara. Irme, luego, a descansar—¡que ya está bien!— a Zaraus. Seguir jugando por las tardes al frontón. Eso del compromiso histórico es un favor que me haces...

Vive en Lagasca, la calle aristócrata del barrio de Salamanca que recibe el nombre del patronímico de don Maria-

no, aragonés y botánico del dieciocho. En su casa hay siempre un silencio como importado del norte de Europa. A Claudio, también le ha dejado huella su estancia por aquella parte del frío, cuando estaba de lector de español en Exeter y no hallaba más consuelo que Clara, su encantadora mujer, los libros y la espera del sábado que se daba un paseíto valenciano con Paco Brines por los restaurantes españoles de la paella. A Claudio le ha quedado como una música sonámbula heredada de los trasgos sajones, primos hermanos menos agradecidos que sus parientes los brujos de Zamora que celebran aquelarres con cada verso de Claudio. A Claudio le queda una melancolía británica hilvanada, con vino de Toro, a su seriedad profunda castellana.

—Innegablemente, Inglaterra me ha dejado alguna influencia. Todo lo conocido hermoso deja rastro. Me ha dejado el recuerdo de desear a mi patria cuando estaba fuera de ella. Me ha dejado, en una palabra, conocimiento.

—Y «la nueva poesía», ¿qué te deja o qué te dice?

—La nueva poesía española, si estas palabras se refieren a una renovación en la interpretación—y por lo tanto en la expresión—de temas y problemas en función de la poesía, no ha alcanzado hasta ahora el nivel, la calidad de pa-

LOS MONSTRUOS DE SU LABERINTO

Estos habitantes de una situación de peligro no son numerosos. Forman parte de un mundo espantado, donde se hace un nudo en la garganta. Aparece la sensación amenazante de algo que está a punto de ocurrir. Es por una parte el temor, que surge cuando se conoce la intimidación; y de otro lado, la ansiedad, cuando surge como algo inconsciente, que no se sabe qué pueda ser.

Eugenio d'Ors había escrito que la excepción arquetípica se llama el genio, mientras que la excepción solitaria se llama el monstruo. El licántropo u hombre lobo; los súbditos del doctor Moreau en su isla, animales humanizados, por ejemplo, pertenecen a ese mundo oscuro donde no se muestra el centauro ni la sirena. Sin embargo,

BIO- BIBLIO- GRAFIA

Claudio Rodríguez nació en Zamora en 1934. Licenciado en Filología Románica. Actualmente reside en Madrid, dedicado a la enseñanza.

OBRA PUBLICADA:

Don de la ebriedad (Premio Adonais, 1953). Col. Adonais, Ediciones Rialp, S. A., Madrid, 1953.

Conjuros. Ediciones Cantalapiedra, Santander, 1958.

Alianza y condena (Premio de la Crítica, 1965). Ediciones de la Revista de Occidente, Madrid, 1965.

Estos tres libros se encuentran reunidos en el volumen *Poesía* (1953-1966), *Selecciones de Poesía Española*, Plaza & Janés, S. A., Editores, Barcelona, 1971.

Claudio Rodríguez

Poesía
1953-1966

SELECCIONES DE POESIA ESPAÑOLA

labra suficiente para hablar, no sólo de renovaciones, sino de innovaciones cuajadas. De creaciones de una clara dirección estética distinta a las inmediatas anteriores. En poesía no creo que, además, sean decisivamente importantes los «objetivos», en el sentido estratégico que tiene la expresión y que ha protegido o refugiado a tantos escritores. Lo cardinal es, siguiendo la terminología bélica, el calibre, la capacidad de alcance del poema. Su ruta, no su objetivo, su poder.

Claudio cuando habla de poesía se pone muy serio, muy minucioso, sin ánimos de trascendencia, pero con rigor, con necesidad de exactitud:

—Me interesan aquellos escritores que estén de acuerdo con las palabras de Goethe: «el error pertenece a las bibliotecas; lo verdadero, al espíritu humano».

De los cuatro puntales que sostienen a la generación del cincuenta, uno es Claudio. Su don de la ebriedad nos ha dejado resaca a más de uno. Su humildad, su condensación, su sentido ético, el descalabro esperanzado de su conflicto humano, ponen fondo sobrecogedor al estipendio de su formidable generación. Su poesía personal lo sitúa como un poeta irreplicable: «La obra de Rodríguez —ha dicho Bousoño— es original en un



sentido distinto y más radical en que lo son o pueden serlo la de todos los demás poetas de su generación.»

—Digo, como en la seguidilla, que «la veredita no cría yerba», donde pisan los versos del zamorano. («Pero, ¿qué di-

ALTO JORNAL

Dichoso el que un buen día sale humilde y se va por la calle, como tantos días más de su vida, y no lo espera y, de pronto, ¿qué es esto?, mira a lo alto y ve, pone el oído al mundo y oye, anda, y siente subirle entre los pasos el amor de la tierra, y sigue, y abre su taller verdadero, y en sus manos brilla limpio su oficio, y nos lo entrega de corazón porque ama, y va al trabajo temblando como un niño que comulga mas sin caber en el pellejo, y cuando se ha dado cuenta al fin de lo sencillo que ha sido todo, ya el jornal ganado, vuelve a su casa alegre y siente que alguien empuña su aldabón, y no es en vano.

CLAUDIO RODRIGUEZ
(De *Conjuros*)

ces?... Eso ya no es generosidad, Claudio. Como que cambiarías todos tus versos por eso de *Mira si soy desprendido...*)

Pero yo sé que el vino, como su categoría, nunca se le sube a la cabeza.

Los consumos literarios

Por Francisco ALEMAN SAINZ

los dos ejemplares más caracterizados de este compartimento novelesco son Drácula y Frankenstein.

Bram Stoker y Mary Shelley son los autores de estas dos obras importantes para el miedo. (Los temas de Wells, apuntados aquí mismo, como invasión e invisibilidad, son sin duda menos desproporcionados que esta doble amenaza que hoy trataré de contar.) Boris Savinkov, en sus memorias, se refiere a la aplicación de los inventos científicos al terror, manifestándose como un soñador del terror del porvenir. (Puede verse, aunque no es necesario, mi ensayo «Para una teoría del terror», publicado en Boletín del Seminario de Derecho Político. Universidad de Salamanca.) Obras practicadas de una forma curiosa, en las que cuenta mucho la forma epistolar. La introducción de Frankenstein está formada por unas cartas, que se cierran con un manuscrito que se termina a su vez con otras cartas. La obra de Stoker (Abraham Stoker) está formada de diarios íntimos, de cartas, de recortes de periódicos. De esta forma parece como si los autores quisieran establecer una separación con el relato.

Drácula y el monstruo de Frankenstein, al que llamaremos con el nombre de su creador, son los dos habituales personajes del terror. Drácula, el no muerto, y Frankenstein, el no vivo. Usando de una frase dor-

siana diríamos que Drácula pertenece a la forma del terror que vuela, y Frankenstein a la forma del terror que pesa.

El conde transilvano es un nosferatu, pero es también un dominador de los elementos (tormenta, niebla, etc.) y de los animales inferiores; puede crecer o empequeñecerse, y también desvanecerse hasta la invisibilidad. Frankenstein, el hombre artificial de la novelista inglesa es, pienso yo, una venganza respecto de lo que debió ser para ella la vida desgraciada de su madre, quien murió al nacer Mary Wollstonecraft. Drácula fue para Stoker una obsesión. Había sido secretario de Conan Doyle —el creador de Sherlock Holmes— y también ocultista. Investigó en la historia de su país y se encontró con que al final de la Edad Media había existido un príncipe de Valaquia, llamado Viad Drakul. Decidió escribir su novela a los veinticuatro años, pero la publicó a los cincuenta.

Drácula y Frankenstein pertenecen a un mundo incorriente, son dos tipos marginados de toda convivencia, aunque eso sí, existan multitud de diferencias entre ellos. La principal es el atuendo. Sobre todo en el cine, donde ambos han obtenido enormes éxitos. Porque el gran consumo de Dráculas y Frankenstein se ha visto colmado con mucho. Téngase en cuenta que en el monstruo, tal como ha sido planteado, la apa-

riencia tiene una singular importancia. Mientras Drácula viste bien, casi siempre de frac, Frankenstein usa trajes mal cortados, que le vienen grandes. Es curioso que Boris Karloff, usufructuario durante mucho tiempo de este personaje, empezara en el cine en el año 1916 en la versión de una ópera donde actuaba como bailarina Anna Pavlova. Karloff es en 1931 cuando se encuentra en el laberinto de su monstruo. El escenario de la película es de John L. Balderston —autor de La plaza de Berkeley.

El cine de Drácula es anterior, porque en 1922 Nosferatu el vampiro es una adaptación libre de la novela de Stoker, y en 1930 se prepara un Drácula para Lon Chaney, que no se realiza. El mismo año que Frankenstein, 1931 —también con escenario de Balderston—, Drácula aparece en el cine interpretado por Bela Lugosi. Después, a través de los cuarenta años que llegan hasta la actualidad, los personajes mueren y reviven: Drácula a golpes de martillo sobre estaca, y Frankenstein cayendo en esa sima por la que volverá después.

Es posible que ni Mary Shelly ni Bram Stoker se dieran cuenta de lo que iba a ser de sus personajes, porque en la mayor parte de las ocasiones solamente ellos son respetados entre todos. Stoker pone al alcance de todos un tema que volaba violentamente desde la inven-

ción. Mary Shelley cuenta con un nuevo ser, un hombre artificial, planeado como un destino súbito capaz de no perecer, de regresar en multitud de ocasiones. Esta capacidad encontrada en los dos personajes se cumple precisamente por tratarse de casos singulares, inhibidos radicalmente de todo trato capaz de vincularlos a alguien.

«La mano parecía fría como el hielo; más bien la mano de un muerto que la de un ser vivo», dice Stoker de Drácula. La alta figura amarillenta del monstruo de Victor Frankenstein, de estatura gigantesca, además de desproporcionado y contrahecho, sus enormes manos en todo como las de una momia.

El monstruo necesita también de la apariencia, recuérdese por ejemplo a Fantomas, una sombra en cuanto a la figura. Drácula se muestra como un hombre alto y viejo, con largo y blanco bigote, vestido de negro. Pálido, como amarillo Frankenstein, con dientes agudos y muy blancos, salientes sobre los labios. Stoker presenta a su personaje deslizándose como un lagarto, cabeza abajo, con la capa plegándose en su torno como dos grandes alas.

En sus singulares laberintos, Frankenstein y Drácula actúan cada uno en su especialidad, ambos como violentos personajes. Vuelven siempre, porque en ellos anda el horror.

¿INTELECTUALISMO O HUMANISMO EN "EL SIGLO DE LAS LUCES"?

(Un enfoque virgen de
Alejo Carpentier)

Por Mara APARICIO

HE leído estos días *El siglo de las luces*, de Alejo Carpentier. Y he sentido, primordialmente, ternura. Por el autor, desde luego. Por ese hombre amable—digno de ser amado—, que no consiente que ninguno de sus personajes sea absolutamente inculcado. Pero, también, a continuación, pisándole los talones a la ternura, he sentido respeto. Porque ese hombre es tan severo, al mismo tiempo, que no puede permitir que sean, esos hijos de tinta y papel, completamente absueltos.

Alguna vez he oído «acusar» a esta novela de *intelectual*. Y aclaro el significado del verbo acusar referido a este adjetivo, intelectual: en este caso, intelectual tendría un sentido peyorativo, dado que lo intelectual supone un enfriamiento, un distanciamiento por el que entendemos la significación de algo. Creo que, de tener que hacer mención de este entendimiento, yo lo calificaría, en Carpentier, de comprensión, porque hay una gran piedad en su modo de captar las razones. La piedad de Carpentier supone acercamiento al tema

y a los personajes con entrañable cordura. Los personajes han sido creados, dibujados, con amor (con amor sensato, no con amor blandengue); el autor se entretiene en conceder un acierto, a cambio de un fallo. Todo esto actúa de forma concreta en el lector: la ira que a veces se apodera de él precisa ser desfogada contra instituciones, elementos sin nombre, algaradas o motivaciones psicológicas (todo lo cual, y algo más, ha venido a suponer la exención de responsabilidad del género humano).

La obra de Carpentier está construida con pasión, pero sin apasionamiento: emoción tras emoción, injusticia tras ideal, heroicidad contra baja. Pero la pasión está únicamente en el ánimo de los personajes, en las reacciones de los partidarios de ésta o aquella forma de gobierno; en ningún momento es el autor quien se apasiona. El permanece al margen, observando y anotando, distante del mundo furioso que se precipita en riada—en tumulto—por las páginas de su libro.

Todo esto, se dirá, es obra de una inteligencia fría y pu-

ra. Sí, pero... la inteligencia se hace comprender, y este libro, estos personajes o este autor se hacen perdonar y querer. Casi me atrevería a decir que La Compensación se enseñoorea del libro.

[¿Y esas mayúsculas de Carpentier? Son mayúsculas con acento. «La Revolución había infundido una nueva vida a La Calle, a La Calle, de enorme importancia para Esteban, ya que en ella vivía y desde ella contemplaba la Revolución» (1). «Hubo Cena de Gran Cubierto, aquella madrugada...» (2).]

Pero volvamos al principio. Queda dicho que esta obra ha sido injustamente acusada de intelectual. Porque yo creo que es, simplemente, una obra bien hecha, una creación en la que el autor establece las distancias necesarias entre los personajes y él mismo. Y que está hecha con humanidad, es decir, con todos los elementos de que están compuestas las obras de los hombres.

(1) Página 94: *El siglo de las luces*, Alejo Carpentier. Barral Editores. Barcelona, 1970.

(2) Página 40: *El siglo de las luces*, Alejo Carpentier. Barral Editores. Barcelona, 1970.

Carpentier abarca grupos sorprendentemente densos, revoluciones francesas, negradas cubanas, ejércitos napoleónicos, con la máxima facilidad. Podría hablarse, salvando, cómo no, las distancias, de un Carpentier galdosiano, en el que los protagonistas son excusas para una explicación de la historia. Sólo que, en el cubano, cada personaje es, además, un complejo ser humano del que, sin datos muchas veces, terminamos imaginando momentos desconocidos, actitudes íntimas, pensamientos llevados en secreto. Y, en cuanto al tratamiento que da Carpentier a esas masas y a esos grupos que, en el fondo, son los verdaderos protagonistas de la obra, está claro el desmenuzamiento de las situaciones colectivas, desbaratándolas, y desposeyéndolas de su alcance político o histórico, para darnos una versión doméstica de los conflictos. (Los que aún no hemos vivido íntimamente una guerra, entendemos por el relato de Carpentier el alcance universal de las noticias que nuestros mayores nos han dado de los conflictos vividos por



ellos.) A la postre, los idealistas se reducen siempre a media docena, y, cada uno de ellos, es idealista de su ideal. La lastimosa mezquindad de todos nosotros es la tónica general de las crisis colectivas. Es absurdo que pongamos la mirada en otro ser humano, esperando de él las soluciones definitivas, porque el más perfeccionado de los hombres es siempre, fundamentalmente, hombre. Y en esa palabra va implícita toda su debilidad y nuestra decepción.

Así son los personajes de Carpentier: ilusos, que conceden la primacía a otros ilusos; desengañados, que dan el espaldarazo a quienes no tardarán en desilusionarse.

Carpentier no es, en absoluto, al menos por lo que en esta novela manifiesta, un intelectual (se puede entender de tantas formas esta palabra que yo la equiparo a entender, comprender, comparar para luego juzgar), sino más bien un hombre «sage», pero animado por el coraje. El abuelo que dice a los nietos «no os metáis en política, que yo ya sé lo que es eso», pero que, desobedecido, se alegra, y si-

gue con entusiasmo las peripecias del primer impulso.

Eso en cuanto a los grandes grupos. En cuanto a los personajes, algunos secundarios sirven de apoyo a los principales, ayudándolos a ser. Por ejemplo, el marido de Sofía que en ningún momento toma cuerpo, que aparece y desaparece sin contornos definidos, difuminado en los sentimientos de ella, sirve de expresión del retroceso necesario en la mujer joven, que, por un tiempo, se recrea en su inmanencia. Jorge es «el mal momento» de Sofía. No tiene entidad propia. Existe en función de su utilidad.

Pero hay tres grandes personajes en los que Carpentier sí se ha abandonado al placer de la creación, dotándolos de una individualidad tan pujante que, en ocasiones, creemos que ha podido repugnar a su propio creador, aunque éste se haya visto «forzado» a consignar los hechos tal como era necesario que sucedieran. Tomemos a Sofía, con su pudibunda e hipócrita infancia, con su medio noviciado pesando sobre sus decisiones, con una congregación entera tirando de ella

convento adentro; entendemos en seguida que es absolutamente normal su oscilación decencia-indecencia, pudor-desenfreno..., o, mejor, ideas ajenas-ideas propias; porque, cuando presenciamos sus excesos sexuales, políticos, afectivos; sabemos que era necesario que eso sucediera, que su trayectoria se enriquece con esas alternancias. Los matices son tan sutiles que es preciso, por parte del lector, un nuevo acto de comprensión cada media página. Y es que resultaría tremendamente difícil intentar enjuiciarla, como lo resulta el intentar clasificar a las personas con las que vivimos, a las que conocemos en sus más mínimas y disparatadas reacciones. Es un personaje absolutamente humano, con una flexibilidad similar a la de las personas vivas.

Por otra parte, las bajezas son contadas, nunca confesadas, al tiempo que la situación y las razones que nos da el personaje que las realiza, de modo que no son una maldad, o un ridículo, a palo seco, sino hechos encajados perfectamente en una circunstancia. Tal es el caso de Víctor Hugues, del que podemos afirmar que nos suena a conocido, pero que, cuando creemos reconocerlo, se nos escapa, en el último momento, y vuelve a envolvernos en el interés de su existencia. Su historia es esa vieja ascensión, que en versión moderna llega de vendedor de periódicos a presidente de los Estados Unidos. Sólo que los hechos no se dan por concluidos en ese punto. Ahí es, prácticamente, donde comienza la verdadera historia. Víctor se desenmascara tan pronto llega al poder; hasta entonces casi ha sido un personaje de mala ficción, su vertiginoso ascenso no parece que pueda ser real, pese a que es precisamente un personaje histórico, del que se novela la vida. Y ahí justamente comienza a confirmar el humanismo de Carpentier, y se nos aparece mezquino, endiosado, arbitrario y egoísta. ¿El arquetipo lo es aún más? Pues, no. Una nueva flexión del personaje y otra del lector, porque de nuevo cambia su actuación, y una vez más es sencillo comprenderlo, a pesar de que un minuto antes hubiera sido imposible imaginar ese giro.

Y, en cuanto a Esteban, la complejidad de sus reacciones lo coloca a la altura de un Rodion Romanovich, del que resultaría imposible hablar en unas cuantas páginas porque sería empobrecerlo.

Averiguar si la novela es autobiográfica no resultaría difícil. Me refiero al personaje Esteban y sus reflexiones sobre aquello que pueda dar un sentido a su existencia. Resultaría excesivamente sincera la confesión de momentos blancos, que, en definitiva, son los que merman la buena opinión que tenemos de nuestros semejantes. Pero, si lo fuera, aumentaría, en lugar de disminuir, la buena opinión que nos pudiéramos haber formado de Carpentier. Y es porque, en ningún momento, Esteban pugna por aparecer en mejor lugar que sus compañeros de relato. Ni Esteban es un protagonista tipo, ni sus acciones sobresalen.

Pero sí, en cambio, es muy probable que todas o casi todas las actitudes, posiciones y situación de cada personaje hayan sido experimentadas por el autor. Así pues, en el enfoque de los personajes tampoco aparece el traído y llevado intelectualismo de Alejo.

¿Y en la ideología expuesta? Existe, indudablemente, una gran documentación sobre el tema. Pero eso, ¿es intelectualismo o simple erudición?

Y, finalmente, aunque con la importancia de los demás elementos que participan en la novela de Carpentier, hablemos un poco del sensualismo de sus descripciones referidas a las Antillas. Carpentier es cubano y debe haber sentido desde niño, con igual fuerza e intimidad, los colores, los olores, la vida toda de su isla. Podemos hablar de descripciones táctiles, pero mejor yo diría la enorme sinestesia que supone cada una de ellas, la inversión y confusión de sensaciones, mezcladas, fortaleciéndose en su conjunto. Hablaría de esos paisajes que reclaman ser vividos gracias al vigor con que Alejo sabe usar, como muy pocos, el idioma, seleccionando las más jugosas palabras, las más carnosas y exuberantes frases, los más apetitosos adjetivos. Y ese paisaje sabe a manjar.

Y sigo buscando el intelectualismo, y no lo encuentro. ¿Será, tal vez, que esos efectos humanos, sensuales, piadosos, hayan sido elaborados intelectualmente, y no a primera fuerza, como parece? Puede ser. Me quedo en el primer escaño. Sueño que Carpentier es más sencillo, y que no es preciso rebuscar entre sus palabras para entenderlo, porque ha querido decir... justo lo que ha dicho.

Ciencia y cultura de hoy en la Universidad Internacional Menéndez Pelayo, de Santander

Por Fernando PONCE

La Universidad Internacional Menéndez Pelayo, de Santander —veintiséis años de existencia—, tiene un poso y peso propios en el ámbito de nuestra vida académica y universitaria. Lo prueban bien los numerosos cursos celebrados durante el presente verano. Según su espíritu fundacional, es un centro de alta cultura, en el que convergen actividades de distintos grados y actividades científicas, con la misión fundamental de difundir la cultura española y abrir horizontes universales al ambiente académico y al espíritu de los universitarios de España.

Dentro de la acción de reforma y transformación que caracteriza el actual momento de la docencia española, la Universidad Internacional Menéndez Pelayo reúne condiciones que la capacitan para una colaboración fundamental. Tiene gran libertad de iniciativa, cambio constante del profesorado, con lo que consigue una singular movilidad y dinamismo y atención preferente a los problemas humanísticos y técnicos de la vida de hoy.

Su actividad docente y cultural está dividida en tres grandes grupos: Cursos propios, cursos dedicados exclusivamente a estudiantes extranjeros y cursos patrocinados.

Durante todo el verano, unos y otros han reunido a miles de estudiantes de todas las nacionalidades en una continuada actividad académica, cuyas resonancias alcanzan a todo el mundo. Anotemos sucintamente los grandes temas desarrollados.

Los cursos propios de la Universidad han recogido un plantel de disciplinas en el que se encuentran los temas más palpitantes del actual momento cultural del mundo. Fundamentalmente, la Universidad está abierta a la aprehensión de toda esa serie de disciplinas y conocimientos que, por su mismo carácter o bien por su reciente aparición en el campo del pensamiento, no han tenido aún cabida en las aulas universitarias. La misma movilidad y dinamismo de la institución permiten la

llegada a sus aulas de las últimas aportaciones que se han llevado a cabo en los distintos campos científicos, artísticos y humanísticos.

Siguiendo esta tónica, del 1 al 15 de julio, dirigido por el subcomisario general del Patrimonio Artístico Nacional, Alberto García Gil, se celebró el curso sobre «El monumento y su ambiente», en este caso, dedicado a «La urbanística de los centros históricos».

Los cursos de Humanidades, en su doble vertiente de modernas y clásicas, que tan fecunda tradición tienen en España, estuvieron dedicados, respectivamente, a «Los límites del conocimiento filosófico: saber y hacer; filosofía y praxis», y al estudio de los mundos griego y romano en sus manifestaciones poéticas, teatrales y políticas. El primero lo dirigió Patricio Peñalver, y el segundo, Manuel Fernández Galiano.

Pero la Universidad Internacional Menéndez Pelayo no se detiene sólo en la contemplación de los grandes temas del humanismo contemporáneo. Por el contrario, los complementa con cursos dedicados a las ciencias experimentales. De este modo, cada año cobra mayor interés el curso de Ciencias Biológicas, que en el presente ha recogido cuatro grandes áreas de la Medicina en otras tantas reuniones científicas: un simposio sobre Patología hepática, un curso de Problemas actuales de la educación médica en España, otro sobre Organización y funcionamiento de los servicios hospitalarios y un cuarto sobre Arquitectura hospitalaria. En estos cursos, las lecciones científicas se han complementado con abundantes clases prácticas.

Otro de los cursos que combinan este doble aspecto teórico-práctico es el de Problemas contemporáneos, dirigido por Roberto Saumells. En esta ocasión se ha dividido en dos ciclos. El primero, explicado por el inventor Juan de la Cierva, dedicado a la inventiva científica y la creación de patentes, y el segundo,

subdividido, a su vez, en dos partes: la primera, sobre Teorías modernas del conocimiento científico, que fueron explicadas por el profesor Fl. Serbanescu, del Instituto Matemático «Leonida Tonelli», de la Universidad de Pisa, y la segunda, de alta matemática, sobre Cálculo diferencial en espacios topológicos no normados, que tuvo como ponente al profesor Alfred Frölicher, del Instituto de Matemáticas de la Universidad de Ginebra.

Las dos últimas reuniones del mes de agosto se centraron en dos temas palpitantes de la actualidad cultural: «La novela española de posguerra», dirigida por José Luis Varela, y la «Problemática del teatro de hoy: relaciones entre teatro y poesía», dirigida por Carlos Galán Lorés.

Al lado de estos cursos propios de la Universidad, hay que anotar los cursos patrocinados por ella. A lo largo del verano se han celebrado el de «Europa en el mundo actual», el de «Educación cívico-social y política para el profesorado», el de periodismo, sobre «Periodismo informativo y corrientes de opinión», el de «La educación en la sociedad contemporánea», el de «Problemas militares», sobre «La guerra española a través de los historiadores», el de «Cooperativismo», el de «Inadaptación y prevención de la delincuencia juvenil», el de «Reforma de la empresa», y, por último, el V Curso de Arte, del tercer programa, sobre «Los límites del arte desde nuestra época».

Entre los cursos para extranjeros hay que destacar el de «Lengua y cultura española», en sus modalidades de intensivo, general, superior de Filología hispánica y abreviado.

No es posible hacer un resumen de las destacadas intervenciones que han tenido lugar en los distintos cursos de la Universidad. Lo impide una cuestión de espacio. En conjunto, destacados especialistas nacionales y extranjeros han abordado en amplitud y profundidad los temas nuevos y más candentes de la cultura mundial.

CONFERENCIAS DE NOVELISTAS EN SALAMANCA

El novelista Angel María de Lera pronunció una conferencia sobre su obra en la Diputación Provincial de Salamanca, acto que constituyó la clausura del curso «La España profunda», organizado por la Universidad y dirigido por el catedrático don Carlos Real de la Riva y al que han asistido unos dos mil cursillistas. Otros novelistas han intervenido en este curso explicando la trayectoria de sus respectivas obras, entre ellos, Gonzalo Torrente Ballester, Jesús Fernández Santos y Alfonso Grosso.



CARLOS MURCIANO,
«PREMIO BIERZO»
DE NOVELA CORTA

El I «Premio Bierzo» de novela corta, convocado por el Ilustre Ayuntamiento de Ponferrada (León), ha sido otorgado a don Carlos Murciano por su obra *Cartas a Toby*, que había sido presentada bajo el seudónimo de «Eliás». El premio, dotado con 40.000 pesetas, fue entregado a su ganador en acto solemne el pasado día 10, coincidiendo con la celebración de las fiestas patronales de Ponferrada.

FALLECIO EL HISPANISTA ANTON ROTHBAUER

Falleció en la ciudad austriaca de Graz el profesor doctor Anton Rothbauer, destacado hispanista. El profesor Rothbauer se dedicaba a la literatura castellana, hispanoamericana y catalana, y realizó el sueño de los sabios del siglo XVIII: la traducción de la obra entera de Cervantes al alemán. Tradujo y estrenó en Austria obras de Calderón, Antonio Coello, Valle-Inclán, Manuel Rojas, Antonio Machado y Juan Ramón Jiménez.



RAFAEL CANOGAR, GRAN PREMIO «ITAMARATY» EN LA BIENAL DE SAO PAULO

El pintor español Rafael Canogar ha sido galardonado por el Jurado internacional de la Bienal de Sao Paulo con el gran premio «Itamaraty», dotado con 10.000 dólares.

VALLADOLID:

GRATINIANO NIETO CLAUSURO EL CURSO DE ESTUDIOS EXTRANJEROS

En la Biblioteca del Palacio de Santa Cruz de Valladolid se clausuró el XXIII Curso de Estudios para Extranjeros, organizado por la Universidad vallisoletana. Presidió el acto el director honorario del curso, don Emilio Alarcos, acompañado del alcalde, don Antolín de Santiago y Juárez y de otras personalidades. La conferencia de clausura estuvo a cargo del catedrático don Gratiniano Nieto Gallo, sobre el tema «La protección del patrimonio cultural en la España de hoy». La presentación estuvo a cargo del director de los Estudios, don José Luis Varela.

RECUERDO Y HOMENAJE A MIGUEL MARTINEZ DEL CERRO

Entre los actos de clausura de los cursos universitarios de verano para extranjeros de Cádiz ha tenido especial relieve y emotividad el homenaje tributado al conocido poeta y catedrático gaditano Miguel Martínez del Cerro, recientemente fallecido. Glosó la vida y la obra del mismo el profesor don Enrique García, interviniendo con sus versos los poetas José Luis Tejada, Pilar Paz Pasa-mar, Ginés de Albareda, Antonio Murciano y el rector de los cursos, José María Pemán. Terminó el acto con la lectura de algunos de los más significativos poemas del ilustre hombre de letras desaparecido.

CLAUSURA DEL CURSO DE FILOGIA ESPAÑOLA EN MALAGA

Se ha clausurado el VI Curso Superior de Filología española, que durante los meses de julio y agosto ha venido celebrándose en la Facultad de Ciencias Económicas de Málaga. Presidieron representaciones de autoridades y profesorado.

Tras las palabras de agradecimiento y despedida, pronunciadas por el profesor Manuel Alvar, catedrático de la Universidad de Madrid, se procedió a la entrega de diplomas a los alumnos asistentes. El profesor Alvar hizo también un avance de lo que será el próximo curso de Filología, que tendrá un carácter técnico y prestará mayor atención a la novelística, dentro del estudio de la literatura española, desde el punto de vista de los críticos y de los mismos autores.

SORIA:

PROFESORES BRITANICOS PREPARAN UNA EDICION DEL POEMA DEL CID

Para visitar los lugares de la provincia, relacionados con el Poema del Cid, se encuentra en Soria el catedrático jefe del Departamento de Español de la Universidad de Southampton (Inglaterra), Ian Michael. El viaje del señor Michael, al que acompañan tres profesores britá-

nicos, uno de ellos de la Universidad de Londres, tiene como fin ambientarse sobre el terreno, al objeto de publicar una edición del poema del «Mío Cid», para estudiantes ingleses. La obra será editada en la imprenta Prensa Universitaria, de Manchester.

SAN SEBASTIAN: HOMENAJE A RICARDO BAROJA

Un homenaje al pintor Ricardo Baroja ha tenido lugar en San Sebastián, organizado por la Diputación Provincial, en colaboración con el Ateneo Guipuzcoano y la Asociación Artística de Guipúzcoa. Se expusieron en la sala de Información y Turismo 26 cuadros y algunos de los libros. La exposición fue inaugurada con un discurso del escritor Miguel Pérez Ferrero.

SEGOVIA:

CONFERENCIAS DE MONTERO PADILLA

En el transcurso del XXIV Curso de Verano para Extranjeros celebrado en Segovia, el catedrático José Montero Padilla pronunció dos conferencias sobre «Don Juan en la literatura española» y «Antonio Machado y Segovia».



TEMAS DE LITERATURA ALICANTINA

Organizados por la Sección de Filología y Literatura del Instituto de Estudios Alicantinos, se han celebrado en Alicante diversos actos literarios, destacando los temas de literatura alicantina que se titularon «Presencia de Dios en la poesía de Miguel Hernández» y «Lo alicantino en Azorín». Actuó de ponente Vicente Ramos, y de moderador en el primero, José García Nieto; en el segundo, José Albi. Intervinieron igualmente numerosos escritores invitados.



EL CUADERNO ROTO

por JOSE GARCIA NIETO

SE que Gabriel Celaya escribe una Poética. Tenía que ser así. Hablo con él, y está preocupado, casi dolorido, por esa introspección a que le obliga su tarea actual. Hay un adentramiento misterioso en el poeta cuando canta; hay una búsqueda que quiere ser lúcida cuando trata de explicar el fenómeno poético. Pero ¡qué lucha la del poeta cuando esta luz la tiene que buscar poniendo en juego sus propias tinieblas!... Esperemos impacientes, ávidos, este nuevo libro de Gabriel Celaya. Cuando alguien me dice —nos dice— que él lo que hace bien es la prosa, yo no me atrevo a entrar en la cuestión. ¿Qué es la prosa para un verdadero poeta...? Por otra parte está más que dicho que la prosa de los poetas buenos suele ser buena también. Pero se trata ahora de una prosa que nos hablará de la poesía. Y en un poeta que siempre ha estado explicándose. La mirada de Celaya sobre sus poemas es agudamente crítica. De aquí que muchos—o algunos—hayan dudado, con torpeza, de la entidad de su canción. Lo que ocurre es que su actitud lírica está permanentemente afectada por su problemática existencial y hasta literaria—en el sentido más profesional de la palabra—. Con todo esto no creo que se haya malogrado, herido siquiera, el ala del cantar.



Ahora esperamos esta nueva aventura del «escritor» que hay en Gabriel Celaya. Esto sí que es diferenciador y, en cierto modo, aislable. Creo que hay poetas—buenos algunos—de los que no se puede decir que son escritores. Gabriel Celaya, el poeta Gabriel Celaya, sí es un empecinado escritor.

* * *

EL adueñamiento del paisaje. La interpretación de los lugares. Ser un mero espejo a lo largo del camino, o más, algo más. Espejo singular de Soria es Antonio Machado. Espejo privilegiado, de pronto, ante el Mediterráneo, es Rubén.

Lo mismo que el poeta posee o no posee la palabra que emplea, se hace dueño o pasajero del suelo que pisa. Dos preocupados in-

tensísimos de ese alrededor sensible: Azorín y Gabriel Miró. Y una manera de dividirse, en qué distintas trayectorias, ante un paisaje común. Vertiente mediterránea y fragante de Gabriel Miró; vertiente interiorizada y precastellana de Azorín. En el primero, una comunión sucesiva y desbordada con la naturaleza en su agresiva y diaria presencia; en el segundo una constante transmutación. Hacia lo previsto literariamente. Que la adecuación del estilo con la parte aceptada parezca ser consecuente, es algo sencillamente casual. No tiene por qué ser Castilla una materia mejor para el estilo azoriniano. No hay razón alguna para que las aplicaciones y hasta demasías sensuales mironianas no se hubieran producido en la Mancha. Habría que decir algo más; que el escritor que se manifiesta «a favor» de sus gustos ambientales, puede no llegar a determinadas cimas por falta de esfuerzo, de exigencias, de contrarios, de drama, si se quiere. ¿Habrá que confesar de una vez que eso de los «primores de lo vulgar» nos parece provisional y galanteador?... Lo de primor es casi una broma. Y lo vulgar, lo vulgar..., ¿qué es eso...? Ocurre que Azorín es un escritor de difícil diagnóstico, que ha obtenido finísimos resultados de una honda vocación de artista llena de premisas y de preceptos: unos aprendidos, otros inventados. Y que muchos han tomado por poesía lo que no tiene nada que ver con ella.

En Miró todo es distinto. También la palabra en él, pese a su aparente borbotón irrefrenable, está delatándose en su oficio, está exhibiendo sin cesar sus procesos de retórico esplendor. Con un poco más—de yo no sé qué—la prosa se habría salido de sus casillas. Y no, no lo ha hecho.

¿Dos paisajes ante dos sensibilidades conformes y adecuadas? Sigamos preguntando.

* * *

ENCUENTRO una juventud que hace compatible su necesidad de maestros con su iconoclastia radical. Preguntamos ya con miedo si no será peligroso que gentes de dos o tres generaciones—seguramente distintas—estemos unidas oscuramente a magisterios comunes, que no nos confesamos, por tópicos, por poco brillantes, o por sobradamente sabidos. Hemos pedido demasiadas cuentas «totales». Acercamientos muy humanos, perfectamente bienintencionados, para ponerse «al día» con la juventud, han impedido que se «solidificaran» en su significación miliar, determinados valores dirigentes. Lo que se ha ganado por un camino se ha perdido por otro. Falta de seguridad por arriba y por abajo. Y, en definitiva, soledad y desasosiego.

* * *

UNAS palabras desafortunadas del gran poeta italiano Eugenio Montale. «Muchos jóvenes, apenas han terminado sus estudios secundarios en Italia, se ponen a escribir poemas. Soy poco partidario de estas tentativas.» ¿Hasta cuándo tendremos que seguir marcando «edades» para la poesía? Montale, desde su experiencia, debe saber que la «experiencia» poética no está terminantemente señalada por los años. Tan equivocado nos parece esto, como la afirmación de los que opinan que la poesía es patrimonio exclusivo de la juventud.

SALVAJE

Por Juan José PLANS

LAS membranas plegadas se separan repentinamente. Movimiento súbito que violenta las ventanas de la percepción. Los párpados no vuelven a besarse. Permanecen distanciados, sin un temblor. No bañan con las olas de los lacrimales las capas córneas.

Concentración.

No se eliminan las bacterias. Nada traspasa las humedades acuosas, ningún rayo se refracta en los lentes biconcavos de los cristalinios. No se estremecen los humores vítreos. Los conos y bastoncillos de las retinas están insensibles. Alertas. Pero sin reacciones electroquímicas. Ningún impulso que transmitir a las fibras. Nada se difunde por los nervios ópticos.

No hay sensación de luz en el cerebro. Las pupilas están dilatadas al máximo. Pero no llueve luz.

Incertidumbre.

Los músculos de los ojos dirigen los órganos a los cuatro puntos cardinales. Con celeridad, repetidas veces, excitando los nervios motores y sensitivos.

Perplejidad.

Los billones de neuronas del cerebro se agitan inquietas. Porque un sonido desconocido ha penetrado por el conducto auditivo externo de la derecha. Una diezmilésima parte de segundo después, por el de la izquierda.

Las membranas de los tímpanos han comenzado a vibrar. El engranaje de los martillos, yunques y estribos, sorprendidos, trabajan incansablemente. Las trompas de Eustaquio estabilizan la presión. En los caracoles, el inédito sonido interpreta una angustiada sintonía en las cuerdas de las membranas. Y por los nervios auditivos resuena la sintonía, siniestramente, hasta llegar a los grandes hemisferios.

Pero el cerebro, recurriendo a sus diez mil billones de elementos de información, es incapaz de interpretar el sonido.

El sonido que interrumpió el sueño, que paralizó el extraño aliento de lo onírico. La realidad interna navegaba por horizontes infinitos cuando la realidad externa conmovió el cerebro. El sonido es intermitente, se aleja. Los oídos intentan aprehenderlo, tenerlo prisionero. El cerebro podría así investigar, analizarlo. Pero el sonido desaparece.

Silencio.

Total silencio alrededor del cerebro. El sonido procedía de la derecha. Pero ya no está. Al cerebro sólo le queda lo negro. Lo negro que percibe al no percibir.

El cerebro se arriesga. Se atreve a moverse ligeramente hacia la derecha. Una desconocida sensación le llega de la nuca. Es una sensación agradable. La identifica con algo blando.

Presiona.

La cabeza se hunde. La excitación creada en los órganos sensitivos llega a través de los nervios a la médula espinal y se propaga por ésta hasta el cerebro. Es como si algo acariciara su nuca.

Pero es incapaz de oler. Nada le llega de la región olfatoria. Aspira profundamente. Las moléculas de las materias volátiles penetran en la profundidad de la cavidad nasal. Las células transmiten sensaciones por el nervio. Pero en el laboratorio del cerebro no hay análisis positivo.

No huele, no hay olores. No hay olores conocidos. Pero sí hay olores desconocidos. Esto es lo que ha confundido al cerebro. No hay olor de hierba, ni de agua, ni de tierra. Pero hay un olor penetrante que entorpece su razonamiento.

Abre cuanto puede las fosas nasales y olfatea rápido. Quiere descubrir en lo negro la hierba, el agua, la tierra. Pero tan sólo reconoce entre lo irreconocible el olor penetrante.

La sensación que le ha llegado de la nuca la siente ahora por la espalda y, muy intensamente, en las yemas de los dedos.

El cerebro vuelve a aventurarse.

Las manos presionan, también se hunden como la nuca. Las manos se van cerrando. Algo queda entre los dedos y las palmas. Algo que es suave; algo que se dobla y se rompe; algo fino, semejante a una hoja de árbol. O más fino todavía.

El cerebro intenta situarse.

Notar el cuerpo que depende de él en el espacio. Las piernas, encogidas, le hacen suponer que se encuentra en horizontal. En vertical no podría mantenerse así.

En el cerebro se va formando un pensamiento. Un pensamiento que le estremece.

Puede estar como la gacela.

Puede que lo negro sea la muerte. Que la muerte sea tan sólo negro.

No obstante, aquel sonido, aquel olor penetrante, aquella sensación de algo blando, ¿son percibidos por la gacela muerta? ¿O son, como lo negro, connatural a la muerte?

Intenta recordar. Cierra los párpados.

Bebe a la orilla del río, junto a las gacelas. Bebe mientras los hipopótamos se remueven inquietos en el agua, mientras los elefantes se lavan en el cieno.

De repente, las gacelas se convierten en figuras hieráticas. Inmóviles, petrificadas. Un peligro se acerca, es inminente.

El imita a las gacelas. Huele. Un extraño olor le llega de un grupo de árboles. No son los árboles los que huelen así. Es algo que también está donde los árboles.

Las gacelas dan un salto. Muchos. El también corre, como las gacelas.

Un trueno le hace correr más velozmente. Ha sido un trueno distinto. Un trueno sin oscurecerse el cielo, sin rasgar el rayo la cúpula de la selva. Un trueno que ha provocado un escalofrío que le recorre todo el cuerpo.

Una gacela ha caído muerta junto a él. Fulminada. La mira con estupor. Sangra. Pero ningún león le ha dado muerte. Nada se abalanzó sobre ella. La gacela ha muerto por algo desconocido.

Corre desesperadamente, emitiendo gruñidos de rabia y de temor. Recuerda, con rencor, la gacela muerta. Pero no llora. No sabe llorar. Corre hasta que el cielo se metamorfosea. De azul a amarillo, de amarillo a rojo, de rojo a gris, de gris a negro. Pero un negro con sombras. Un negro con luz. La luz de aquellas llamas del cielo y de aquella bola blanca que algunas veces se oculta tras las nubes. La bola blanca que siempre había intentado coger con sus manos, subiendo hasta las cimas de los más altos árboles. Aquella bola blanca que también aparecía, con la noche, en la superficie de las aguas de los ríos. Pero que se desvanecía al querer tocarla o huía burlona en cuanto se acercaba a ella.

Cansado, sintiendo una fuerza explosiva en su pecho que le asfixiaba, sube a un árbol. No hay ninguna pantera negra ni ninguna agresiva familia de simios.

Se tiende en una gruesa rama y se duerme. En el cerebro retumban infinidad de truenos como el que mató a la gacela.

Algo le sobresalta.

Ha sido el crujir de unas ramas. Sin darle tiempo a incorporarse, algo le rodea y le hace caer del árbol.

Aúlla como los lobos.

Siente un pinchazo en el brazo. La vista se le nubla.

Y despierta al oír el sonido extraño, al estar rodeado de lo negro. El cerebro, resume. Unos animales le han dado muerte. O uno de aquellos terroríficos truenos. Pero está como la gacela, ¿por qué siente?

Un sudor frío le empapa la frente.





Yraola 71

El cerebro decide. Coordina todos sus centros, transmite órdenes. El cuerpo se incorpora, lentamente.

Ahora, la sensación de lo blando lo siente en las nalgas. Le duele en el bajo vientre. Orina. Las gacelas muertas no orinan. Levanta los brazos. Nada ante él. Nada a sus lados. Olfatea, mueve la cabeza, se pone de pie. En las plantas de los pies es donde únicamente siente lo blando.

24

Abre y cierra los párpados con rapidez.

Pero siempre lo negro. No es la noche. Ni el día.

Pero hay una gota de luz. Una gota cerca de él. No podía verla tumbado, pero sí de pie.

El cerebro piensa que el cuerpo debe caminar. Y lo hace. Tropezó, cae al vacío. Pero es poca altura. El rostro se ha quedado al lado de la gota de luz. Esta vez la retina puede transmitir perfectas sensaciones al cerebro.

El cuerpo se incorpora, se traslada hacia donde parte aquel delgadísimo rayo de luz. Deja que le dé directamente en un ojo, después en el otro. Con la luz llega la vida. Con la luz desaparece lo negro.

Choca violentamente con algo. Le duele la nariz. Algo duro, tan duro como los árboles, le ha impedido continuar su camino hacia la luz.

El dolor enfurece al cerebro. Y el cerebro manda destrozar.

El cuerpo se lanza con todas sus fuerzas contra lo que está ante él mientras emite rugidos de rabia. Las manos tiran hacia atrás y hacia adelante al tener entre ellas un objeto frío y más duro aún que lo que le detuvo. Algo se desgarró, algo cede y el cuerpo sale impulsado hacia atrás. Pero, repentinamente, el cerebro capta todo un marco de luz.

El cuerpo se queda paralizado, sorprendido.

Lo negro ha desaparecido por completo. Todo es luz. Una luz que viene de enfrente, que ilumina el lugar.

El cuerpo se ve rodeado de objetos extraños, inéditos, irreconocibles, imposibles de comparar. Detrás de él, el más grande, donde estuvo en horizontal.

El cuerpo se abalanza ansioso hacia adelante. Las manos rompen objetos invisibles y el aire le da en el rostro.

El cerebro se alborozó.

Todas sus células quieren recibir aire y luz. Las retinas captan un cielo azul, con algún manchón blanco. Pero sin selva bajo él. Los árboles han sido sustituidos por indescriptibles y curiosas formaciones.

El cuerpo da saltos.

Placer y temor. Gime. Mira hacia abajo. Es como si estuviera subido al árbol más alto de la selva. Para huir tendrá que exponerse a graves peligros.

Los ojos se detienen en las manos. Sangran.

El cerebro siente dolor. El cuerpo salta más sobre sí mismo. Y grita desgarradoramente. Aúlla con un infinito rencor ante lo desconocido.

Vuelve el sonido que le despertó.

Se acerca a donde él se encuentra, pero no divisa a nadie. Retrocede, también de los pies le llega dolor. Algo tan transparente como el agua del río se le ha clavado en sus plantas.

De pronto, uno de los extraños objetos se abre.

Aparecen unos seres vestidos de blanco, como si fueran varias bolas blancas. Son animales que le atacarán. Unos animales jamás vistos, pero que tampoco le resultan totalmente desconocidos. Algo hay en ellos que le recuerda vagamente un pasado casi olvidado por completo. Aquellos animales también gimen y gritan:

—¡Se ha despertado el salvaje!

—¡Ha roto los cristales!

—Ha orinado la cama...

—Con prudencia, muere...

El cerebro los estudia rápidamente. Aquellos animales también tienen miedo. Intuyen que él les puede causar daño. Han gemido. Han emitido unos sonidos que no puede comprender.

El cerebro ordena al cuerpo. El cuerpo se dobla. Las manos se crispan, los ojos se enrojecen, la boca se abre. Enseña los colmillos. Gruñe amenazadoramente.

—Pronto, está herido. Sangra por los pies y las manos...

El cuerpo retrocede más. Se agacha al máximo. Aúlla terriblemente. Está dispuesto a dar el gran salto sobre aquellos animales que piensan atacarle.

El cerebro pone en tensión el cuerpo.

El cuerpo sale catapultado. Y una de las manos, de largas y encorvadas uñas, rasga el blanco de uno de aquellos animales.

Tiene que seguir destruyendo.

ELEGIA

Para José García Nieto

Escrita es la verdad por quien no puede, joven como la flor, sentirla. Pues que, núbil, aún vive en esas aguas tiernas. Comparte habitación con lo más mozo. Y nada duele allí.

Mas, poeta, vio lejos. Ha tallado sobre el papel un verso sin falacia. Tan puro que lastima su orden en el ojo. Tan mágico, si alumbra con el brillo de su agraz superficie que nutre. Pues ya nunca mandó tanto el misterio. Ni un joven fue anciano más pronto, más experto sin años, más sapiente y lúcido. Con armas no atrevidas, sí llenas de ternura. Pulidas en forja y desamparo de dos

Y bien, ha escrito un solo verso.

Y basta.

Renglón sólido y libre como un pájaro. Terso cual esa piel cetrina que, en él, vida contiene. Brote de mar que anuncia grandes calamidades para un alma elegida. Porque certero mueve ese botón que muestra lapidario. Con filo revelador, con puntas de diamante.

Tan sabio que, al modo que una estatua, permanece y conquista. Refleja allí un estanque donde un cisne viaja. No otra cosa que el joven que vio, sin saber cómo, la emoción de la sima. Esa que fue transcrita. Convertida ya en oro con pluma sin edad para tejer tan cierto ese tapiz que muere. El mármol esculpido que cierra con voz grata al hombre que esta tarde dijo llorar. Y tuvo porción de nada. Un poco de viento. Algo que, otrora, llamara juventud.

Angel GARCIA LOPEZ

DUMAS Y VICTOR HUGO, DOS COLOSOS FRANCESES EN LA PANTALLA

La reciente reposición en España de *Los tres mosqueteros*, en la versión americana de George Sidney, ha venido a demostrar el interés que público y crítica otorgan a estas películas de aventuras, basadas sobre obras literarias de renombre mundial. Alejandro Dumas, el viejo folletinista francés, como también el coloso Víctor Hugo, han sido a lo largo de la historia del Séptimo Arte,

formidables suministradores de argumentos, mundos y personajes inolvidables. En la interrelación cine-novela el género folletinesco o de aventuras tiene bien ganado un puesto de honor. Como botón de muestra bastará el cuidadoso trabajo que Angel Falquina ha elaborado, estableciendo la filmografía de las obras novelísticas de Hugo y Dumas traducidas al celuloide.

ALEJANDRO DUMAS

Los tres mosqueteros (I tre moschetieri). Italiana. 1908. Producida por la Cinas.

Los tres mosqueteros (Les trois mousquetaires). Francesa. 1910. Producida por la Pathé.

Los tres mosqueteros (The three musketers). Americana. 1911. Producida por la Edison.

Los tres mosqueteros (Les trois mousquetaires). Francesa. 1912. Con Emile Dehelly y Nelly Cormon.

D'Artagnan. Americana. 1916. Producida por la Triangle.

Los tres mosqueteros (The three musketers). Americana. 1921. Dirigida por Thomas Ince, con William S. Hart.

Los tres mosqueteros (Les trois mousquetaires). Francesa. 1921. Dirigida por Henri Diamant Berger, con Aimee Simon Gerard, Claude Merelle y Armand Bernard.

D'Artagnan (The Three musketers). Americana. 1922. Dirigida por Fred Niblo, con Douglas Fairbanks y Marguerite de la Motte.

Veinte años después (Vingt ans après). Francesa. 1921. Dirigida por Henri Diamant Berger, con Aimee Simon Gerard, Jean Yonel, Armand Bernard y Simone Vaudry.

Tres mosqueteros y medio (L'etroit mousquetaire). Americana. Por Max Linder.

Los tres mosqueteros (Les trois mousquetaires). Francesa. 1932. Dirigida por Henri Diamant Berger, con Aimee Simon Gerard y Blanche Montel.

Milady (Les trois mousquetaires). Francesa. 1932. Dirigida por Henri Diamant Berger, con Aimee Simon Gerard y Blanche Montel.

Por la dama y el honor (The three musketers). Americana. 1935. Dirigida por Rowland W. Lee, con Walter Abel, Paul Lukas y Margot Grahame.

Los tres mos... quiteros (The three musketers). Americana. 1939. Dirigida por Alan Dwan, con Don Ameche, Binnie Barnes y los hermanos Ritz.

Los tres mosqueteros. Mejicana. 1942. Dirigida por Miguel Delgado, con «Cantinflas», Angel Garsa y Consuelo Frank.

Los tres mosqueteros (I tre moschetieri). Italiana. 1942. Dirigida por Gofredo Alessandrini, con Adriano Rimoldi, Carlo Ninchi y Rossano Brazzi.

Los tres mosqueteros. Uruguaya. 1946. Dirigida por Julio Saraceni, con Roberto Airaldi e Iris Marga.

Los tres mosqueteros (The three musketers). Americana. 1948. Dirigida por George Sidney, con Gene Kelly, Lana Turner y Angela Lansbury.

Los hijos de los mosqueteros (At sword point). Americana. 1950. Dirigida por Lewis Allen, con Cornell Wilde y Maureen O'Hara.

Los mosqueteros del rey (Les trois mousquetaires du roi). Francesa. Dirigida por M. Ferry, con Ivan Desny, Jacqueline Delubac y Raymond Bussieres.

Vuelven los mosqueteros (Les trois mousquetaires). Francesa. 1953. Dirigida por André Hunebelle, con George Marchal y Danielle Godet.

El vizconde de Bragelone (Il visconte di Bragelone). Italiana. 1955. Dirigida por Fernando Cerchio, con Dawn Addams y George Marchal.

Los tres mosqueteros (Les trois mousquetaires). Francesa. 1961.



«Por la dama y el honor», versión americana de «Los tres mosqueteros», en la realización de Rowland W. Lee (1935).

Dirigida por Bernard Borderie, con Gerard Barry y Milne Demongeot.

La venganza de Milady (La vengeance de Milady). Francesa. 1961. Dirigida por Bernard Borderie, con Gerard Barry y Milene Demongeot.

El golpe secreto de D'Artagnan (Il colpo segreto di D'Artagnan). Italiana. 1962. Dirigida por Siro Marcellini, con George Nader y Magali Noel.

El conde de Montecristo (The count of Montecristo). Americana. 1907. Dirigida por Francis Boggs, con Hobart Bosworth. Primera película rodada en Hollywood.

El conde de Montecristo (Il conte di Montecristo). Italiana. 1908. Producida por la Ambrosio.

El conde de Montecristo (The count of Montecristo). Americana. 1910. Producida por la Challenge.

El conde de Montecristo (The count of Montecristo). Americana. 1911. Producida por la Powers.

El conde de Montecristo (The count of Montecristo). Americana. 1912. Dirigida por Colin Campbell, con Hobart Bosworth y Tom Santchi.

El conde de Montecristo (The count of Montecristo). Americana. 1913. Dirigida por Edwin Porter, con James O'Neill.

El conde de Montecristo (Le compte de Montecristo). Francesa. 1915. Dirigida por Henri Pouctal, con Leon Mathot y Nelly Cormon.

Montecristo. Americana. 1922. Dirigida por Emmet Flynn, con John Gilbert y Estelle Taylor.

El conde de Montecristo (Le compte de Montecristo). Francesa. 1928. Dirigida por Henry Fescourt, con Jean Angelo y Lil Dagover.

El conde de Montecristo (The count of Montecristo). Americana. 1934. Dirigida por Rowland W. Lee, con Robert Donat y Elisa Landi.

El conde de Montecristo. Mejicana. 1941. Dirigida por Chano Urueta, con Arturo de Córdoba y Consuelo Frank.

El conde de Montecristo (Le compte de Montecristo). Francesa. 1942. Dirigida por Robert Vernay, con Pierre Richard Wilhm y Michele Alfa. (Dividida en dos jornadas: «El prisionero del castillo de If» y «La venganza de Montecristo».)

La viuda de Montecristo (The wife of Montecristo). Inglesa. 1946. Dirigida por Edgard Ulmer, con John Loder y Leonore Aubert.

El secreto de Montecristo (Le secret de Montecristo). Francesa. 1948. Dirigida por Albert Valentin, con Pierre Brasseur y Marcelle Derrien.

Las aventuras de Edmundo Dantes (Le compte de Montecristo). Francesa. 1953. Dirigida por Robert Vernay, con Jean Marais y Lia Amanda.

El conde de Montecristo. Argentina. 1953. Dirigida por Leon Klimowski, con Jorge Mistral y Elina Colomer.

La espada de Montecristo (Mark of the avenger). Americana. 1953. Dirigida por Phil Karlson, con Derek y Anthony Quinn.

El conde de Montecristo (Le compte de Montecristo). Francesa. 1961. Dirigida por Claude Autant Lara, con Louis Jourdan e Ivonne Fourneaux.

El secreto de Montecristo (The treasure of Montecristo). Inglesa. 1961. Dirigida por Robert Baker, con Rory Calhoun y Gianna María Canale.

Bajo el signo de Montecristo (Sous le signe de Montecristo).

Franco-italiana. 1968. Dirigida por André Hunnebellé, con Michel Auclair y Pierre Brasseur.

La dama de Montsoreau (La dame de Montsoreau). Francesa. 1914. Con Edmund Duchesne.

La dama de Montsoreau (La dame de Montsoreau). Francesa. 1922. Con Gina Manes y Genevieve Felix.

Un corazón y espada (The fighting guardman). Americana. 1945. Dirigida por Henry Levin, con William Parker y Anita Louise. (De la novela «Los compañeros de Jehu».)

El caballero de Casa Roja (Le chevalier de Maison Rouge). Francesa. 1914. Con Henry Rolland.

El caballero de Casa Roja (Il cavaliere di Maison Rouge). Italiana. 1948. Dirigida por Nunzio Malasomma, con Fosco Giachetti y Josette Day.

Lady Hamilton. Franco-italo-germana. 1967. Dirigida por Christian Jaque, con Michele Mercier, John Mills, Nadja Tiller y Richard Johnson.

Cagliostro. Francesa. 1927. Dirigida por Richard Oswald, con Hans Stuwe y René Heribel.

Cagliostro (Black magic). Americana. 1949. Dirigida por Orson Welles, con Nancy Guild, Akim Tamirof y el propio Orson Welles.

El asunto del collar de la reina (L'affaire du collier de la reine). Francesa. 1911. Dirigida por Camille Morlon, con Berte Bovy.

El collar de la reina (Le collier de la reine). Francesa. 1929. Dirigida por Gaston Ravel, con Marcelle Chantal y Jean Weber.

El asunto del collar de la reina (L'affaire du collier de la reine). Francesa. 1945. Dirigida por Marcel L'Herbier, con Vivienne Romance y Jacques Damine.

Los hermanos corsos (Les frères corses). Francesa. 1914. Dirigida por André Antoine.

Los hermanos corsos (The corsicans brothers). Inglesa. 1898. Dirigida por James Williamson.

Justicia corsa (The corsicans brothers). Americana. 1941. Dirigida por Gregory Ratoff, con Douglas Fairbanks y Ruth Warrick.

Camino de Sacramento. Mejicana. 1945. Dirigida por Chano Urueta, con Jorge Negrete y Charito Granados. (De la novela «Los hermanos corsos».)

El retorno de los hermanos corsos (The bandits of Corsica). Inglesa. 1953. Dirigida por Ray Nazarro, con Richard Greene y Paula Raymond.

Los hermanos corsos. Argentina. 1955. Dirigida por Leo Fleider, con Analia Gadé y Antonio Vilar.

Cautivos de la venganza (I fratelli corsi). Italiana. 1961. Dirigida por Antón Giulio Majano, con Geoffrey Horne y Amadeo Nazari. (De la novela «Los hermanos corsos».)

Kean (Desordre et genie). Francesa. 1923. Dirigida por Alesandre Wolkoff, con Ivan Mosjoukine y Natalia Kowanko.

La locura de un actor (Kean). Italiana. 1939. Dirigida por Guido Brignone, con Rossano Brazzi y Germana Paolieri.

Kean (Kean genio e egolatra). Italiana. 1956. Dirigida por Vittorio Gassman, con Eleonora Rossi Drago y el mismo Vittorio Gassman.

La reina Margarita (La regine Margot). Francesa. 1914. Dirigida por Henri Desfontaines.

La reina Margarita (La regine Margot). Francesa. 1954. Dirigida por Jean Dreville, con Jeanne Moreau y Françoise Rosay.

Los mohicanos de París (I mohicano di Parigi). Italiana. 1917. Dirigida por Leopoldo Carlucci, con Achile Maieroni y Safo Mommo.

El tulipán negro. Franco-española. 1963. Dirigida por Christian Jaque, con Alain Delon y Virna Lisi.

La torre de las mujeres pecadoras (La tour de Nesle). Francesa. 1954. Dirigida por Abel Gance. (De la novela «La torre de Nesle».)

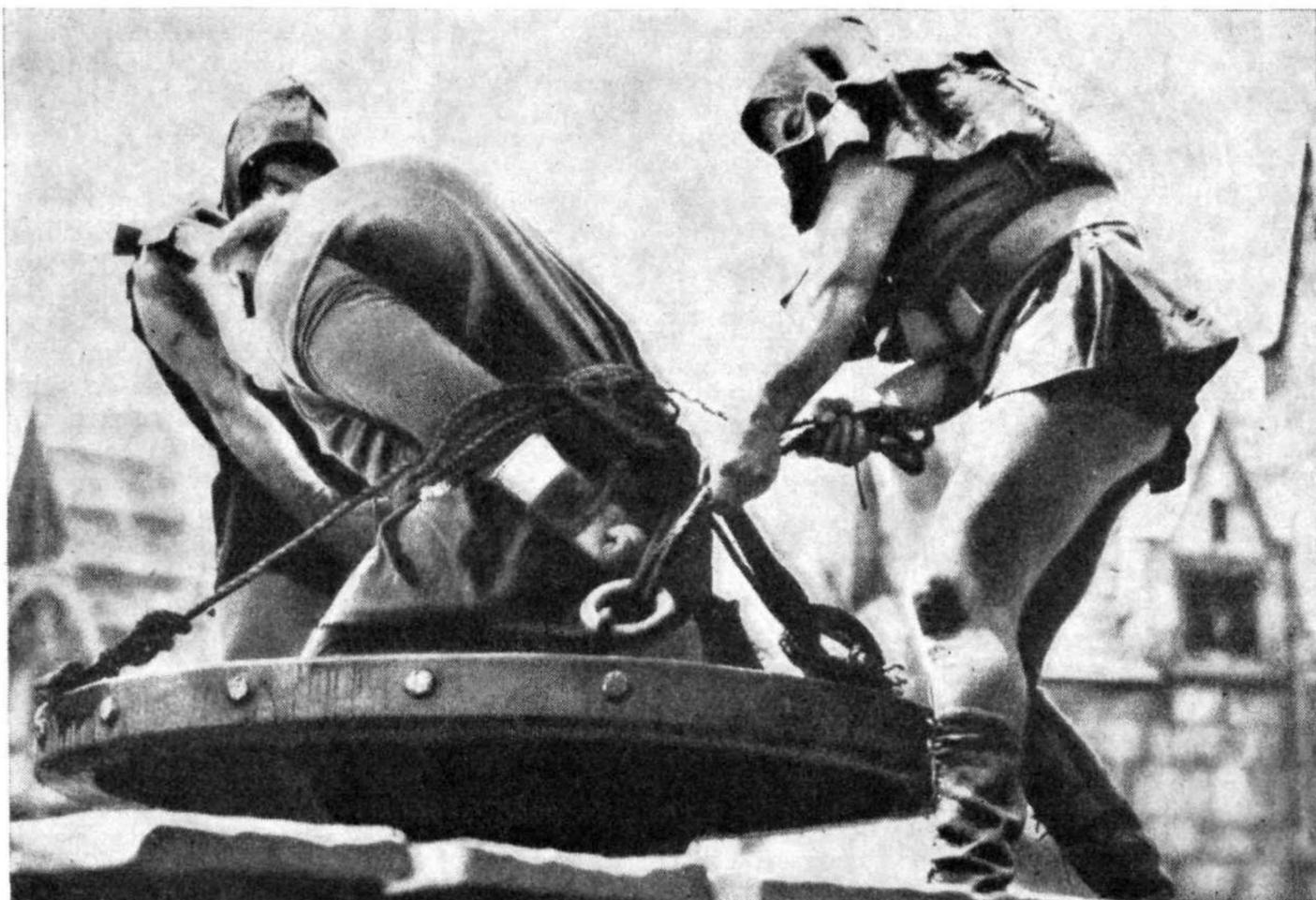
La torre de los amores prohibidos (Der trum der verboten liebe). Alemana. 1968. Dirigida por Franz Antel, con Terry Torday y Jean Piat. (De la novela «La torre de Nesle».)

El siglo de Luis XIV (Le siècle de Louis XIV). Francesa. 1902. Con Camille Bert. (De la novela «La máscara de hierro».)

La máscara de hierro (The iron mask). Americana. 1929. Dirigida por Alan Dwan, con Douglas Fairbanks y Belle Bennet.

La máscara de hierro (The man of the iron mask). Americana. 1939. Dirigida por James Whale, con Louis Hayward y Joan Bennet.

El prisionero de la Bastilla (El hombre de la máscara de hierro). Mejicana. 1943. Dirigida por Alejandro Galindo, con José Cibirán y Gloria Lynch.



La tortura de Quasimodo, en la versión americana de «Nuestra Señora de París», con el título de «Esmeralda la zingara», realización de William Dieterlee (1939).

La máscara de hierro (La masque de fer). Francesa. 1962. Dirigida por Henri Decoin, con Jan Marais y Silva Koscina.

VICTOR HUGO

Le chemineau (Los miserables). Francesa. 1907. Con Suzy Prim.

Los miserables (Les misera- bles). Francesa. 1912. Dirigida por Alber^t Capellani, con Henry Krauss y Huguette Dufflos.

Los miserables (Les misera- bles). Americana. 1918. Dirigida por Frank Lloyd, con William Farnun.

Los miserables (Les misera- bles). Francesa. 1925. Dirigida por Henri Fescourt, con Gabriel Gabrio y Sandra Milovanof.

Los miserables (Les misera- bles). Francesa. 1933. Dirigida por Raymond Bernard, con Harry Baur y Odette Florelle.

Los miserables (Les misera- bles). Americana. 1935. Dirigida por Richard Boleslawski, con Frederick March y Rochelle Hudson.

Los miserables (Gavroche). So- viética. 1937. Dirigida por Loukast Chevitz.

Los miserables (Les misera- bles). Americana. 1941. Con Laird Cregar y Linda Darnell.

Los miserables. Mejicana. 1943. Dirigida por Fernando Rivero, con Andrés Soler y David Silva.

Los miserables (El boasa). Egip- cia. 1944. Dirigida por Kamal Se- lim.

Los miserables (I misserabili). Italiana. 1947. Dirigida por Ricar- do Freda, con Gino Cervi y Va- lentina Cortese.

Los miresables (Daisuke ito). Japonesa. 1952. Dirigida por Haya Kawa.

Los miserables (Ezai padum). India. 1952. Dirigida por Ramo- noth.

El inspector de hierro (Les mi- serables). Americana. 1952. Diri- gida por Lewis Milestone, con Mi- chael Rennie y Debra Paget.

Los miserables (Les misera- bles). Francesa. 1957. Dirigida por Jean Paul Le Chanois, con Jean Gabin y Bernard Blier.

El noventa y tres (Quatre vingt treize). Francesa. 1914. Dirigida por Albert Capellani, con Henry Krauss y Phillipe Garnier.

Marion Delorme. Francesa. 1918. Con Henry Krauss y Pierre Al- cover.

María Tudor (Marie Tudor). Fran- cesa. 1917. Con Leon Bernard.

El rey se divierte (Le roi s'am- use). Francesa. 1908. Dirigida por Albert Capellani.

El rey se divierte (Il re si di- verte). Italiana. 1941. Dirigida por Mario Bonnard, con Michel Simon y María Mercader.

Los trabajadores del mar (Les travailleurs de la mer). Francesa. 1917. Dirigida por Guy Monca, con Romuald Joube y André Bra- bant.

Ruy Blas. Francesa. 1947. Diri- gida por Pierre Billon, con Daniel- le Darrieux y Jean Marais.

El hombre que ríe (The man who laughs). Americana. 1928. Di- rigida por Paul Leni, con Conrad Veidt y Mary Philbin.

El hombre que ríe (L'uomo che ride). Italiana. 1966. Dirigida por Sergio Corbucci, con Jean Sorel, Lisa Gastoni y Edmund Purdom.

Nuestra Señora de París (No- tre Dame de Paris). Francesa. 1906. Dirigida por Victorin Jasset.

Notre Dame de Paris. Francesa. 1911. Dirigida por Albert Capella- ni, con Henry Krauss y Stacia Napierkowska.

El jorobado de Nuestra Señora (The hunchback of Notre Dame). Americana. 1924. Dirigida por Wallace Worlsey, con Lon Cha- ney y Patsy Ruth Miller.

Esmeralda la zingara (The hunchback of Notre Dame). Ame- ricana. 1939. Dirigida por William Dieterlee, con Charles Laughton y Maureen O'Hara.

Notre Dame de Paris. Franco- italiana. 1955. Dirigida por Jean Delanoy, con Anthony Quinn y Gi- na Lollobrigida.



- ★ Del 23 al 29 del presente septiembre se celebrará en Gijón, capital de la Costa Verde española, el IX Certamen Internacional de Cine para Niños, dentro del cual, y aparte de las sesiones cinematográficas dirigidas a un público infantil, se desarrollarán diversas actividades especialmente dedicadas a pedagogos. Así, un ciclo de conferencias sobre «el niño y los medios audiovisuales» y unas proyecciones de películas cuya temática incide sobre problemas de la infancia y la juventud. Para los niños se presentarán películas de muy diversos países, especialmente realizadas para ellos y sesiones retrospectivas sobre los grandes cómicos del viejo cine americano.

- ★ La Dirección General de Promoción del Turismo ha hecho público el fallo del jurado que otorga los Premios Nacionales de Turismo 1970 para Cine. Han resultado galardonadas las siguientes películas y productoras:

CINE PROFESIONAL

Películas de 35 milímetros, de tema libre, sobre aspectos turísticos españoles: Premio de 300.000 pesetas a *Barcelona, una cultura*, de la Productora Audiovisión. Accésit de 150.000 pesetas a *La vejez luminosa*, de C. C. Olimpia.

Películas de 35 milímetros sobre el tema del otoño en España: Premio de pesetas 300.000 a *Composición en otoño*, de Cinecorto, S. A., y accésit de 150.000 pesetas a *Alto Pirineo, ese paraíso*, de Inarci Films.

Películas en 16 milímetros sobre tema libre: Premio de 100.000 pesetas a *La cuna de la Hispanidad*, de Paul Rickenback. Accésit de 50.000 pesetas a *Las riberas del Anson*, de E. Serrano Mesa. Accésit de 50.000 pesetas a *Gastronomía española*, de André Carpentier.

CINE AFICIONADO

Premio de 25.000 pesetas a *Vitoria en fiestas*, de la Sección de Cine del Consejo de Cultura de la Diputación Foral de Navarra. Accésit de 15.000 pesetas a *Estampas de Guipúzcoa*, de Valentín Fernández Minchero.

MIGUEL

No es un rostro alegre el de Miguel Mihura. Mas bien triste. Quizá, melancólico. Grabada a fuego tiene algo así como la huella de un dolor, un acontecimiento inexplicable en el que no ha intervenido, pero cuyas consecuencias le alcanzan hasta el fondo. Si nos dejásemos guiar por la primera impresión, pensaríamos que aquel rostro pertenece a alguien que puede ser cualquier cosa menos humorista. Estamos acostumbrados a pensar que estos hombres que hacen juegos malabares con las palabras para hacernos la vida más agradable, para sacarle esas puntas que la iluminan de alegría, han de ser tan saltarines como ellas, graciosos o disparatados. Creemos que deben ser como las obras que escriben o, al menos, como ese personaje suyo que se nos ha quedado para siempre en la memoria. Padecemos de hecho de una deformación de las personas a través de sus profesiones. Pero el humor, que no es una profesión, sino una suerte de escepticismo que, sin embargo, no ha perdido todavía la esperanza en la vida, escurridizo por naturaleza, afinado en las capas más sutiles de la humanidad, cumple con su misión y se disfraza, adopta las mil una maneras imposibles de la vida posible, se hace lógico en el absurdo y hace absurda la lógica, se disfraza o tal vez sea mejor decir que va quitando al mundo, progresivamente, la sucesiva serie de disfraces que se ha ido colocando a través de los años, a través de la necesaria hipocresía de la historia y quiere devolvernos el mundo y la historia en su rostro más natural y resplandeciente. El humor nos devuelve siempre la espontaneidad primera del mundo, nos devuelve la alegría del mundo cuando el hombre había dejado en él sus primeras huellas y no había tenido tiempo de saberse hombre y pensar en su destino. Es una aventura a contrapelo de la historia. Su labor es unas veces de zapa, orientándose otras por la superficie de las cosas, buscando siempre el desvelamiento de la realidad. El humor nos lleva a sentir como nuestra la primera sonrisa que cruzó los aires del

teatro

MIHURA: EL HOMBRE Y EL HUMOR

Por Fernando PONCE

universo y sintió la maravilla revelada de la tierra. Después, todo se fue cubriendo de máscaras y altos coturnos, se transformó la sonrisa en carcajada y la niebla se fue extendiendo y moldeando la andadura de los hombres.

De aquí que los humoristas, consciente o inconscientemente, cuando descubren, sienten o presienten la tarea que desarrollan, no puedan ocultar una seriedad profunda y desconcertante. En su gran mayoría, los humoristas de raza tienen el rostro cruzado por una veta seria o quizá trágica. Porque, tal vez sin saberlo, están manejando unos materiales de características sustancialmente dramáticas. Sienten el peso del mundo y van penetrando en él para mostrarnos sus partes menos aristadas. Y aun cuando el humor adopte la forma de la sátira o las tonalidades oscuras de la escala cromática, existe subterráneamente un sentido de la búsqueda y la depuración. Incluso en el humor negro español, directo y enérgico, con su vocación de pedrada, hay en todo momento una nostalgia porque las cosas sean y se manifiesten como debieron ser en su pureza original.

La fisonomía de Miguel Mihura está señalada por una cierta gravedad. Tiene los ojos brillantes, rasgados por la tristeza; la frente, alta; es menudo de estatura. Lo que más llama la atención en su persona es el destello de la mirada, como colgado de algún pensamiento imposible, traspasado por nostalgias inexplicables. Cuando uno se asoma a ella, intuye que Miguel Mihura debe estar al otro lado de los tópicos comunes. Desaparece de repente cualquier idea superficial. Se pudiera decir que en la mirada de Miguel Mihura hay como un sufrimiento contenido.

Cuando habla, lo hace con seriedad y agudeza. Apenas hace chistes. Si acaso, la anécdota esclarecedora, el motivo ejemplificante. Luego, la conversación discurre por cauces distintos. De vez en cuando, una salpicadura de humor. Pocas veces, la gracia por sí misma. Miguel Mihura, más que un hombre gracioso, es un hombre ingenioso. De

un ingenio dosificado, como si en ningún momento colocase la profesión por encima de la persona. Da la impresión de que por su vida han pasado numerosos acontecimientos que se han ido posando lentamente en un estanque de serenos recuerdos.

Sobre esta impresión de tristeza, surge en seguida a la vista del observador, como una nota paralela a la anterior, el sentido de la soledad. A Miguel Mihura le gusta la soledad. Parece sentir una especial predilección por ella. Y efectivamente, ha hecho de ella un castillo roquero. No suele hacer una vida social intensa. Prácticamente, apenas participa de esa actividad, un tanto desconcertante, sobre la que muchos artistas han montado un pedestal para la promoción.

En Miguel Mihura la soledad tiene dos vertientes bien caracterizadas. Por una parte, es la del solitario, esa especie de droga que, si no hace huir al hombre, lo recluye y parapeta para

poner a salvo su propia personalidad interior. Por otra, esa misma soledad como un caudal de reserva para el cultivo de la fecundidad íntima.

En nuestro autor se entrecruzan una y otra constantemente. Es difícil establecer fronteras de separación cuando se manejan unos materiales de naturaleza tan fundamentalmente huidiza. La soledad del solitario alcanza con sus ondas convergentes hasta el mismo centro de la soledad fecunda. Esta se irradia también hacia la primera, formando un todo de diluidos compartimentos estancos.

Comentando la personalidad de Miguel Mihura se ha hablado en numerosas ocasiones de la pereza: se le achaca, y él no lo ha negado, que es un autor perezoso. Anotemos lo que contestó al periodista Santiago Córdoba, cuando éste le preguntó la causa de que escribiera tan poco:

«Porque aparte de los prismá-

ticos soy de esos escritores anticuados que todavía creen en la inspiración y no en el oficio. Y a mí la inspiración, no sé porqué diablos, sólo viene a visitarme cada dos o tres años.

—Siempre tan perezoso, como siempre has reconocido—insistió el periodista—, estarás encantado.

—Desde luego—contestó Miguel Mihura—. Si esa dulce señora estuviera conmigo diariamente, sería una pejiquera y tendría que terminar dándole esquinazo.»

La explicación es desde luego ingeniosa. Detengámonos, sin embargo, en lo que se esconde en su interior.

Esta pereza tiene seguramente su origen en el sentido de la soledad a que antes aludíamos. Puede ser una vertiente, pero en ningún caso definitiva. La pereza es consustancial a determinados tipos de solitario. No implica esencialmente que éstos se dejen arrebatar por ella. Solitarios son, o han sido, casi todos los escritores, porque es muy difícil explicarse una obra fecunda sin utilizar al máximo los poderosos resortes de la escapada, de la reclusión hacia lo que uno considera lo mejor y más significativo de su personalidad. La pereza de Miguel Mihura es una pereza intelectualizada, es decir, rebosante de dinamismo, aun en su aparente quietud.

Su obra, en definitiva, que si no es demasiado amplia tampoco es escasa, viene a desmentir categóricamente este tópico confesado de falta de actividad. Los humoristas suelen siempre revestir los hechos más graves y solemnes con los atuendos más sencillos que encuentran a mano. En un tiempo tan adulterado como el que hoy vivimos, cualquier cosa que no se deje llevar por los condicionamientos circundantes provoca la risa, la sonrisa o la sentencia sin apelaciones posibles. En un humorista, que al fin viene a quintaesenciar las notas más nobles del intelectual, la pereza es un arco en tensión que en cualquier momento puede disparar sus flechas hacia la explosión creadora.

Miguel Mihura, incluso en su presencia física, acusa esa tenue



tristeza de los hombres que han vivido aceleradamente o que, en su defecto, han sentido aceleradamente. Los dos resortes más incitantes e incitadores de la existencia son vivir o sentir. No es difícil ni extraño que un hombre en su soledad sienta todas y cada una de las vibraciones melódicas que definen lo más sustantivo de la humanidad. Al fin, somos hombres solos, en un torneo constante con la soledad; un torneo en el que de la lucha encarnizada se pasa, a través de los años y de la melancolía que nos va dejando el tiempo, al calor entrañable del abrazo. Cuando suena la última campanada vital, sólo se es un hombre abrazado a su soledad. Y que ocurra al minuto siguiente lo que haya menester.

No cabe, pues, dejarse llevar por las ideas al uso. La personalidad de Miguel Mihura se tiñe siempre de una suave ironía en la que nada se destruye. Sus palabras son las comprensivas del humorista, esa clase de humorista que ha tocado entre las manos, jugando con ellas y limando sus aristas, las grandes situaciones del corazón humano. Lo que ocurre es que, en vez de conducirlos por los caminos de la creación dramática o trágica, les ha dado un leve empujón para que crezcan en los ámbitos de la sonrisa. Lo que existe en el fondo es una filosofía de la desesperanza que ha cambiado el lamento por la comprensión.

La literatura de todos los tiempos, al enfrentarse a los hechos humanos, se ha metido en ellos para explicárselos o los ha dejado pasar con la mirada que comprende los destinos irremediables. Son dos direcciones igualmente valiosas, que han dejado en la historia de la humanidad iluminadas cimas de grandeza. Se persiguen, se separan, se cruzan y entrecruzan a lo largo de los años. Son nuestra vida misma, pedazos de ella, en su traducción literaria. Por la primera, surge la tensión dramática. Por la segunda, la distensión humorística. Una es un grito y la otra una sonrisa. Ambas igualmente abundantes y con semejantes conquistas en altitud.

No arrojaría escasos datos de comprensión y conocimiento considerar el paralelismo o la fusión existentes entre ambas. Es un tarea que se ha llevado a cabo parcialmente, pero sin valorarla en sus dimensiones profundas. Habrá que hacerla algún día para despejar numerosas incógnitas e interrogantes.

La ironía, que no es corrosiva por naturaleza, aunque con frecuencia se haya empleado en es-

ta única y parcializada vertiente, está presente en las dos, si bien tiene en la segunda un mayor campo de operaciones y complicaciones. En su conversación, Miguel Mihura la utiliza siempre como un motivo de humor. Pasa por los acontecimientos como si los hubiera vivido intensamente y sin concederles mayor importancia de la que tienen. Parece haber vivido o sentido mucho y que, aunque todo parezca cambiar y la Luna misma se encuentre a unas horas de vuelo, comprende por ello cómo el corazón y el alma, los nervios, el cerebro y el cuerpo del hombre forman una unidad sustancial escasamente mordida durante siglos, de cara a nuevos siglos, por la aceleración de la historia.

Conociendo, siquiera sea ligeramente, la obra de Miguel Mihura, no es difícil imaginarse al hombre. Ciertamente que es preciso escarbar un poco para sentir el engarce, pero muy pronto se le ve como esos personajes de sus comedias que han hecho de la ternura y del bien un motivo superador de las encrucijadas humanas.

Pese a la atribuida frivolidad de Miguel Mihura, en el fondo es como muchas de las criaturas nacidas de su pluma. Carlyle escribió en una ocasión que «La esencia del humorismo es la sensibilidad, una simpatía cálida y tierna hacia todas las formas de la existencia». Por estas latitudes se encuentran las líneas medulares del humor que nos ocupa. Situado extrarradio de la gracia, que es una virtud de la naturaleza, y muy cerca en todo momento del ingenio, que es un producto de la sensibilidad y una elaboración de la inteligencia.

Son pocos los tipos «graciosos» que encontramos en Miguel Mihura. Y esto lo separa en buena medida de una larga tradición de humoristas españoles que montaban sus obras sobre aspectos superficiales del mundo o de la persona. La «gracia» de Mihura tiene sus fuentes originarias en el desarrollo de una situación. Sobre ésta se monta la acción escénica y se engarza una de sus fundamentales cualidades: la perfección del diálogo.

Manejando este tipo de materiales, lo gracioso pasa inevitablemente a un lugar secundario. Se desprende de ellos, pero siempre secundaria y accidentalmente.

A estas alturas, una gama de tonalidades tan extensa e intensa como la manejada por Miguel Mihura le ha hecho ser uno de los humoristas más traducidos de la lengua española.

AL PAÑO



TEATRO EN LOS PUEBLOS DE MADRID

Han comenzado las representaciones del Ciclo de Extensión Teatral organizado por el Teleclub del Círculo de Escritores de Televisión en treinta pueblos de la provincia de Madrid. Los actuales «cómicos de la lengua» han cambiado el tradicional carromato por un autocar y, con el patrocinio de la Dirección General de Cultura Popular y Espectáculos, la Red Nacional de Teleclubs, la Diputación Provincial, la Jefatura Provincial del Movimiento y la empresa El Águila, S. A., se disponen a llevar teatro gratis por esos pueblos próximos a la capital y que padecen absoluta atonía escénica.

En las localidades de Aranjuez, Alcalá de Henares y El Escorial cuentan, además, con la colaboración de la Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Madrid.

La programación incluye, en este I Ciclo, autos sacramentales de Tirso de Molina, entremeses de Cervantes, sainetes de Don Ramón de la Cruz y obras de los hermanos Álvarez Quintero. No parece mal comienzo el ideado por el director de la ambulante compañía, Manuel de la Rosa Uclés, quien piensa que, antes de ofrecer obras de vanguardia, es necesario dar a conocer a sus espectadores los principios del teatro en España.

Al mismo tiempo, la campaña de representaciones populares será complementada con una serie de charlas y coloquios tendentes a la creación de grupos teatrales en los teleclubs y centros culturales de los pueblos que se visitan, para que el teatro siga presente en ellos finalizado el Ciclo de Extensión. A tal efecto, el propio Manuel de la Rosa disertará sobre «Teoría y práctica teatral» y será conductor-moderador de los subsiguientes coloquios.

SEGUNDA TEMPORADA DE «JUEGOS DE MEDIANOCHE»

El teatro Arlequín, de Madrid, que dirige Arturo Serrano, ha iniciado el 1 de septiembre la nueva temporada con la reposición de la comedia «Juegos de medianoche», de Santiago Moncada, pieza que, desde su estreno en abril pasado, ha sido representada ininterrumpidamente, hasta fines de la temporada en el Arlequín y durante el paréntesis veraniego en diversos teatros de provincias, para ahora volver al escenario de su estreno. Interpretada por Ana María Vidal, Angel Picazo, Manuel Torremocha y Alvaro Portes, dirigida por Cayetano Luca de Tena y con un bien resuelto decorado de Emilio Burgos, «Juegos de medianoche» revalidó en esta su segunda salida éxitos pasados y confirma las excelentes dotes dramáticas de su autor, Santiago Moncada.

GRUPOS TEATRALES A LA GREÑA

LA ESTAFETA LITERARIA, en estas páginas, quiere ser portavoz también de los Grupos Teatrales Independientes. De ahí que en el número 464 transcribiéramos literalmente y sin comentario marginal alguno, la circular que nos había remitido «Nasto», Teatro Profesional Independiente, ignorantes de las disensiones existentes con el grupo «Bululú», cuyo director nos envió la carta que reproducimos. No lo habíamos hecho antes:

a) Porque en plena temporada parecía más interesante la información de estrenos que la publicidad de textos polémicos, y

b) Por considerar que hacemos un flaco favor al teatro con el aireamiento de tales interioridades.

Con todo, vamos a dar satisfacción al director de «Bu-

lulú»; mas no por el derecho de réplica que invoca, pues LA ESTAFETA no hizo sino acoger un texto de carácter puramente informativo, sin apostillarlo en cualquier sentido.

A título esclarecedor de este deplorable episodio, se nos antoja transcribir las dos acepciones que el Diccionario de la Española consigna para la palabra «bululú». Son estas: «Farsante que en lo antiguo representaba él solo, en los pueblos por donde pasaba, una comedia, loa o entremés, mudando la voz según la calidad de las personas que iban hablando. // 2. Venez. Alboroto, tumulto, escándalo.»

Y a continuación la carta de Juan Antonio García Núñez:

«Sr. director:

En el número 464, de fecha 15 de marzo de 1971, y en la revista que usted dirige, aparece un artículo en la Sección de Teatro, dirigida por don Juan Emilio Aragonés, sobre «Nasto, Teatro Profesional independiente».

Ateniéndome al derecho de réplica de la actual y vigente ley de Prensa y como director del Grupo de Teatro Bululú, según consta en el Ministerio de Información y Turismo e inscrito con el número 1.603/65, expediente 3/65, e independientemente de las responsabilidades penales a que hubiere dado lugar, he de hacer las siguientes puntualizaciones:

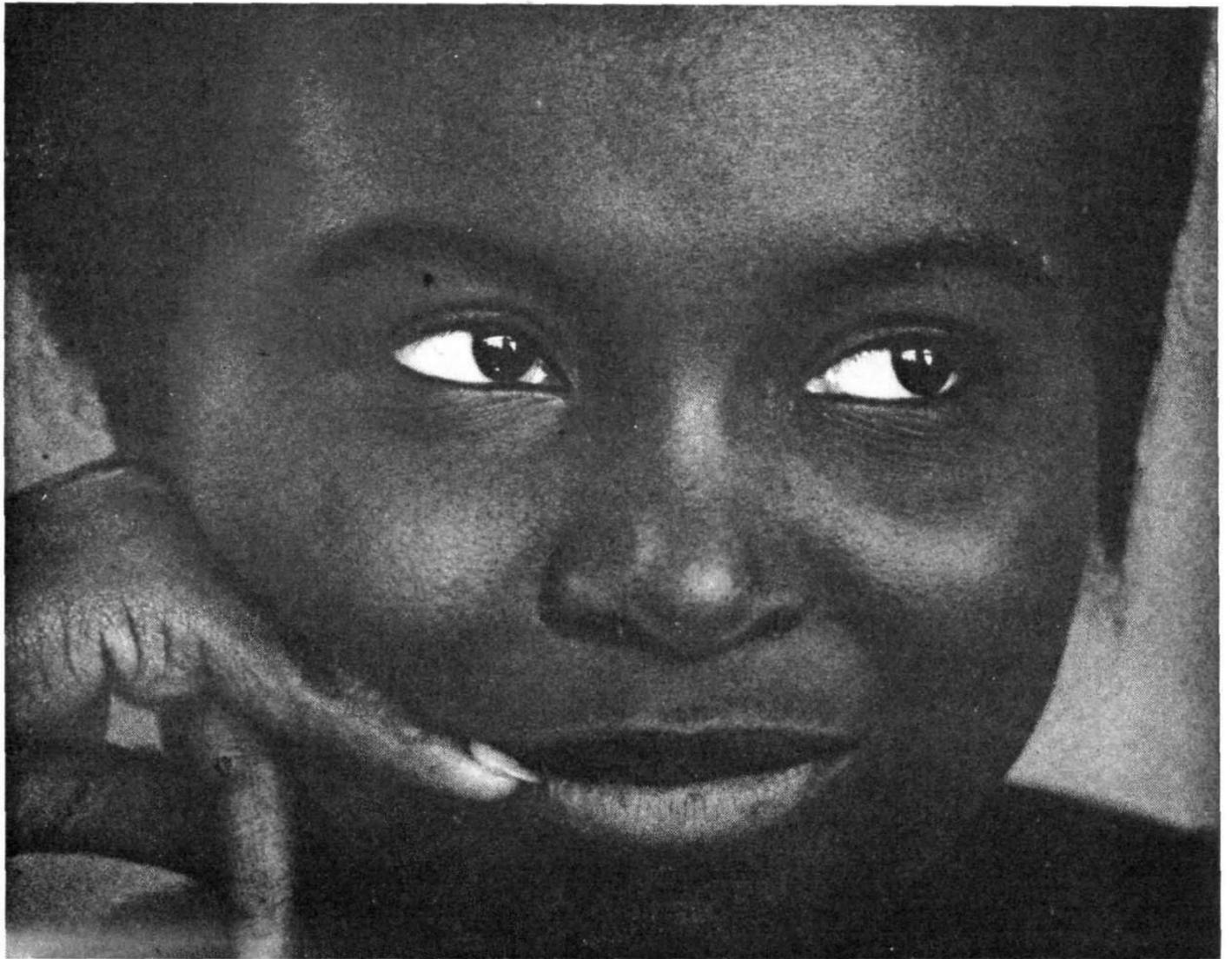
a) El Grupo de Teatro Bululú no está disuelto, como se afirma en el citado artículo. Actualmente prepara la reposición del espectáculo *El mito de Segismundo*, versión libre de *La vida es sueño*, de Ramiro Oliveros, Antonio Malonda y Jesús Sastre.

b) Ningún componente de Nasto, Teatro Profesional Independiente, ha pertenecido al Grupo de Teatro Bululú, por lo que en ningún momento han podido tomar decisiones en relación con él.

c) En asamblea extraordinaria celebrada el día 31 de octubre de 1970, y según consta en el Ministerio de Información y Turismo, se acordó: «... la no aceptación de ingreso, definitiva e irrevocable, de Ramiro F. Oliveros, dadas las declaraciones hechas a la prensa y las cartas personales dirigidas a los socios de honor, contrarias a las normas y estatutos del Grupo».

Ramiro F. Oliveros no ha pertenecido jamás al Grupo de Teatro Bululú como componente; tan sólo de colaborador.

Madrid, 14 de abril de 1971.
Firmado: Juan Antonio García Núñez.»



ANGELITOS NEGROS

Por Leopoldo DE LUIS

EL riesgo de la tremenda importancia que adquieren los medios de difusión es el viejo cuento de los árboles que no dejan ver el bosque, pero al revés. Es el bosque quien no deja ver los árboles. Las noticias de guerra no nos dejan ver a cada muerto. Los actores no nos dejan ver al autor. La publicidad no nos deja ver aquello que realmente necesitamos. *La tía Tula* no es de don Miguel de Unamuno, sino de los libros TV. *El Tartufo* no es de Molière, sino de Marsillach. Y aquello de «Caminante, no hay camino» no es de un oscuro profesor de provincias, sino de un cantante de moda. Lo que le ocurre a la «cultura de masas»: que todo acaba por convertirse en un maremágnum. Por algo se parece tanto a las latas de conserva: lo mismo saben las judías verdes, el jamón, el pollo y la compota.

La poesía sigue siendo algo marginado, algo que no interesa, de enfadosa lectura —si es que para la mayoría, bien preparada por la técnica, no es enfadosa toda lectura—. Sin embargo, el disco hace furor. Un libro es caro en 20 duros, pero cualquier microsuro es regalado en 500 pesetas. La canción suele ser un deleznable sustitutivo de la poesía y prueba que, contra viento y marea, el hombre

tiene necesidad de poesía, pero como una defectuosa educación de su sensibilidad no le permite distinguirla, se agarra a los más ínfimos subproductos.

En contadas ocasiones el cantante echa mano de la poesía auténtica, ya creándola muy dignamente —como hacen Georges Brassens, Anne Silvestre o J. Brel—, ya pidiéndola prestada a grandes poetas no músicos —como hacen Paco Ibáñez o Joan Manuel Serrat—.

No voy a tocar ahora el tema del mayor o menor acierto. Es controvertible si al poema, que tiene ya su música íntima, su propia armonía, se le debe endilgar o no una música exterior, y si es oportuno que, por ella arropado, casi camuflado, acceda semiclandestina a zonas donde nunca fue recibido. Las razones en un sentido y en otro son plurales y todo puede depender del tacto con que la hazaña se realice o se perpetre.

Lo cierto es que el poeta queda entonces relegado. Pasa a un plano inferior y, en la mayoría de los casos, se borra en la sombra olvidadiza del masivo auditorio. Es el intérprete quien prevalece.

El fenómeno se multiplica hoy, pero no es 31

nuevo. Recuerdo que allá, por los años cuarenta, radios y gramolas saturaron el ámbito nacional con las canciones de Machín, un cantante cubano en cuyo repertorio era perla escogida *Angelitos negros*. Qué fuerza no tendría la dichosa radio—los españoles de entonces no disfrutaban de televisión, más poderosa aún—que hasta el maestro José María Pemán, al recordar ahora, en 1970, aquel texto, se lo atribuye al cantante mulato. Pemán venía refiriéndose, en su artículo de *A B C* del 20 de agosto, al espectáculo musical norteamericano «Viva la Gente», en cuyo escenario conviven blancos y negros con una camaradería muy distinta a la de las escuelas del país. «Habían cantado—cuenta don José María—una canción con el estribillo *De qué color tiene Dios la piel*, canción heredada del famoso tango de los *Angelitos negros* de Machín.»

Me parece que la música con que adobaba Machín *Angelitos negros* no era de tango, pero ello es lo de menos. Lo importante para mí es que el gran escritor, llevado de la fuerza publicitario-difusora, al citar el tema de *Angelitos negros*, nombre a Machín—el cantante—y omite lo que muy bien tiene que saber: el nombre del autor del poema.

Uno era joven por entonces y empezaba a publicar poemas. De suerte que era juvenil y enfervorizada la indignación sentida por el total silencio en torno al poeta cuyos son los versos musicados y difundidos. Hoy vuelve uno a comprobar—curado de espanto, claro—que el silencio perdura. *Angelitos negros* es un hermoso poema de Andrés Eloy Blanco, gran autor venezolano, coetáneo por cierto de Pemán, pues nació en 1897, en Cumaná, del estado de Sucre. Abogado y hombre de letras, se dedicó a la política y sufrió persecuciones por las dictaduras de su país. El general Gómez lo encarceló durante cuatro años, y en la prisión escribió un conmovedor libro: *Barco de piedra*, de sencillos poemas que recogen la emoción honda producida por pequeños acontecimientos de la reclusión, como éste que, desde su lectura hace muchos años, me resulta inolvidable:

TREN

*De repente, en el mediodía,
ha llegado a nosotros el silbido de un tren.
Neto e inconfundible llegó todo el pitazo
hasta con aquel eco más débil
que dice que el tren se aleja,
aquella cola larga y moribunda
que va arrastrando el núcleo del sonido.
Los silbidos son cometas de música.
Nos alegramos súbitamente
y súbitamente nos entristecemos.
En el mediodía el tren
nos ha llevado a todos a los campos azules;
en este sopor, ese pito
es la válvula de escape del día
y pensamos que el mundo iba a soltar los
y todo iba a marchar. [frenos
Ahora hemos quedado
oyendo este silbido ya casi imperceptible.
Todos somos un indio; se fue la última flecha
y no ha dado en el blanco;
el indio oye silbar el astil que se aleja
y afloja lentamente el corazón y el arco...*

Andrés Eloy Blanco presidió la Asamblea Constituyente y fue ministro de Relaciones Exteriores con el régimen de Rómulo Gallegos, el gran novelista, político también. Su obra de poeta es abundante, una vez iniciada con *El Huerto de la Epopeya* (1918) y *Tierras que me oyeron* (1921). Manuel Altolaguirre, nuestro poeta-editor, le publicó en Méjico,

donde coincidieron, el poema *A un año de tu luz*, realizado como él sabía hacerlo en deliciosas ediciones.

Andrés Eloy Blanco es el poeta de la tierra y de los paisajes nativos, con entrañable sentido de lo popular.

*Ah, cómo siento yo la tierra mía
cuando en la paz del campo
interpreta mi trémula alegría
el corcovo jovial del hipocampo*

exclama en un poema del libro *Poda*.

En cuanto al poema en cuestión, es un romance de 71 versos, de los cuales la difundida canción no toma sino una tercera parte, modificando algunos otros para el mejor propósito musical. El romance mantiene el asonante en *e-o*, aunque, hacia la mitad del poema, lo rompe para introducir un verso más sin rima (de aquí que el número sea impar):

*Si queda un pintor de santos,
si queda un pintor de cielos,
que haga el cielo de mi tierra
con los tonos de mi pueblo,
con su ángel de perla fina,
con su ángel de medio pelo,
con sus angelitos blancos,
con sus angelitos indios,
con sus angelitos negros
que vayan comiendo mango
por las barriadas del cielo.*

Como preámbulo o toma de situación, inicia el poema una estrofa de pie quebrado, verso agudo y ritmo popular:

*¡Ah mundo!... ¡La negra Juana,
la mano que le pasó!
¡Se le murió su negrito,
sí señor!*

En la parte narrativa del romance, la madre **llora** la muerte de su hijito y, con sencilla religiosidad, piensa que Dios *ya lo tendrá coloco / como angelito del cielo*. Entonces hay una interrupción polémica: una segunda voz interviene para echar agua al vino:

*—Desengañese, comadre,
que no hay angelitos negros.*

Este es el momento en que irrumpe la increpación a los seudopintores criollos que, al pintar «santos de alcoba» olvidan a su pueblo, pintando sólo «angelitos bellos», sin acordarse nunca «de pintar un ángel negro». Es la tirada de versos básicos de la canción. Aquí la voz de la madre se ha perdido. No se sabe bien quién lanza el alegato contra los pintores racistas, mas ya sea el compadre, la negra, o bien el poeta mismo, el tono se alza clamando por un arte autóctono, un arte que se fundamente en las realidades vivas, geográficas y humanas.

Una serie de expresiones populares salpican el poema, añadiendo a su emotividad ingenua, la ternura de lo doméstico. Así, los angelitos van *comiendo mango* y se les adjetiva de *cucuruseros, zamuritos, torditos*.

Mutilado y envuelto en el edulcorante musical, el poema en versión cantada adquiere un tono más bien cursi que en modo alguno le pertenece. El edulcorante melódico es ciclamato, y actúa con nefasta cancerización sobre la carne poética. Porque el poema posee autenticidad, emoción verdadera y un sentido de noble protesta contra el arte falso y convencional, impuesto artificialmente sobre las realidades del pueblo.



MANOLO SANLÚGAR:

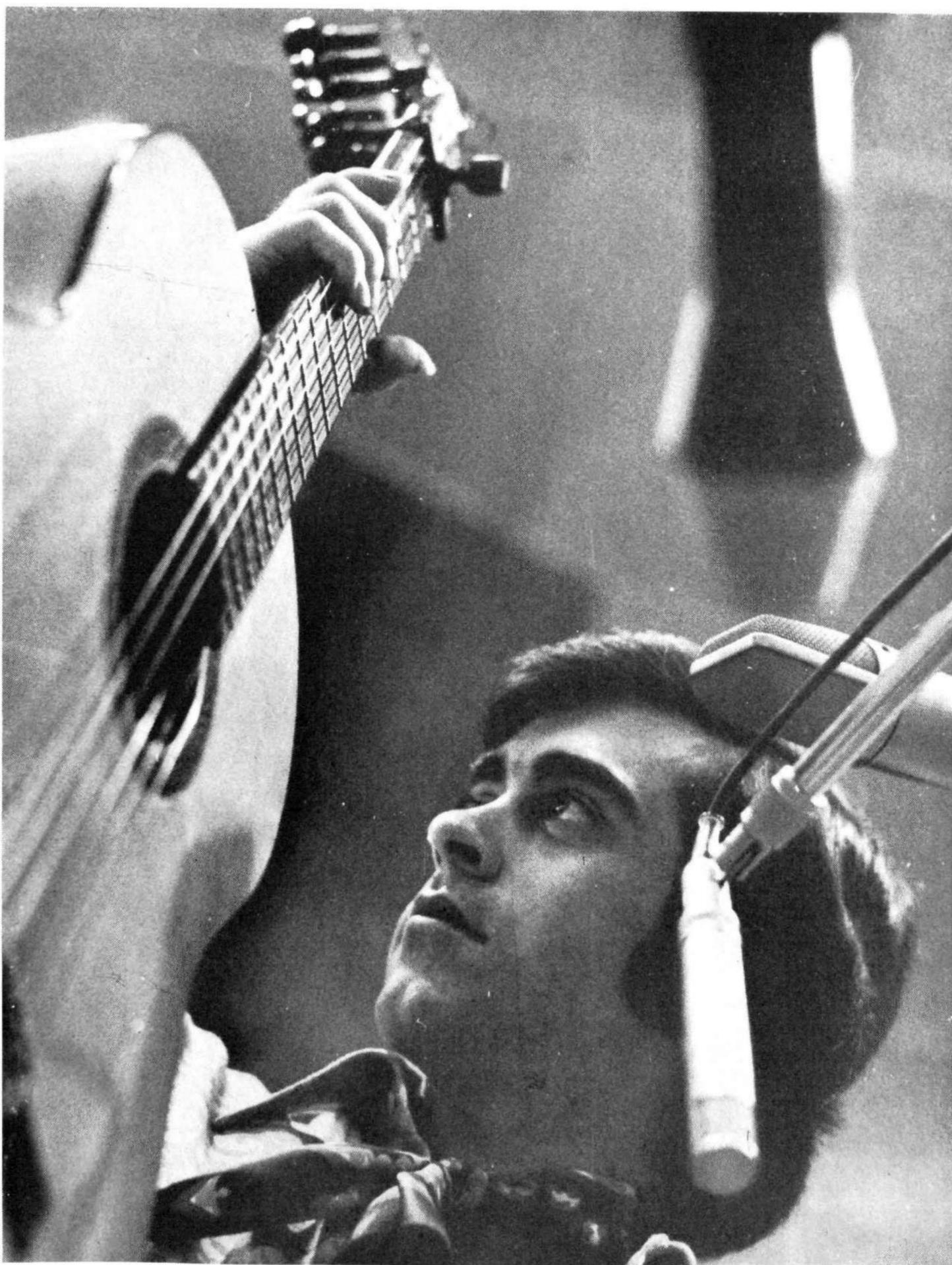
“MUNDO Y FORMAS DE LA GUITARRA FLAMENCA”

Por Manuel RIOS RUIZ

EN el arte flamenco es muy difícil la evolución con signo positivo. Los grandes estilos están casi momificados en su mayoría. Sigue teniendo plena vigencia la versión siguiyera de Manuel Torre y las grandes creaciones que don Antonio Chacón hizo de los cantos de levante. Algo parecido sucede con el baile—salvo sus versiones en ballet, con la ayuda de la música culta y de la coreografía—, ya que aún se recuerda e imita, en lo posible, las maneras de La Macarrona o de La Malena, por ejemplo. Sin embargo, en la guitarra la evolución es patente y espléndida. A partir de Ramón Montoya y Javier Molina, los guitarristas flamencos han sentido la necesidad de ampliar el mundo y las formas. Y actualmente existe un buen número de concertistas flamencos de verdadera categoría artística, unos de asombroso virtuosismo y otros de auténtica enjundia, los cuales, sin salirse de unos aires tradicionales, elevan lo popular a una riqueza expresiva inusitada.

Pero últimamente se ha revelado la figura, el artista que conjuga ambas facetas: virtuosismo y jondura, con una limpieza de ejecución máxima, una gracia especialísima y una inspiración fuera de lo común a la hora de crear. Este gran artista, este genial tocaor de flamenco es Manolo Sanlúcar, que se ha enfrentado, conscientemente, a una empresa capital: llevar a cabo una antología de toques en la que se recogen los aires populares andaluces en sus vertientes más significativas y básicas.

Esta antología de Manolo Sanlúcar constará de tres volúmenes discográficos y llevará por título «Mundo y formas de la guitarra flamenca». En el primero de estos discos, que técnicamente es de una logradísima perfección, nos ofrece Manolo Sanlúcar unos aires gaditanos—«andares», los llama



él— que van desde el saleroso tanguillo al marchoso zapateado, compendiando la tradición musical más antigua de la ciudad más vieja de Occidente. A continuación unos fandangos de Huelva, enriquecidos de notas, canta-

dos cuerda a cuerda, que se nos antojan lo más logrado de cuantas versiones conocemos de tan popular y viva expresión. Después unas colombianas que ponen de manifiesto su maestría compositora, la diafanidad y el

sabor propio de un estilo tan sentimental como delicado y sutil. Seguidamente hallamos en este L. P. la sonoridad y solemnidad del taranto, con incrustaciones de hondo sentido litúrgico. Y como contrapartida, el altivo donaire de



unas arcaicas bulerías con recortes y adornos personalísimos, casi gráficos. Y Manolo Sanlúcar se revela como un indiscutible músico flamenco al tomar y traducir andalucísimamente unos ecos orientales, haciendo gala de un preciosismo de excepción que liga y entronca con falsetas y arpegios del más puro ámbito jondo. Luego llegan a su guitarra las sevillanas como una exaltación de la gracia, el brío y el lenguaje musical bajoandaluz, cerrando su recital con unas alegrías tan sentidas como brillantes y rítmicas.

Manolo Sanlúcar demuestra rotundamente que ha llegado a un momento de madurez, a una plena sazón artística que le coloca en lugar privilegiado entre los guitarristas flamencos de hoy, gracias tanto a su extraordinaria calidad interpretativa como a ese sentimiento cabal y puro que le injerta a su toque prodigioso. Puede decirse que con Manolo Sanlúcar la guitarra flamenca de concierto alcanza su plenitud, como demostrará próximamente en una serie de recitales en diversos centros culturales de Madrid y que seguirá ofreciendo por distintas capitales europeas.

PUEDEN JUGAR

(Viene de la pág. 3.)

ción formal de su naturaleza o residencia.

Serán declarados fuera de concurso los trabajos no recibidos hasta el momento del cierre de la admisión, salvo que se justifique en forma haberse depositado, en su caso, en el correo, con anterioridad.

El premio no podrá ser fraccionado entre dos o más concursantes, pudiendo declararse desierto el concurso si a juicio del jurado calificador no se presentara ningún trabajo que reuniese méritos bastantes.

El jurado calificador estará presidido por el excelentísimo señor presidente de la Diputación Provincial y su composición se hará pública mediante acuerdo en la sesión del pleno que celebre la Corporación en noviembre del año en curso.

El fallo será emitido dentro de la segunda quincena del mes de mayo de 1972, y el trabajo premiado pasará a ser propiedad de la Diputación Provincial, que se reserva el derecho de publicarlo en la fecha y edición que estime oportuno, con la obligación de entregar cien ejemplares al autor, a favor del cual revertirán los correspondientes derechos editoriales después de cinco años. La Corporación manifiesta su propósito de patrocinar las primicias de la representación de la obra premiada.

Las bases íntegras de la convocatoria del concurso están a disposición de quienes pueda interesar, en la Sección de Cultura de la Excelentísima Diputación Provincial de Valencia, sin perjuicio de la publicación de las mismas en el «Boletín Oficial de la Provincia».

CONCURSO DE POESÍA

«Participación»

«Participación», con motivo de la II Bienal Internacional de Poesía, convoca a un concurso de poesía que se regirá por las siguientes bases:

1.ª Concurrarán todos los trabajos escritos originalmente en español.

2.ª Deberán ser rigurosamente inéditos.

3.ª La extensión máxima permitida será de quince (15) cuartillas mecanografiadas a doble espacio por una sola cara.

4.ª Se presentarán un original y tres copias firmados con seudónimo, debiendo acompañar un sobre con identificación, dirección y ficha bio-bibliográfica del concursante.

5.ª Los autores gozarán de toda libertad para escoger tema y forma, pueden usar verso y prosa, además de las formas más recientes de la experimentación poética, con tal de que su presentación se ajuste a las bases tres y cuatro.

6.ª Habrá un premio único e indivisible de trescientos balboas (B/300.00) que podrá ser declarado desierto.

7.ª El trabajo premiado será editado por participación junto a los trabajos que sean recomendados por el jurado para su calificación.

8.ª El plazo de admisión es hasta el 31 de diciembre de 1971. Los trabajos deben ser enviados a: Concurso de Poesía «Participación». Apartado Postal 9901, Panamá, 4, Panamá.

9.ª El jurado estará formado por tres personas de reconocidos méritos, dos de los cuales no son residentes en Panamá.

10. Los fallos se anunciarán el 14 de enero de 1972.

PREMIO «MARTINEZ TORNEL» 1971

El premio «Martinez Tornel» para 1971 es una colección de biografías de murcianos eminentes de todos los siglos.

No quieren sus patrocinadores señalar nombres, sólo insinuar cuáles son sus deseos para el premio 1971. Los más cercanos deben ser murcianos, que faltan, que ya no están con nosotros. Para un público que quizá ahora se va a enterar quienes eran esos murcianos destacados en una época. Deben figurar murcianos que hayan tenido una proyección de importancia. Creemos que hay nombres en la música, en la pintura, en la escultura, en la literatura, en el periodismo, en la política, en el mundo de los negocios, en la Iglesia, en la milicia, en el teatro, etc., que ya tienen un puesto en esta obra que se vislumbra.

BASES

1.ª El tema del premio para 1971 será: «Diccionario de Murcianos».

2.ª La extensión del trabajo no podrá exceder de ciento cincuenta folios a dos espacios, a una sola cara, escritos a máquina de manera legible. Deberá enviarse original y dos copias.

3.ª Los trabajos habrán de presentarse con un lema, y el nombre del autor, bajo plica (se dará a conocer el nombre del trabajo premiado después del fallo del jurado). Y se deberán enviar a la empresa Hijos de Antonio Zamora, S. A., Gran Vía José Antonio, 12, Apartado 149, Murcia, antes del 28 de febrero de 1972.

4.ª La empresa Hijos de Antonio Zamora, S. A., designará un jurado que decidirá sobre el trabajo a premiar, siendo su fallo inapelable.

5.ª Al concurso podrán acudir cuantos escritores lo deseen. El trabajo premiado quedará de propiedad de la empresa Hijos de Antonio Zamora, S. A., la cual lo editará a sus expensas, entregando al autor premiado veinticinco ejemplares del mismo.

6.ª La entrega del premio se hará en el local que se señalará al efecto, el día 11 de mayo, aniversario de la muerte de Martínez Tornel.

7.ª El importe del premio será de 30.000 pesetas.

PREMIO «MARQUESES DE TAURISANO»

Se convoca el Premio «Marqueses de Taurisano 1971-72», de conformidad con las bases siguientes:

1.ª El Premio versará este año acerca de un estudio monográfico de La Voz de Galicia, de La Coruña, desde el 4 de enero de 1882 hasta el presente, visión panorámica de la misma en todos sus aspectos.

2.ª La extensión mínima será de 100 hojas folio, a doble espacio, y la máxima de 150 hojas. Se podrán adjuntar 25 ilustraciones.

3.ª Estará dotado con CINCUENTA MIL PESETAS (50.000 pesetas), y será indivisible, pero podrá quedar desierto, si los trabajos presentados no ofreciesen la altura científica conveniente.

4.ª El plazo de presentación de trabajos finalizará el 2 de julio de 1972, y será discernido en el plazo más breve posible, procediéndose a la entrega del premio, juntamente con un diploma, en la fecha que se determinará posteriormente.

5.ª Los trabajos, inéditos y por triplicado, firmados con un lema y acompañados de un sobre cerrado y lacrado conteniendo el nombre, dirección y datos personales del concursante, se remitirán a nombre de «Patronato del Premio Marqueses de Taurisano», Hemeroteca Nacional, Zurbarán, 1, Madrid-4, hasta el plazo indicado.

6.ª El Patronato se reserva la propiedad del trabajo premiado para su ulterior publicación, de cuya obra se entregarán, gratuitamente, 25 ejemplares al ganador del premio.

7.ª El Patronato se reserva íntegramente la interpretación de las bases de esta convocatoria, al igual que la resolución de cualquier incidencia que se presente a este respecto, sin ulterior recurso.

8.ª El Jurado estará constituido de la forma siguiente: Ilustrísimo señor director general de Prensa, como presidente; vicepresidente, el fundador y director actual de la Hemeroteca Nacional, y vocales, el presidente de la Asociación de la Prensa de Madrid y los directores más antiguo y más moderno de dos diarios madrileños; actuará de secretario, sin voz ni voto, el de la Hemeroteca Nacional.

fecha de convocatoria hasta el día 30 de octubre de 1971.

4. Los originales deben ser dirigidos de la siguiente manera: Sr. D. Odón Betanzos Palacios, Presidente del XI Certamen Literario Internacional, P. O. Box 831, GPO Station, New York, NY, 10001, marcando en el exterior del sobre al apartado que se concurre. El material debe enviarse por triplicado, acompañado de sobre cerrado, dentro del cual vendrán nombre y dirección del autor, y escrito en la parte exterior del mismo el lema del trabajo.

5. El fallo de los jurados se hará público a finales de diciembre en la ciudad de Nueva York. El acto solemne de entrega de premios se llevará a cabo a principios del año 1972.

6. Podrán concurrir al certamen poetas y escritores de cualquier nacionalidad, cuyos trabajos estén redactados en lengua española.

Nueva York, a 15 de julio de 1971.

PREMIO «ADONAI» DE POESIA

Ediciones Rialp, S. A., convoca el Premio «Adonais» de Poesía anualmente para jóvenes poetas españoles e hispanoamericanos, con arreglo a las siguientes

BASES

1.ª Podrán concurrir a este Premio los poetas españoles e hispanoamericanos, a excepción de aquellos que ya lo hayan obtenido en años anteriores.

2.ª Será otorgado un premio de 5.000 pesetas y dos accésit de 1.000 pesetas cada uno a los tres libros inéditos que sean merecedores de ello a juicio del Jurado.

3.ª La composición de éste se dará a conocer al publicarse el fallo.

4.ª Cada poeta sólo podrá presentar un original, que ha de ser inédito. La extensión de éste deberá ser aproximadamente la que corresponde a los volúmenes de la colección «Adonais», que suelen tener, como máximo, 100 páginas en octavo.

5.ª Los originales se presentarán por duplicado, escritos a máquina, haciendo constar en ellos el nombre y domicilio del autor y acompañados de una breve nota biobibliográfica. Deben ser enviados antes del 15 de octubre de cada año, a nombre del director de la colección «Adonais», Ediciones Rialp, Sociedad Anónima, Preciados, número 34, Madrid-13, indicando en el sobre «Para el premio «Adonais» de poesía». El uso de seudónimo excluye automáticamente del concurso.

6.ª El Jurado emitirá su fallo dentro de los tres meses siguientes al día en que se termina el plazo de admisión de los originales.

7.ª La colección «Adonais» se reserva el derecho de publicar la primera edición de los libros premiados.

XVII CONCURSO LITERARIO DEL CERTAMEN DE EXALTACION DE VALORES RIOJANOS

TEMAS

- 1.ª Flor Natural para un poema de metro y tema libre.
- 2.ª Conjunto de pequeños poemas a la Virgen de Valvanera.

BASES

1.ª Los trabajos serán inéditos.

2.ª Los autores conservarán su incógnito, absteniéndose de firmar los originales y presentando sus obras bajo lema.

3.ª En el sobre que contenga los trabajos se hará constar solamente el tema al que concurren y el lema bajo el cual se presentan.

4.ª En sobre aparte y cerrado, en el que asimismo se haga expresión del lema,

se incluirá nota con el nombre y domicilio del autor.

5.ª Los trabajos deberán remitirse necesariamente por quintuplicado y mecanografiados.

6.ª Los trabajos, con sus plicas, se remitirán a la Delegación Provincial de Información y Turismo (Miguel Villanueva, 7, Logroño) con la indicación: «Para el XVII concurso literario del «Certamen de Exaltación de Valores Riojanos»».

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

8.ª Los trabajos premiados quedarán en propiedad y de libre disposición de la entidad patrocinadora, Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Zaragoza, Aragón y Rioja. Los no premiados podrán ser retirados por sus autores hasta las doce horas del día 31 de octubre de 1971.

9.ª Al objeto de que los premios puedan llegar al mayor número de personas posible, el jurado solamente otorgará un premio a cada autor. Es decir, que si después de abiertas las plicas resultara premiado en dos o más temas, se le otorgará el de mayor cuantía.

10. Emitido el fallo por el jurado, que será inapelable, se comunicará telegráficamente a los autores premiados.

11. Se hará entrega de los premios en los Juegos Florales de las Fiestas de la Vendimia Riojana.

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

PREMIOS

- 1.ª Flor Natural y premio único de 30.000 pesetas para el tema primero.
- 2.ª Un primer premio de 20.000 pesetas y un accésit de 12.000 pesetas para el tema segundo.

CONCURSO DE CARTELES

CONVOCATORIA

Al concurso de carteles publicitarios para fomentar el conocimiento e interés del

Seguro en sus modalidades de Vida, Accidentes o Incendios, al que podrán concurrir todos los artistas españoles y extranjeros que lo deseen, siendo requisito indispensable que los trabajos (uno o dos por concursante) sean inéditos.

Se establecen tres premios:

- Primer premio: 100.000 pesetas.
- Segundo premio: 50.000 pesetas.
- Tercer premio: 25.000 pesetas.

Características de los carteles.—Su tamaño será de 0,70 x 100 centímetros, a cuatro tintas y montados sobre bastidor en posición vertical. El tema hará alusión al Seguro en general o específicamente a cualquiera de las modalidades de Seguros: Vida, Accidentes, Incendios.

Entrega de originales.—Deberá hacerse en el edificio de Santa Lucía, S. A., plaza de España, número 15, Madrid, acompañando un sobre cerrado y lacrado y en cuyo interior figurará el nombre, apellidos y domicilio del autor con su firma, etc. (Fecha de entrega hasta las doce horas del día 30 de septiembre de 1971.)

Exposición.—Los carteles admitidos al concurso se exhibirán al público en el edificio de Santa Lucía, S. A., plaza de España, 15, Madrid, del 15 al 30 de octubre de 1971.

Los interesados en participar en este concurso pueden solicitar las bases completas del mismo dirigiéndose al indicado domicilio social de la Compañía y en todas las oficinas de sus agencias de España, así como también a la Agrupación Nacional Sindical de Bellas Artes, paseo del Prado, número 20, Madrid-14.

PREMIOS PERIODISMO

CONVOCATORIA 1971

Destinada a estimular y distinguir la labor divulgadora de la prensa, radio y televisión sobre la juventud en general, esta Delegación Nacional convoca los premios de Periodismo 1971, que se registrarán por las siguientes bases:

1.ª Dentro de las especialidades informativas de prensa, radio y televisión, se establece un premio único de 100.000 pesetas, para galardonar al mejor trabajo o serie de trabajos publicados que aborden algunos de los aspectos relacionados sobre la temática de la juventud.

2.ª Los trabajos, con firma o sin ella, deberán haberse publicado entre el 1 de enero y el 5 de noviembre de 1971. El plazo de recepción de originales finalizará a mediodía del 25 de noviembre.

3.ª Los originales, ya sean artículos, reportajes literarios, trabajos radiados o televisados, serán remitidos por triplicado, en papel tamaño folio con expresión de la publicación o la emisora donde hayan sido difundidos, y de la fecha de publicación y señas del autor.

4.ª Los trabajos sin firma deberán ir acompañados, además, de certificación del director del diario o revista donde se publique, y de los trabajos radiofónicos emitidos con carácter de programa se remitirá copia de la grabación en cinta magneto-fónica, acompañada de certificación del director.

5.ª Podrán tomar parte en el concurso personas de cualquier nacionalidad, siempre que sus trabajos sean divulgados a través de la prensa diaria, revistas y emisiones españolas.

XI CERTAMEN LITERARIO INTERNACIONAL DEL CIRCULO DE ESCRITORES Y POETAS IBEROAMERICANOS

El Círculo de Escritores y Poetas Iberoamericanos de Nueva York, siguiendo la tradición de resaltar todos los grandes valores de nuestra lengua y cultura, convoca su XI Certamen Literario Internacional, para recordar este año al gran novelista Benito Pérez Galdós.

1. El certamen constará de cuatro secciones: poesía, cuento, libro inédito de poesía y ensayo. Se concederá un primer premio de 75 dólares, medalla de oro y diploma de honor en cada una de las secciones en que se divide el certamen, a excepción del de poesía, en que la medalla de oro será sustituida por la flor natural. Se concederán un segundo y tercer premio con medalla de plata y bronce y diploma de honor en todos los apartados, a excepción del libro inédito de poesía, que sólo se otorgará primer premio. Los jurados podrán declarar desierto cualquier premio o conceder menciones honoríficas si así lo estimasen. No se devolverán originales ni se mantendrá correspondencia sobre el resultado del certamen. Los fallos de los jurados serán inapelables.

2. El tema, la extensión de los trabajos y el metro en poesía queda a juicio de los autores.

3. Todo material enviado debe ser inédito y tiene que venir acompañado de título y lema que lo identifique. El plazo de admisión al certamen será a partir de la

PREMIO AL MEJOR ARTICULO SOBRE SAN JOSE

El Centro Josefino Español, con sede en Valladolid, Encarnación, 1 (PP. Carmelitas Descalzas), con ocasión de celebrarse este año el primer centenario del Patrocinio de San José sobre la Iglesia Universal, abre un concurso de artículos periodísticos, premiando con 25.000 pesetas al escritor que resulte ganador del premio.

BASES

1. El título y contenido del artículo serán de libre elección, con tal que se refieran a San José en cualquiera de sus facetas.

2. Deberá publicarse en la prensa española o iberoamericana, en diarios o revistas.

3. Vendrá firmado con el nombre propio y apellidos, y remitirse por triplicado a la dirección antes apuntada con esta indicación: «Para el concurso de artículos periodísticos sobre San José.» Al remitirlo, consígnese la dirección del concursante.

4. Podrá publicarse en cualquiera de las lenguas de libre curso en España, y dentro del período comprendido entre la publicación de este concurso y el 31 de diciembre de 1971.

5. El Jurado, que se dará a conocer a su tiempo, dará su veredicto el 19 de marzo de 1972.

6.ª Los trabajos deberán enviarse dentro del plazo fijado por esta convocatoria, por correo certificado al jefe de la Sección de Medios de Comunicación de la Delegación Nacional de la Juventud, calle José Ortega y Gasset, 71, Madrid-6, en donde también podrán entregarse personalmente los trabajos.

7.ª El fallo de los premios será hecho público en la primera quincena del mes de diciembre de 1971.

8.ª El premio establecido no podrá declararse desierto. El jurado está facultado para dividir el premio establecido en esta convocatoria.

CONCURSO COMPOSICION DE OBRAS PARA CORO MIXTO

El Instituto de Estudios Alicantinos, a propuesta de su Sección de Música y Folclore, convoca un concurso de composición de obras para coro mixto, basadas en el folclore musical alicantino.

Dicho concurso está dotado con un premio, que se concederá a la obra que resulte más meritoria, teniendo en cuenta las siguientes

BASES

I. El premio estará dotado con 25.000 pesetas.

II. Podrán participar en dicho concurso todos los compositores de nacionalidad española que lo deseen, pudiendo presentar cada uno una o varias obras, con la condición de que sean inéditas.

III. Los concursantes enviarán, bajo un lema, al Instituto de Estudios Alicantinos, Sección de Música y Folclore (Palacio de la excelentísima Diputación Provincial), calle General Mola, número 6, Alicante.

a) De cada obra, un ejemplar, acompañado de dos fotocopias del mismo.

b) En sobre cerrado, aparte, que estará reseñado con dicho lema, los datos referentes a su filiación personal: nombre, apellidos, domicilio, nacionalidad y todos los demás que consideren convenientes.

IV. El plazo de presentación de las obras finalizará el 30 de noviembre del corriente año.

V. El concursante, por el solo hecho de presentarse a este certamen, acepta íntegramente las presentes bases y la decisión del Jurado, que tendrá carácter de inapelable.

VI. El Jurado, que presidirá el director del Instituto, estará formado por un representante del Instituto de Estudios Alicantinos y tres miembros de reconocida solvencia musical.

VII. La forma musical consistirá en una obra en un solo tiempo, basado en el folclore musical alicantino, con partituras para coro mixto, y con una duración comprendida entre seis y doce minutos.

VIII. Una vez expirado el plazo de admisión de concursantes, se reunirá el Jurado, quien procederá a escoger la obra que merezca el premio fijado, debiendo hacerse público el fallo antes del 15 de diciembre de 1971.

VII PREMIO DE NOVELA «VICENTE BLASCO IBAÑEZ»

Ediciones Prometeo, Sociedad Limitada, convoca, a partir del 15 de julio, el VII Premio de Novela «Vicente Blasco Ibañez», concurso que se regirá por las siguientes bases:

1.ª Podrán optar al premio «Vicente Blasco Ibañez» las novelas inéditas escritas en lengua castellana.

2.ª La extensión de las obras no será inferior a doscientos folios (tamaño 32 x 22), mecanografiados por una sola cara a dos espacios.

3.ª La cuantía del premio es de cien mil pesetas, que se considerarán adjudicativas de la primera edición de diez mil ejemplares de la obra galardonada, que editará Ediciones Prometeo, S. L., quienes se reservan las subsiguientes ediciones, caso de tener que realizarlas, y por las cuales percibirá el autor, en concepto de sus derechos, un diez por ciento del precio marcado en tapa, que le

será abonado por Ediciones Prometeo, S. L., con arreglo a la venta en liquidaciones semestrales.

4.ª El premio será indivisible y se adjudicará íntegro a una sola novela.

5.ª Este premio podrá ser declarado desierto, en cuyo caso su importe quedará acumulado a la convocatoria siguiente.

6.ª Ediciones Prometeo, Sociedad Limitada, tendrá opción preferente para adquirir los derechos de publicación de las obras presentadas y no premiadas, cuya edición considere de interés.

7.ª Los originales, mecanografiados y en perfectas condiciones de legibilidad, deberán ser presentados por triplicado, haciendo constar el nombre y domicilio del autor o, en su defecto, un seudónimo, en cuyo caso, y en sobre aparte, deberá indicarse la verdadera filiación del remitente.

cante, resulten susceptibles de formar parte del repertorio de las Bandas de Música de categoría media.

Dicho concurso está dotado con un premio, que se concederá a la obra que resulte más meritoria, y teniendo en cuenta las siguientes

BASES

I. El premio estará dotado con 50.000 pesetas.

II. Podrán participar en dicho concurso todos los compositores que lo deseen, pudiendo presentar cada uno una o varias obras, con la condición de que sean inéditas.

III. La forma de las obras presentadas será la de «Poema Sinfónico», de una duración de entre diez y veinte minutos.

IV. Los concursantes enviarán, bajo un lema, al Instituto de Estudios Alicantinos, Sección de Música y Folclore (Palacio de la excelentísima Diputación Provincial), calle General Mola, número 6, Alicante:

a) De cada obra presentada, un guión bandístico y dos fotocopias del mismo, con el máximo número de indicaciones instrumentales.

b) En sobre y cerrado, aparte, que estará reseñado con dicho lema, los datos referentes a su filiación personal: nombre, apellidos, domicilio, nacionalidad y todos los demás que consideren convenientes.

V. El plazo para la admisión de concursantes finalizará el día 30 de noviembre del presente año.

VI. El concursante, por el solo hecho de presentarse a este certamen, acepta íntegramente las presentes bases y la decisión del Jurado, que tendrá carácter de inapelable.

VII. El Jurado, que presidirá el director del Instituto, estará compuesto por un representante del Instituto de Estudios Alicantinos y tres músicos de reconocido prestigio.

8.ª El plazo de admisión de originales finalizará el día 15 de diciembre de 1971, otorgándose el premio el día 28 de enero de 1972. Los originales deben ser remitidos a Ediciones Prometeo, S. L., calle de la Universidad, 3, 2.ª, Valencia-3 (España), con la indicación «Para el VII Premio «Vicente Blasco Ibañez»».

9.ª El jurado, compuesto por siete miembros, será dado a conocer por medio de la prensa y radio una vez cerrada la admisión de novelas.

10. El envío de originales a este concurso supone la plena aceptación de sus bases.

11. Los originales presentados y no premiados se podrán retirar durante los tres meses siguientes al fallo, previa presentación del oportuno recibo de entrega, no respondiendo en ningún caso del extravío o pérdida de algún original.

VIII. Una vez expirado el plazo de admisión de concursantes, se reunirá el Jurado, quien procederá a escoger el guión bandístico que merezca el premio fijado, debiendo hacer público el fallo antes del 15 de diciembre de 1971.

IX. El autor premiado vendrá obligado a presentar, dentro del plazo de treinta días hábiles, a contar desde el día en que se emita el fallo, material bandístico completo, con partitura.

X. La plantilla de la Banda a la que se refiere la base anterior es la siguiente:

Flauta-flautín.
Oboe.
Requinto.
Clarinete principal.
Clarinetes primeros.
Clarinetes segundos.
Clarinetes terceros.
Sax. altos 1.º
Sax. altos 2.º
Sax. tenores 1.º
Sax. tenores 2.º
Sax. baritono.
Trompas mi b 1.º
Trompas mi b 2.º
Trompetas si b 1.º
Trompetas si b 2.º
Trombones do 1.º
Trombones do 2.º
Trombones do 3.º
Fliscorno 1.º
Fliscorno 2.º
Bombardino do 1.º
Bombardino do 2.º
Bajos.
Timbales.
Percusión.

XI. El premio fijado se entregará al concursante seleccionado una vez cumplidos todos los requisitos establecidos en las presentes bases.

XII. Si, a juicio del Jurado, no existiese ninguna obra con méritos suficientes, se declarará desierta la presente convocatoria.

XIII. La propiedad de la obra premiada pertenecerá al autor, quien no podrá publicarla total o parcialmente sin hacer constar de modo expreso el premio concedido por el Instituto de Estudios Alicantinos.

XIV. El Instituto de Estudios Alicantinos se reserva el derecho de su primera edición durante el plazo

maximo de un año, sin que el autor devengue derechos económicos sobre la misma, pero si recibirá cincuenta ejemplares gratuitamente.

XV. Todas las incidencias que ocurran en torno a este concurso serán resueltas, sin ulterior recurso, por el Jurado, cuya resolución o fallo será siempre inapelable.

Alicante, julio de 1971.—
El director del Instituto de Estudios Alicantinos.

Nota: Los eventuales interesados pueden consultar el material folclórico alicantino que posee este Instituto de cinco a ocho de la tarde en el local de su oficina, sito en la planta cero del Palacio de la excelentísima Diputación Provincial.

CONCURSO DE MONOGRAFÍAS, 1971

La Excm. Diputación Provincial de Sevilla, por acuerdo adoptado en la sesión ordinaria celebrada el 17 de marzo, y a propuesta de la Comisión de Educación, convoca el anual concurso de monografías correspondiente a este año de 1971, para otorgar cuatro premios de 50.000 pesetas cada uno, con sujeción a las siguientes

BASES:

Primera.—Cada uno de los citados cuatro premios corresponderá a un tema histórico, literario, artístico y de pensamiento, respectivamente.

Segunda.—Los trabajos presentados serán de tema libre. Los de las secciones de Historia, Literatura y Arte deberán relacionar su contenido con la zona geográfica del Antiguo Reino de Sevilla.

Tercera.—Los trabajos han de ser inéditos, presentándose bajo sobre cerrado y lacrado en el Registro General de la Secretaría de la Diputación Provincial de Sevilla, hasta las trece horas del día 30 de noviembre de 1971, con el siguiente epígrafe: «Para el concurso de monografías "Archivo Hispalense"». Se deberá indicar también a qué concepto concurre: histórico, literario, artístico o de pensamiento y el lema con que se señala el trabajo, que deberá repetirse al principio del mismo.

Los que se envíen por correo, certificado, deberán llevar la siguiente dirección: Ilustrísimo señor Secretario de la Excm. Diputación Provincial de Sevilla. Apartado de correos núm. 25, y con iguales indicaciones que los presentados directamente.

Cuarta.—Los originales serán triplicados, escritos a máquina, en folios al segundo espacio y sólo por el anverso. No estarán firmados ni contendrán señal alguna que permita averiguar el nombre del autor.

En sobre adjunto, también lacrado y marcado con el lema, que se repetirá en el interior, se hará constar el nombre, apellidos y domicilio del autor.

Las monografías no premiadas se devolverán con sus plicas a los concursantes, previa presentación del recibo extendido por el Registro General, o justificante del certificado de correos. De no ser retiradas en el plazo de seis meses, a contar desde la fecha de resolución, serán destruidas.

Quinta.—Los concursantes se considerarán sometidos al juicio del jurado calificador, del que no cabrá apelación.

Sexta.—El consejo de re-acción de «Archivo Hispalense» constituirá el jurado. Se examinarán los trabajos presentados, produciéndose el fallo en consideración al mérito absoluto de los mismos, por lo que podrán declararse desiertos alguno o todos los premios.

Séptima.—Las monografías premiadas quedarán de propiedad de la Revista «Archivo Hispalense», que podrá publicarlas de la forma que estime conveniente.

CONVOCATORIA DE PROGRAMAS

FUNDACION JUAN MARCH AÑO 1971

Con independencia de las tradicionales convocatorias de ayudas y becas que seguirán siendo parte de las actividades de la Fundación Juan March, pero en las cuales los propios concursantes seleccionan los temas concretos sobre los que van a trabajar, la Fundación Juan March lanza ahora, por vez primera, la presente convocatoria de PROGRAMAS para investigar sobre temas específicos previamente seleccionados, con los asesoramiento pertinentes de relevantes especialistas en las respectivas materias.

Alrededor de dichos temas habrán de versar, por tanto, las propuestas dirigidas a la Fundación, que resolverá a través de sus jurados al efecto constituidos.

Las propuestas podrán ser personales o de equipos, incluso interdisciplinarios.

Para mayor comodidad de los solicitantes, se pone a su disposición el formulario tipo de la Fundación, cuyo cuestionario, aunque fundamentalmente pensado para las ayudas y becas, es sustancialmente útil a los fines ahora perseguidos.

La Fundación Juan March espera con esta convocatoria de PROGRAMAS 1971, la primera de una serie periódica, contribuir con nuevas iniciativas al estímulo de la investigación en España para el mejor servicio de ésta y de los científicos y técnicos españoles.

1. DOTACION

1.1. Se establecen los PROGRAMAS «FUNDACION JUAN MARCH», Año 1971, dotados cada uno con dos millones de pesetas, como máximo, para realizarlos en un plazo de hasta dos años, a partir del momento de la adjudicación, en las condiciones que se determinan en la presente convocatoria.

1.2. A esta convocatoria se puede concurrir individualmente o en equipo, incluso interdisciplinario, si bien en el caso de concurrir en equipo, la solicitud deberá ser encabezada por un solo representante a efectos de la relación de aquél con la Fundación.

2. TEMAS OBJETO DE LOS RESPECTIVOS PROGRAMAS

FILOSOFIA: «La comunidad, sustrato constitutivo del ser personal.»

TEOLOGIA: «Estudio con perspectiva pastoral de las manifestaciones y causas del anticlericalismo en la España de los siglos XIX y XX.»

HISTORIA: «Estudio preparatorio de un diccionario de términos antiguos en las diversas lenguas hispánicas, expresivos de pesas, medidas, monedas, mercaderías y conceptos similares susceptibles de constituir un valioso instrumento auxiliar de la investigación.»

LITERATURA Y FILOLOGIA: «Historia de la Lengua literaria española en el Siglo de Oro (desde «La Celestina» hasta la muerte de Calderón)»

ARTES PLASTICAS: «Alteración y conservación de los materiales pétreos en los monumentos históricos.»

MUSICA: «Catalogación y estudio crítico de fondos musicales y de las Actas Capitulares existentes en catedrales, colegiatas, conventos y bibliotecas. El trabajo deberá abarcar cualquiera de las siguientes regiones:

- Andalucía y Extremadura.
- Cataluña, Valencia y Baleares.
- Aragón, Navarra y Vascongadas.
- Galicia, Asturias y Santander.
- Castilla la Vieja.
- Castilla la Nueva.»

MATEMATICAS: «Investigación operativa.»

FISICA: «Instrumentación, simulación y automatización en Medicina y Biología.»

QUIMICA: «Química de productos vegetales y biogénesis.»

BIOLOGIA: «Oceanografía: estudio químico, bioquímico y biológico del litoral español, tendente al mejoramiento de las condiciones de la fertilidad del mar.»

GEOLOGIA: «Distribución geoquímica de elementos menores en grupos de minerales.»

MEDICINA, FARMACIA y VETERINARIA: «Inmunología y virología.»

CIENCIAS AGRARIAS: «Análisis de las actuales características de producción de carne y leche en una zona representativa de una región de interés ganadero nacional, en función de sus condicionantes ecológicos.»

DERECHO: «Problemas jurídicos de la planificación económica.»

ECONOMIA: «Problemas económicos y sociales de una eventual integración española en la organización del mercado de cereales de la C. E. E.»

CIENCIAS SOCIALES: «Papel social del científico en la sociedad española actual.»

COMUNICACION SOCIAL: «Influencia de la cultura audiovisual (cine, radio, televisión) en el medio rural español.»

ARQUITECTURA Y URBANISMO: «Estudio ecológico de las concentraciones urbanísticas creadas en España durante los últimos años, como centros receptores de turismo.»

INGENIERIA: «Problemas de contaminación atmosférica en la combustión de hidrocarburos.»

3. CANDIDATOS

3.1. Podrán optar a dichos PROGRAMAS todos los españoles residentes en España, cuyos destacados trabajos y méritos científicos anteriores en la especialidad objeto del PROGRAMA ofrezcan garantía suficiente de que realizarán satisfactoriamente la investigación propuesta.

4. DOCUMENTACION

Los peticionarios remitirán a la Fundación los documentos que se indican, por el orden siguiente:

4.1. Instancia, debidamente cumplimentada, en impreso que facilitará la Fundación, a petición de los interesados. Los datos se referirán al representante del equipo, con designación específica del Programa en que desean ser clasificados y que expresarán en el encabezamiento de dicho impreso.

4.2. Memoria relativa a la investigación propuesta, especificando con precisión las concreciones que estime necesarias dentro del tema planteado, el plan de actuación, los medios con que cuenta y los que juzgue precisos para la realización del trabajo. A dicha Memoria se adjuntará un resumen de la misma en, aproximadamente, 150 palabras.

4.3. «Curriculum vitae», en su caso, de los demás miembros del equipo, con indicación de los respectivos títulos y méritos, y de las obras y trabajos publicados o inéditos.

4.4. De los documentos expuestos en los apartados 4.2 y 4.3, se remitirán original y siete fotocopias firmadas.

4.5. Se acompañarán, además, tres fotografías recientes del titular, tamaño carnet, con el nombre del interesado al dorso.

4.6. La Fundación no quedará obligada a la devolución de los referidos documentos.

5. PLAZO DE PRESENTACION DE LA DOCUMENTACION

5.1. La documentación deberá presentarse en las oficinas de la Fundación (calle Núñez de Balboa, 70, Madrid-6), antes del día 30 de noviembre de 1971.

6. DECISION DE LOS JURADOS

6.1. Los jurados emitirán sus fallos antes del día 28 de febrero de 1972.

6.2. Los peticionarios, por el solo hecho de solicitar este beneficio, renuncian a toda clase de acción judicial o extrajudicial contra el fallo del jurado.

7. INDIVISIBILIDAD DE LOS PROGRAMAS

7.1. Los Programas son indivisibles y se concederán, individualmente, a personas físicas.

7.2. Cuando concorra un equipo de investigación, será titular del beneficio, a efectos de las relaciones con la Fundación, el que, como tal, aparezca en la solicitud (representante).

7.3. La realización de un Programa de la Fundación es incompatible con el disfrute simultáneo, por las mismas personas, de cual-

quier otra beca o ayuda concedida por otra persona o entidad o por la propia Fundación.

8. DEVENGO

8.1. Las cantidades correspondientes se percibirán de la siguiente forma:

Tres quintas partes serán, respectivamente, satisfechas en los vencimientos que establezca el jurado correspondiente, con las condiciones que el mismo señale.

Las dos quintas partes restantes se abonarán una vez cumplidos los siguientes requisitos:

- Entrega del trabajo en el plazo fijado por el jurado (dentro del límite máximo de dos años, contados desde la notificación del fallo), por duplicado y mecanografiado a dos espacios, en papel tamaño holandesa, debidamente encuadrado.
- Entrega de un extracto del trabajo, formulado entre 300 y 400 palabras.
- Aprobación por el jurado.

9. PROPIEDAD DE LOS TRABAJOS

9.1. La propiedad de los trabajos pertenecerá a sus autores, aunque no podrán publicarse total o parcialmente sin autorización expresa de la Fundación.

9.2. La publicación de los mismos deberá ir acompañada de la mención del beneficio recibido.

9.3. La Fundación se reserva el derecho de proceder a la publicación total o parcial de los trabajos, cualquiera que sea su naturaleza, anunciando a los autores el ejercicio de tal derecho y retribuyéndoles a justa regulación.

10. OBLIGACIONES DE LOS BENEFICIARIOS

10.1. Cumplir todas las obligaciones que resulten de la presente convocatoria.

10.2. Tener en cualquier momento a disposición de la Fundación las anotaciones y resultados de las investigaciones ya realizadas.

10.3. Realizar el trabajo previsto ateniéndose precisamente a la finalidad del Programa.

11. INCIDENCIAS

11.1. La Fundación podrá resolver sin ulterior recurso las incidencias que se produzcan en la tramitación de la presente convocatoria y en el desarrollo del trabajo.

11.2. Los jurados correspondientes podrán declarar desierta la adjudicación de los Programas.

11.3. El jurado, si lo estima pertinente, podrá citar a los candidatos y adjudicatarios para cualquier aclaración que sea necesaria.

X PREMIOS

«GUIPUZCOA» 1971 CULTURA
PREMIO «GUIPUZCOA» DE NOVELA CORTA

Organiza: Agora del club Guipúzcoa. Patrocinadora: Delegación Nacional de Cultura del Movimiento.

Bases:

1.º Podrán tomar parte en el mismo todos los escritores españoles e hispanoamericanos.

CIRCULO DE LAS ARTES LUGO

Con motivo del cincuentenario del fallecimiento de doña Emilia Pardo Bazán, y como homenaje a la misma, el «Círculo de las Artes», de Lugo, convoca un concurso para premiar el mejor trabajo sobre la obra y figura intelectual de esta insigne y gran escritora, primera Presidente Honorario de esta Sociedad, con arreglo a las siguientes bases:

Primera.—Las obras que se presenten a este concurso serán inéditas en su totalidad.

Segunda.—Habrán de presentarse en la Secretaría del Círculo de las Artes, personalmente o por correo certificado, en plica cerrada y lacrada, en cuyo exterior figure el lema escogido por el autor, y dicha plica habrá de venir acompañada de otra igualmente cerrada y lacrada con el mismo lema en su exterior, en cuyo interior figure el nombre, los apellidos y la dirección completa de su autor. El plazo de presentación finaliza a las veinte horas del día diez del mes de diciembre del presente año.

Tercera.—Se otorgará un único premio en metálico de 75.000 pesetas.

Cuarta.—El Círculo de las Artes editará la obra premiada, que será propiedad de su autor, pero resarcíendose la Sociedad de los gastos de edición, con los beneficios que produzca la venta de la obra hasta cubrir aquéllos.

Quinta.—El jurado que juzgue las obras, del que formarán parte relevantes personalidades de las letras españolas, será dado a conocer oportunamente.

Sexta.—El jurado designado se reunirá y emitirá su fallo, que será inapelable, dentro de los veinte días siguientes al último día de admisión de las obras.

Séptima.—El premio podrá ser declarado desierto si, a juicio del jurado, ninguno de los trabajos presentados fuera merecedor de aquél.

Octava.—La participación en este concurso implica la aceptación íntegra de estas bases.

Novena.—Los trabajos no premiados serán devueltos a sus autores.

2.ª La novela tendrá que ser inédita, de una extensión máxima de ciento cincuenta folios mecanografiados a doble espacio.

3.ª El premio estará dotado con 60.000 pesetas.

4.ª El premio podrá declararse desierto.

5.ª Los originales serán enviados a Agora, Víctor Pradera, 10, San Sebastián, por triplicado, antes del día 15 de noviembre de 1971, con la indicación «Para el Premio Guipúzcoa de novela corta».

6.ª Los originales deberán ir acompañados de un sobre cerrado, en el que conste el título de la obra y que contenga el nombre, apellidos y domicilio del autor.

7.ª El fallo del jurado, cuya decisión es inapelable, se hará público en San Sebastián en el mes de enero de 1972.

8.ª La aclaración de cualquier duda en la interpretación de las bases corresponderá a la entidad organizadora.

PREMIO «GUIPUZCOA» DE POESÍA

Organiza: Agora, del club Guipúzcoa. Patrocina: Excelentísima Diputación de Guipúzcoa.

Bases:

1.ª Podrán tomar parte en el mismo todos los escritores españoles e hispanoamericanos.

2.ª El libro de poemas tendrá que ser inédito, con seiscientos versos como mínimo.

3.ª El premio estará dotado con 50.000 pesetas.

4.ª El premio podrá declararse desierto.

5.ª Los originales serán enviados a Agora, Víctor Pradera, 10, San Sebastián, por triplicado y mecanografiados antes del día 15 de noviembre de 1971, con la indicación «Para el Premio Guipúzcoa de Poesía».

6.ª Los originales deberán ir acompañados de un sobre cerrado, en el que conste el título de la obra y que contenga el nombre, apellidos y domicilio del autor.

7.ª El fallo del jurado, cuya decisión es inapelable, se hará público en San Sebastián en el mes de enero de 1972.

8.ª La aclaración de cualquier duda en la interpretación de las bases corresponderá a la entidad organizadora.

PREMIO «GUIPUZCOA» DE TEATRO

Organiza: Agora, del club Guipúzcoa. Patrocina: Excelentísimo Ayuntamiento de San Sebastián.

Bases:

1.ª Podrán tomar parte en el mismo todos los escritores españoles e hispanoamericanos.

2.ª Las obras tendrán que ser inéditas, de autores que no hayan estrenado comercialmente.

3.ª El premio estará dotado con 50.000 pesetas.

4.ª El premio podrá declararse desierto.

5.ª Los originales serán enviados a Agora, Víctor Pradera, 10, San Sebastián, por triplicado, antes del día 15 de noviembre de 1971, con la indicación «Para el Premio Guipúzcoa de Teatro».

6.ª Los originales deberán ir acompañados de un sobre cerrado, en el que conste el título de la obra y que contenga el nombre, apellidos y domicilio del autor.

7.ª El fallo del jurado, cuya decisión es inapelable, se hará público en San Sebastián en el mes de enero de 1972.

8.ª La aclaración de cualquier duda en la interpretación de las bases corresponderá a la entidad organizadora.

PREMIO «GUIPUZCOA» DE ENSAYO

Organiza: Agora, del club Guipúzcoa. Patrocina: Delegación Nacional de Cultura del Movimiento.

Bases:

1.ª Podrán tomar parte en el mismo todos los escritores españoles e hispanoamericanos.

2.ª El ensayo tendrá que ser inédito, escrito en castellano, y con una extensión mínima de doscientos cincuenta folios mecanografiados a doble espacio, versando sobre el tema «Aportaciones actuales de las culturas regionales a la cultura nacional», el cual podrá ser enfocado libremente, pero con preferencia bajo la perspectiva que ofrece la vigente ley de Educación.

Los ensayos que concurren podrán estar referidos a la totalidad de la problemática, o bien comprender sólo algunos aspectos.

3.ª El premio estará dotado con 75.000 pesetas.

4.ª El premio podrá declararse desierto.

5.ª Los originales serán enviados a Agora, Víctor Pradera, 10, San Sebastián, por triplicado, antes del día 15 de noviembre de 1971, con la indicación «Para el Premio Guipúzcoa de Ensayo».

6.ª Los originales deberán ir acompañados de un sobre cerrado, en el que conste el título de la obra y que contenga el nombre, apellidos y domicilio del autor.

7.ª El fallo del jurado, cuya decisión es inapelable, se hará público en San Sebastián en el mes de enero de 1972.

8.ª La aclaración de cualquier duda en la interpretación de las bases corresponderá a la entidad organizadora.

PREMIO «GUIPUZCOA» DE POESÍA EN EUSKERA

Organiza: Agora, del club Guipúzcoa. Patrocina: Caja de Ahorros provincial de Guipúzcoa.

Bases:

1.ª El libro de poemas tendrá que ser inédito, con seiscientos versos como mínimo.

2.ª El premio estará dotado con 40.000 pesetas.

3.ª El jurado podrá declarar desierto el premio en el caso de considerar que no hubiese ningún libro de poemas merecedor del galardón.

4.ª Los originales serán enviados a Agora, Víctor Pradera, 10, San Sebastián, por triplicado y mecanografiados, antes del día 15 de noviembre de 1971, con la indicación «Para el Premio Guipúzcoa de poesía en euskera».

5.ª Los originales deberán ir acompañados de un sobre cerrado, en el que conste el título de la obra y que contenga el nombre, apellidos y domicilio del autor.

6.ª El fallo del jurado, cuya decisión es inapelable, se hará público en San Sebastián en el mes de enero de 1972.

7.ª La aclaración de cualquier duda en la interpretación de las bases corresponderá a la entidad organizadora.

PREMIO «GUIPUZCOA» DE TEATRO EN EUSKERA

Organiza: Agora, del club Guipúzcoa. Patrocina: Caja de Ahorros municipal de San Sebastián.

Bases:

1.ª Las obras tendrán que ser inéditas, de autores que no hayan estrenado comercialmente.

2.ª El premio estará dotado con 40.000 pesetas.

3.ª El jurado podrá declarar desierto el premio en el caso de considerar que no hubiese ninguna obra teatral merecedora del galardón.

4.ª Los originales serán enviados a Agora, Víctor Pradera, 10, San Sebastián, por triplicado, antes del día 15 de noviembre de 1971, con la indicación «Para el Premio Guipúzcoa de Teatro en euskera».

5.ª Los originales deberán ir acompañados de un sobre cerrado, en el que conste el título de la obra y que contenga el nombre, apellidos y domicilio del autor.

6.ª El fallo del jurado, cuya decisión es inapelable, se hará público en San Sebastián en el mes de enero de 1972.

7.ª La aclaración de cualquier duda en la interpretación de las bases corresponderá a la entidad organizadora.

XXX SALON DE OTOÑO, 1971

CIRCULO DE BELLAS ARTES

Palma de Mallorca

BASES

1.ª Secciones

- Pintura.
- Escultura.
- Acuarela.
- Dibujo.
- Grabado.

2.ª Participantes

Todos los artistas, cualquiera que sea su nacionalidad o residencia.

3.ª Tema

Libre. Todas las obras deberán ser originales y no haber sido expuestas en Palma de Mallorca.

4.ª Tamaño

PINTURA: No inferior de 73 x 50 cms., ni superior de 130 x 97 cms., o su equivalente en superficie pintada con ancho máximo de 130 centímetros. **ESCULTURA:** Sin más limitaciones que las impuestas por el local de exposición. **ACUARELA:** Mínimo de 38 x 46 cms., o su equivalente de superficie pintada. **DIBUJO Y GRABADO:** Sin limitación.

5.ª Obras

Cada artista podrá enviar una obra a cada sección.

6.ª Presentación

PINTURA: Enmarcadas con varilla cuyo ancho no exceda de 30 m/m. **ACUA-**

RELA, DIBUJO Y GRABADO: Enmarcados con varillas cuyo ancho no exceda de 30 m/m., pudiendo utilizarse cristal y passe-partout. Cada marco sólo podrá contener una obra.

Todas las obras deberán llevar en el reverso el nombre del artista y el título de la obra.

7.ª Derechos

Por cada obra seleccionada los participantes abonarán 150 pesetas por derechos de exposición. Los socios del Círculo estarán exentos de esta cláusula.

8.ª Catálogo

Para la reproducción de las obras que se desee figuren en catálogo, se remitirá una fotografía tamaño postal como mínimo y se abonarán 300 pesetas por gastos de edición y fotograbado.

9.ª Envío y reexpedición

Procurando vayan bien acondicionadas, las obras se remitirán al Círculo de Bellas Artes, Casal Balaguer, calle del General Mola, número 17, Palma de Mallorca. Las obras no seleccionadas podrán ser retiradas seguidamente al recibo de la comunicación.

En los treinta días siguientes al de la clausura del Salón, todas las obras deberán ser retiradas por los participantes o, de mediar orden, serán reexpedidas por la misma agencia de envío.

Los gastos de transporte serán a cargo del artista.

Transcurrido el plazo indicado de treinta días desde la clausura, las obras no retiradas serán consideradas en calidad de abandono, no responsabilizándose el Círculo de Bellas Artes de su conservación.

10. Calendario

Admisión: Hasta las veintuna horas del día 25 de septiembre de 1971.

Inauguración: Día 9 de octubre, a las 19.30 horas.

Clausura: Día 22 de octubre.

11. Jurados

De admisión y calificación, serán designados por la Junta de gobierno del Círculo de Bellas Artes y el fallo será inapelable.

12. Premios

Medalla de honor de plata chapada en oro y diploma, a la mejor obra del Salón.

Primera medalla de plata y diploma, y segunda medalla de cobre y diploma, para la sección de Pintura.

Primera medalla de plata y diploma, y segunda medalla de cobre y diploma, para la sección de Escultura.

Primera medalla de plata y diploma, y segunda medalla de cobre y diploma, para la sección de Acuarela.

Primera medalla de plata y diploma, para la sección de Dibujo.

Primera medalla de plata y diploma para la sección de Grabado.

13. Notas

Seleccionada una obra no podrá ser retirada antes de la clausura del certamen.

Aunque se garantice el máximo cuidado, el Círculo de Bellas Artes no se hace responsable de los deterioros que puedan ocasionarse a las obras durante el envío, exposición, custodia y devolución.

Las obras presentadas por artistas premiados con Medalla de honor en anteriores salones estarán exentas de selección y podrán ser presentadas fuera de concurso, lo que se hará constar en la exposición, y en este caso no devengarán derechos.

La participación en el certamen implica la completa e incondicional aceptación de las normas, así como la interpretación y resolución por la Junta de gobierno del Círculo de Bellas Artes en todas las cuestiones no previstas en el presente reglamento.

PREMIOS «CIUDAD DE MURCIA» 1971

- Novela
- Periodismo
- Pintura
- Fotografía

Excelentísimo Ayuntamiento de Murcia

PERIODISMO

Nacional 100.000 ptas.
Regional 50.000 ptas.

El excelentísimo Ayuntamiento de Murcia convoca dos premios de periodismo con el nombre de «Ciudad de Murcia», correspondientes al año 1971, para trabajos en periódicos, revistas, radio o televisión que propaguen el nombre de Murcia en su actividad cultural, económica, artística, etc.

Se convoca un premio dotado con 100.000 pesetas para trabajos de difusión nacional que propaguen el nombre de Murcia en cualquiera de sus aspectos creadores dentro de los medios informativos de ámbito nacional.

Se convoca un premio dotado con 50.000 pesetas para trabajos relativos a Murcia, en medios de difusión de alcance regional.

Los artículos publicados en periódicos o revistas se enviarán por triplicado, recortados y pegados sobre hojas tamaño folio, indicando la publicación donde aparecieron, localidad y fecha, a más del domicilio del autor.

Los trabajos de radio se enviarán con el guión por triplicado, y una grabación, indicando emisora, localidad, nombre del autor y dirección, junto con certificado del director de la emisora donde se indique fecha de radiación.

Los trabajos de televisión se enviarán en iguales condiciones que los de radio, adjuntando fotografías de algunas tomas.

El plazo de presentación será el 30 de octubre de 1971, y la fecha de publicación o programación empezará a contarse desde el día 1 de enero de 1971.

Los envíos se realizarán al secretario general del excelentísimo Ayuntamiento de Murcia, indicando «Para el premio de periodismo "Ciudad de Murcia"».

PINTURA

100.00 pesetas

El excelentísimo Ayuntamiento de Murcia convoca, por tercera vez el premio de pintura «Ciudad de Murcia», correspondiente al año 1971, dotado con 100.000 pesetas.

Podrán concurrir a este premio pintores españoles y extranjeros, con una o más obras, que habrán de ser presentadas en el Archivo Municipal junto con un escrito donde figure el nom-

bre y domicilio del concursante y teléfono si lo tuviere.

El plazo de presentación comenzará el día 1 de noviembre de 1971 y finalizará el 30 del mismo mes, actuando seguidamente un jurado de admisión, que hará una selección previa de obras para con ellas disponer la exposición de pintura del III Premio «Ciudad de Murcia».

La obra premiada quedará en propiedad del excelentísimo Ayuntamiento.

FOTOGRAFIA

Ciudad 20.000 ptas.
Huerta 20.000 ptas.
Monumentos... 20.000 ptas.

Convocado este premio el año 1970 en otras fechas, se convoca por segunda vez integrándose en los premios «Ciudad de Murcia» 1971, en las modalidades siguientes:

CIUDAD.—Tres fotografías, con un premio de 20.000 pesetas.

HUERTA.—Tres fotografías, con un premio de pesetas 20.000.

MONUMENTOS.—Tres fotografías, con un premio de 20.000 pesetas.

Se tendrá en cuenta en los tres premios señalados la originalidad junto a la ambientación, siendo necesariamente su realización dentro del término municipal de Murcia.

El tamaño de las fotografías será el de 30 x 40, montadas sobre cartón.

El plazo de presentación comenzará el día 1 de noviembre de 1971, terminando el día 30 del mismo mes.

Las fotografías presentadas quedarán en su totalidad de propiedad del excelentísimo Ayuntamiento de Murcia, en tanto que los negativos de las fotografías premiadas pasarán también como propiedad del Ayuntamiento.

Los envíos se dirigirán al secretario general del excelentísimo Ayuntamiento de Murcia, haciendo constar al tema que se presentan para el premio «Ciudad de Murcia» de fotografía en color.

NOVELA

250.000 pesetas

El excelentísimo Ayuntamiento de Murcia convoca por cuarta vez su premio de novela «Ciudad de Murcia», correspondiente al año 1971, dotado con 250.000 pesetas.

Podrán concurrir a este premio todos los escritores que lo deseen, con novelas inéditas, escritas en español, presentando tres ejemplares de la obra con una extensión mínima de doscientos folios escritos a máquina a dos espacios y por una sola cara.

El tema será libre y las obras se presentarán con el nombre del autor, domicilio y teléfono si lo tuviere.

El plazo de admisión comenzará desde la publicación de esta convocatoria, finalizando el día 1 de octubre de 1971.

La novela premiada será publicada por Ediciones Marte, de Barcelona.

El excelentísimo Ayuntamiento de Murcia se reserva el derecho a la primera edición de la obra premiada, pudiendo conceder a su autor las ediciones sucesivas, previo acuerdo de la Corporación Municipal.

Los envíos habrán de dirigirse al secretario general del excelentísimo Ayuntamiento de Murcia, haciendo constar que se remiten para el premio de novela «Ciudad de Murcia».

filatelia y literatura



CENTENARIO DEL NATALICIO DE AMADO NERVO



OFICINA FILATÉLICA MEXICANA
Secretaría de Hacienda y Crédito Público
7-1971
Edificio de Correos y Telégrafos No. 1
MÉXICO 1, D. F.

DISÑO E IMPRESIÓN DE LITOGRAFÍAS NACIENDA

un sello en honor de AMADO NERVO

Por Luis María LORENTE

México ha querido recordar filatélicamente el centenario del nacimiento de Amado Nervo. Para ello ha puesto en servicio un sello con el nominal de 40 centavos, que reproduce el rostro del poeta, según lienzo de autor desconocido, y está estampado en huecograbado, a cuatro colores, con una tirada de 2.000.000 de ejemplares.

Al mismo tiempo, y para dar la cumplida información sobre este efecto postal, se ha hecho un folleto, en cuya portada figuran dos de las ediciones de la Biblioteca Nueva, de Madrid, que publicó sus obras completas.

Esta conmemoración se hace con un año de retraso, ya que Amado Nervo nació en 1870, en la ciudad de Tepic. En dicho folleto se hace una rápida semblanza biográfica del poeta, en la cual figuran estos datos:

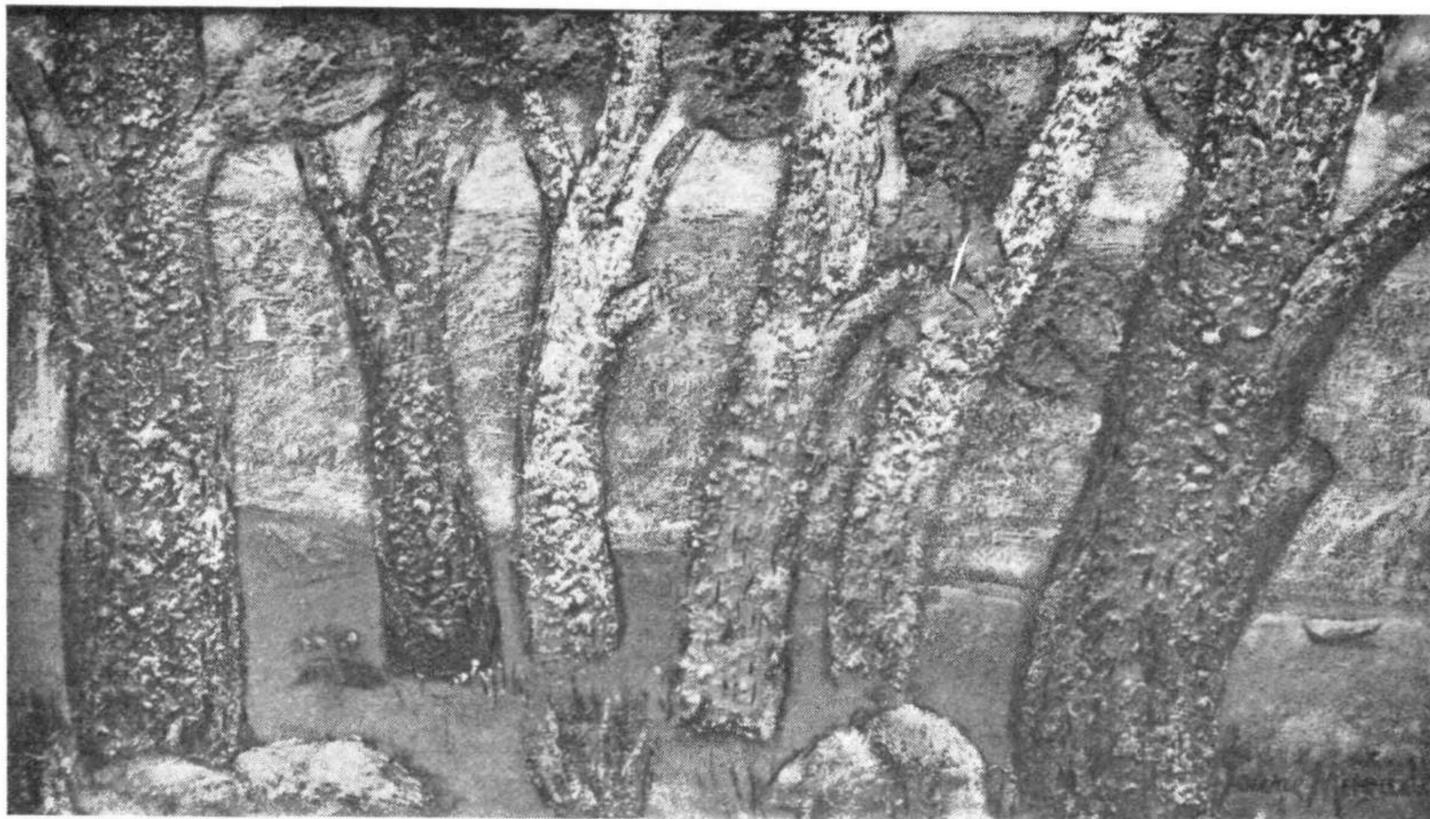
Inició sus estudios en el Colegio de San Luis Gonzaga, en Jacoma, y posteriormente pasó al Seminario de Zamora, donde hizo los cursos de Ciencias, Filosofía, Teología y primero de Leyes. Trabajó como abogado en Ma-

zatlán y como escritor se inició en el *Correo de la Tarde*, donde aparecen sus artículos bajo seudónimo. Ya en la ciudad de México escribió para diversos diarios y revistas. Sus primeras obras fueron: *El bachiller* (novela), y las poesías: *Perlas Negras y Místicas*. Le siguieron: *Poemas*, *El éxodo*, *Las flores del camino*, *Lira heroica*, *Las voces*, *Jardines interiores*, *Juana de Asbaje*, *Serenidad*, *Elevación*, *Plenitud*, *La amada inmóvil*, *El arquero divino*, etc., para también cantar en la «Revista Moderna» a *Los niños mártires de Chapultepec* y *La raza de bronce*.

Fue inspector de Enseñanza literaria; ocupó el cargo de segundo secretario de la legación de México en España; viajó por Italia y Austria. En 1918 fue nombrado enviado extraordinario y ministro plenipotenciario, primero en Argentina y posteriormente en Uruguay, en cuya capital, Montevideo, falleció en 1919. Sus restos, trasladados a tierras mexicanas, fueron sepultados el 14 de noviembre de dicho año en la Rotonda de los Hombres Ilustres.

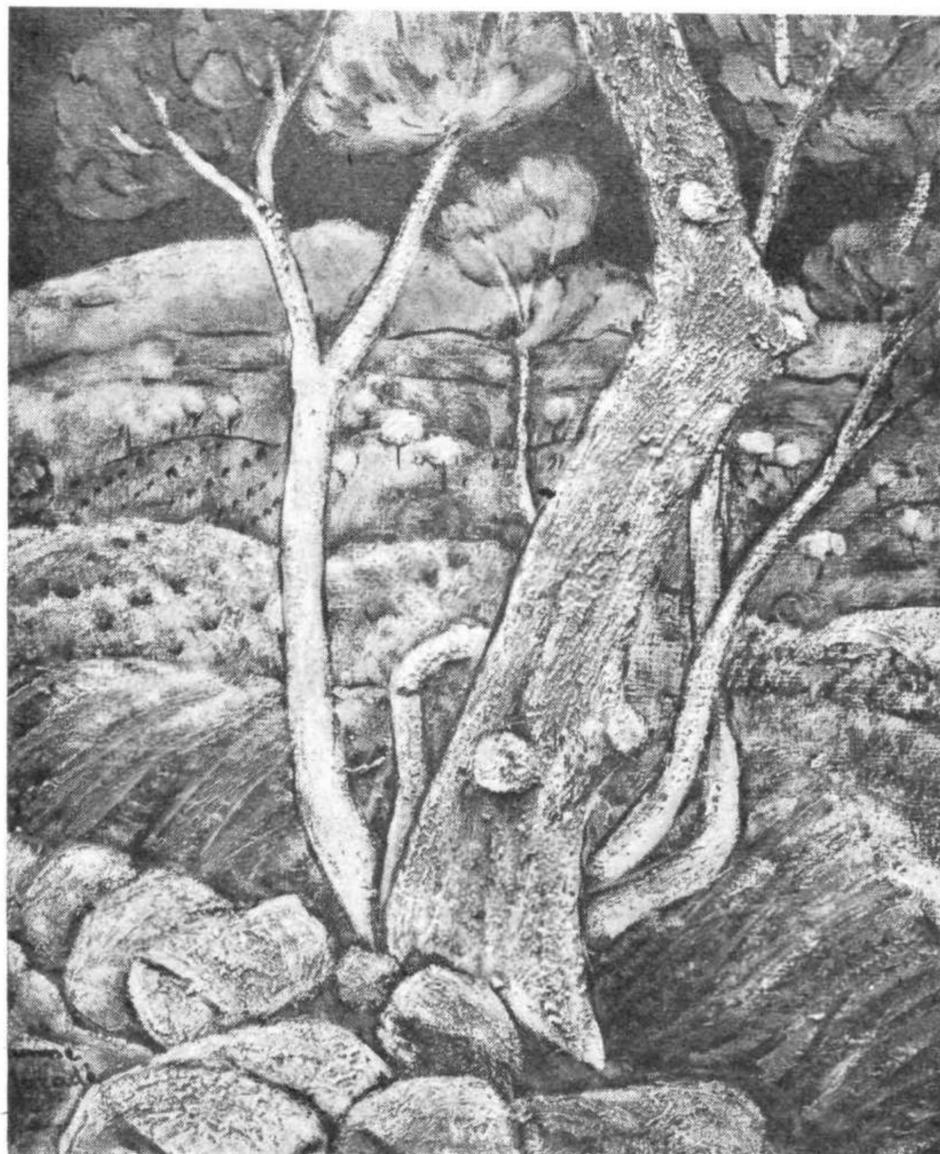
JAIMÉ MERCADÉ, CUATRO AÑOS DESPUÉS DE SU MUERTE

Por Carlos AREAN



HACE ya cuatro años que ese pintor eximio y modelo de caballeros que fue el maestro Jaime Mercadé ha desaparecido de entre nosotros. Cuatro años son muy pocos años para ver con perspectiva histórica una obra ejemplar y para comenzar a paliar el dolor que su ausencia produjo entre todos cuantos durante su vida nos honramos con su amistad. Son suficientes, no obstante, para poder verlo ya desde fuera del tiempo y para acercarnos a su obra como a algo inmutable, que podrá tener variaciones en la valoración, pero ya no cambios en la comprensión de su orientación.

Jaime Mercadé había nacido en Valls, en la provincia de Tarragona, en una comarca que amaba entrañablemente y en la que poseía una masía, en la que su mujer, Rosa Farrés; su hijo, el pintor Jordi Mercadé, y su nieto, el orfebre Jaime Mercadé, pasaban con él todos los veranos. Hombre amable, preocupado por el enriquecimiento espiritual de su pueblo y deseoso siempre de ayudar con su buena voluntad habitual a todos cuantos acudían a él, Jaime Mercadé organizó en Valls unas inolvidables veladas de com-



preñón del arte de nuestro tiempo. Cabe recordar a este respecto cómo explicaba a los niños de la localidad que la belleza puede hallarse escondida en los más humildes objetos, y que basta con saber mirar sin prejuicios para descubrirla en todo lugar y en todo tiempo. Organizó así unas excursiones a través del bosque que rodeaba su masía, y en las que los niños buscaban hermosas piedras o raíces que pudiesen ser consideradas como esculturas realizadas por la propia naturaleza.

Vi en la casa barcelonesa de los Mercadé algunos hallazgos de los niños de Valls. Constituyen una prueba notable de la manera cómo un gran maestro puede contribuir a educar la mirada y la sensibilidad de sus semejantes. Jaime se hallaba tan entusiasmado con esta labor educadora, que, a pesar de que poseía una excelente colección de esculturas de todos los maestros catalanes del primer tercio del siglo actual, miraba con más cariño estas raíces o piedras que las grandes piezas de su colección.

En Barcelona todo el mundo sabía, dado el prestigio de que disfrutaba su joyería, que Jaime Mercadé era tan importante orfebre y platero como pintor, pero en el resto del mundo su gran fama fue la pictórica. Conviene recordar, por tanto, que la técnica del «martelé», esa fabulosa manera de dotar a la plata de una textura viva, comparable a la de algunos hierros de Chillida, alcanzó posiblemente en las creaciones individuales de Jaime Mercadé su máxima cima en tierra española en el siglo actual. Esa sensibilidad para la textura repercutiría en el aspecto suavemente erosionado de muchas de sus creaciones pictóricas. Jaime Mercadé sabía el lugar exacto en que el martillo tenía que golpear la lámina de plata y sabía jugar con el color de la huella y con la luz que se reflejaba en los salientes y parecía esconderse amortiguada en los entrantes.

Esta labor de platero de altos vuelos, que convertía cada pieza individual en una obra de arte única, se doblaba con su labor de escultor en formatos minúsculos. El decía que lo que hacía eran joyas, pero cada joya era una escultura. Sostenía además que la belleza, aunque él no se atreviese a emplear por modestia esa palabra, y se limitase a decir «los objetos agradables», debería hallarse al alcance de todos los hombres que pudiesen disfrutar con ellos. De ahí que, aunque realizase algunas piezas en oro o en plata, trabajase aún con más cariño las que ejecutaba en materiales más humildes: cobre, estaño, pequeñas piedras en bruto o ligeramente labradas. Los ritmos de estas pequeñas maravillas, los huecos que las penetraban, el acurrucarse de la luz en sus diminutos recovecos, todo contribuía a dar un valor de escul-

tura abstracta de máxima calidad a aquellas creaciones en las que ese inmenso artista, que era al mismo tiempo un artesano consciente, ponía tanto cariño como en sus lienzos ya clásicos.

Hemos hablado un instante del hombre y del orfebre, pero la historia recordará ante todo al pintor. Fue en ese aspecto un creador mucho más complejo de lo que una visión superficial de su evolución coherente podría hacer pensar. Conviene, por tanto, recordar sus momentos esenciales de una manera esquemática y detenerse luego en algunas de sus aportaciones y en las preocupaciones o especiales estados de ánimo que las motivaron. Allá por los años treinta, tras un aprendizaje neopresionista, fue Jaime Mercadé un gran pintor fauve de distinción inconfundible. Su pintura era la más gozosa, sana y limpia que en aquel momento se creaba en España. El color contrastante, pero aristocráticamente matizado, cantaba entre los amplios trazos negros de calidad caligráfica, a los que frecuentemente desbordaba en su ímpetu.

El paisaje de Cataluña, la tornasolada irisación de las tierras de Tarragona, hermosas, pero con rincones ásperos, se distendían con paz infinita en sus lienzos, en los que cabía todo el gozo del color y toda la pureza de una forma lograda en trazo continuo y sin una sola vacilación. Atento, no obstante, Mercadé a toda llamada auténtica de su época, castigó poco a poco su paleta y adensó su materia. La textura de sus últimas creaciones nada tenía que envidiar ni en rugosidad ni en calidades emergentes y descascarilladas o calcinadas a la de los artistas no imitativos más avanzados. Mercadé sabía, no obstante, que en un lienzo en el que todo fuese textura exhaustiva perdería ésta todo sentido. A causa de ello reservó los densos empastes descascarillados, en los que se embebía un color recio y acre, para zonas de más intensa emoción: troncos de árboles o vallados de muy preciso microrrealismo. A través de estos árboles, o entre un entramado de tablas, asomaban las lejanías invariables de sus paisajes eternos, pintados con materia tenue, encorvados trazos caligráficos y un color igualmente rico, pero severo y escasamente contrastante.

En la colección pictórica de Jaime Mercadé figuraban obras de Picasso, de Juan Gris y de Torres García. También, claro está, todas las de los grandes figurativos de la escuela de Barcelona que habían convivido con él y realizado una lucha paralela a la suya. Su información sobre cuanto en arte se realizaba en el mundo y las grandes amistades que había tenido a lo largo de su vida le ayudaron no sólo a enriquecerse en cuanto artista, sino a meditar en



cada momento qué era lo auténticamente suyo y lo que debía mantener en su evolución y qué lo que por no adaptarse a sus especiales características temperamentales debería eliminar. Así se explica que su amistad con Torres García no lo hubiese inclinado al constructivismo, pero que en cambio su concepción gozosa del mundo, su alegría de vivir y su amor al prójimo lo hiciesen ser fauve en uno de los momentos cruciales de su evolución. Algo parecido cabe decir de los problemas que se planteó tras el triunfo del informalismo.

Jaime Mercadé conocía a la perfección, desde sus orígenes, la revolucionaria actividad del maestro francés Jean Fautrier, y siguió además paso a paso las repercusiones de la misma en varios artistas barceloneses de la generación del 48. No sólo admiró esta obra, sino que la estudió con detención, pero en ningún momento pensó en renunciar a su concepto de la pintura para ensayar una singlatura que, aunque le sería fácil, debido a su dominio de la textura, no era la que íntimamente respondía a su visión de la hermosura del mundo. Lo que sí

Si quisiéramos buscar una sensibilización de la materia similar a la de Jaime Mercadé, tendríamos que pensar—entre los españoles—en Villaseñor, en Mier, en Tharrats o en Tapies, y—entre los extranjeros—tal vez, única y exclusivamente, en Fautrier. La intención de Jaime Mercadé era diferente, y de ahí que, dada su distinción espiritual, no le interesase en ningún instante competir ni con los coetáneos ni con los jóvenes, sino tan sólo realizar su propia pintura, utilizando aquellos recursos que la evolución de las formas hacía compatibles con su visión y carácter, pero no ninguno de los restantes, aunque supiese dominarlos con admirable maestría de oficio.

Que Jaime Mercadé realizase tan sólo su propia obra no quiere decir que no valorase positivamente, siempre que su calidad fuese la debida, la de ningún artista auténtico, por muy diferente que fuese de él mismo. El ejemplo más claro nos lo ofrece su hijo Jordi. Las manchas fluctuantes de Jordi, su neofiguración estrada de altísima calidad emocional y ruptura interior de la forma responden, a pesar de un relativo respeto al objeto exterior, a una postura bastante diferente a la que caracterizó a Jaime Mercadé a lo largo de toda su evolución. Dicha diferencia era mucho mayor todavía en 1948, cuando Jordi Mercadé expuso en el Salón de Octubre de 1948 sus lienzos abstractos de ardiente color, trazo negro a la manera de un emplomado medieval y alma de vidriera gótica, obras sumamente rigurosas y muy anteriores a cuanto luego harían en un camino paralelo los más grandes maestros del no imitativismo barcelonés, exceptuando Puig, que también era abstracto en aquellos años. Por muy grandes que fuesen las diferencias en su concepción de la pintura, Jaime Mercadé se hallaba entusiasmado con la ca-

hizo, tal como antes hemos recordado, fue incorporar a sus árboles, a sus muros, a sus puertas, a todo cuanto debía destacarse en el lienzo, una textura erosionada sin parangón posible en casi ningún otro artista de su momento histórico.

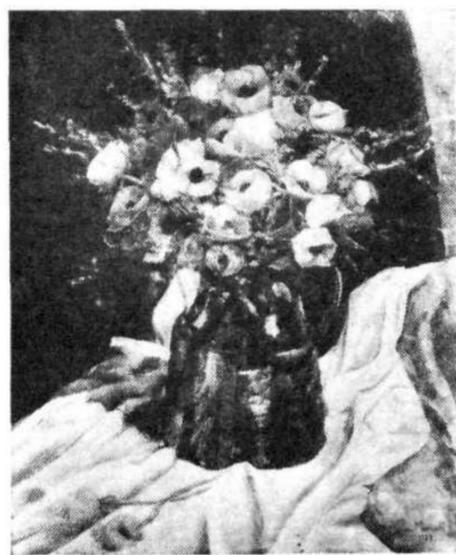
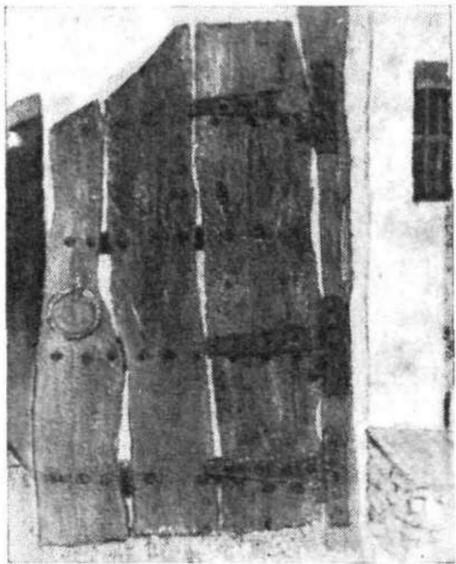
biosca

génova, 11 - tel. 419 33 93 - madrid-4

Octubre:

LUIS GARCIA-OCHOA

lidad de la obra de su hijo Jordi, y no sólo no influyó nunca en su evolución, sino que le dijo repetidas veces que su deber era realizar su propia obra y que ésta no se pareciese a la de nadie, ni tan siquiera a la suya. Veló así por lo diferencial de la pintura de Jordi, en la que no existen más huellas de la de



Jaime que un respeto inmenso por la sabiduría de oficio y por la dignidad de la vocación de pintor.

Cuando Jaime Mercadé se fue de entre nosotros, se realizaba en el Círculo Artístico de Barcelona su gran exposición antológica. Ahora, pasados ya cuatro años, parece oportuno pensar en otra todavía más extensa. Fue un retratista admirable que captaba intimidades del alma más que exterioridades del cuerpo. En dicho aspecto su retrato de su esposa, Rosa Farrés, es una de las obras más dignas, nobles y mayestáticas del retrato español de todos los tiempos. Fue asimismo un paisajista que captaba el alma de la tierra y que la envolvía en velos de calidad y elegancia primigenias. Su obra, pasados ya estos cuatro años, nos descansa y nos conforta todavía más que en los momentos en que fue creada. Cuando hoy la vemos de nuevo, nos damos cuenta de hasta qué punto constituye, ya fuera de los azares de la lucha diaria, un canto permanente a la alegría de vivir, al amor limpio y sencillo y a una serenidad que, a pesar de ser fruto de una ininterrumpida meditación inteligente y veraz, no deja por ello de ser al mismo tiempo espontánea y fragante.

LA FECUNDA LIBERTAD DE JOSE DIAZ

(Viene de la pág. 44)

a las tertulias de arte. Lo único que alguien nos había dicho era que había nacido en Campo de Criptana y que vivía en París.

Nacer en Campo de Criptana, donde durante años ha regido un alcalde poeta, donde, aunque no se quiera, tiende su sombra poderosa don Miguel de Cervantes y donde los molinos obligan, quierase o no, a soñar aventuras y trasquilones, predispone a sentirse importante. Ello aunque se haya nacido sin más esperanzas que el sol y la luna por delante. José Díaz pudo ser molinero si los molinos sirvieran para algo más que para soñar. A pesar de haber vivido en París largos años, no desentona entre el trasiego labrador de las sierras de Criptana y tiene una cabeza apta para la boina y un cuerpo muy propio para la blusa. Sabemos que es manchego, pero podíamos haberlo adivinado con poco esfuerzo. Por una inmediata asociación de ideas nos acordamos de Solana y de las cosas que de él nos contaron.

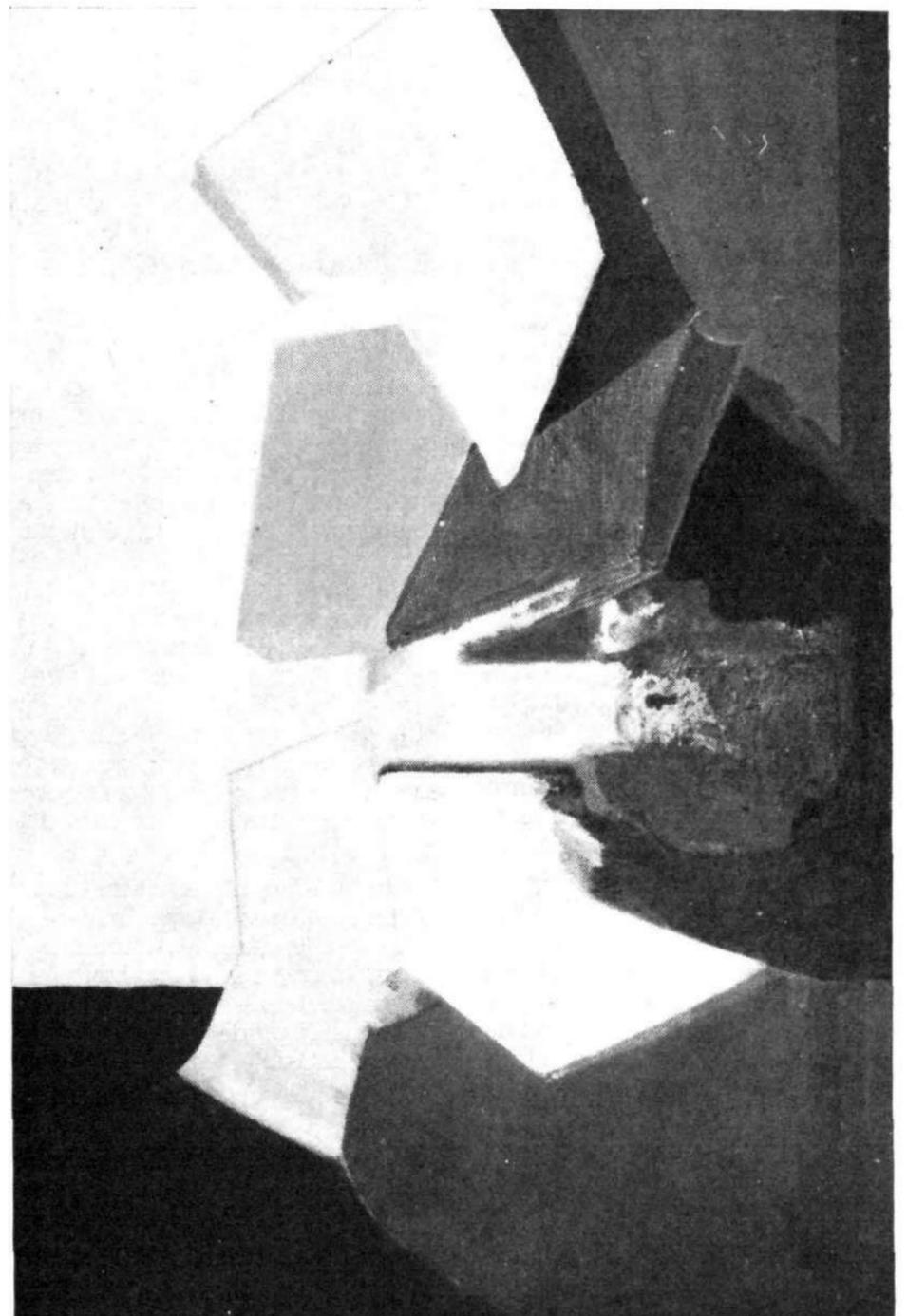
Sin embargo, José Díaz, en lugar de vestir la blusa, se enfundó, allá por los años cuarenta, un traje de oro y cambió la boina por la montera rizada. Le venía en la sangre la afición al toreo. Tío suyo era aquel Agustín Díaz, de alias «Michelín», al que hace bastantes años vimos torear por esas plazas. Indudablemente, para un espíritu libre y emprendedor como el de José Díaz le iba bien la taleguilla de oro y el sueño de gloria que le trajo a Madrid y le sacó del campo duro y esterilizador. Nos imaginamos al pintor de hoy enfrente de los novillos, imaginándose el triunfo de los años venideros, ambicioso de gloria y generoso de su propia vida. Y de pronto descubrió la pintura.

José Díaz nos habla de sus tiempos de loco aficionado a la pintura y ahora el de su época de loco aficionado a los toros. Por eso ahora, cuando ya se sabe dueño de una técnica

propia, cuando su nombre se ha situado entre los pintores famosos y se cotizan sus cuadros y se discute su libertad, José Díaz se dispone a realizar una «Tauromaquia». Nos dice, con toda la vehemencia que pone siempre en sus ilusiones, que no va a ser ni al estilo picassiano ni al de los aguafuertes goyescos. Y eso que éstos son causa de su admiración y sobre todo de su gran amor. Díaz piensa que no hay una pintura taurina total. No quiere con sus palabras quitar valor a las realizaciones de maestros consagrados en el género, como Roberto Domingo o Ruano Llopías. José Díaz sueña con unos cuadros en los que esté vertida su alma

apasionada de rabioso novillero. No va a buscar el cartel llamativo, ni el color convencional, ni la exquisita gracia del torero. Va a enfrentarse con el toro poderoso, con la ciega fuerza del instinto, con el corazón anhelante. Quiere dejar pintada su «Tauromaquia» sin falsas apreciaciones, sin concesiones preestablecidas.

Pensamos en la fuerza creadora que tiene la afición a los toros. No hace mucho, desde estas mismas columnas, hablábamos de una tauromaquia ideal, fundida en bronce, que había creado otro artista que también en años mozos había vestido el traje de oro de los elegidos, Javier Clavo. Y en aquellas escultu-





ras veíamos la «faena» ideal que él hubiera dejado inmortalizada en los ruedos y que ahora plasmaba en la materia definitiva.

Nos gusta hablar con José Díaz. Porque éste es uno de esos que han conseguido una libertad personal muy difícil de adquirir cuando en estos menesteres de arte se vive y se intenta pervivir. Acaso esto sea lo bueno de estas vocaciones tardías —aunque en el caso actual se pueda hablar de vocación tardía sólo relativamente—. No hay situaciones establecidas por una devoción inicial. No hay caminos totalmente definidos, que se eligieron tal vez cuando el artista aún no tenía demasiadas posibilidades de valorar su elección. Por eso, cuando Díaz se enfrenta con el paisaje, lo hace lanzando toda su vehemencia sobre una Castilla habitada por infinitudes, como sólo habíamos visto en los cuadros clarísimos de Anselmo de Miguel. Y cuando se trata de enfrentarse al bodegón, los objetos aparecen personificados en realidades que Díaz transforma, trastrueca, convierte en mágicas interpretaciones.

Y luego viene la gran sinfonía velazqueña, que Díaz ha pintado casi como quien pinta a gritos. El ha descubierto lo que Velázquez está intentando que veamos desde hace siglos. Y Díaz se ha arrojado con los ojos ciegos en el mundo de las meninas y las infantas y ha jugado con los colores y las posturas y los gestos. Ahí están, una y otra vez glosados, magnificados, los contrastes y las audacias de los vestidos y de las melenas. Díaz se pasea entre guardainfantes, que deberían ser de tela o de brocado y se le han convertido en aire de siglos, en acabamiento de vidas momificadas. Ahí está ese flequillo de la infanta, que Díaz repite una y otra vez, como si quisiera hacer notar al mundo la gracia que Velázquez descubrió en una guedeja o en un prendedor.

A José Díaz no le importa nada que Picasso haya pintado las meninas y que Dalí se haya asomado también al tesoro velazqueño. Allá cada uno con su propia interpretación y su propia audacia. Díaz es libre de retratar a los retratados y de vociferar, honradísimamente, por los maes-

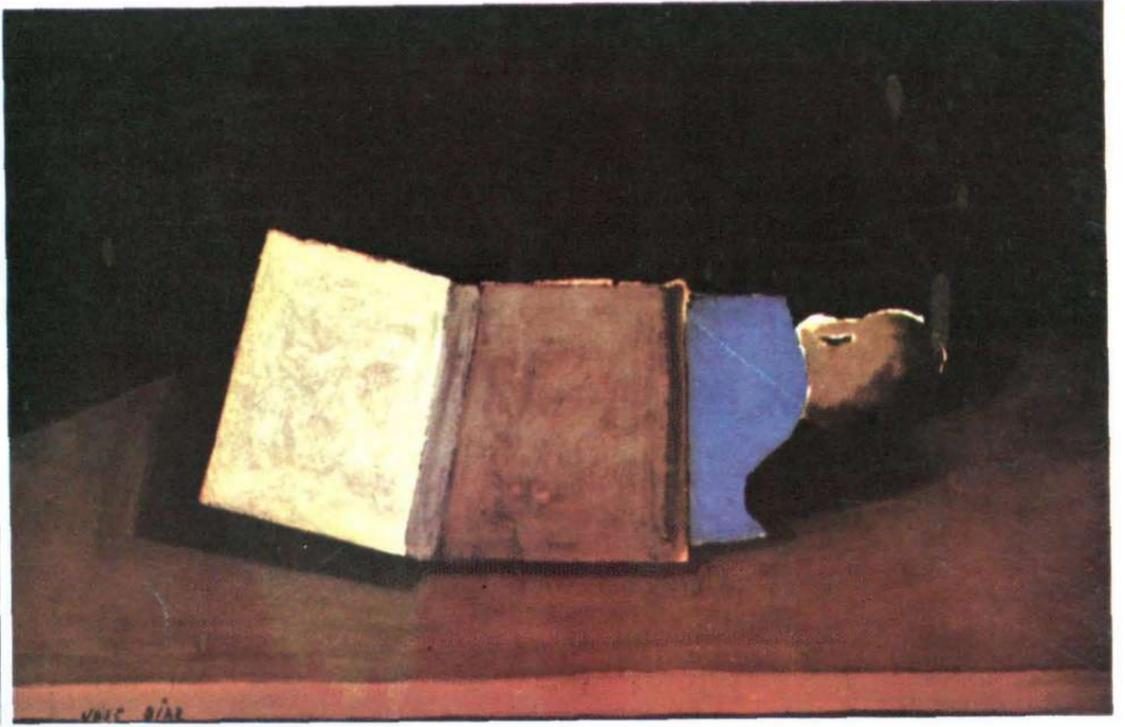
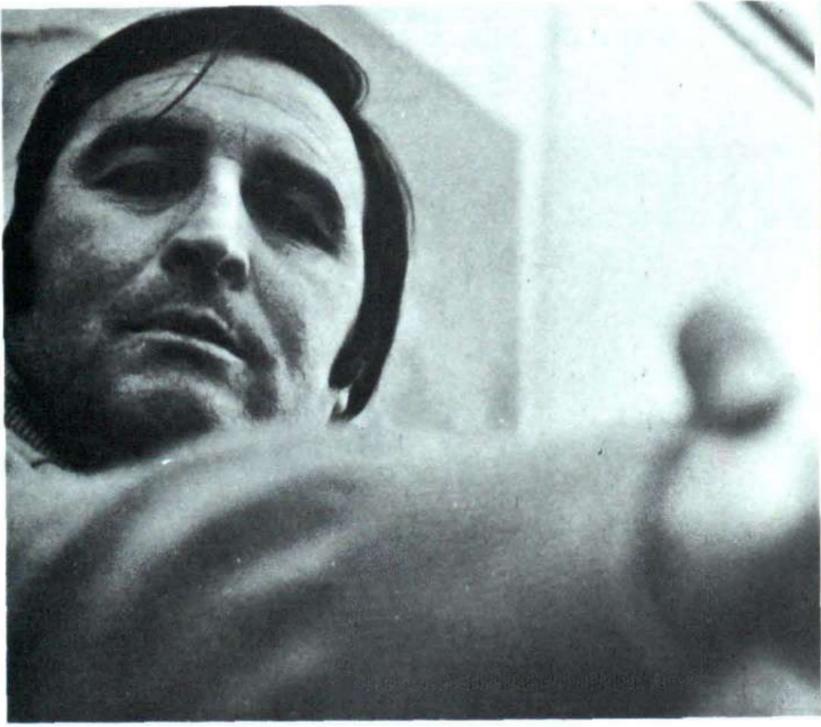
tros que tantos olvidan o desconocen. Y él habla de Goya, del Greco o de Velázquez, y las manos se le van al pincel para entonar el himno de acción de gracias y afirmar una tradición de arte que no se rompe nunca.

Nadie se crea, por todo esto, que Díaz se ha sentado tranquilamente en un tradicionalismo cómodo. Nada más lejos de ello que estas pinturas suyas, donde los bufones surgen de un mundo de subrealidades o donde el rostro de las princesas está más cerca de un expresionismo sobrecogedor que de una delicada imitación copista. Dígalo si no ese «caballero ilustrado», a lo Jovellanos, que Díaz ha hecho saltar de los tesoros goyescos para situarlo más cerca de los inolvidables rostros que pinta hoy Alvaro Delgado que de los lienzos increíbles de la época de Goya.

Es muy fecunda esta libertad. El pintor se mueve sin trabas, sin más dificultades que su propia exigencia. Nos gusta ver refrendada esta impresión nuestra por las palabras escritas de Angel Cres-

po, que en su día afirmó: «Ese diálogo entre la naturaleza y el arte, entre lo ilimitado y lo finito, que, sin embargo, quiere ofrecernos entre las suyas la esencia de lo que no tiene fronteras humanamente mensurables, es para José Díaz un esfuerzo saludable que trasciende optimismo y confianza en la razón y —no lo menospreciemos— en el instinto del hombre.» Y más tarde nos avisa de que «aquí, en esta pintura, que no oculta sus orígenes, pero muestra bien a las claras su originalidad, hay una llamada a la razón, sin renunciar a la poética, que todos deberíamos escuchar».

Lo escucharemos, indudablemente; José Díaz vive arrolladoramente su carrera pictórica. En París se ha sabido hacer notar de los críticos más exigentes, y para su próxima exposición, en el mes de marzo, ya están las plumas de los famosos avisando del acontecimiento. También en Madrid volverá pronto a darnos muestras de su capacidad creadora. Por lo pronto ahora lo tenemos bien cerca: encima del café de los artistas, donde viven los elegidos.



la fecunda libertad de JOSE DIAZ

Por Luis LOPEZ ANGLADA



Vive, como los elegidos, encima del café Gijón. Cuando quiere baja a dialogar con poetas o con filósofos. Cuando le apetece sube a pintar paisajes, a glosar a Velázquez o a leer los libros que se trajo de las orillas del Sena. Alguna vez, como ahora, se lleva a un amigo a su estudio sin más que decirle: «Sube.» Y aquí estamos, intentando centrar en su momento a este joven pintor, que ha descubierto la gana, la real gana, la libertad de pintar lo que quiere, el derecho a pasearse por todos los «ismos» y a afirmar preferencias que otros ocultan medrosamente.

José Díaz tuvo para mí dos gloriosos presentadores: Martínez Novillo y Arias. La verdad es que no me dieron muchas explicaciones acerca de su obra. Sabíamos que el pasado invierno había realizado una exposición de la que se habló con entusiasmo, pero circunstancias del momento nos habían impedido asistir a ella. Alguna vez le habíamos contemplado entre los contertulios del «café», sin saber exactamente si era un artista o un agregado más al grupo de los que se acercan por afición

(Pasa a la pág. 42.)

estafeta libros

15 SEPTIEMBRE - 1971

NARRATIVA

JOSE JOAQUIN SILVA: Hombre infinito. Claridad. Buenos Aires, 1970; 173 págs. Ø13,8x20,7Ø.

El Ecuador tiene tres autores malditos: Alfredo de Gangotena, poeta, muerto hace unos cinco lustros; Pablo Palacio, el iluminado, que terminó sus días en un manicomio, traicionado por sus íntimos y cofrades, y José Joaquín Silva, uno de los pocos, íntimos, que no renegó de aquella amistad sagrada, con quien deambuló por las calles desiertas de la ciudad de Quito.

Silva, maldito, expatriado, comenzó, pues, su vida con Palacio y Raúl Andrade, el más castizo de los escritores ecuatorianos, de una prosa plateresca, pero impecable, a ratos preciosista, que nunca ha sido emulada, ni siquiera por Gonzalo Zaldumbide. Silva, hacia los años veintitrés-veinticuatro, funda la revista Hélices, desafío y vanguardia. Luego, se ve envuelto por las luchas políticas, reniega de ellas, porque es un artista auténtico, un hombre sin compromisos, va hacia Chile en el treinta y ocho, trabaja para El Mercurio, donde ya se destaca por la agresividad de su estilo, por la vehemencia y franqueza con que escribe, poco o nada compatible con la manera sinuosa y andina de escribir por entonces, aunque se hable de realismo social, que no fue otra cosa que escribir tacos y calcar expresiones vulgares o, en el mejor de los casos, remedar a Zola. Eterno caminante, vemos a Silva más tarde, en el Brasil, al lado de Manuel Bandeira, muerto asimismo, José Lins do

Rego y Drumond de Andrade. Vive agitadamente. Es un bohemio incurable, mas nunca un hombre vulgar o un fugitivo temeroso. Escribe, sueña, es perseguido siempre: ya por la vida, ya por los que fueran en otro tiempo sus compañeros. Olvidado, pero presente, Silva desde el extranjero continúa la lucha, y el mayor escándalo de la literatura ecuatoriana se produce cuando publica Claridad su Calabozo 51, relatos atroces, sin fingimiento, brotados de no sé qué abismos, lamentos de condenados, estampas de alucinación, si bien no faltan los instantes de ternura, de compasión, porque Silva siempre se dolerá de ser humano, quizá la única diferencia entre él y Lautréamont, a quien tanto se le parece...

Su obra fue confiscada, vuelta a publicar años más tarde por la Casa de la Cultura, pero nunca justipreciada, porque nadie tuvo el valor para destacar la belleza impúdica de esas páginas; nadie se atrevió a decir, o casi nadie, qué poder satánico arrastraba a ese ángel maldito o enfermo. Sí, como Gangotena y Palacio.

Pero, hay algo muy extraño en Silva. Si su fama—que crece en el amargor de los resentidos—se debe a Calabozo 51, hay muchas razones para creer que su poesía es su manera auténtica de expresarse. Una poesía descarnada, que nace entre 1964 y 1968, los años propicios para su meditación. No se trata de un poeta tardío, sino de un poeta que ha callado—¿como Hardy?—para producir en su madurez cantos de exasperada belle-

za, himnos secretos, donde vuelve a fluir la violencia de su palabra, sin que ésta jamás rase el campo político. Silva, alejado de todos, en su largo silencio, ahora en Asunción, «sufre de inconformidad y repugnancia». Vive la soledad del verdadero escritor, porque el poeta de veras no puede escribir sino de ese modo, en sí, para sí, apartado de los demás, de la conversación vacía, de los cafés literarios, las tristes y vagas tertulias, donde cada «poeta» espera vengativo su turno, para recitar su última creación. Sí, pues si la soledad del escritor español es inmensa, cual lo revela un crítico apasionado por la verdad y la vida, en América se vive más solo que en ninguna otra parte. Cada ciudad es el último rincón del mundo... El verdadero escritor, este Silva, inmenso, desconfiado y, sin embargo, amigo entrañable, cuidadoso, pleno de afanes, tiene que vivir de su soledad, de su poesía. Y ahí está el último libro que nos preocupa, versos de sangre, estertor y alaridos de condenado..., aunque Silva, en lo recóndito de su espíritu (de su soledad, insisto un poco duramente), espera, confía en el milagro... de otra vida, y por eso, el título de su obra: Hombre infinito, aunque haya contradicciones, quejas, reniegos y hasta gritos o blasfemias.

Su poesía bien valdría un estudio largo, de pasión y de medida. Yo solamente quiero dar esta breve noticia de un hombre que busca en medio de las tinieblas el camino de la eternidad, la infinitud.

FRANCISCO TOBAR GARCIA

CARLOS MANUEL PELLECCER: *Útiles después de muertos.* Colección Gigante. Luis de Caralt, Editor. Barcelona, 1970, 489 págs. Ø14x20Ø.

Pelleccer no apela a la conocida fórmula de que cualquier parecido con la realidad es mera coincidencia. Por el contrario, en la primera página de su libro asevera que los personajes que protagonizan su historia—héroes, cadáveres, prisioneros, exiliados o desaparecidos—son reales y que los hechos narrados son igualmente ciertos, evidentes e históricos. Pelleccer, revolucionario guatemalteco, comunista un día y revolucionario otra vez—cuando dio a la luz, en 1962, su *Renuncia al comunismo*—, vivió de cerca la Cuba de los últimos años y su novela aquí reseñada es un testimonio estremecedor de su experiencia. El juicio y la condena de Marquitos Rodríguez, noticia ayer en las páginas de los periódicos, cobra en su prosa singulares relieves acrecentados—como él dice—«por el conocimiento directo que poseo de las personas, de los hechos y de los métodos y exigencias del Partido, desde cuyo seno aprecié la revolución cubana». *Útiles después de muertos* es un libro cruel y desconcertante, pero aleccionador.

José DONOSO: *Cuentos.* Nueva Narrativa Hispánica. Seix Barral. Barcelona, 1971. 284 págs. Ø13x19,5Ø.

Donoso se ha dado a conocer entre nosotros con El obscuro pájaro de la noche, una novela desazonante, que a un tiempo atrae y repele, donde esos monstruos que la razón libera toman vida real; una novela atormentada, caprichosa, onírica, en la que se hilvanan visiones, obsesiones, recuerdos, con un hilo oscuro que, en ocasiones, fosforesce. Decimos esto, porque los Cuentos que ahora nos llegan son, en verdad, el prelude de tal novela, no su coda. (En medio queda Coronación, reeditada por Seix Barral en 1968, pero pasó casi inadvertida entre nosotros.) El nombre de Donoso va unido ya al de su El obscuro pájaro de la noche, gestado durante ocho largos años (1962-1969) y echado al aire en 1970. Los dos libros de cuentos por él escritos datan de 1955 (Veraneo) y 1960 (El Charles-tón); con ellos se ha compuesto el volumen que nos ocupa.

Contemplamos, por tanto, los primeros pasos de un escritor que ha ido afianzándose, haciéndose, sin pausa y sin prisa. En estos catorce cuentos hay, pues, de todo. Pero se advierten ya unos lineamientos,

unas constantes. Por ejemplo, la presencia del tiempo. Ese tiempo que en El obscuro pájaro de la noche aparece disuelto, fraccionado, sin ilación, inexistente acaso, se ve gravitar sobre estos relatos de muy distinta forma. Podríamos citarlos casi todos: «Una señora», «Dos cartas», «La puerta cerrada», «Paseo», «El hombrecito», «El güero», «Dinamarquero»... Cuando menos nos gusta Donoso es cuando recurre al manido sistema de poner la esencia del relato en boca de uno de sus personajes, que dialoga—monólogo—con un segundo; tal ocurre en los dos últimos citados, en cambio, cobra calidades mayores cuando le entra a la narración por derecho, bien en primera persona—«Paseo»—o en tercera—«Santelices»—, y estamos nombrando, precisamente, los dos cuentos más relevantes del conjunto. Donoso comienza en ellos a superar la realidad circundante, mas con los pies muy en el suelo. Esa Matilde que desaparece en la noche, ese Santelices que salta al vacío para libertar—de sus propios terrores— a una doncella, están pisando la delgada frontera de lo imposible, dentro siempre de lo explicable. Es lo mismo que ocurre con ese Sebastián Rengifo de «La puerta cerrada», de profesión «sus sueños», «Veraneo», «China», son, contrariamente, relatos más elementales. Pero en ellos, como en muchos de los restantes, se pone de manifiesto otra de las predilecciones del chileno: la de hacer sitio en cuanto narra a personajes infantiles. «Ana María», dentro de su ternurismo, tiene, en este sentido, aciertos indudables. Como «El güero». También las recordaciones de «Paseo» o «El hombrecito» surgen a través de un niño. Mas por lo general, el contrapunto de sus protagonistas infantiles cifrase, cuando no en las criadas, en los ancianos, absorbentes algunos como la madre de Alberto Aldea, en «Fiesta en grande», bondadoso, callado, otros, como el viejo de «Ana María», casi niño a su vez ante la hosca sombra frustrada de su propia mujer, que le abandona.

«Confieso que soy un hombre que no me entiendo en un mundo que no entiendo», ha dicho Donoso. Mas quien así expresa su desconcierto—su desamparo—es, con la pluma en la mano, capaz de entender y hacer entender muchas cosas. Estos Cuentos de Donoso no recogen—autor y editor lo saben—lo mejor de su obra; mas sí reúnen las suficientes calidades para convertir su lectura en un grato menester, a ratos apasionante.

CARLOS MURCIANO

JOSÉ ANTONIO G. BLÁZQUEZ: *Fiesta en el polvo*. Prosisitas de Lengua Española. Plaza & Janés, Barcelona, 1971, 262 págs. Ø12,5 x 18,5Ø.

Los diablos (1966), una novela contradictoria, discutida, puso en órbita a este cacereño de—entonces—veintiséis años, viajero e inquieto. «La novela de los extremos de la dulce vida», se dijo de ella. Un lustro después, Blázquez vuelve por idéntica senda, al desarrollar un tema que nos recuerda un hecho acaecido en Madrid no ha mucho y que, posiblemente, ha servido de arranque al novelista. Muere una actriz famosa, Verónica Río en el curso de una fiesta dada en su casa y a la que asisten escritores, actores y tipos de condición dudosa, uno de ellos vendedor de grifa. El grupo es detenido e ingresado en prisión, Alejandro Abel, que prepara

un guión sobre la vida de Verónica, es quien aparentemente va reconstruyendo, a través de unos apuntes o de sus simples pensamientos, la trama argumental que, sin ser complicada, se desvía y se enreda con frecuencia, dado el procedimiento novelístico empleado por Blázquez.

Alejandro tiene novia: Jara. Ambos se profesan, pese a la diferencia de posición social que les separa, un amor fuerte y puro. Mas la reclusión de Alejandro acaba inclinando la voluntad de Jara del lado de Julio, el candidato acomodado que sus padres quieren para ella. Verónica, ídolo ajado, arrastra en su caída a cuantos parásitos pululaban a su sombra. Es su venganza de mujer sin horizontes de «reina inútil, caprichosa y tirana»: destruye ilusiones—las de Jorge, su último juguete—, vidas—la de Alejandro, que acaba escupiendo sobre el rostro amado de Jara—Y ese

trono floral en el que su cadáver es colocado, la ve reinar, después de muerta, sobre el polvo y la ceniza.

A un lado las historias de la joven pareja y de Verónica, Blázquez se recrea en presentarnos una serie de personajes de baja estofa, con los que su protagonista convive en la prisión (hay lances que nos traen a la memoria *El Giocondo*, de Umbral), y en describirnos sus problemas, demorándose en el peculiar lenguaje carcelario—bola, gallumbos, truja, priva, talegos canuto, gandula—y en los detalles de su vida comunitaria. Con todo ello, qué duda cabe, el autor tiene elementos suficientes para hacer crecer su novela, para distraer al lector que, sin embargo, se fatiga un tanto de las reiteraciones, de las situaciones repetidas.

Mas donde, a nuestro juicio, falla Blázquez es en la técnica narrativa.

Porque los apuntes, los recuerdos de Alejandro, no le bastan; y salta de un personaje a otro, como salta en el tiempo, y cuenta en primera o en tercera persona, reproduce entrevistas periodísticas, dialoga o recurre al monólogo interior sin hacer distinciones, e incluso, en cierto momento—página 6—, parece que la mosca que el protagonista observa, se hace sus propias reflexiones sobre lo bien que lo pasaría chupando las manchas pringosas de los bancos de la acera. Blázquez ha apelado, pues, a un sistema tan cómodo para él como caótico para el lector que con un cierto espíritu crítico se acerque a su obra. Y, en este sentido, el novelista (que, por otro lado, narra con soltura—véase, verbigracia, el diálogo que inicia el capítulo VI—y brillantes) tiene mucho que aprender todavía.

CM

ARTE

ORIOI BOHIGAS: *Arquitectura española de la Segunda República*. Tusquets Editor, Barcelona, 1970. 118 págs.

A pesar de las dimensiones del libro, hecho habitual en estos folletitos de bolsillo, hay una tal densidad en toda la exposición de Oriol Bohigas que más que una pequeña obra de divulgación hay que considerarla ya como libro de consulta. La obra explica muy bien toda la evolución de la arquitectura española desde el segundo decenio del siglo hasta la terminación de la guerra civil, aunque haciendo, dado su título, especial hincapié en los cinco años comprendidos entre el 14 de abril de 1931 y el 18 de julio de 1936. Se trata, además, de un libro fuertemente politizado, en el que se toma partido por la arquitectura y por la política de la República. Que un libro de arquitectura se halle politizado me parece natural, cosa que, en cambio, resulta menos útil para la explicación de las demás artes políticas. La arquitectura tiene una misión que cumplir: darle cobijo a la gente creando un ámbito habitable, íntimamente ligado a las necesidades de la época y a la voluntad de conformación espacial de una cultura dada en un momento concreto de su evolución. Tiene, asimismo, relaciones muy estrechas con el urbanismo y es imposible hoy en nuestras grandes ciudades hacer un planteamiento arquitectónico a gran escala, si no se hace al mismo tiempo el urbanístico e incluso la planificación regional, tal como había ensayado la Generalitat de Cataluña en su mapa comarcal, fruto de los estudios para la determinación de comarcas, realizados por la ponencia que redactó la nueva división de Cataluña entre 1931 y 1936. La mayor parte de las decisiones que en este aspecto se tomen son siempre decisiones políticas, y de ahí que la política vaya necesariamente unida a la arquitectura. Oriol Bohigas lo sabe y estudia acertadamente las relaciones que hubo, por ejemplo, en el nuevo plan de ordenación de Madrid, realizado por el alemán Herman Jansen y el español Secundino Zuazo, entre las ideas político-sociales de Indalecio Prieto y la posibilidad de acometer dicha empresa que en una de sus partes,

la correspondiente a los nuevos Ministerios, fue llevada a feliz término tras la guerra civil, aunque con la alteración «de convertir en muros de piedra unas fachadas de ladrillo rosa». Oriol Bohigas no ignora que todo lo que la República hizo posible en arquitectura venía de una época muy anterior, de aquella en que García Mercadal, tras haber estudiado en Alemania precisamente con Hansen, inició conjuntamente con Bergamin y con el tantas veces injustamente olvidado Casto Fernández-Shaw Iturralde, aquella renovación racionalista a la española que tantos caminos abrió en los años 20. Ante una imposibilidad de recordar más detalladamente este libro, recomendamos de manera especial los capítulos dedicados a «El racionalismo ortodoxo», visto desde un punto de vista revisionistamente español, y en el que se valora con acierto la aportación del Gatepac, y el de «La política gubernamental en arquitectura y urbanismo», que remacha una vez más esos ligámenes insoslayables entre arquitectura y política.

CARLOS AREAN

ANTONIO M. CASAS: *El arte de hoy y de ayer*. Editorial Labor, S. A. Barcelona, 1971. 156 págs.

En este libro se analizan con acierto las causas justificantes del arte nuevo, pero se hace ver al mismo tiempo cómo en el arte más o menos tradicional la imitación no era ni podía serlo su valor preponderante, sino que la pintura, tal como Leonardo anticipó, «es una cosa mental», y lo mismo cabe decir de las restantes artes. Para evitar posibles conclusiones, Antonio M. Casas nos hace ver que cuando los griegos aludían a la imitación, no se referían a lo que nosotros entendemos hoy por tal. Creo que la mejor manera de explicar lo que los griegos pretendían no sería ni tan siquiera decir que creaban una nueva realidad paralela a la de la naturaleza, sino más bien que creaban los arquetipos ideales a los cuales la naturaleza se aproximaría si ésta hubiese sido perfecta. Claro está que para decidir el arquetipo y operar por abstracción, es necesario conocer antes los objetos existentes e «imitar» lo que no hay pre-

cisamente en ellos: Esa perfección a la que aspiran, pero que no se da en ninguno de una manera eminente. En otro aspecto, es interesante la manera como Aristóteles afirma la estructura autónoma del arte y que éste tiene sus propias leyes, concepción que Antonio M. Casas hace suya, lo mismo que la de Santo Tomás. Por cierto que, también para evitar confusiones, la concisa elocución de Santo Tomás aparece glosada en un idioma actual, precaución oportuna, porque a veces el Doctor angélico no nos resulta hoy tan asequible como pudiera suponerse. En lo único que disiento un poco del libro es en su conclusión final, cuando el autor nos dice que hay un conocimiento vulgar que por ser evidente debe pasar por encima de todo otro conocimiento. Aceptar eso sería negar toda evolución. No cabe duda de que es evidente que el sol gira alrededor de la tierra. Es evidente porque lo vemos todos los días salir por oriente, caminar por encima de nosotros y acostarse por occidente. Resulta, no obstante, que a pesar de que es evidente, no es verdad. Es la tierra la que da vueltas sobre ella misma y gira por añadidura alrededor del sol. Lo mismo pasa con el conocimiento vulgar en materia de arte. Responde a unas evidencias que son tal vez las de la legalidad de la naturaleza, pero no las que interesan al artista y al crítico. Hecha esta única salvedad, considero aleccionadora la lectura de este libro en el que se aúnan erudición y amenidad.

CA

WILHELM BOECK: *Rembrandt*. Editorial Labor, S. A. Barcelona, 1970. 172 págs.

Este libro es un modelo de sencillez. Tan sencillo, sin duda, que el lector puede no darse cuenta de su profundidad. También es posible que se le escape la enorme erudición de su autor, aunque basta leer la bibliografía y palpar como toda obra importante anterior ha dejado una huella en la visión de Boeck, para captar hasta qué punto ha sido serio su trabajo. En todas esas obras que cita y ha estudiado Boeck, se da por supuesto que el lector posee ya unas ideas generales sobre la pintura y sobre el coloso ho-

landés. Es algo con lo que se cuenta siempre cuando se escribe, pero la verdad es que muy a menudo el lector carece de esos conocimientos previos, y si no se le explican, por muy clara que sea la exposición, puede suceder que no llegue a comprenderla. Para evitar estos inconvenientes, Boeck no da nada por supuesto y consigue así ofrecer una guía de Rembrandt para los no iniciados. Su método consiste en el análisis de los cuadros, uno a uno, separando bien las características correspondientes a cada una de las tres épocas del artista. Como es natural, considera que los cuadros más importantes de Rembrandt son los que pintó en los últimos años de su vida y en los que su concepción espacial alcanzó su punto culminante. Boeck nos recuerda, por ejemplo, que en una obra como *La novia judía*, o más aún, en *El retorno del hijo pródigo*, acaece que «el espacio se pierde en la oscuridad». Se trata de una nueva manera, no demasiado alejada de la de Velázquez, de hacer palpable la tercera dimensión, mediante procedimientos estrictamente pictóricos. Rembrandt somete la pintura a su propia legalidad y no a la del dibujo. Para quien lea su libro, ello resultará evidente, incluso si no ha tenido ocasión de contemplar cuadros del maestro genial y a pesar de que las reproducciones incorporadas a la traducción española son todas en blanco y negro, lo que dificulta la captación de su luz.

CA

S. ALDANA FERNÁNDEZ: *Lloréns Artigas*. Dirección General de Bellas Artes. Madrid, 1971. 72 págs.

Cuando hace bastantes años hablé por primera vez con ese maestro de maestros que es José Lloréns Artigas, quien nació por cierto treinta años antes que yo, le llamé don José. El gran ceramista me miró sonriendo, y me respondió: «Mis buenos amigos me llaman Pepito.» Le dije: «Hombre, al menos José o Pepe.» Me respondió: «No, no, Pepito.» Hace escasos meses me envió su último maravilloso libro sobre la cerámica popular española. En la primera página había incluido uno de esos encantadores dibujos suyos, de línea suelta, suavemente infantil y aligeramente flotante. Firmaba Pepito, lo que me hizo recordar una vez más aquel primer encuentro. He contado esta anécdota porque ilustra hasta que punto ese hombre serio y honrado que es el más grande y sencillo de los ceramistas del mundo en el momento actual, es siempre afable, cordial, humano y correcto, y evita toda presunción y toda vanidad. Es difícil, muy difícil, captar y explicar cómo es un hombre así. La dificultad radica en la eminencia de sus valores humanos, superiores incluso, aunque ello parezca imposible, a los artísticos. De ahí que al leer esta obra de Aldana Fernández haya podido experimentar una enorme emoción. Creo que por primera vez he visto retratado al hombre Lloréns Artigas en la totalidad de sus dimensiones. Lo logra Aldana sin separar esa personalidad humana del artista y sin separar tampoco al artista del artesano. Creo oportuno por ello recordar uno de los párrafos del libro: *El, desde su función creadora, no ha establecido nunca esas distinciones entre artesano y artista. Ha modelado el barro o el gres, les ha sometido a la prueba del fuego y nos ha ofrecido un conjunto de obras con las que ha restablecido el puente entre el público y la creación artística.*

En ellas no se ha hecho distinción entre arte aplicado y arte puro; con ellas la cerámica ha abandonado la antinomia entre objetos para contemplar y objetos para usar, y esto dicho y hecho con sencillez, como sólo puede esperarse de aquellos para quienes la actividad artística es un servicio continuado en aras de la educación estética de su pueblo.»

Esa vocación de servicio, tan patente en Lloréns Artigas, la subraya Aldana línea a línea, no sin antes haber distinguido muy oportuna entre un «arte burgués» y un «arte marginado» y haber lamentado la comercialización del arte y el «gusto estragado» del primero. Claro está que también tiene que estudiar Aldana lo que la obra de Lloréns Artigas tiene de diferencial y ese «viento de eternidad» que la caracteriza. Para ello ha hecho una clara descripción de su color, el cual en la obra de Lloréns Artigas «sube como una piel transparente o densa, siempre suave, desde el pie de la vasija hasta la boca, para allí descender buscando el espacio que, como el cáliz de una flor, se abre esperanzado». La belleza literaria de ésta y de otras descripciones de Aldana corre pareja con su sagacidad crítica. Esta monografía ilumina, por tanto, no sólo al hombre, sino también los secretos de su obra admirable, y se completa con una selección de críticas, un esquema de la vida del ceramista y una bibliografía básica.

CA

VICENT VAN GOGH: *Cartas a Théo*. Barral Editores. Barcelona, 1971; 383 págs. Ø9,5x18,5Ø.

A los escritores siempre nos llaman la atención los libros de quienes se dedican, preferentemente, a otros trabajos. Nos llaman la atención los libros de los médicos, donde, como ya se sabe, cuántas buenas plumas han aparecido. Y nos llaman la atención asimismo los libros que de tarde en tarde escriben algunos pintores.

No es muy corriente esto de que los pintores escriban libros; a veces, ni siquiera artículos. Y, por lo general, cuando un pintor escribe suele dejarnos un documento valioso,

respecto a su obra y a la obra de los demás. Y todos sabemos lo valiosas que han sido las cartas de Goya a sus amigos y familiares, a la hora de estudiar la vida y la obra del genial pintor español.

Igual, o en mayor medida, podemos decir respecto a ese otro genio, Vicent Van Gogh, que escribió infinidad de cartas a lo largo de su azarosa vida. Hoy nos ha llegado un buen manojo de las cartas que dirigió a su hermano Théo. Creo que ninguna fuente puede ser tan valiosa, a la hora de conocer al gran pintor, su obra, su ambiente, su mundo, como la detenida lectura —y aun el estudio— de estas cartas.

En estos escritos está, se ve el genio, la miseria, la grandeza, y hasta la locura del pintor flamenco. Van Gogh fue un creador genial, un hombre moralmente hundido, orillado, fracasado. Van Gogh es el genio que ve aproximarse la muerte, porque la muerte quizá sea una liberación para él. La tragedia está siempre en él, aunque huya del mundo que no puede comprenderle, el mundo culto de las ciudades, y busca una plenitud humana y artística en medio de la Naturaleza. De nada ha de servirle, miradas las cosas humanamente; ahora bien, desde el punto de vista artístico, Van Gogh tuvo la oportunidad de sentirse centro de lo que vive, de lo que palpita; sentirse creación todo él, para darse, en cuerpo y alma, a esa creación: su obra será genial, su obra no será comprada por nadie, puesto que no la entienden, no la aprecian, no se detienen ni a contemplarla. Su hermano Théo es un marchante de tan escasa y lastimera categoría, que más bien podría pasar por un vagabundo. Los dos hermanos se entienden, se comprenden, se ayudan moralmente, aunque ni uno ni otro puedan prestarse mutuamente ayudas más prácticas. Son gentes condenadas al exterminio, a finales trágicos. Y el final de Van Gogh se produce de esa forma. Lo que fue, todos tendríamos que verlo años adelante. El quizá lo supiera, y de ahí el retorcimiento, la angustia, la esquizofrenia, en suma. Van Gogh, el genio flamenco, orillado, olvidado, sin que su obra sea reconocida (apenas si malvende algún cuadro, que nadie cuega, por no considerarlo sino como una tontería). Su color, sus gentes, el fuego que hay en sus lienzos

tendríamos que verlo nosotros, años adelante, algo que no era nuevo ni tampoco circunstancia definitiva entre los artistas.

La febril idea de Van Gogh, desde su juventud, queriendo plasmar, en líneas y colores, la realidad —un tanto caótica para él— que le rodea, le hirían formando como un pintor fuera de serie, un pintor, por tanto, incomprendido. Hombre entregado febrilmente también, en otros tiempos, a propagar ideas religiosas, terminaría abandonándolo todo, para correr su arriesgada y solitaria aventura. Lo que fue esa aventura podemos apreciarlo ahora en este puñado de cartas, donde se advierte cómo el pintor vivía marginado, encerrándose cada vez más dentro de su propio caparazón.

Valioso documento, en suma, que todos los que de una forma u otra admiran al pintor y a la pintura en sí, estudiarán con detenimiento. Vemos, a lo largo de todos los escritos, una honda, casi descarnada autobiografía, y además el reflejo de un tiempo que es duro para los pintores que se salen de unas formas tradicionales. No se pueden leer de prisa, estas páginas, por las que discurre la vida, alterada, predestinada, del genial Vicent Van Gogh. Una vida que tendría que acabarse para que entonces, como tantas veces ocurre, las miradas de los entendidos cayeran sobre la pintura del genio. Será luego de su muerte cuando la pintura de Van Gogh llegue a los grandes salones de París, llamando la atención como el genio superior entre los impresionistas. En el libro nos interesa el pintor y todo lo que se relaciona con el mundo de la pintura; pero en muchos momentos llega a interesarnos más el hombre, la criatura humana, porque comprendemos que el fin de ésta será el del sacrificio, en pro de la obra, de la pintura.

Impresionante documento de un hombre que sufrió y enloqueció en su genio y en su soledad. Hombre que llegó a identificarse con lo que era materia y espíritu, en esa comunión tan perfecta que casi siempre suele producirse entre los genios que bucean, como angustiados, entre los colores, los gritos, las risas y los quejidos, de la propia Naturaleza.

RODRIGO RUBIO

SOCIOLOGIA

C. V. Rock: *Profesiones del mañana*. Plaza & Janés. Barcelona, 1971. 378 págs. Ø15x21Ø.

¿Quién será necesario mañana? La pregunta puede parecer un poco frívola. No lo es. El problema del desempleo futuro se perfila —hacia el año 2000— como un auténtico drama angustioso y masivo. Ha empezado la agonía de las profesiones. El trabajo que hoy realizan doscientos, seiscientos, mil obreros, exigirá mañana una o dos personas, tal vez ninguna; la máquina —perfeccionada hasta límites increíbles— sustituirá al hombre, que se limitará a programar o a controlar. En una primera fase —escribe Rock en este libro fascinante— el 25 por 100 de todos los trabajos burocráticos será solucionado por los autómatas. Esto implica que la automatización —irreversible, vehemente— llegará a invali-

C.V. Rock

PROFESIONES DEL MAÑANA

dar incluso algunas de las profesiones que hoy parecen más seguras.

La perspectiva fluctúa entre el temor y la esperanza. Lo inquietante es no saber prevenir a tiempo.

El problema es urgente y nos afecta en primer lugar a nosotros que nos movemos ya en ese futuro, que lo estamos haciendo. «Todo radica en estar preparado» —escribió Shakespeare—. Esa es la cuestión. En el año 2000 —pero tal vez mucho antes— no existirán la mayoría de las profesiones actuales. Las transformaciones del entorno laboral y vital son ya previsiones ciertas y a muy corto plazo: introducción de la «fábrica» de diagnósticos, utilización de una única lengua universal, capacidad de predecir con exactitud las condiciones meteorológicas hasta llegar a una especie de «dirección» del tiempo, etcétera. Hasta 1995 la flora submarina deberá cubrir el 70 por 100 de todas las necesidades alimenticias. La inmunización por medios bioquímicos y la creación industrial de proteínas plásticas o sintéticas son realidades que están ahí, a la vuelta de la esquina.

De todo esto nos habla Rock. Aquí no hay ficción, sino previsión. A veces un ramalazo de angustia estrema nuestro vivir alegre y confiado. El futuro es siempre una incógnita. Planificar significa profetizar un 50 por 100. Pero sólo eso. Lo demás es tan cierto como pueda serlo nuestra desconfianza. Confieso que al leer este tipo de libros observo un cierto descarnamiento que roza lo inhumano. El hombre queda como al margen, solo frente a la máquina todopoderosa, a merced de no sé qué fuerzas oscuras e invencibles. Claro que a veces esa infalibilidad de lo automático resulta grotesca sin dejar de ser preocupante. ¿Seremos en el futuro víctimas de nuestro propio progreso? Esta pregunta roza ya el tópico, pero no es totalmente inútil.

Rock —que ha escrito un libro riguroso, atado a la estadística y minuciosamente concreto— salva de algún modo el escollo que acabo de apuntar. Se advierte en el contexto general de toda la obra una preocupación por el hombre amenazado (pero también liberado) por ese progreso. La automatización traerá consigo un cierto desequilibrio síquico, el miedo a ser controlado incluso en los pensamientos más íntimos, la amenaza de una manipulación moral o ideológica, etcétera... Como contrapunto, las ciencias sicopatológicas estarán inmejorablemente preparadas para atajar esos complejos. La persona humana es, además, un ser que se adapta. Lo que hoy nos parece intolerable, monstruoso, puede que mañana no lo sea, o no lo parezca. Hay un dato que me parece interesante destacar. Rock prevé con toda la seguridad posible un resurgimiento religioso del hombre precisamente en esa era post-industrial de máximo confort, pero creo que «serenante» psicológica, y no como exigencia vivencial y vivenciadora.

Libro, por tanto, de indudable interés, puesto que la problemática que plantea nos afecta, es nuestra y es urgente. Nos va a tocar a nosotros vivirla y resolverla. Se impone a todos los niveles una formación permanente y suficientemente móvil para no quedarse anclados en lo caduco. Elegir una profesión del mañana (agricultor del desierto o granjero del mar, o experto en crías de especies submarinas, o programador) es atajar a tiempo el problema. La especialización se perfila como la gran tarea del futuro.

JOSE MARIA BERMEJO

PIERRE JACCARD: *Historia social del trabajo*. Editores Plaza & Janés, Sociedad Anónima. Barcelona, 1971. 392 págs. Ø15×22Ø.

Escribir un libro de historia sobre un fenómeno ligado a la persona y prescindir de ella en amplias parcelas descriptivas es construir historia desde una perspectiva unilateral. Pierre Jaccard, en 1960, escribió su historia social del trabajo que ahora, once años más tarde, se traduce en castellano. ¿Qué utilidad ha tenido su traducción? Tras su lectura la respuesta es decir que muy poca o ninguna. Quizá la conclusión pueda ser una síntesis del libro, «los siglos pasan, pero ciertos deberes permanecen: trabajar, servir, amar». Pues muy bien, señor Jaccard.

El autor de *Historia social del trabajo* se ha olvidado de que en la historia social hay que incluir las reivindicaciones obreras, las con-

JOSÉ MARÍA RODRÍGUEZ MÉNDEZ: *Ensayo sobre el machismo español*. Península. Barcelona, 1971; 166 págs. Ø11×18Ø.

El autor advierte en su prólogo: «Al releer este ensayo, la primera sensación que he sentido —naturalmente— es la de insatisfacción» (pág. 7). Y más allá: «... el libro ha quedado agríndice.»

A mí el ensayo me parece estupendo, con algunos reparos que haré, con todo lo de ácido y de sabor deleitoso que pueda tener. Sobresale, sin peros, la primera parte: *El machismo trágico de Escarramán*. Menos convincente, aunque no pierda su fuerza, resulta la segunda, sobre la figura del Manolo. *El machismo reformista del Julián*, la tercera del ensayo, contiene observaciones fuertes, pero también apartados en los cuales no se advierte el mismo celo del autor, esa intuición muy suya... El libro recobra jocundidad, desenfadado, al abordar al más difícil de los «tipos», el del Pichi, porque es un personaje casi inventado: nace tan sólo de una melodía. Pero Rodríguez Méndez, con destierro ejemplar, se vale de tal pretexto para pintar toda una época. Es convincente y rotundo ese Pichi, trágico final del machismo. El epílogo pierde toda dulzura; es el triunfo del play-boy, si bien yo no soy tan pesimista como el autor en lo que respecta a ese nuevo, intolerable «modelo»...

El título, para el lector suramericano puede ser equivoco. Bastaría contrastar lo que aquí se entiende por «machismo» con la tesis, se me ocurre, del eminente sociólogo Adolph; para éste, el macho, en Latinoamérica, está más cerca del chuleta que del chulo agresivo, tan español. El «machismo», al otro lado del mar, es «una vana ostentación, es temor, falta de consistencia, deseo reiterado de probar la virilidad... ante el temor, ante el desafío de la mujer, un nuevo sexo...», para citarme, en un caso palmario de falta de humildad, virtud que sobra al autor del ensayo sobre el machismo español. Seré más claro en esto: si comienzo por citar sus propias palabras, en el prólogo, es para decir que pocas veces se ha escrito con tanta seriedad, y, al mismo tiempo, con tal soltura y libertad, porque es libre, jocundo, logrado, este Escarramán... Páginas para antología. Y, lo más digno de encomio: todo es cosecha propia, no hay ascmos de ti-

jezas, trazas de esa suerte de sagística preñada de citas, aarde de conocimientos, con que se acaba por aburrir el lector. Si nuestro ensayista desprecia un tanto al señor Freud —allá él, son sus motivos—, yo me huelgo con las intuiciones, los aciertos y observaciones pertinentes, que hacen de esta lectura buen regalo; insisto: en Escarramán.

En este punto, sin embargo, para mi modo muy personal de entender el problema, Escarramán, antes que paradigma del machismo, resulta el de la individualidad extremada... ¿O son individualidad y machismo sinónimos? El autor señala: «... es ferrozmente individualista... un individualista por necesidad, no por propio egoísmo» (pág. 33). Para abundamiento (ante la presión de una hostilidad): «... y afirmar su rebeldía, su individualidad frente a esa esclavitud» (pág. 37). Valdría la pena discutirlo, mas ahora no importa, porque es la verdad que, a cada paso, hay un apunte regio, sobre todo en esa «La España de Escarramán»; véase cómo entiendo a los grandes escritores de la época: «El realismo de estos autores no es, pues, un realismo voluntario, ni algo natural al ser español...» (página 30), para afianzarse al sentenciar: «El realismo de los grandes autores españoles, con Cervantes a la cabeza, es la réplica más hermosa, la contestación más clara a los falsos valores de la época» (pág. 30).

Rodríguez Méndez ha escrito una obra brillante y honda; tiene justa razón para advertir que producirá comezón en algunos, enfado en otros y alegría en los que lo entiendan. Sucede que el crítico, con triste frecuencia, teme elogiar, o, para decir mejor, decir la verdad cuando ésta se vuelve caluroso homenaje. Pasé por ese trance, me sobrepuse, y ahora reitero mi admiración por este ensayo rabioso —el autor dirá vindicatorio—, quizá romántico, pues es suma rebeldía, rebeldía que el autor no puede ahogar cuando habla de Escarramán, el de Quevedo y el de Cervantes... No, no debe sentir insatisfacción el autor de este ensayo; tal vez no hay la misma audacia, apego, desenfadado, para hablar del Julián..., del Manolo... Pero nunca deja de sentirse la fiereza de la intuición, de esa que es fruto del amor al pueblo, de un conocimiento entrañable.

FTG



diciones inhumanas de los menores en la industria inglesa y en el trabajo de minería. Una historia social del trabajo sin contar con la aportación, precisamente, del trabajador, es una caricatura de investigación, aunque quizá lo más importante siga siendo lo de «trabajar, servir y amar».

La obra ofrece una desigualdad notoria en la distribución del material. El trabajo en la Edad Media ocupa más amplitud de detalles que en otras épocas con mayor repercusión. A eso se puede sumar también la inclusión de capítulos innecesarios, como el de la alegría y pena en el trabajo. Escribir libros es una tarea seria, sin posibilidad de «divertimentos» teóricos cuando se trata de materia laboral.

El libro, en conjunto, está muy bien escrito, con sencillez de estilo. Pierre Jaccard une el dato histórico, personalmente tratado, con la ex-

periencia personal reciente del autor.

La colección «Tribuna», que ha incluido esta traducción en su ya difundida serie, muestra claras discontinuidades. Junto a obras que responden al lema de plataforma para exponer problemas contemporáneos de la economía, ciencia e educación, incluye traducciones presentadas con más de diez años de retraso al lector español, como la obra presente. Es un dato curioso que en sus veinticinco ejemplares publicados hasta el momento no hay ningún volumen escrito por un profesional en lengua española. Bienvenidas las traducciones, pero siempre que aporten algo. Volver a repetir lo que ya es superconocido, como la presente *Historia social del trabajo*, es contribuir al empobrecimiento de la bibliografía.

EMILIO REY

MANUEL FERNÁNDEZ AREAL: *El derecho a la información*. Editorial Juventud. Barcelona, 1971. 174 páginas Ø12×20Ø

La información es un hecho que ha alcanzado tales dimensiones en amplitud y profundidad que de ningún modo se puede desvincular de la sociedad actual. Sin rozar la exageración, puede decirse que nuestra sociedad es un mundo dominado por la información, por lo menos refleja en ella todas y cada una de las convulsiones que la conmueven. Si el mundo se ha tecnificado, la información lo ha hecho a su mismo ritmo. Si la socie-

dad es convulsa, convulsa es la información que la recorre. Ya no podemos prescindir de la aceleración informativa, como tampoco podemos prescindir de la aceleración del mundo.

Encajado en este orbe de grandes influencias es como mejor se aprecia la oportunidad y valor de este libro de Fernández Areal. Sobre todo, porque late en él una preocupación moral que nunca debe perderse si tenemos entre manos unos instrumentos tan explosivos como son los medios de comunicación. No en balde, para encarar tan arduo problema con validez, lo primero que se ha planteado son las relaciones entre información y sociedad, porque merece la pena repetir «que la prensa no puede estar al servicio de nadie, sino solamente de la sociedad —sujeto receptor— a quien sirve». Muy interesante son las apreciaciones de Fernández Areal cuando sostiene que para que el proceso informativo se cumpla, no sólo hay que garantizar la libertad de los sujetos promotores, sino también la de los sujetos receptores.

Desde una atalaya tan vasta como la planteada inicialmente por el autor, rebosante de sugerencias e ideas que no podemos anotar ahora, desciende hasta un plano más concreto —estamos manejando hechos encarnados en la realidad viva—, como es la consideración del periódico como un servicio a la comunidad social. Al autor no se le escapan las nuevas direcciones de la información mundial; las analiza, por el contrario y sopea cuidadosamente los cambios que se han producido en la mente

de los lectores, que a estas alturas necesitan algo más que la simple exposición de las noticias. Fernández Areal está muy preocupado por las oscilaciones de la opinión pública, unas oscilaciones que teme y analiza porque pueden atentar sustancialmente contra la verdad; se enfrenta, por ello, al fenómeno de la creación de una nueva opinión pública y de las incidencias de los nuevos medios expresivos sobre ella.

La segunda parte del libro comienza con una pregunta que queda contestada desde sus distintos ángulos. Fernández Areal se pregunta qué es un periodista, y va desgranando después todos los aspectos relacionados con la interrogante. Muy justo es el deslinde que hace entre escritores y periodistas.

Y muy acertadas todas las cuestiones que aborda cuando trata el tema de la formación de periodistas. Fernández Areal lo hace a nivel de la vida diaria y a nivel de los principios que deben traspasarla. Por eso en este libro están siempre presentes los grandes conceptos orientadores y las experiencias extraídas de su larga vida profesional. De tal modo, no pierde nunca la viveza y la espontaneidad, potenciadas al mismo tiempo por el manejo de los grandes principios orientadores del complejo tema informativo.

El libro —valioso por tantos conceptos— se cierra con un detenido examen de la información según el Concilio Vaticano II.

FERNANDO PONCE

que tiene disposición de soneto, por la división estrófica, pero que alterna acentos y sílabas anárquicamente: los dos versos iniciales son de diez sílabas, el tercero endecasílabo, y el cuarto de trece; sólo se mantiene en este semicuarteto el acento en cuarta sílaba.

La expresión es acertada, con lenguaje que tiene fuerza y belleza a la vez; en cambio, el ritmo es muy desigual, a veces forzado. Claro que el poeta lo reconoce metafóricamente: «He sido el último en llegar, / y mi ánfora es de simple arcilla / y bien profano su vino».

ARTURO DEL VILLAR

Antología poética española, recopilada por Carlos González Castresana. Ediciones Acervo. Barcelona, 1971, 451 págs. Ø14x20Ø.

Parece que está de moda hacer antologías poéticas sorprendentes; por eso, cada vez que llega una a mis manos siento algún recelo antes incluso de abrirla. Pero esta Antología poética española, que aumenta la serie de «Antologías Acervo», es más extraña que cualquiera de las dedicadas a nuevos nombres. El prologuista y recopilador, Carlos González Castresana, asegura que

quiere presentar a aquellos poetas reconocidos por su valía no sólo en España, sino también en el extranjero. Y recoge composiciones de cuarenta y nueve poetas, desde el marqués de Santillana a Juan Eduardo Cirlot.

Asegura el prologuista que los poemas escritos antes de que don Iñigo López de Mendoza aprendiera a hacerlo, son difíciles de entender, por estar compuestos en un castellano de formación. Así que Berceo y el Arcipreste, dos nombres incuestionables, no aparecen en esta antología; para qué hablar de nuestro primer monumento poético, si el señor Per Abat sólo balbuceaba. Tal teoría me parece muy discutible, y una antología que silencia premeditadamente los nombres de nuestros primeros grandes poetas, que no tienen nada de inentendibles, no me parece recomendable.

Pasemos por la ausencia de Juan de Mena, pero ¿cómo se justifica la de fray Luis de León? Supongo que al recopilador no le gusta, porque de difícil no tiene nada. Fernando de Herrera no existió nunca para el recopilador. La famosísima «Epístola moral a Fabio» está ausente, quizá por no ser de padre reconocido. De Quevedo se pasa a Moratín padre, y de éste a Jovellanos, que no debe su fama a la poesía precisamente, pero que era asturiano, detalle éste que parece ser de la mayor importancia para el antólogo, según veremos. Villegas, Torres Villarroel y Meléndez Valdés no significaron nada en la poesía castellana, o quizá no son alabados por los extranjeros, porque aquí no se mencionan siquiera.

Se incluye íntegro el Polifemo gongorino y casi todas las Rimas becquerianas, a falta sólo de tres o cuatro, pero nada se sabe de los poetas costumbristas, tal Gabriel y Galán o Medina, que pueden no ser muy importantes, pero representan un ciclo en la evolución de nuestra poesía; en cambio, están presentes Robert Robert, Martínez Monroy y Gómez García, que pueden ser pasados por alto sin que se resientan. Nada sabemos de Unamuno, y con Rubén entramos en nuestro siglo. Sólo leeremos aquí un poema de Antonio Machado y otro de Juan Ramón, pero el asturiano Alfonso Camín llena veintiséis páginas. Sólo una página está ocupada por Alberti o Guillén, pero veinticuatro son para el asturiano Juan G. de Luaces, imitador de Rubén, de quien dice que «El genio, el arte, la Musa, / negáronle los gamberrros. / ¡Y le ladraron los perros / el son de su cornamusa!», ejemplo que justifica por sí solo la ausencia de este escritor de cualquier antología.

César González-Ruano, tan gran articulista, apenas tiene algo que decir como poeta, y el conde de Foxá puede quedar fuera de cualquier antología. Los más jóvenes que figuran incluidos en ésta son Leopoldo Panero y Juan Eduardo Cirlot.

Los poemas seleccionados son los habituales; claro que la selección de Espronceda comienza con «La desesperación», aunque el recopilador dice en una nota que no es de él, con lo cual no sabemos por qué la publica como suya. Las notas biográficas son un ejemplo de antiherudición, y están plagadas de errores. Pasemos por alto que, al hablar de Santa Teresa, diga que su obra «aun siendo ingente, no encierra, en general, gran interés, con excepción de su Vida, sus Cartas y sus poemas», porque precisamente los poemas son lo más frágil de su labor. Pasemos por alto que en este año de gracia se diga, al hablar de Góngora, que además de sus romances y letrillas hay que citar

POESIA



JOSÉ COSTERO VERA: *Prohibida palabra*. Editorial Edil, Río Piedras (Puerto Rico). Impreso en Barcelona, 1970, 68 págs. Ø13,5x19Ø.

El ideario poético de José Costero Vera se deduce de su elegía a Miguel Hernández: «Que otros sellen pacto con el silencio, / o mastiquen estrofas insípidas, / yo elijo, Miguel, compañero, / ser prolongación de tu grito». *Prohibida palabra* es el segundo libro poético que edita, con intención de denuncia y crítica. No en balde confiesa «que escribe versos para no morir del todo», y asegura que «siempre está dispuesto a trocear cualquier mito». De modo que al redactar ya su epítafio llega a esta conclusión: «Salvación buscó en la palabra, / y un viento hostil desarboló su velamen».

Se apoya Costero en imágenes de buena factura; su prologuista, Francisco Gordo, lamenta que ello le haga perder claridad, aunque personalmente pienso que la claridad en sí misma no es la mejor virtud de la literatura. La palabra poética de Costero suele estar bien dicha y dicha a tiempo, como pedía Lorca. Su intención crítica no parte de la colectividad, como ha sido frecuente, sino de su particular visión de las cosas. Su expresión es subjetiva, siempre desde el yo a los lectores.

Se describe, pues, a menudo, y lo hace con fortuna: «Bajo la paciente llovizna de los días / soy un viajero que en cada crepúsculo / inicia un camino». A tener en cuenta: el poeta emplea con frecuencia palabras marineras y abusa incluso de los símiles navegantes. También introduce vocablos menos utilizados en el lenguaje poético, como semáforos, amanuense, ausculto, etc.

En un poema que termina con un verso de recuerdo cernudiano, pasado por Bécquer («Antes que me habite por completo el olvido»),

verso, pues, que no pertenece a Costero, continúa definiéndose: «Hombre que pone apellidos a la muerte / y busca regazo en un endecasílabo». No aquí, por lo menos, ya que Costero no se sujeta a medidas; incluso hay un poema, «Autorretrato»,

JULIO PAZOS BARRERA: *Ocupaciones del buscador*. Norte. Quito, 1971; 75 págs. Ø10,8x15,5Ø.

Pazos Barrera es uno de los más jóvenes poetas ecuatorianos. Con Jacinto Santos, Antonio Preciado —el poeta negro— y Martha Lizarzaburo, sin formar un grupo con conciencia de generación, iniciaron uno de los movimientos más saludables para la poesía: le quitaron todo aquello que de retórico, superficial o político tenía, para devolverle su integridad, su belleza.

Pazos no siente vergüenza de hablar del amor. Ama y escribe. No elude el tema social, pero lo hace sin estropear los versos con tristes alusiones; en otras palabras, está fuera de la moda. Es él un muy buen poeta, como lo reconociera Margarita Vogelmann en su Antología de la poesía ecuatoriana, y esto, hace tres o cuatro años, cuando Julio Pazos, apenas estaba por los veinte.

Si *Ocupaciones del buscador* explica algunas influencias, éstas se hallan totalmente absorbidas, de modo que sus poemas no pecan por repetidos; no es poesía indolente, escrita para seguir a quienes ha estudiado. Se revela original y... quizá extraño. Extraño como es su pueblo, de donde emergiera —Baños, ciudad de pocos habitantes, hundida entre los Andes, remota, imposible—; como él mismo, porque Julio es un hombre fuera del tiempo. No se puede decir que sea un poeta genial. No es extraordinario. Pero, acaba de iniciar su vida, son sus primeros versos, su rebeldía «absoluta», lo que quiere decir, que Pazos no es un autor contestatario. Su insurgencia es de orden estético, humano. Aquí en España llama mucho la atención la manera de «narrar» de Pazos, porque su poesía —y de ahí esta admiración, el preguntarnos si es una forma nueva, o un viejo estilo que regresa, o si la poesía de siempre, vestida de manera poco común— es rara confidencia, es un diálogo permanente con el lector. Habla con él y sugiere. ¿Se ha perdido el contacto entre el poeta y el hombre que escucha? Habría para un rato... Por lo menos, he aquí un poeta inconforme con su época, pero que demuestra su orgullo e inconformidad, en la plática íntima. «Poder es envejecer. Arrancar los vientos. / Dejar las velas como en sombra los labios» (pág. 11).

Confidencias estremecedoras, como ésta: «Este ritual de salir solo a ver si llueve / es como un vicio solitario. / Salir a mirar rostros / arrugas / y la sombra de una tristeza colectiva» (pág. 20). Protesta y se acusa: «Imposible cambiar de pueblo / los abuelos hubieran protestado con sus viejas mandíbulas / y las abuelas con sus desnudas manos blancas» (pág. 31).

¿No es verdad que todo esto parece raro y fuera de tiempo? ¿Ocurre algún milagro en la poesía de Pazos?

«No vuelvas profeta / a repartir tu voz, / no la desparrames, / somos un pueblo de sordos / un pueblo sencillito de ciegos» (pág. 49). Y esta advertencia en el mismo poema: «No preguntes profeta / por blancos y negros, / que somos un pueblo de ciegos / que nada sabemos del color».

Pero tal vez el poema más desconcertante de este poeta maligno y ya bien conocido en América, sea: «Infame es la juventud, pues obliga / a dejar el so'az de los senderos, / por la búsqueda voraz del desconcerto» (pág. 66).

Julio Pazos ha comenzado un camino difícil: ir contra el tiempo. Un joven poeta, muy bueno, empeñado en una lucha que puede costarle la vida; pero, para Pazos, ¿tiene valor la vida? No, él es un poeta feliz, para quien la vida es un don. Hombre andino, apartado del mundo, que tiene algo que decir y sabe cómo. Eso es Pazos, aunque ahora no se escriba de aquel modo, tan suyo...

FTG

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 GUINEA (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

los dos poemas mayores, «a pesar del amaneramiento y de la extraña trabazón y expresión», y que se cite mal el título de su obra dramática.

Pasemos también que niegue la influencia de Byron en Espronceda, cosa que «puede afirmarlo quien haya leído los poemas de Lord Byron bien traducidos»: ¿por qué no leerlos en inglés, que es lo lógico? Y pasemos que dé como lugar de nacimiento de Rubén, León y no Metapa (Nueva Segovia), y que afirme que no se sabe dónde y cuándo nació Valle-Inclán. Pero cuando leemos que el asturiano Andrés González Blanco «posiblemente ha sido el crítico español más notable de este siglo» es imposible no sorprenderse. Y cuando de Salinas, muerto en 1951, asegura que «su más alto punto de madurez lo alcanzó a mediados de siglo», hay que preguntarse cómo se cuentan los siglos. La nota sobre Jorge Guillen es un ejemplo de cómo no debe hablarse sobre el vallisoletano. En cuanto a la bibliografía de Lorca, es inaudita: «Hacia el año 1936 ya había escrito los siguientes libros:

Canciones, Primer romance gitano, Romancero gitano, Tierra y luna, Nueva York, etc.»

En fin, esta antología no parece recomendable para quien desee conocer la evolución de la poesía castellana. Aunque me he detenido en ella más de lo que era aconsejable, no quiero dejar de citar dos frases del prólogo, verdaderamente antológicas. La primera sigue a una curiosa exposición sobre el arte de la poesía, que no es una ciencia: «Ergo, por todo lo expuesto, el nombre de poeta ha de ir asociado, indefectiblemente, al de escritor, aunque muchos escritores no sean poetas», conclusión que se podía haber dado por supuesta. He aquí la segunda: «En los últimos años han sido antepuestos autores de calidad un tanto discutible a poetas de verdadera valía y así vemos, por ejemplo, cómo Miguel Hernández es encumbrado, al igual que Felipe Camino (León Felipe) y otros bardos de tendencias completamente opuestas». Sin comentarios.

AV

HISTORIA

MANUEL VICENTE MAGALLANES: *Miranda en el ocaso*. Cuadernos literarios de la Asociación de escritores venezolanos. Caracas, 1970. 183 págs. Ø12x16,5Ø.

Manuel Vicente Magallanes, periodista y docente venezolano, pertenece a una generación ya «granada» de escritores de su país que ha concentrado, singularmente en los últimos quince años, una producción varia con meritorias excursiones en los diversos campos de la poesía, del ensayo y de la investigación histórica. Este pequeño y bien presentado librito que nos toca comentar, es, a modo de una fulgurante evocación, resumida y diversa, de los últimos actos y actitudes íntimas del «Precursor de la emancipación hispanoamericana, con un pórtico y un remate, consagrados a sus tensiones personales —tan polemizadas, pero que continúan en la viva entraña de cuantos desde esta o en aquella orilla, tratan o aluden a la cuestión, con su paisano, «rival», y «entregador al enemigo», el «Libertador, Simón Bolívar». Es difícil trazar la semejanza de alguno de estos personajes «próceres» en la América hispana, sin aludir al otro Magallanes, en veintidós relampagueantes estampas —que mejor denominaríamos capítulos—, aprieta episodios y sucesos de la historia venezolana, aprisionados entre mayo de 1812 y la definitiva entrega, por el joven caudillo del extraordinario aventurero, conspirador y atrayente siempre figura humana, a los españoles, de su compatriota, en el que no se sabe posar una concreta preferencia, de enfoque particular, si como oscuro disgustado —y notorio «negociante» sin muchos escrúpulos— de la Madre Patria —con el apoyo o por lo menos la simpatía sugestionada de su superior, el general español Cagigal—, su espíritu viajero, entre infatigable, curioso y audaz «novelero», su ardiente vocación revolucionaria, y su temperamento «militar», de organizador e idealista de movimientos que creemos más «nacionalistas» que «separatistas». Su estupendo y rico en observaciones e ingenuos informes, «Diario», es lógico que constituya un manantial de noticias y hechos

sociales, para todos, historiadores y novelistas, que deseen situar sus creaciones entre las últimas décadas del siglo XVIII y los primeros años de la centuria decimonónica, cuando el mundo sufre una sacudida, tan radical como trascendente en la fisonomía e ideas del destino de las colectividades. En una prosa tersa y bien cortada, Magallanes, nos proporciona, atrayentes «instantáneas» del generalísimo venezolano, a quien el suizo J. G. Lavater, pudo definir en esta imagen psicológica: «encerraba en sí un mundo de hombres...».

NL

ZACARÍAS VIZCARRA Y ARANA: *Vasconia Española*. Publicaciones Españolas. Madrid, 1971. 206 págs. Ø14x21,5Ø.

Treinta y un años de distancia separan esta reedición de la primera. Y se notan. No dudo de la validez general del libro, incluso de su posible oportunidad, pero también es cierto que ciertos defectos de forma y fondo son hoy mucho más evidentes. La muerte del autor nos ha privado quizá de una revisión que hubiese sido oportuna y hasta necesaria, pero creo que una mínima dignidad aconseja reeditar tal cual, sin frivolidades de añadidos. O no reeditar si la circunstancia es adversa o indiferente.

Ante todo este libro adolece de cierta retórica —ya impopular—, que sólo es admisible (si acaso) dentro de un contexto sociocultural notablemente diverso. Ciertas expresiones resultan hoy un tanto ridículas, aunque todavía se instauran en ciertas hojas volanderas proclives al tópico. En una especie de antetítulo se lee: «Datos para comprobar que Vasconia es reliquia preciosa de lo más español de España.» La titulación de los capítulos queda muy lejos de la sobriedad que deseáramos (ej.: «Que los vascos son representantes genuinos de los indígenas de España»; o, «Como el primero que escribió en lengua castellana fue un vasco.») Al final de la obra se insertan cuatro himnos cuyas letras en esa línea

tópica y triunfalista (literariamente lamentable) que hoy parece felizmente superada (aunque con ciertas pervivencias desoladoras). Sin embargo, es justo añadir que salvo esos detalles muy localizados —hijos de la época—, la corrección de estilo es notable, incluso sobria, aun cuando todo el contexto esté atacado de una cierta retórica intencional.

Creo que este tipo de libros directamente apologeticos y, por tanto —mal que pese—, altisonantes, no casan con la sensibilidad actual, alérgica a todo dogmatismo demasiado crudo. Los argumentos no siempre son tan convincentes como el autor querria, el agua se vuelve al propio molino, hay un no sé qué de forzado, de argumentos cogidos por el pelo, de querer que algo sea lo que se quiere que sea y no aquello que da de sí (y sólo aquello).

Pese a estos reparos, discutibles o no, el libro es ameno y directo. Puede que la aparente simplicidad argumental esconda una voluntad divulgadora. García Venro —que prologa inteligentemente la reedición— viene a apoyar esta conjetura. El libro apareció en 1939. La coyuntura era evidentemente crítica. Monseñor Vizcarra escribió una obra elemental —más vulgarizada que rigurosa—, de acuerdo con

la circunstancia. De ahí ciertos vatores: su inmediatez, su amenidad, su alto valor pedagógico. La España rota necesitaba este manifiesto de patriotismo. Se trataba de unificar, no de dividir. Por otra parte, no es la claridad lo que se le critica a este libro (siempre he pensado que la claridad es privilegio y no defecto). Lo que se critica es una cierta endeblez argumental, el tratamiento un tanto forzado a textos o a hechos que de por sí no dan más de lo que dan. Y cierta pasión no siempre refrenada. Y ciertas excrecencias retóricas que —insisto— hay que valorar en su contexto. No se puede tampoco valorar absolutamente un libro de hace treinta años con criterios de hoy, pero pienso que una reedición debería advertir con mayor desenfado estos matices diferenciadores a fin de que la obra se salve al menos en cuanto a su intención y a su fondo.

La obra es —pese a todo— fácil y amena, interesante y hasta polémica. Leída con un cierto rigor puede sugerir infinitas matizaciones. Creo que su validez es incuestionable, pero sólo en general, en cuanto que trata de probar una tesis que parece viable.

JOSE MARIA BERMEJO

ENSAYO

MARQUÉS DE SADE: *Ideas sobre la novela*, seguido de *El autor de «Los crímenes del amor» a Ville-torque, foliculario*. Selección y notas a cargo de Jean Glastier. Cuadernos Anagrama. Serie Literatura. Barcelona, 1971. 95 págs. Ø10,2 x 17,5Ø.

Se anuncia al comienzo de este volumen que con su publicación se ha pretendido prestar un servicio al lector ofreciéndole un texto casi imposible de encontrar hoy, el cual constituye algo así como la primera piedra de un estudio sobre Sade y la novela que habrá de hacerse cualquier día. A continuación figura un breve prólogo cronológico de las materias que se insertan y una sucinta biografía del Marqués de Sade. De esta forma el lector queda previamente informado de los rasgos más esenciales de la vida y obra del discutido Marqués.

Por supuesto que Sade es hoy el escritor francés de su tiempo que más cerca queda de los movimientos literarios actuales. Ya se vio no hace mucho cómo su teatro interesó vivamente en Madrid. Respecto a sus «Ideas sobre la novela», que escribió como introducción a *Los crímenes del amor*, recoge con precisión y hondura las cualidades que él estimó debía reunir toda novela. Tras estudiar por qué esta clase de obra lleva el nombre de novela y dónde debemos buscar sus orígenes, cuestiones ya muy superadas, el Marqués de Sade aborda el punto sustancial de su trabajo: ¿cuáles son las reglas que hay que seguir para alcanzar la perfección en el arte de escribir novelas? ¿Para qué sirve esta clase de libros?

Comienza poniendo como ejemplo de novela auténtica al *Quijote*. Dice que esta obra debe ser considerada como la primera de todas las novelas, puesto que posee más que ninguna de ellas el arte de narrar, de entremezclar agradablemente las aventuras y particularmente el de instruir deleitando. Re-

cuerda aquellas palabras de Saint-Evremond cuando dijo que el *Quijote* era el único libro que releía sin aburrirse y el único que le hubiese gustado haber escrito. El Marqués de Sade estima que es en el estudio del corazón humano, verdadero laberinto de la naturaleza, donde el novelista debe inspirarse y profundizar cuanto le sea posible, puesto que en él radica toda la inmensa temática a tratar: «Es por tanto la naturaleza lo que hay que atrapar cuando se trabaja en este género —afirma—, es el corazón del hombre, la más singular de sus obras, y en absoluto la virtud, porque la virtud, por muy hermosa y muy necesaria que sea, no es sin embargo más que uno de los modos de este corazón sorprendente cuyo profundo estudio es tan necesario al novelista, y que la novela, fiel espejo de este corazón, debe necesariamente trazar en todos sus pliegues».

No debemos pasar por alto las consideraciones que el Marqués de Sade hace sobre la tantas veces mencionada cuestión de cuáles libertades le son permitidas al novelista y dónde radican sus ineludibles deberes para con el lector: «No se te pide ser verdadero, sino simplemente verosímil». «No sustituyas nunca, sin embargo, lo verdadero por lo imposible, y que lo que tú inventes esté bien dicho; únicamente se te perdona sustituir la verdad por tu imaginación bajo la cláusula expresa de adornar y deslumbrar». Finalmente se defiende de los reproches que la mayor parte de los críticos le hicieron cuando apareció su *Aline et Valcourt*, los cuales consideraron que Sade pintaba en sus obras con demasiado «sadismo» los vicios más bajos y repugnantes de los humanos. También en este sentido fue durísimamente atacado por Villetorque, éste con motivo de la publicación de *Los crímenes del amor*. Sin embargo, para todos tiene Sade razones a su favor, razones e ideas que justifican las intenciones de sus

obras. Deja bien sentado que si él procede así es para que la sociedad conozca mejor y aborrezca la corrupción y el crimen, y que en modo alguno el novelista debe ser identificado con el comportamiento de sus personajes, sino con la intención total de sus obras, con los fines que pretende alcanzar a través de ellas.

Es éste un libro breve de páginas, pero muy amplio e intenso de contenido; un volumen que se lee con creciente interés, estupendamente

anotado por Jean Glastier, quien procura acercarnos cuanto le es posible al conocimiento de este complejo, ultrajado y formidable Marqués de Sade, cuyas obras, especialmente sus novelas y su teatro, mantienen plena vigencia a los dos siglos de haber sido escritas. Fue el suyo un mundo extraño, alucinante, aparentemente corrompido, del que todavía nos quedan muchas cosas por aclarar.

JOSE LOPEZ MARTINEZ

ETNOLOGIA

JULIO CARO BAROJA: *Los Vascos*. Ediciones Istmo, Madrid, 1971; 385 págs., Ø11 x 17,8Ø.

A pesar de los veintidós años transcurridos desde que se publicó por primera vez esta obra, mantiene hoy vivo gran interés al aparecer la tercera edición, pues la abundancia de datos histórico-antropológicos ofrecidos sobre la región vasca y sus hombres, representa un valor insuperable en este aspecto, que hará dar al presente libro cierto carácter de manual clásico para la consulta de cualquiera de las genuinas perspectivas del pueblo vasco, respecto a su cultura, psicología y componente biológico, así como la importancia sociológica que se deriva del estudio de sus instituciones privadas y sobre todo familiares.

En el prólogo se plantea como estructura básica, que por cierto vemos mantenerse en el fondo durante el transcurso de tan interesante obra, el esquema de los cuatro «círculos funcionales» más importantes de Von Uexküll en los que biológicamente se desenvuelve todo sujeto, es decir: el círculo del medio, el del botín, el sexual y el de enemigos. He aquí el esquema de la acción estrictamente biológica aplicado sobre la cultura; aunque ya Caro Baroja sale al paso de quienes hipertrofian el valor del influjo biológico para generalizaciones abusivas que tienden a conferir a ciertas razas una acción monopolizadora de toda creación cultural; así dice: «Sabemos que la cultura es contagiosa, que se difunde por encima de las más grandes fronteras, con arreglo a diversos sistemas que tienen poco que ver con los que rigen en la transmisión de los rasgos físicos de generación en generación.»

Desde la introducción al epílogo no hay ni una sola línea sobrante, de acuerdo al estilo conciso y científicamente informativo que siempre utiliza Julio Caro Baroja. Este amplio estudio sobre los vascos se halla dividido en dos partes. La primera desarrolla en una sucesión de capítulos: el origen de las poblaciones desde la antigüedad, la génesis de las localidades actuales en la Edad Media, el desenvolvimiento de la población vasca en la Edad Moderna, las formas de casas vacas y sus poblados, el nombre y funciones de los edificios, los tipos de cultivo, los aperos, ergología, la tracción animal en la agricultura, el complejo pastoril con los tipos vascos de ganadería; los leñadores, carboneros, mineros, herreros; los navegantes, el comercio, la industria. Planteado así, de manera exhaustiva, el ambiente y sus derivaciones funcionales para la vida del hombre. La segunda parte se dedica al análisis de la estructura social, donde se estudia la perspectiva humana desde la niñez al matrimonio y del matrimonio a la muerte, la mentalidad del campesino, el aspecto religioso, el mítico, el ritual, la hechicería, las artes plásticas, la música, poesía, danza, teatro y deporte.

Los numerosos dibujos y croquis que contiene el libro resultan muy aclaradores de cuanto se expone en el texto, así como la profusión de notas a pie de página, con citas, comentarios y referencias precisas y a veces extensas, resultan un complemento muy valioso.

LUIS BONILLA

GAÍNZA DE BARANDIARÁN, S. J.: *Danzas de Euskalerra*. Tomo III. Editorial Añamendi. San Sebastián. 240 págs. Ø12 x 18Ø.

En 1963 habían visto la luz los dos primeros tomos de la obra, y en ellos, además de ofrecernos un estudio sobre la sistematización de las danzas vascas, se hacía la descripción coreográfica de ellas y la inquisición sobre la estética del adelantado en la recogida y estudio del baile popular que fue el guipuzcoano Juan Ignacio de Iztueta, quien, tan lejos como en 1826, publicaba su Cuaderno de las melodías, el segundo de nuestros monumentos sobre lo popular, precedido por la obra del vizcaíno Isa de Zamacola, Don Preciso. El tomo tercero nos llega ahora, con la des-

cripción de cuatro danzas: *Uztai Aundi Dantza*, *Pordon o Sardai Dantza*, *Belaun Txingoa* y *Zinta Dantza*.

Ya conocemos el método de nuestro autor: a la introducción siguen unas observaciones sobre la estructura, la coreografía desmenuzada paso a paso, para terminar con las notas bibliográficas. Todo ello forzaría a limitar estas líneas a la simple reseña ya dada, si no dieran ocasión a una extensión más amplia algunas observaciones que la obra sugiere.

Sea primera la que el autor con-signa acerca de la *Uztai Aundi Dantza*, baile de hombres en su origen y tradición, ejecutada hoy por muchachas, y la afirmación tajante, y creemos exacta: «Toda

danza vasca, realizada por grupos disciplinados, es propia de hombres». A seguido de ella, y ya de nuestra minerva propia, el afán que el autor muestra en corregirlos por él estimados yerros en la ejecución recibida tradicionalmente. Ello le conduce a mutaciones que alcanzan a la misma música de los bailes. Si respetable es su criterio, no coincide con el comúnmente admitido y seguido por los estudiosos.

No carece de agudeza señalar que el traje «vasco» es usado tan sólo por los grupos disciplinados y preparados para la exhibición, en tanto «cuando no actúa el grupo como tal, cuando no hay una premeditación ni preparación disciplinada en las exhibiciones, la indumentaria sufre modificaciones», vistiéndose las muchachas de «casera» se acercan a lo más auténticamente popular y escogen las prendas más populares por su significación y los detalles más pintorescos.

Tal observación viene, en realidad, a plantear el problema de nuestros bailes populares, encorsetados hoy por culpa del afán exhibidor y espectacular, hasta el riesgo de la asfixia, que la mayoría de ellos están padeciendo.

De la Pardon Dantza dice que trae su origen de la batalla de Beotibar en 1321. Dudoso el origen para un baile de varas o bordones, y muy significativo que su celebra-

ción ocurra por San Juan. El supuesto origen permite al autor unas reflexiones sobre el pueblo vasco, la fidelidad a los mayores, etc. Belaun Txingoa, o salto de las rodillas, fue titulada por Iztueta «Billancico». Habremos de recordar al autor que esa palabra castellana, si en su primer significado viene de canción de villanos, más recientemente designa las canciones navideñas, hasta el punto de que se ha echado prácticamente en olvido su oficio primero. Belaun Txingoa se bailaba por Navidad.

También la Zinta Dantza, o baile de cintas, da ocasión a correcciones, algunas de las cuales remontan al padre Donostia, tan recordado. Ni aún con esta autoridad me parecen aceptables. Y en ésta, como en general en las demás, echo de menos descripción del movimiento de los brazos, movimiento tanto más importante cuanto que ésta y la Pardon exigen su complemento en el juego de las varas y de las cintas, determinada en las de esta especie por los cruces, que dan lugar a diversas figuras en el tejido.

Los reparos expuestos no empañan la importancia e interés, tanto del empeño, como de la obra iniciada, cuya continuación esperamos con impaciencia. Es una de las pocas que podemos considerar como de nivel actual en este campo.

ARCADIO DE LARREA

como ejemplo la historia de los fantásticos rayos N, aparentemente descubiertos cuando un físico de Nancy investigaba sobre la realidad de los rayos X descubiertos por el alemán Roentgen. Todo el proceso de los fabulosos rayos N queda relatado por Rostand no sin cierto humorismo, como así también cuanto se refiere a la otra cuestión de la radiestesia y los diversos aspectos de lo que él denomina pseudo ciencia.

En el ensayo *Biología y Derecho* establece los fundamentos biológicos que deben hallarse presentes en la mente de los juristas de modo esencial, ya que según Rostand el Derecho se funda, ante todo y de modo esencial, en la historia natural del hombre. Así afirma que en nuestros días el conocimiento biológico de la especie humana es suficientemente avanzado para que el Derecho deba evitar cometer grandes equivocaciones por ignorar la biología. El Derecho ha de reconocer las conquistas biológicas, pero «debe limitar los estragos» de aquellas conquistas mediante vigilancia y control.

El ensayo tercero, *Las singularidades del hombre*, plantea las excentricidades o rarezas que se pueden encontrar en la especie humana, y resultan significativas y útiles para ser estudiadas por el biólogo y el médico. La cuestión de los hermanos univitelinos, la de la hipotética partenogénesis incompleta o rudimentaria en la mujer, así como la ginogénesis, son «fenómenos» de un gran interés polémico abordados aquí por Rostand con gran claridad, dentro, claro es, de los límites actuales de conocimiento genético.

El ensayo cuarto, *Biología e infancia inadaptada*, estudia la influencia de los factores biológicos en la conducta de los niños y adolescentes llamados vulgarmente «inadaptados». El ensayo siguiente plantea el tema de la unidad y diversidad en biología, y el proceso diferenciador que hace surgir lo diferente de lo semejante, a partir de la mórula. El estudio final titulado *El cine y la Biología*, expone la utilidad del cine como difusor de la ciencia, su colaboración en el proceso investigador y el descubrimiento de la verdad, ya que gracias al cine es posible «repetir» el fenómeno de la naturaleza, revivirlo y adueñarnos del proceso, de tal manera que el pasado se torne de nuevo presente. Así, por ejemplo, señala Rostand que gracias al «ralenti» se pueden estudiar los movimientos animales, y gracias a la cámara «acelerada» los movimientos de los leucocitos en el momento de lanzarse sobre los microbios.

Se trata, en fin, de un libro de gran interés para los no especialistas en Biología, ya que los temas están desarrollados con la máxima facilidad y claridad literaria sin merma del rigor científico propio de Jean Rostand.

LB

CHRISTIAN LEOURIER: *El origen de la vida*. Ediciones Istmo. Madrid, 1970. 167 págs. Ø11x17,8Ø.

Un libro merecedor de todo interés, por el tema inagotable, eterno y siempre nuevo, actualizado en el plano de un gran rigor científico, donde el autor realiza una síntesis sobre las más recientes aportaciones biológicas al problema de la vida, desde el punto de vista evolucionista.

La evolución progresiva de las moléculas complejas hasta culminar en los organismos primitivos, de donde proceden todos los seres

vivos, es el camino elegido por el autor y el punto de vista más aceptable para la comprensión de la biogénesis. Pero el mismo Christian Leourier advierte al lector que a dicha teoría le falta aún completarse, dar respuesta a las dos siguientes cuestiones: «¿Cuándo comenzó la evolución? ¿Sobre qué material operó por primera vez?». Si, como dice muy bien, la idea evolutiva implica la de continuidad, carecemos del eslabón inicial. Por tal razón, señala el autor la importancia de la incorporación de la teoría de la evolución a la biopoyesis (nacimiento de la vida). Se descartan aquí el sinnúmero de especulaciones teóricas que pertenecen al campo de la metafísica y se apoya estrictamente en el plano científico, que excluye cuanto no se base en la observación y la experimentación, única manera efectiva para el autor de aproximarse a conocer el fenómeno de la vida.

El capítulo primero expone claramente el planteamiento del problema; el segundo, refiere el contexto histórico sobre las soluciones ofrecidas desde la antigüedad, desde la teoría de la generación espontánea, hasta las teorías de vitalistas y materialistas, para llegar con la teoría evolucionista del origen de la vida a los más actuales planteamientos. Esta teoría queda expuesta en los capítulos III y IV, donde se presenta la teoría del ruso A. I. Oparin. En el capítulo siguiente y en la «Conclusión» que cierra el libro, aporta el autor interesantes sugerencias sobre varias cuestiones suscitadas por las recientes investigaciones sobre el origen de la vida.

LB

PAUL ROAZEN: *Freud, su pensamiento político y social*. Ediciones Martínez Roca, S. A. Barcelona, 1970. 280 págs. Ø13,7x20Ø.

El reciente interés por el pensamiento social de Freud produce a ritmo acelerado una sucesión de libros en todos los idiomas, como un oleaje de resaca donde, a veces, se sacan conclusiones un tanto precipitadas o demasiado subjetivas por parte de los autores en la confrontación de sus propios fines dialécticos con lo escrito realmente por Freud. Entramos así en el terreno especulativo de la intencionalidad; lo que Freud quiso o no quiso dar a entender, la carga política de sus ideas que resultan aplicables, fuera del psicoanálisis clínico, al estudio político-social. Con ello se encuentra el Freud personal, aunque se busque su proyección sociológica, y no el Freud clínico y psicoanalista en el sentido médico que le hizo famoso. Ahora bien, el aplicar la teoría psicoanalítica en general a la teoría política y social es un abordaje de fecundas perspectivas dado el desarrollo actual del psicoanálisis, y donde Freud ya sólo es una base histórica, fundacional, rebasada, pero que se ha convertido en un símbolo. Quizá por eso el autor del presente libro simboliza con la palabra Freud «sus propios escritos y aquellos pertenecientes a la psiquiatría en los que puede apreciarse directamente su inspiración», y agrega: «No pretendo haber examinado de una forma exhaustiva todos los nuevos descubrimientos de la psiquiatría de nuestra época.» El autor plantea su libro históricamente a través de un concienzudo esfuerzo para ver lo que puede engranarse de la teoría psicoanalítica freudiana con el pensamiento político y social de Freud.

El capítulo primero, titulado *El psicoanalista y el estudio de la po-*

MEDICINA

PSICOANÁLISIS Y SOCIEDAD: APUNTES DE FREUD-MARKISMO

Wilhelm Reich
La aplicación del psicoanálisis a la investigación histórica
Igor A. Caruso
Psicoanálisis y sociedad: de la crítica de la ideología a la autocritica
El yo y la civilización
Notas sobre la manipulación del hombre por el hombre
Cuadernos ANAGRAMA

WILHELM REICH: *La aplicación del psicoanálisis a la investigación histórica*. IGOR A. CARUSO: *Psicoanálisis y sociedad. El yo y la civilización*. Editorial Anagrama. Barcelona, 1971. 94 págs. Ø10,3x17,5Ø.

Es obvio explicar el interés del primer ensayo de este pequeño libro, donde el mismo Reich nos lleva a la raíz de las polémicas que surgieron a la publicación de sus bases sobre la aplicación del psicoanálisis a la sociología, ya que su auténtico punto de vista fue mal comprendido y atacado en aquello que no decía exactamente Reich, y en cambio silenciado en lo verdaderamente sustancial, e incluso acusado de contradecirse, como hizo Fromm. La defensa por Reich de su tesis, en unas réplicas oportunas, son presentadas aquí directamente. Hay que destacar como muy valiosas las notas que al final de este ensayo presenta Ramón García a modo de apéndice.

El estudio primero de Igor A. Caruso plantea el aspecto social del psicoanálisis; donde entre otras cuestiones se refiere al problema de la alienación, tan característica de nuestros días; alienación en la red de relaciones psicosociales neurotizantes, de tal manera que «la alienación, interhumana y también in-

trasíquica se añade de este modo a la alienación económica».

Presenta A. Caruso el origen social del psicoanálisis, y la disposición a la autocritica, esa misma autocritica que el psicoanálisis exige del analizado. En el ensayo final: *El yo y la civilización*, expone A. Caruso ciertas consideraciones sobre el comportamiento humano, en la dimensión histórica que distingue al hombre del animal, aunque sea análogo el funcionamiento de los modos de ese comportamiento, y plantea el tema de la manipulación del comportamiento por el hombre y su perspectiva ilimitada con todos sus riesgos.

LB

JEAN ROSTAND: *Ciencia falsa y pseudo ciencias*. Editorial Tecnos. Madrid, 1961. 223 págs. Ø12x19,5Ø.

Se reúnen aquí seis estudios del eminente biólogo, miembro de la Academia Francesa, famoso desde sus trabajos sobre partenogénesis y cuyos libros merecerán siempre general atención, porque Rostand ha ofrecido en sus escritos la particularidad de enriquecer literariamente, con juicios y comentarios, sus opiniones, en cuya base científicamente se halla el estricto rigor biológico que preside toda su ideología.

El primer ensayo, titulado *Ciencia falsa y pseudo ciencias* es el que sirve de título al presente libro. Plantea aquí la cuestión de los errores científicos, no los errores que todo estudioso puede cometer dentro del ámbito de las ciencias, sino los de ilusión colectiva y contagiosa cuando un error individual hace escuela y se convierte en una fuente de irracionales fantasías que se difunden como verdades científicas comprobables. Relata

lítica, presenta esquemáticamente el ideario freudiano; capítulo que se complementa desde una proyección histórica con el siguiente, *El significado de una teoría*, que plantea ya las repercusiones sociales de las ideas de Freud. El capítulo tercero, *Religión, realismo y utopía*, toma los ensayos donde Freud se refiere a la religión y sobre esta base enfoca el autor los problemas de la justificación de las penas legales, las relaciones del concepto de autoridad, las posibilidades de espontaneidad humana; pero de todos estos planteamientos es en el análisis del texto *Moisés y el monoteísmo* donde el autor realiza su más personal estudio para desentrañar el carácter y la inteligencia de Freud. En dicho análisis, Paul Roazen logra definir a Freud en el significado de sus ideas estrictamente políticas a través del

concepto freudiano de Moisés como líder del pueblo judío, esa función que tienen todos los líderes de reforzar (dicho sea en terminología freudiana) los controles del super-yo. «Sea lo que sea la opinión que pueda sostenerse acerca de la realidad de la descripción freudiana de Moisés, o del efecto de éste sobre su pueblo, la confianza de Freud en las posibilidades del liderazgo y su énfasis en la función de los líderes como super-yo de la colectividad, son de un interés permanente.» Estudia también aquí el autor la importancia concedida por Freud al factor tradición como continuidad de la cultura: «lo que sostuvo a los judíos a través de todos sus infortunios fue la fuerza de la filosofía del primer Moisés». Esta valía concedida por Freud a la tradición como mecanismo es para Roazen interesante respecto a la

teoría política y resalta la importancia del concepto de super-yo aplicado al análisis de los valores dominantes en una colectividad social.

En los dos últimos capítulos estudia los conceptos freudianos de guerra y agresión, de la cohesión social ante las circunstancias y sus reacciones, la psicología política de Freud, las consideraciones históricas de la época de Freud a través de sus ideas. En suma, este libro de Paul Roazen constituye una aportación al conocimiento de un Freud auténtico en su pensamiento y en su trayectoria, escrito con más objetividad que muchos de los estudios ideológicos o biográficos que inundan hoy las librerías sin definirnos realmente la personalidad de Freud como el presente libro.

LB

bibliografía se cuentan Londres, ciudad centrifuga; Londres para turistas pobres; Sólo mirando, y, por fin, ahora, Londres para turistas ricos. Se trata de guías turístico-anecdóticas, que señalan no sólo los lugares del «typical», sino también los asombros que pueden producir.

Quizá por ello resulten necesarias esas listas de tabernas o de tiendas, por ejemplo, de las que el autor no puede dar más que una ligera referencia, ante el exceso de datos que ha aportado sobre otras semejantes. Puesto que se trata de ambientar a los turistas hispánicos económicamente potentes que no deseen los servicios de un guía profesional, Merino incluye sin regateos cuantos datos, cifras, calles, situaciones y posibilidades conoce, de forma que el lector adinerado se pueda pasear tranquilamente por las calles, plazas, restaurantes, tabernas, tiendas más o menos claras, cines, teatros, parques, etcétera, de ese Londres abigarrado donde coexisten la herencia de la reina Victoria y las modas de Mary Quant.

Al terminar el libro se dio cuenta el autor de que había escrito más una guía que un memorial, y lo señala así en el prólogo: «Pienso que Londres para turistas ricos corresponde a su título, y hasta estoy convencido de haber escrito por primera vez en mi vida una auténtica guía —con direcciones, teléfonos y toda la información que he considerado necesaria— sobre lo que puede hacerse en la capital británica cuando se tiene "pasta" en el bolsillo».

La cita aclara el contenido del volumen en cuestión, y nos pone sobre la pista del estilo literario de Joaquín Merino. Nos hablará de la «pasta» o dirá que el alcalde de Madrid «es un tío estupendo» y cosas semejantes. De modo que hay que calificarlo de estilo «a la pata la llana», como el autor diría, supongo. Es decir, que cuenta como si estuviera de tertulia con amigos de confianza. Las comparaciones que establece para que el lector celtibero comprenda bien lo que escribe, son igualmente campechanas, aunque a veces no tanto: por ejemplo, asegura que la apariencia de las revistas «sexy» más procaces y soeces en su interior «no resulta más alarmante que la de LA ESTAFETA LITERARIA en su primera época» (pág. 182).

En resumen, aquí encontrará el lector datos concretos y opiniones personales acerca de todo lo turístico de Londres. Le será fácil llamar a una agencia que le enviará un coche con sólo marcar las cifras que Merino señala, o podrá pedir que le hagan otros servicios que no conviene citar aquí por las razones que diferencian a esta revista de las otras, pese a su apariencia.

La guía es apta para «gourmets», para lujuriosos amigos del otro sexo o del propio, para jugadores, para bebedores, para aficionados al arte o las curiosidades, para..., en fin, para todos los mayores de edad. La galería de tipos que desfila por sus páginas es variopinta; no en balde el autor tiene una no envidiable virtud: «Poseo un curioso atractivo —confiesa en la pág. 213— para los esquizofrénicos, paranoicos lunáticos o simples memos y, claro, ¡he llegado a reunir una de amigos locos!... Y aún no sé si ello se debe a mi gran bondad, mi enciclopédica curiosidad, mi cortesía exquisita, mi auténtico sentido de la democracia o mi paciencia ejemplar. Ni siquiera sé si lo que sucede es que estoy mucho más majareta que ellos».

VIAJES

DOLORES MEDIO: Asturias. Guías de España. Ediciones Destino. Barcelona, 1971; 613 páginas. Ø17x22Ø.

«Lo primero que, mirando hacia Asturias, vemos los castellanos, es que no vemos», escribió Ortega. Se refería a esa niebla perdurable que, coronado Pajares, sale—aliento hondo del valle—al paso del viajero. La mirada, hecha a los vastos horizontes castellanos, aquí vacila, se desconcierta, cae. Es decir, necesita aprender a ver. Dolores Medio, con este su libro más reciente, viene precisamente a enseñarnos, viajeros anhelantes, cómo mirar hacia Asturias, comprendiéndola, amándola. ¿Quién mejor que ella, sobre cuya novelística gravitó siempre el ámbito astur—paisaje, pueblo—, para coronar con éxito tal propósito? Dolores Medio, por saberlo todo, sabe hasta el número de tonalidades que tiene el abrupto paraje verdeante que sustituye, casi sin transición, al ancho y seco horizonte castellano: veintisiete.

Y, partiendo de Oviedo, nos lleva de la mano por su Asturias, en un recorrido moroso,

atentísimo, subyugante. Pueden ser unas redes secándose al sol de Cudillero, una iglesia del siglo IX en Tuñón, un ara romana en la sacristía del templo de San Vicente de Serrapio, un iconostasio impar—el de Santa Cristina de Lena—, cercano a Vega del Rey: todo lo capta, todo lo transforma en materia propicia esta mujer apasionada de su tierra. Dolores Medio traza diversas rutas—la del prerrománico, la de la manzana, la de piedra y cielo, la de los pantanos, la del Pajares—y por ellas camina, para tornar y recomenzar de nuevo. Los ríos—Nalón, Navia, Narcea, Piguña, Cubia, Trubia, Caudal...—le hacen el son, le dan reflejo y compañía. Cuando pone fin a su peregrinar, pesa sobre su verbo una punta de nostalgia: «Despidase el viajero del Principado —dice—, que ha recorrido ya desde las montañas hasta la costa, donde el verdor de sus tierras se desfleca en la arena dorada de sus playas y el ocre oscuro de sus acantilados. Ha medido de un extremo a otro las alas extendidas de ese gran pájaro imaginario que forman sus carreteras. Ha escalado los

agudos Picos de Europa, donde sólo mora el rebeco. Ha contemplado un turbulento mar petrificado, desde el mirador de El Fito. Ha atravesado la soledad terrible del Palo y ha conocido los primitivos Oscos. Se ha asomado a la gran mancha vegetal del bosque de Muniellos, donde el urogallo muere cantando. La garganta divina del Cares se abrió a su paso, y ha cruzado por el desfiladero de Peñas Juntas, entre su beso imposible... Sí, hay nostalgia en su verbo, pero hay también belleza. La prosa de Dolores ha sido siempre sobria, eficaz, sin demasiados relumbres. Pero aquí se le afila, chispea, vibra, sorprende. Porque le nace del propio corazón enamorado, sobre el que su larga ausencia vierte una inédita ternura.

Así, con ser una guía—y qué útil, y qué tentadora—, esta Asturias de Dolores Medio es también un libro entrañado, lleno de calidades y de calideces, que las espléndidas fotografías de Ramón Camprubí y los mapas de Pablo Cots redondean muy cumplidamente.

CARLOS MURCIANO

ENRIQUE BORRÁS VIDAOLA: *Color de Madrid*. Editora Nacional. Madrid, 1971. 132 págs. Ø16,5x24Ø.

El periodista Enrique Borrás nos ofrece, en poco más de cien páginas, cincuenta y un artículos sobre diferentes aspectos de la Villa y Corte. Su trabajo, preferentemente periodístico, tiene garbo y donaire.

Desde el punto de vista del crítico hay pocas posibilidades de entrar en pormenores literarios. Para el lector, en cambio, resulta un entretenimiento muy agradable «callejear» por estas páginas jugosas sobre el Madrid de ayer y de hoy encontrando datos y noticias que, en varios casos, posiblemente desconocerá.

De los cincuenta y un títulos que nos ofrece Enrique Borrás señalaremos, como más logrados, los siguientes: *Deporte, sainete y música*, *Torre inclinada*, *Quintetos y minuetos*, *Primacia verbenera*, *Desahucio del «Monstruo»*, 66 y 99, ci-

fras culturales, ¡Ah, la penicilina!, *Apolo*, sin «cuarta» y *Por 2.500 reales*.

Prologa el libro la pluma del Marqués de Lozoya, quien en sus líneas finales, nos recomienda: «Hemos de amar a Madrid—Enrique Borrás Vidaola nos estimula a ello—. Al Madrid de ahora y al de antaño y para amar más es preciso conocer mejor. Una visita a las Descalzas Reales o al Museo Romántico nos dirá cuánto hubo de bello y de bueno en esta calumniada "Corte de los Milagros".»

Hasta aquí las palabras de don Juan, a las que muy poco, en verdad, se puede añadir. ¡Lástima que el autor no haya profundizado más en determinados capítulos que hubieran resultado claves para un mayor lucimiento histórico-literario!

De esa forma el libro no habría quedado—en algunas de sus páginas—en mero relato superficial y podría ser una magnífica y com-

pleta fuente de documentación para los estudiosos sobre aspectos de la Villa y Corte de España. ¡Otra vez será!

ROBERTO RIOJA

JOAQUÍN MERINO: *Londres para turistas ricos*. Ediciones Marte. Barcelona, 1971. 253 págs. Ø14x21Ø.

Joaquín Merino sale y entra en el aeropuerto de Heathrow como Pedro por su casa, que ya es decir, cuando de la antigua capital del ex Imperio Británico se trata. El caso es que como tantas son las dificultades para que le dejen entrar a uno, y como tantas veces él ha recibido la aprobación de los funcionarios del aeropuerto, se le ocurrió escribir unas guías de Londres, con objeto de que cuantos se quedaron con las ganas de llegar allí cubran esa laguna viajera. En su

LUCIEN FEBVRE: Erasmo, la Contrarreforma y el espíritu moderno. Ediciones Martínez Roca, S. A. Novocurso. Barcelona 1970, Ø13 x 20Ø.

Con relativa prisa se está vertiendo a la lengua de Cervantes la obra histórica del gran ordenador de las investigaciones francesas Lucien Febvre. En el conjunto destaca por su originalidad la interpretación que Febvre ofrece de los antecedentes de la Reforma protestante. Podríamos decir que la panorámica de *Combats pour l'histoire*, aparecida en 1953 en edición de L'Ecole Pratique des Hautes Etudes de París, viene a ser una introducción y un prólogo a los hallazgos personales de Febvre en torno a la problemática religiosa del siglo XVI. De esta manera la colección de artículos que ahora constituyen el libro Erasmo, la Contrarreforma y el espíritu moderno, tiene el valor de significar una de las tesis centrales del historiador francés.

Al experto de condición española en cuestiones históricas este libro de Febvre le remite de inmediato a la obra de Américo Castro, el gran intérprete de la vida hispánica, aunque en muy poco se parecen sus modos de historiar. La expresión de Castro es honda, definitiva, cálida. La de Febvre ligeramente admirativa, dialogante, aficionada a los matices. Pero el tiempo al que ambos se asoman es el mismo. Cuanto sobre Rabelais afirmó Febvre lo ha analizado Castro en nuestro Arcipreste de Hita. Lo que dice Febvre de Erasmo se había dicho por Castro acerca de Cervantes. Castro se abraza al personaje. Febvre lo mira desde lejos.

Febvre confiesa la deuda contraída con Marcel Bataillon por su Erasmo en España, aparecido en 1937. En cambio, no se toma la molestia de reconocer lo que desde entonces ha venido aprendiendo Bataillon de las investigaciones de Américo Castro. Bataillon lo ha reconocido así en sus estudios sobre la pícaro Justina. Ciertamente Bataillon integraba entonces a las Españas en el conjunto de la vida religiosa de Occidente, pero no lo es menos que

a esta hipótesis se han añadido con solidez irrefutable numerosas distinciones en la propia pluma de Bataillon que Febvre no reconsidera.

Febvre, a la hora de contrastar los efectos del luteranismo en Francia pone su pasión de historiador al servicio de la demostración de que hubo una Reforma francesa, diferente, desde un principio, a todas las demás Reformas contemporáneas. Aquí la tesis es el importante papel de los condicionamientos nacionales en el desarrollo de la Reforma. En el caso español a un Erasmo que no quiere aceptar la invitación de Cisneros para visitar España se contesta con la afirmación de que los mejores españoles fueron a Erasmo. Sólo por esa vía penetró en España el luteranismo y el iluminismo. El reformismo español queda desarraigado. El francés aparece con sólidas raíces. El autor no concluye nada a partir de este contraste, desde luego discutible.

Febvre nacionaliza a Lutero «el alemán, profundamente germano que, a fin de cuentas no habló ni actuó más que para alemanes» y universaliza a Erasmo, el hombre europeo «enemigo de los cuchillos largos» que no fue un héroe, menos aún un profeta, «el hombre de todas partes». Le importa mucho dejar sentado el italianismo de Maquiavelo y la condición francesa de Calvino. ¿Por qué pasa por España sin españolizar a ninguno de sus pensadores?

El modo de expresión característico de Lucien Febvre contagia al lector de su inquietud por las nacionalidades que inspiraron en la historia el origen de las ideas modernas. Pero al margen de esta limitación hay que reconocer el atractivo de su estilo, la originalidad de sus conexiones y contrastes, la erudición de su mente y la racionalidad de su método. El exceso de frialdad religiosa, quizá insuperable en Febvre, deja a los conocedores de la obra de otras plumas sobre el tema con la sospecha de que en materia religiosa no es raro que investigando menos se conozca más.

MIGUEL ALONSO BAQUER

todos los hombres. Ahora, ¿en qué consta esa moralidad, cómo debe ser manifestada a todos y cómo puede lograrse eficazmente. Este es el problema». Y, sin duda, lo más importante es su justo planteamiento, porque podrá de aquí aportarse la actitud de búsqueda de soluciones. Quizá lo más importante del nuevo libro, en su conjunto, sea que se ha situado en un indiscutible punto de partida, que ha adoptado ante lo mutable una actitud de duda y ha colocado la interrogación sobre lo discutible.

Entre las causas de la crisis actual se insertan la formación legalista, presentándola como algo pasivo y automático.

Caminos nuevos de la moral postula la recuperación de la originalidad de la moral evangélica. ¿Cuál? La inclusión «como un elemento básico del hecho de la creación y de la creación del hombre». Lo nuevo y original de la moral cristiana es la revelación de Cristo y Dios como finalidad última de la vida y la nueva relación de amistad del hombre con Dios, según sistematiza el autor.

La primacía del Evangelio como norma traducida en una proyección social es el «leit motiv» del núcleo de la obra. En el momento de una valoración global no se puede olvidar el lenguaje utilizado. Lenguaje exacto y en un tono directo. Desde cualquier ladera religiosa en la que esté situado el lector, puede encontrar en Caminos nuevos de la moral el bello gesto del diálogo para encontrar cauces reales en la moral. La última parte de la obra nos recuerda los poemas de Alberti en su trabajo sobre crear el hombre nuevo. Insertada en unos nuevos cauces de presencia bibliográfica religiosa, el libro es un excelente punto de partida para la reflexión sobre los jalones para una moral de hoy.

ER

KARL RAHNER: ¿Crees en Dios? Taurus, Madrid, 1971. 144 págs Ø11,5 x 17Ø.

Karl Rahner es un teólogo que junto a una profunda preparación bíblica y moral tiene una valoración y un conocimiento real de los problemas del hombre contemporáneo. Su nueva obra, de la cual Taurus presenta la traducción al castellano, responde, precisamente, a esa línea de respuesta a los problemas contemporáneos. El título ¿Crees en Dios? parece una infantil pregunta de catecismo compendiado; sin embargo la obra es un claro intento de diálogo. El se sitúa interrogando si todavía se puede creer. Rahner no parte de esquemas monóticamente estructurados, sabe lo que significa la dinámica de la historia y sin tendencias irrenunciables, interpela al hombre contemporáneo para que dé una respuesta a una pregunta clave en la historia de la vida. Porque «la experiencia de la vida misma, afirma Rahner, hace que el hombre esté solo, como en el vacío, entregado a su libertad aunque sin sentirse seguro de ella, como inmerso en un mar infinito de tinieblas y en una noche descomunal y tremenda en la que si sale de una provisionalidad es para entrar en otra, frágil, pobre, atanzada por el dolor de su contingencia...».

En ¿Crees en Dios? se plantea

la fe en su relación social, no como algo particular y aislado; «se trata más bien de que nos encontramos —para ser sinceros— en medio de muchos que, más o menos, han perdido la fe, llegando a veces a una verdadera hostilidad, abandonando oficialmente la Iglesia».

Es curioso comprobar cómo Rahner no soslaya la problemática contemporánea en la presentación del problema de Dios. Antes la Naturaleza era un fenómeno poco menos que incontrovertible para hablar de la presencia de Dios; hoy «la naturaleza ya no es la representación sublime e incontrolable de Dios, sino el material que necesita para sentirse en su propia y libre capacidad creadora».

Finalmente aporta algunas características de las que debe estar revestida la fe, entre ellas el sentido de lo fraternal sin preterir la humildad.

¿Crees en Dios? es una de las aportaciones bibliográficas recientes sobre temática religiosa en la cual destaca su serenidad y equilibrio.

ER

RAMIRO A. CALLE: Tres grandes maestros. Ediciones Darsana. Madrid, 1970. 178 págs. Ø12,3 x 18,5Ø.

Buda, Confucio y Mahoma, como tres de los grandes maestros de la Humanidad, hallan en este libro de Ramiro A. Calle una presentación muy sintetizada, pero donde no se omite lo más trascendente y definidor del legado espiritual de cada uno de ellos, en perspectiva directa, biográfica, del relato breve de unas vidas fieles a sus verdades y a la transmisión de sus convicciones para ayudar a los demás a la comprensión de los destinos humanos, según lo entendieron y expresaron en el paradigma respectivo de sus propias vidas.

Anteriormente dejamos ya constancia en LA ESTAFETA LITERARIA del estilo de Ramiro A. Calle con motivo de otra obra suya: Tres grandes místicos hindúes, donde calificábamos su manera de hacer como sugestiva y concisa, objetiva en la presentación directa de los biografiados sobre la base de sus propias palabras transcritas de los textos. Y observamos que Ramiro A. Calle se mantiene fiel a su trayectoria en los temas elegidos para sus libros y en el desarrollo de los mismos, al facilitar al lector unas síntesis acertadas que prescindan de todo lo accesorio. Los breves comentarios del autor sirven para hilvanar los hechos y palabras de los biografiados, en un conjunto armónico de los pasajes elegidos en correcta y amena presentación literaria.

LB

YVES CONGAR, RENÉ VOILLAUME, JACQUES LOEW: Autoridad y libertad en la Iglesia. Desclée de Brouwer, Bilbao, 1971. 76 páginas Ø11 x 18Ø.

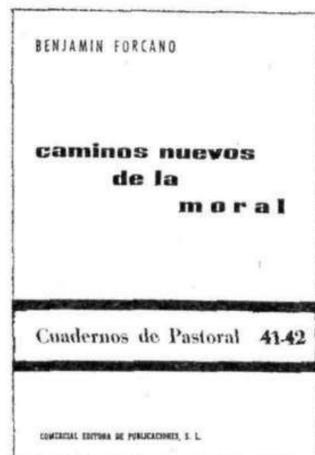
Desde tres perspectivas diferentes, la del teólogo, la del pastoralista y la del sacerdote-obrero, ahora en tierras hispanoamericanas, son presentadas al lector cuestiones urgentes de la Iglesia católica. La obra es muy breve, pero recoge una extensa problemática contemporánea de la Iglesia en su aspecto interno y externo de libertad y autoridad y los caminos para su renovación.

«El absolutismo de los principios durante los siglos XVI y XVII, y el estatismo del XIX, se han reflejado en más de un modo de pensar y de hacer en el seno de la

BENJAMÍN FORCANO: Caminos nuevos de la moral. Editora de Publicaciones, Valencia, 1971. 272 págs. Ø14 x 21,5Ø.

El joven profesor de la Universidad Pontificia de Salamanca, Benjamín Forcano, parte de un hecho que manifiesta con claridad, «la crisis de la moral es un hecho. Este hecho no se refiere, contra lo que algunos pudieran imaginar, a la particularidad de que las costumbres son hoy más relajadas que en otras épocas, a que se peca más y los hombres son más perversos». La crisis, según el profesor Forcano, se debe al hecho de que hoy no se sabe con seguridad cuáles son las bases que justifican las costumbres que hemos venido y venimos ejercitando, y de si, en realidad, tales bases existen.

La obra respira sinceridad y una clara opción a encarar los problemas socioreligiosos con sano realismo.



mo. No obstante, a pesar de lo que se ha denominado crisis de la moral, el autor de Caminos nuevos de la moral indica que «existe en el hombre actual la exigencia de una moralidad, el reconocimiento de que se establezca una ética válida para

Iglesia», escribe Yves Congar. Desea la búsqueda de un estilo de vida que sea auténticamente cristiano. Autoridad y libertad, afirma, no son términos en pugna y menos aún palabras antinómicas. No es nada fácil circunscribir a teóricas soluciones la aparente dualidad de autoridad y libertad: «Todo gran problema es difícil, y si llegara a ser fácil habría perdido su interés y su hondura. Solamente lo que es difícil merece la pena». Realmente el teólogo Congar no da soluciones concretas, plantea la situación actual y da una bases de diálogo. Interesantes por la serenidad con que están elaboradas y por la seriedad extraída de un trabajo de reflexión y no fruto de una rápida y fácil improvisación.

Las condiciones para una sana y constructiva renovación eclesial es el tema de René Voillaume. Un primer paso, subraya Voillaume, es realismo y humildad, «sin perder de vista que, a fin de cuentas, nuestro tiempo no es sino un fugaz momento de la historia que tiene a su espalda un largo pasado y frente a sí un más dilatado porvenir». Si merece la pena interrogarse con el autor en lo que quedará dentro de cincuenta años de «todas estas vuestras revisiones, de todas estas adaptaciones filosóficas de nuevo cuño». Esquematiza los problemas de la Iglesia a dos. El primero es el de la aplicación de la investigación científica al sentido preciso de los textos sagrados y de la tradición, a través de los cuales ha llegado hasta nosotros la Palabra de Dios, a fin de que «tenemos de ambos una formulación más completa o mejor adaptada a la mentalidad moderna». La segunda cuestión se refiere a la organización eclesial, y en particular al papel del magisterio y el de la autoridad jerárquica. Voillaume no es un investigador, es un hombre que ha estado y continúa en contacto con las clases más débiles de la sociedad; por ello sus reflexiones tienen el marchamo de la experiencia. Afirma que el pueblo ha estado durante mucho tiempo al margen de todo lo que se refería a la doctrina y a la vida de la Iglesia, pero descubre de pronto que la religión es un asunto en el que también él está implicado; las cuestiones que se debaten aparecen relacionadas profundamente con su vida, y todos empiezan a sentirse comprometidos en las cuestiones que se refieren a la fe, a la naturaleza de la otra vida, a la esperanza de la resurrección. Finalmente, él opta por dos coordenadas para la renovación: alegría y seguridad.

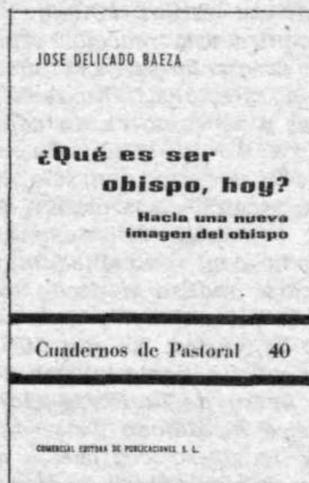
La tercera parte del libro tiene un tono y un estilo redaccional completamente diferente a las dos anteriores. Es la aportación más débil ideológica y literariamente. Analiza la «contestación» en la Iglesia sin llegar a las motivaciones o causas. Subraya la incondicionalidad a Cristo como característica del cristiano.

Reflexión teológica e inquietud en captar la exacta dimensión de la Iglesia en el mundo contemporáneo se conjugan con brevedad en Autoridad y libertad en la Iglesia.

ER

JOSÉ DELICADO BAEZA: ¿Qué es ser obispo, hoy? Editora de Publicaciones. Valencia, 1971. 182 págs. 13,5 x 21.

El Vaticano II supuso una seria y profunda renovación. Fenómeno que está siendo valorado aún por los no católico-romanos. Es un esfuerzo que incluso desde la atalaya bibliográfica no se puede ignorar

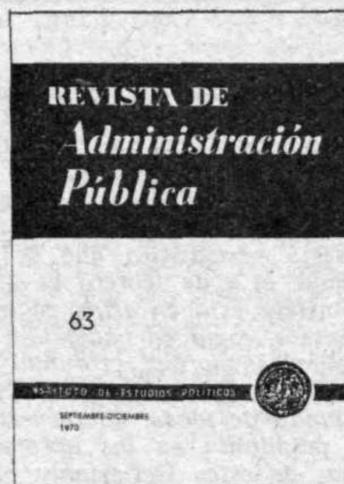


o preterir. Desde las etapas conciliares y después del posconcilio —con un «boom» de libros religiosos al límite de la saturación—, hasta el momento la aportación literaria y documental sobre la multiplicidad de temas eclesiológicos ha incidido en presentar la riqueza temática del fenómeno Iglesia y Mundo. Un nuevo estilo de obispos se inserta, también, en la corriente renovadora. En ella hay que incluir a un obispo español, don José Delicado Baeza, que desde su nombramiento episcopal está realizando una serena y meditada obra. Su libro Sacerdotes, esperando a Godot era una valiente interpelación. Ahora se ha publicado su obra sobre la nueva imagen del obispo, que él ha titulado ¿Qué es ser obispo, hoy? Todo el material que compone el libro no es nuevo, porque ya alguna parte de él había sido editado en el Boletín oficial de la diócesis de Tuy-Vigo, donde, actualmente, ejerce sus funciones pastorales.

Para escribir sobre cómo debe ser el obispo hoy, y especialmente siendo obispo, se ofrecen dos caminos, según monseñor Delicado Baeza: «De una manera impersonal, doctrinal y sistemática, o desde los propios sentimientos, que desbordan los esquemas ideológicos, yendo a la captura de los deseos personales, como poniendo al descubierto la propia intimidad. He optado por este segundo estilo, tímidamente. Quizá también me haya equivocado en el modo.» Aflora la exposición sencilla del prelado que expone la vivencia íntima. Su obra la inicia con la inclusión de la carta que escribió al papa Pablo VI con motivo de haber sido nombrado obispo, y la carta que remitió a sus diocesanos exponiéndoles sus primeros proyectos.

Don José Delicado Baeza da importancia a las críticas porque «en gran parte de ellas subyace un valor positivo, acaso un deseo loable: se desea o se pide lo mejor para los obispos. Se les quiere más próximos, más realistas, más abiertos a las exigencias de la vida». Y él, precisamente, se sitúa en esa línea de vitalidad y apertura. Monseñor Delicado Baeza no opta por un fácil temporalismo. Es un hombre que postula para el obispo en el mundo de hoy una vida de espiritualidad, de fraternidad compartida, pero sin olvidar el mensaje de trascendencia que llevan consigo las tareas episcopales. Realmente su obra no puede resumirse en unas apretadas frases, pero sí debemos indicar algunas de sus líneas básicas de lo que concibe como esencia del obispo hoy: vivir el Evangelio y amor a la Iglesia. La nueva obra de la Editora de Publicaciones valenciana se inserta en la línea renovadora de la mencionada casa, sin que por ello se pretenda olvidar el mensaje de trascendencia sobrenatural que la Iglesia desea llevar a la Humanidad.

ER



REVISTA DE ADMINISTRACION PUBLICA

CUATRIMESTRAL

ESTUDIOS. JURISPRUDENCIA. CRONICA ADMINISTRATIVA. DOCUMENTOS Y DICTAMENES. BIBLIOGRAFIA

Consejo de Redacción

Presidente: Don Luis Jordana de Pozas

Manuel Alonso Olea. Juan I. Bermejo Gironés. José María Boquera Oliver. Antonio Carro Martínez. Manuel F. Clavero Arévalo. Rafael Entrena Cuesta. José A. García-Trevijano Fos. Fernando Garrido Falla. Ricardo Gómez-Acebo Santos. Jesús González Pérez. Ramón Martín Mateo. Lorenzo Martín-Retortillo Baquer. Sebastián Martín-Retortillo Baquer. Alejandro Nieto. Manuel Pérez Olea. Fernando Sainz de Bujanda. José Luis Villar Palasí

Secretario: Eduardo García de Enterría

Secretario adjunto: José Ramón Parada Vázquez

SUMARIO DEL NUMERO 64

(enero-abril 1971)

ESTUDIOS:

- A. Nieto: «Entes territoriales y no territoriales».
- E. Soto Kloss: «El cambio de circunstancias como causal de modificación o extinción del acto administrativo en Derecho francés».
- J. Santamaría Pastor: «Expropiaciones por vía legislativa».
- J. María Chillón Medina: «Formas técnicas y estructuras administrativas ante la planificación económica».

JURISPRUDENCIA:

Notas

- 1) Conflictos jurisdiccionales (L. Martín-Retortillo Baquer).
- 2) Contencioso-administrativo:
 - A) En general (J. Prats y L. Fajardo).
 - B) Personal (R. Entrena Cuesta).
 - C) Tributario (J. García Añoveros).

CRONICA ADMINISTRATIVA

I. España

«El principio de unidad jurisdiccional y lo contencioso-administrativo en 1870» (R. de Mendizábal Allende).

II. Extranjero

«Reforma del Gobierno central en Gran Bretaña» (V. R. Vázquez de Prada).

DOCUMENTOS Y DICTAMENES

«Libro Blanco sobre la reorganización del Gobierno central de Gran Bretaña» (traducción de Valentín R. Vázquez de Prada).

BIBLIOGRAFIA

- I. Recensiones y noticias de libros.
- II. Revista de revistas.

Precios de suscripción anual

	Pesetas
España	300
Portugal, Iberoamérica y Filipinas	417
Otros países	487
Número suelto (extranjero)	191
Número suelto (España)	130

Pedidos:

Instituto de Estudios Políticos

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

JOSÉ LUIS GUARNER: *30 años de cine en España*. Editorial Kairós. Barcelona, 1971. 144 págs. Ø13x16,5Ø.

Este breve librito de Guarnier, hombre profundamente interesado por los entresijos del cine español, despliega ante el lector un amplio panorama del mundillo cinematográfico en España. No nos habla de producción de películas, al estilo de un inventario, sino de algo más importante: del pensamiento, idearios, inquietudes, esperanzas y desalientos de los hombres que hacen o escriben de cine en nuestro país. Nos expone, sucintamente pero de forma completa, el devenir del cine en estos últimos treinta años. Y vuelvo a insistir que «Cine» ha de ser tomado en su más amplia acepción.

La forma de entender el hecho del cine a través de las figuras más representativas de la crítica; los intentos de renovación; la aparición de la Escuela Oficial de Cine; la fundación y vicisitudes de la Filmoteca; los Cineclubs; las célebres «Conversaciones de Salamanca»..., todo está presente en la obra de Guarnier. No por sabido es menos importante repasar el trasfondo de nuestro cine. El mérito de Guarnier está en su capacidad de síntesis... Y en su sinceridad.

LUIS QUESADA

SERGIO M. EISENSTEIN: *Reflexiones de un cineasta*. Editorial Lumen. Barcelona, 1970. 368 págs. Ø13,5x18,5Ø.

Serguei Mihailovitch Eisenstein (1898-1948) es una de las personalidades más descollantes en la historia del cine, y no sólo como realizador, sino también como teórico. Profesor durante años en el Instituto de Cine de Moscú autor de numerosos ensayos sobre teoría del montaje y del arte cinematográfico en general, a pesar de los años transcurridos desde su prematura desaparición tienen aún validez muchas de sus ideas y conceptos sobre el séptimo arte. De ahí el interés de la presente obra, recopilación de veintitantos trabajos de muy diversa índole, desde apuntes biográficos hasta apuntes sobre algunas de sus películas; desde ensayos sobre sus propias teorías (el montaje) hasta atisbos geniales sobre nuevas técnicas (color, cine en relieve, etc.). Se añaden algunos artículos en torno a otros artistas coetáneos, como Prokofief, Gorki, Charlie Chaplin... Sobre la obra de este último, El dictador, inserta un interesantísimo comentario.

El libro finaliza con un apéndice que recoge una conferencia en la Sorbona, una «Carta abierta al doctor Goebbels», autocríticas a sus obras Iván el Terrible y La pradera de Bezhin, así como la última entrevista periodística que le fue realizada, el 9 de febrero de 1948.

Eisenstein está en estas páginas, por entero, como en cualquiera de sus películas: mordaz, profundo, inquieto, lleno de inteligencia. Todo un mundo de ideas, de recuerdos, bulle palpitante en las apretadas páginas de estas Reflexiones plasmadas por una excelsa figura, no ya del cine, sino de la cultura contemporánea.

LQ

ANDREW SARRIS: *Entrevistas con directores de cine*. Volumen II. Editorial Novelas y Cuentos. Madrid, 1971. 240 págs. Ø11x18Ø.

En este segundo volumen, Andrew Sarris continúa ofreciéndonos una cuidada selección de estudios y entrevistas publicados en todo el mundo, sobre la personalidad y la obra de algunos grandes realizadores cinematográficos, presentando y anotando dichas entrevistas, con el añadido de una completa filmografía. De esta forma, el interesado por el séptimo arte encuentra en esta recopilación de Andrew Sarris un precioso material de estudio, o simplemente una amena información sobre cómo piensan, actúan y ven el cine y el mundo a su alrededor algunas de las más prestigiosas figuras de la cinematografía universal.

El volumen incluye a Carl Theodor Dreyer, Howard Hawks, John Huston, Buster Keaton, Akira Kurosawa, Joseph Losey, Nicholas Ray, Otto Preminger, Joseph von Sternberg, Erich von Stroheim, François Truffaut y Orson Welles.

Todos ellos explican, más o menos concienzudamente, su forma de rodar, su concepto del arte, sus problemas, fracasos y triunfos. Podríamos, pues, considerar esta antología como una serie de estudios bio-filmográficos de urgencia, como parte de una extensísima e imaginaria Enciclopedia del Cine, que permite en pocos minutos tomar conciencia de la personalidad de cualquiera de los autores presentes en la selección. El único reproche que puede hacerse es el reducido número de directores incluidos hasta ahora en los dos volúmenes publicados. Continuando la aparición de otros tomos podríamos contar con una obra verdaderamente interesante desde el punto de vista de consulta.

LQ

cal muy de su estilo: «Cualquier oposición contra una reacción estética ha de desarrollarse, por tanto, centrada en el análisis inmanente de las obras y no como en un vago juicio acerca de su estilo. En el caso de Weill, se ocupa tan sólo de Nacimiento y caída de la ciudad de Mahgonny, repuesta recientemente en Barcelona con reacciones muy dispares, para analizarla desde todos los ángulos, entre los que no falta el de la música. De ella dice: «Excede en mucho, como música de escena, la ópera de la Perra Gorda; la música ha dejado de servir, domina en la ópera compuesta y se desdobra en su infernal medida.»

Termina esta colección de ensayos, escritos entre 1929 y 1958, con uno dedicado al Quinteto de viento, de Schönberg, lo que tiene especial importancia considerando que es la primera de las grandes obras del compositor vienés presidida por la técnica dodecafónica.

Adorno, promotor de la música más avanzada en su momento, es también, o tal vez por ello, excelente comentador de las obras clásicas, como demuestra en el ensayo dedicado al «estilo de madurez en Beethoven». Todos estos extremos prestan al libro una grata variedad temática.

CARLOS JOSE COSTAS

JULIO COLL: *Variaciones sobre el jazz*. Ediciones Guadarrama. Madrid, 1971. 232 págs. Ø11x18Ø.

Mi pasión por el jazz —que comparto con Julio Coll— tal vez me permita rehuir por una vez la fría objetividad distanciadora. No es preciso entonar los laudes y aclamaciones de esta música prodigiosa, móvil y patética, fanatizada locamente (en pro y en contra), negada y defendida en constante vaivén dialéctico. Ni falta que hace. Ahí está ella —viva y abierta—, comportando toda una teoría psicológica, estética y hasta religiosa de nuestro tiempo. Negarlo es no querer ver la evidencia. Si yo fuese tan entendido como no quisiera (en el sentido más frío del término), podría matizar. De momento me acerco, de la mano de Julio Coll, con temor y temblor pero con pasión soterrada, a ese fenómeno insólito, absolutamente catártico, que ha hecho historia y la seguirá haciendo, mal que pese.

Julio Coll ha escrito un libro hermoso y trepidante, amenísimo y sincero, lúcido y apasionado. Dice él mismo que entiende de jazz sólo «a flor de piel» pero uno se pregunta qué es entender de jazz si no es eso: vivirlo y conocerlo como lo vive y lo conoce Coll. En jazz se paga pasión por pasión. Se llega más por intuición estremecida que por vanidad erudita, se siente —como el cante grande— en las últimas habitaciones de la sangre, «donde tiembla enmarañada la oscura raíz del grito». El propio Coll escribe: «Louis Armstrong. Póngalo en el tocadiscos. Siéntese cómodamente y deje que sea esa trompeta, la de Louis Armstrong, la que le explique qué es el jazz» (página 174).

El fenómeno del jazz (¿por qué no decir revolución?) es el fenómeno de la negritud. Nació del expresionismo puro africano (ritmo y escala pentatonal) atemperado por el formalismo europeo (melodía). Es inútil y superficial fanatizar un único lugar de origen (aunque no se le pueda negar a Nueva Orleans cierta primacía temporal e intensiva). Bernard Heuvelmans ha demostrado que entre 1885 y

1900 el fenómeno del jazz se daba siempre que concurrían estos cuatro elementos: 1.º, negros procedentes del oeste africano y no iniciados en las tradiciones musicales de Occidente; 2.º, la lengua inglesa; 3.º, melodías procedentes de Europa; 4.º, instrumentos de música. En sus orígenes está el «negro espiritual» que nació del cruzamiento entre el canto gregoriano y la coral luterana; y el «blues», tres versos de una melancolía desgarrada a base de una extraña superposición de tono mayor y tono menor. Y está el «ragtime», de origen netamente europeo. Pero el jazz entraña en su misma esencia dinamismo y búsqueda. La historia de su evolución resulta apasionante. He aquí algunos hitos: el «Be-bop», barroco y entrecortado; el «Cool», más formalista y «frío», reacción contra el «Be-bop», y que ha quedado tipificado en el trompeta Miles Davis; el «Hot», cálido, apasionado, instintivo y elemental; la nostalgia de Nueva Orleans en el «Revival»; el «Rock and roll» de los años 50, que se acerca desde la vertiente rítmica al «hot»; el jazz de los blancos («Straight»), basado en la interpretación con partitura frente a la pura improvisación; el «Free jazz», el «swing». «Hoy —escribe Coll— nos hallamos ante el umbral de una fenomenológica e inabarcable sorpresa. ¿Achie Sheop?» (página 225). El jazz no ha sido sólo Nueva Orleans. Ha sido Harlem, Chicago, San Francisco, y múltiples irradiaciones dentro y fuera de América. Hoy la universalidad del jazz permite hablar de un jazz francés, sueco o japonés. O flamenco (ahí está Pedro Iturralde para escándalo de pusilánimes).

Pero el estilo es el hombre. Y en jazz el hombre es ante todo el hombre de color (sin menoscabo de excepciones brillantes). Nombres que remiten a momentos de gloria: Armstrong, Miles Davis, Ellington, Thelonius Monk, John Coltrane, Dizzi Gillespie, la inefable Bessie Smith, Charlie Parker, Lester Young, Bennie Carter, Sidney Bechet, Mahalia Jackson, Count Basie, Earl Hines, Ella Fitzgerald y un etcétera dilatado y no menos fabuloso. Y junto a los nombres ciertos lugares históricos que pertenecen ya a la mitología del jazz: aquellas «jam sessions» del «Minton's Cabaret» neoyorquino; o aquellos barcos fluviales del Mississippi (recuerdo ahora el «Fate Marable», en el que se inició Louis Armstrong).

El «jazz está en los discos», es cierto (Coll se confiesa como discómano impenitente), pero el jazz es, además, un espectáculo colectivo para ser sentido en vivo, con cinco sentidos y uno más. Precisa un clima directo para ser captado en toda su fatalidad desgarrada e imprevisible. En jazz —ha dicho Juan Carlos Calderón— no existe un a priori, sino un a posteriori. No hay auténtico jazz sin improvisación, y es muy probable (sospecha Julio Coll) que las mejores improvisaciones no hayan sido registradas jamás.

El título —*Variaciones sobre el jazz*— queda justificado por la amplitud y la amplitud de los temas tocados, aunque Coll utilice una técnica de breves y sugestivos esbozos. Por aquí desfilan las grandes figuras del jazz (con atención privilegiada para el fenómeno Parker), y frecuentes polémicas. ¿Existe un sub-jazz de toxicómanos? La vida de algunos músicos me ha hecho recordar aquel cuento soberbio de Julio Cortázar («El perseguidor»). Vidas rotas —o no se sabe— por el alcohol y la droga. La historia del jazz es fértil en estos

MUSICA

THEODOR W. ADORNO: *Reacción y progreso y otros ensayos musicales*. Tusquets Editor. Barcelona, 1970. 72 págs. Ø10,5x18Ø.

La reciente desaparición de Adorno actualiza en parte la reconsideración de su obra, y entre ella, y pese a su brevedad, interesa esta pequeña colección de ensayos que recoge algunos de sus puntos de vista sobre temas muy diversos.

Beethoven, Ravel, Krenek, Weill, Schönberg, entre otros, son nombres a los que Adorno dedica en este libro su atención con su típico sentido del análisis. No es mucho de su obra, pero sí una representación seria que merece ser conocida, en especial cuando la bibliografía en español del autor es por desgracia escasa.

En el primer ensayo, Reacción y progreso, apunta una postura radi-

contrapuntos de dolor y exultación, de miseria y de gloria. Esa muerte estúpida de Bessie Smith, víctima de una segregación inhumana al no ser admitida a tiempo, como negra que era, en ningún hospital de blancos. Las obsesiones de Bix Beiderbecke, aquel blanco genial, trompeta legendario, que murió tuberculoso a los veintinueve años, víctima del alcohol y de su pasión por el jazz de los negros. (Tete Montoliú) ha dicho que le gustaría haber nacido negro. ¿Fue esa la obsesión del malogrado Bix? Y así tantos y tantos.

El jazz (se ha dicho, lo dice Coll en su libro) es una religión. Su dios es la música. Sus profetas son innumerables; innumerables también sus fieles. Insisto en que el jazz es catarsis, y entender es sentir, compadecer, saber escuchar, aunque luego no se sepa expresar esa emoción con palabras altisonantes. En la comprensión del jazz (como en la de todo arte verdadero) hay una frontera que limita con el misterio. Y ahí sólo cabe la renuncia y la entrega, como en la noche de los místicos. El jazz es un fenómeno dionisiaco, más que apolíneo. En él juega aquel «entusiasmo» de los griegos. Lo demás es ceniza. Este libro —que busca precisamente esa vía oblicua porque no dogmatiza, sino que sugiere— me parece importante. Repara un poco la penuria bibliográfica —española sobre todo— en torno al jazz. Y además lo hace bien. Habrá que contar con él. Desde aquí mi felicitación a Julio Coll. Sin regateos.

JOSE MARIA BERMEJO

TOMÁS MARCO: *Luis de Pablo*. Dirección General de Bellas Artes. Ministerio de Educación y Ciencia. Madrid, 1971. 76 págs. Ø11,5 x 17Ø.

En el número seis de la colección «Artistas Españoles Contemporáneos», se ofrece una visión de la personalidad de Luis de Pablo de la mano de otro compositor, Tomás Marco, que ha seguido con un criterio, muy de su estilo en sus labores críticas, de narración de los hechos. No abusa del adjetivo calificativo, sino que según va contando quién y cómo es Luis de Pablo, está seguro de que el lector va a localizar su valor y su personalidad en los hechos mismos. Describe la primera etapa de Luis de Pablo hasta centrarse en la música, la segunda hasta centrarse en qué música y, por fin, los años que le han hecho llegar a ser una de las figuras de nuestra música actual con total reconocimiento fuera de nuestras fronteras.

Como complemento a la información sobre los hechos, incluye un esquema de ellos mismos, con otro de su época, catálogo de sus obras, discografía, bibliografía, ediciones y unas cuantas fotografías. Como ya hemos dicho, estos complementos hacen que esta serie tenga, pese a la brevedad, un extraordinario valor para la consulta.

CJC

JUAN DE DIOS AGUILAR GÓMEZ: *Historia de la Música en la provincia de Alicante*. Instituto de Estudios Alicantinos. Alicante, 1970. 750 págs. Ø16 x 21Ø.

Completo panorama de la música en Alicante, que es «historia», como indica su título, y que, además, tiene un valor histórico considerable. Señala el autor al principio,

muy acertadamente, que es materialmente imposible realizar una historia sistemática, «porque a la música se le ha dado generalmente tan poca importancia que no se cuidaba de recoger datos para historiarla». Y por este mismo motivo, Aguilar Gómez debe estar más orgulloso de su esfuerzo.

Libro de lectura, por su amenidad, y sobre todo de consulta, conviene echar una mirada a su índice, que nos sitúa frente a la extraordinaria labor de recopilación de datos que se esconde detrás de cada página. Folklore, «Misterios» de Elche y las Capillas de música y sus maestros forman el tema de la primera parte, al que siguen las orquestas, los orfeones, las bandas, las entidades musicales, el aula de Cultura y los festivales, completándola un apartado de antecedentes bibliográficos y una discografía. En esta parte queda resumida la actividad de la provincia a través de sus conjuntos y organismos, lo que no ha sido tarea fácil. El autor así lo señala: «La música se escribe, pero después hay que interpretarla, y esto ha ofrecido siempre muchas dificultades, no sólo en nuestra provincia, tan escasa de medios idóneos, sino en

el mismo ámbito nacional». Pero esos medios son parte esencial de su historia y así han quedado reseñados en el libro.

La segunda parte está dedicada a los compositores, y recoge las biografías de los contemporáneos y noticia de los anteriores, para dejar constancia de todos ellos.

Destacados del conjunto aparecen Ruperto Chapí y Oscar Esplá, que son especial orgullo de la provincia, a los que se sumarán, sin duda, algunos de los nombres más jóvenes, pero eso será parte de la próxima historia, que contará como base de excepción con el cuidado libro de Aguilar, ilustrado con un buen conjunto de fotografías.

CJC

FEDERICO SOPEÑA: *Joaquín Rodrigo*. Dirección General de Bellas Artes. Ministerio de Educación y Ciencia. Madrid, 1970. 72 págs. Ø11,5 x 17Ø.

Esta monografía pertenece a la colección «Artistas Españoles Contemporáneos», que se ha iniciado precisamente con la dedicada a

Joaquín Rodrigo, lo que representa para la música una preocupación a la que no estábamos acostumbrados en el pasado. Buena idea, pues, la de comenzar con un compositor, dentro de otra buena idea: la de la colección misma, que actualiza nuestras figuras y colaborará en su mejor conocimiento, tanto dentro como fuera de España, ya que suponemos que una de las más serias motivaciones de la colección será su exportación.

Federico Sopeña, fien a Joaquín Rodrigo, vuelve a ocuparse de él cuando han pasado más de veinte años desde que le dedicó un primer libro. Y le es fiel en la admiración y en el profundo conocimiento de su obra, lo que trasciende al lector y lo lleva a su campo. Se trata de un análisis breve, pero definitivo, en el que Federico Sopeña se vale de diversos medios para definir, para explicar con ahorro intencionado a palabras. Así, la brevedad del libro no es obstáculo para la descripción de la personalidad del compositor.

Una serie de informaciones completan la panorámica: Antología de críticas, un esquema de la vida del compositor, bibliografía básica, discografía y catálogo completo de sus obras. Y junto a esos datos informativos, una serie de fotografías que completan la «imagen» del análisis.

CJC

ANTONIO FERNÁNDEZ-CID: *Ataulfo Argenta*. Dirección General de Bellas Artes. Ministerio de Educación y Ciencia. Madrid, 1971. 62 págs. Ø11,5 x 17Ø.

Dentro de la colección «Artistas Españoles Contemporáneos», el número segundo dedicado a músicos, al mismo tiempo cuarto de la serie, es homenaje merecido al director español.

En esta ocasión el encargo también ha recaído en un comentarista y crítico que conoce bien al personaje, al que ya ha dedicado una biografía mucho más amplia, más completa. Pero la colección es de síntesis, y a ella se atiene Antonio Fernández-Cid, para trazar la personalidad de Ataulfo Argenta como hombre, como músico y por las consecuencias de su desaparición. El dato concreto, la cita de los nombres de quienes le rodearon, dentro y fuera de la música, hacen de la descripción algo humano que desvela su figura.

A estos datos biográfico-sentimentales se une el dato frío pero elocuente de la discografía, que muestra la amplitud de su trabajo y de su herencia, con el esquema de su vida en fechas y unas cuantas ilustraciones que ayudan a «atrapar» su imagen en las breves páginas del libro.

CJC

ENRICO FUBINI: *La estética musical del siglo XVIII a nuestros días*. Barral Editores. Barcelona, 1971. 310 págs. Ø12 x 18,5Ø.

Acierta Fubini en el planteamiento del problema a partir del siglo XVIII, para establecer una panorámica de la estética musical actual. El enlace con el romanticismo habría evitado relaciones de hoy cuyos antecedentes hay que encontrarlos en el barroco. Y desde esa plataforma inicia su recorrido con claridad expositiva, en la que marca los paralelismos con las ideas filosófico-estéticas de cada momento. Aun sin considerar este ensayo

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 Leoni: «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

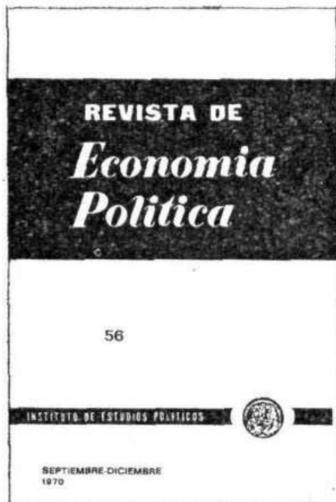
- Recensiones. Noticias de Libros. Revista de revistas. Bibliografía.

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)



REVISTA DE ECONOMIA POLITICA

Cuatrimestral

Presidente: Rodolfo Argamentería

Francisco García Lamiquiz, Carlos Giménez de la Cudra, 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. Cambio: «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.

Precios de suscripción anual

Table with 2 columns: Country/Region and Price (Ptas.). Includes Spain (250), Portugal, Iberoamerica and Philippines (348), Other countries (417), and single issue prices (156/100).

INSTITUTO DE ESTUDIOS POLITICOS

Plaza de la Marina Española, número 8. Madrid (España)

como la última y única palabra en el resumen histórico de la estética, vemos su valor esencial en una clara toma de posición en la que entran a partes iguales el rigor filosófico y el conocimiento musical...

Tomando el pasado como punto de partida, y definidas escuelas y tendencias, el libro se hace más vivo al referirse a la estética de hoy. La primera definición es cauta, pero precisa: «Se está intentando superar la fundamental y abstracta alternativa estética puesta por el romanticismo entre formalismo y contenidismo...»

Con estas nuevas concepciones del fenómeno musical analiza las posturas de los principales compositores de nuestro siglo, que con sus aperturas en sus primeros años han marcado la línea evolutiva que nos sitúa frente a la diversidad actual.

Independientemente del interés y de la calidad del ensayo, queremos señalar, como observación más que como reproche, una curiosa «caída». Reprocha Fubini a Adorno su apego a formas que estaban periclitadas y que le impidieron ver con total claridad la actualización estética, y él, a su vez, tropieza en la misma piedra: «El hecho es que los compositores de vanguardia concentran cada vez más su interés sobre los elementos puramente técnicos y físicos del sonido...»

CARLOS JOSE COSTAS

FERNANDO GOMARÍN: El rabel, instrumento músico-folklórico. Institución Cultural de Cantabria. Santander, 1971; 43 págs. + XV láminas, Ø16,5 x 23,5Ø.

El rabel fue un instrumento musical común en la Edad Media, pero en el Renacimiento empezó a perder su popularidad y actualmente apenas es siquiera conocido. Fernando Gomarín Guirado, joven folklórico santanderino, se ha interesado por este tema y acaba de publicar el resultado de sus investigaciones...

En la provincia de Santander arraigó este instrumento musical, sobre todo en las zonas de Campoo, Cabuérniga, Valderredible, etc. Parece indudable que fue un acompañante de los pastores en la soledad de las cumbres, aunque también se tañía en las iglesias, en los oficios

solemnes, y es claro que serviría para amenizar los bailes.

Hay poca documentación en torno al rabel, y son contadas las personas que aún lo tañen, o sueñan, como ellos dicen. Por eso importa conocer este estudio que ha sido realizado después que su autor investigó en los libros y habló con los rabelistas que conservan la afición por este instrumento.

Por ser eminentemente popular adopta las formas más diversas, ya que los fabricaban los mismos que iban a tañerlos. Concluye Gomarín que nunca se puede encontrar dos rabeles iguales, por ello mismo. En España además del rabel propiamente dicho se ha tocado el rabé morisco, y en la provincia de Santander quedan ejemplares de ambos: el rabel se toca apoyándolo en el pecho, a la manera del violín...

El número de cuerdas no es fijo, oscilando de 1 a 4, si bien en Santander predomina el de dos, y en menor proporción el de una sola. Una copla que se canta en Burgos aclara: «El rabel que ha de ser fino / ha de ser de verde pino; / la vihuela de culebra, / y el sedal de mula negra».

Las coplas para rabel son, claro está, antiguas y anónimas. Son cuartetos asonantados por lo general, aunque también puede oírse alguna redondilla. Dado que el canto permite licencias, las sílabas no siempre están bien contadas. Las letras se refieren a los más diversos asuntos, tomadas de cuna, rondas, bailes, etc. Las hay que tie-

nen una gracia poética especial, como ésta: «El día que me dijeron que tú ya no me querías, / salí a la calle y compré / un pañuelo de alegrías».

Otras veces son burlonas, en ocasiones un tanto obscenas y hasta se permiten introducir algún «ta-co» si hace falta. La sátira es más alegre que heridora, y generalmente se queda en riña de novios que buscan la reconciliación, o en lamentos de despechado con cierta esperanza. Estas composiciones son también cantos de baile, a lo alto y a lo bajo, es decir, con saltos y brinco o sin saltar ninguno de sus pasos.

Hay registrada en disco alguna de estas canciones, y parece ser que la casa Movipley tiene el proyecto de realizar una grabación de los intérpretes más genuinos de la Montaña. Fernando Gomarín se refiere también a ellos, recordando a «El Tío Ronquillo», personaje del que sólo se conserva la fama, o a los «Ciegos de Fontecha», el Grande y el Pequeño; del mismo pueblo era Bernardina García, que dejó buena fama también como rabelista.

Finalmente, se refiere Gomarín a los rabeles más interesantes que se encuentran en la provincia santanderina; entre ellos, uno del siglo XVII que se conserva en el Museo Etnográfico y Folklórico de Cantabria; se le conoce como el rabel de «El Tío Ronquillo», y es muy tosco y pesado. Está construido de una sola pieza en madera de cerezo. Su largura es de 63,50 centímetros, y la cara superior es de hojalata, unida a la madera por unos pequeños clavos y perforada con dos grupos de cinco agujeros cada uno, que permiten la entrada del sonido en la caja de resonancia.

Tiene dos cuerdas de tripa, una gruesa y la otra fina. El autor promete ampliar su ensayo con el estudio de rabeles de otros países. Lo esperamos ya con atención.

ARTURO DEL VILLAR

CIENCIAS

JOSÉ MARÍA ALVAREDA: Vida de la Inteligencia. Editorial Magisterio Español, S. A. Madrid, 1971. 152 págs. Ø18x11Ø.

José María Alvareda fue uno de los principales pioneros en el desarrollo del Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

José María Alvareda Herrera publicó por medio de la Entidad anteriormente nombrada y en el año 1951 la obra titulada «Consideraciones sobre la Investigación Científica». Reunía en este libro conferencias y discursos dados por él.

El libro que en la actualidad damos a conocer, no es ni más ni menos que páginas y párrafos de diversos capítulos y artículos posteriores sintetizados y sin que hayan perdido su significación original. La presentación y la selección de dicha obra se debe a Enrique Gutiérrez Ríos, quien con gran cariño ha efectuado esta labor tan meri-

toria que reúne la vida intelectual del profesor Alvareda, catedrático que fue de la Facultad de Farmacia y que trató de encumbrar las inteligencias españolas para que realizaran una labor perfectamente fructífera, y si alguna vez se vio fracasada no se debió al hombre, sino a una economía precaria de una Administración estatal.

Consta este libro de una serie de capítulos. El primero, «El poder de la Inteligencia», muestra cómo la Ciencia y la Inteligencia absorben el Cosmos, llegando en ocasiones a adquirir dimensiones desorbitadas que pueden motivar una deshumanización de la misma vida. En la «Dimensión vital de la Investigación Científica» nos explica para qué debe servir la Investigación; démonos cuenta que la palabra servir está con mayúscula, porque «Servir es la suprema grandeza de lo humano frente a todas las rebel- días más o menos encubiertas». «La

investigación ha de dirigirse hacia el servicio austero y cordial de la verdad». La investigación debe constituir una necesidad pública apremiante. Pasa a hacer un estudio de la investigación en el proceso industrial y observa cómo la empresa debe ser abierta y comprensiva. Los Estados han visto en la Investigación un medio de desarrollo. La Ciencia forjada por la elaboración investigadora ha ido creando profesiones.

Los tres puntales base de un buen profesor han de ser: repetir, adquirir y producir. La llamada investigación pura creció en las Universidades y desbordando sus cuadros de enseñanza constituyó instituciones exclusivamente investigadoras. Posiblemente de todos los discursos el principal de ellos sea «Los privilegios que paralizan» y que no resemblamos porque en verdad sería imposible extendernos tanto, ya que todas sus páginas prácticamente no tienen desperdicio. Entra después en la ordenación de la Investigación científica, donde nos dice que todo investigador necesita fundamentalmente estudio, orientación y estímulo.

Sobre los medios de la organización investigadora y el factor humano señala una serie de ideas que son dignas de tenerse en cuenta y termina su discurso diciendo que el mundo no debe dividirse en productores irresponsables y espectadores críticos. Producir y juzgar se conjugan en la investigación.

Refiriéndose a la Formación intelectual nos explica qué es lo verdaderamente formativo y que lo que interesa hay que buscarlo y vivirlo. El bachillerato es el tren docente que lleva a las estaciones de término de los estudios superiores. La enseñanza universitaria señala los panoramas de cada Ciencia. Profesar la enseñanza en un grado superior exige una posesión activa de la Ciencia. Es necesario estar al día. Esta posesión activa de la Ciencia lleva a la Investigación. La Universidad enseña, investiga y educa, pero no por igual, no se puede debilitar la misión docente, para exaltar la labor investigadora. Habla de los Cursos docentes en Universidades importantes de otros países y observa cómo los cursos no son tan apretados como los existentes en España; aunque continúan durante más tiempo en aquellos centros los trabajos de Seminarios, Laboratorios, etc. La Universidad de estos países debe ser ejemplo para nosotros. En cuanto se refiere al Desarrollo de la Capacidad Investigadora debe basarse sobre todo en el trabajo. Sin iniciativa y sin libertad se secan las fuentes de la Investigación; ésta se nutre de una gran vida interior y de una fuerza estudiosa personal. Para iniciar o extender la investigación hay que preocuparse de formar investigadores. El investigador ha de anteponer lo poco que sabe hacer a lo mucho que es capaz de recibir. Su pensamiento se nutrirá de ideas, de hechos y de conocimientos en círculos abiertos y con buenas directrices. Es importante el valor de los métodos y la aptitud personal. El trabajo de la reflexión y el estudio da la capacidad de iniciativa.

Los valores humanos de la vida científica fomentan la actitud humilde al ininterrumpido deseo de ir más allá, de marchar hacia lo que se desconoce. La investigación es actividad personal, modesta o brillante, pero personal. La investigación obliga a terminar los trabajos que se empiezan. Pero no sólo es la investigación lo que hay que mirar en el hombre científico, sino sus cualidades de seres humanos y su perfil social. Dice Alvareda una

frase que implica toda su exposición: «El Señor es mi horizonte y mi refugio». En el «Hilo de la Finalidad» escribe que la investigación ha de servir a la vida, y ésta a su vez a un ansia perenne de buscar el más allá con alegría jugosa que es don divino.

Las últimas hojas de este libro son un bello cántico poético a la naturaleza. Los discursos y conferencias de José María Alvareda podemos considerarlos entre un deseo de hacer al hombre por todos los hombres, sin separarnos de Dios, es más, uniéndonos a El, porque la Investigación de la Ciencia es profundizar en lo que el Creador concedió a la Humanidad.

JOSE LUIS DE BEAS

ARNHELM NEUSÜSS: *Utopía*. Barral Editores, Barcelona, 1971. 245 páginas. Ø15,5x23Ø.

Arnheim Neusüss, sociólogo de la Universidad de Erlanger, en Nuremberg, nos ofrece en este libro una serie de textos francamente significativos y trascendentes respecto a la necesidad de explicar y ubicar en sus fuentes las coordenadas esenciales del pensamiento utópico. Son textos de varios autores contemporáneos. De esta forma, lejos de quedar su tarea en una elucubración estéril, la preocupación y existencia de dicho pensamiento, tan discutido a lo largo de la historia, se convierte aquí en una muy actual aportación, que sobrepasa todo concepto trasnochado. Los trabajos son de Karl Mannheim, Max Horkheimer, Ernest Bloch, Karl R. Popper, David Riesman, Raymond Ruyer, Fred L. Polak y Georges Duveau, y no se trata sólo de sobrepuestas iluminaciones que se complementan entre sí, sino que constituyen especialmente una exigente penetración en una temática que no deben ignorar quienes estén interesados en los complejos y bruscos vaivenes de la sociedad.

Por supuesto que no ha debido resultar sencilla la tarea de Arnheim Neusüss a la hora de decidirse por la elección de los mencionados textos, toda vez que es amplísimo el material existente en torno a lo utópico. Pero Neusüss ha actuado con una clara visión de lo que pretendía mostrar en su libro; aunque la parte fundamental de su trabajo consiste en su valiosa introducción, sin la cual la obra apenas si tendría razón de ser. A través de más de setenta páginas nos sitúa plenamente ante la compleja especulación utópica de todos los tiempos junto a las serias dificultades que esta clase de idearios lleva siempre consigo, pero dejando bien aclarado, no obstante, que la utopía influye en todo juicio filosófico de la sociedad humana, y que no es únicamente una

alternativa a la ideología, sino, al mismo tiempo, su fermento, incluso, quizá, su causa.

En el momento de explicar el por qué de los trabajos que componen *Utopía* su autor confiesa sus puntos de vista al respecto. Dice que las exposiciones sobre la utopía siempre señalan posiciones políticas frente a lo utópico, agregando que en la actualidad esta posición queda planteada tanto para quienes se consideran utópicos como para aquellos otros que se presentan como lo contrario. Ambas posiciones incluso pueden llegar a coincidir en lo que debe entenderse por utopía. En el libro ha incluido preferentemente los análisis cuyos instantes de concepción global del mundo se trasponían al máximo a las exposiciones particulares.

Para Horkheimer, una utopía puede representar un «modelo posible», una «orientación pronóstica», pero no tiene que hacerlo necesariamente para ser propiamente una utopía; la esencia utópica no radica en la manifestación literaria, ni en sus particularidades, sino en su intención. Ernest Bloch estima que la utopía reside menos en su propio desarrollo teórico-sistemático que en el despliegue casi infinito de sus manifestaciones. Con Popper y Riesman nos hallamos ante dos posibilidades liberales y democráticas de la interpretación utópica. Ambas como dice Neusüss, tienen el mismo trasfondo histórico: la situación de las democracias occidentales después de la Segunda Guerra Mundial. Riesman posee un tono eminentemente utópico contra la «mentalidad media» norteamericana. Ruyer apenas tiene una intención sociológica; se refiere principalmente a técnicas del pensamiento, incluso a una psicología del pensar. Polak nos parece muy limitado. Entre las varias orientaciones históricas hacia el futuro que han existido en la filosofía y en la religión, la utópica es para él una forma original y particular. Mannheim teme al ocaso, a la desaparición de la utopía, lo cual, piensa, podría llevar al hombre a una especie de «cosificación». Y Duveau hace mención a que en el mundo actual no debe tratarse de adaptar al ser humano a esta o aquella situación, sino que deben desarrollarse y ampliarse todas sus posibilidades de adaptación.

Como puede deducirse de nuestro comentario, estamos ante un libro realmente interesante para los estudiosos de la temática utópica. La utopía, entendida en su más honda y trascendente significación, constituye una de las parcelas más sugestivas de la cultura moderna. Por eso hemos de elogiar sin la menor reserva este estupendo trabajo de Arnheim Neusüss.

JOSE LOPEZ MARTINEZ

mista. Polémicas continuas: contra todos, ásperas, chirriantes, durante toda su vida. Esta fama ha perjudicado a su memoria, no sólo porque contribuye a configurarlo como un monumental cascarrabias, sino también por el menor interés que tales discusiones conservan para el lector de nuestros días. A todo esto dedica un capítulo Álvarez Gómez: «El porqué de una vida de polémicas»; y ahí procura dar respuesta a ese doble inconveniente. El motivo de las polémicas no es el carácter personal de Forner, sino algo muy distinto. El siglo XVIII es un siglo de crisis en España, resultado de la anterior «crisis de la conciencia europea», estudiada por Paul Hazard. Forner era, como pocos españoles, que era una necesidad urgente la incorporación de nuestra Patria al movimiento cultural del mundo.



FONDO DE CULTURA ECONOMICA

LIBROS DE RECIENTE PUBLICACION

SOCIOLOGIA

GIBBONS, D. C.: «Delincentes juveniles y criminales» (1.ª edición, 390 págs.), 316 pts.

MELOTTI, U.: «Sociología del hambre» (1.ª ed., 168 págs.), 180 pts.

MYRDAL, G.: «Objetividad en la investigación social» (Breviario núm. 212, 1.ª ed., 120 páginas), 136 pts.

FILOSOFIA

BUBER, M.: «¿Qué es el hombre?» (6.ª reimposición, 156 páginas. Breviario núm. 10), 114 pts.

CORVEZ, M.: «La filosofía de Heidegger» (Breviario número 211, 1.ª ed., 138 págs.), 154 pts.

DIANOIA: «Anuario de filosofía 1970» (1.ª ed., 316 págs.), 378 pts.

PSICOLOGIA Y PSICOANALISIS

FRANKL, V. E.: «Psicoanálisis y existencialismo» (Breviario número 27, 5.ª reimposición, 316 páginas), 190 pts.

FROMM, E.: «La revolución de la esperanza» (1.ª ed., 160 páginas), 190 pts.

PITTALUGA, C.: «Temperamento, carácter y personalidad» (Breviario núm. 90, 3.ª reimposición, 168 págs.), 136 pts.

WOLFF, W.: «Introducción a la psicopatología» (Breviario número 119, 4.ª reimposición, 428 páginas), 190 pts.

Solicite nuestros Boletines de «Libros de reciente publicación»

Casa Matriz:

Av. de la Universidad, 975 MEXICO 12, D. F.

Sucursal para España:

Menéndez Pelayo, 7 - Madrid-9

Delegación:

Buenos Aires, 16 - Barcelona-15

BIOGRAFIA

JESÚS ALVAREZ GÓMEZ: *Juan Pablo Forner (1756-1797)*. Preceptista y filósofo de la Historia. Editora Nacional, Madrid, 1971. 582 págs. Ø22x16Ø.

Alvarez Gómez ha escrito un libro concienzudo, de buen conocedor de la obra de Forner, que no es un autor muy leído hoy, aunque la *Vida y obras de don Juan Pablo Forner*, que publicó María Jiménez Salas en 1944, vino a significar una aportación muy interesante; y la

verdad es que se trata de un gran escritor, prosista extraordinario. En las *Exequias de la lengua castellana*, sobre todo, su estilo alcanza cimas difíciles de igualar. La fluidez la transparencia y el garbo hacen de él, al mismo tiempo, un libro moderno, actual en el mejor sentido del concepto, pero muy superior a casi todo lo que hoy se escribe por la riqueza del lenguaje y el jugoso casticismo de sus giros.

Forner era, y todavía es hoy, más conocido por su actividad de pole-

Pero quería que esto se lograra «sin traicionar lo propio de España». Tal empeño le lleva a una situación intelectual delicada, de lucha en frentes diversos, como aduanero de novedades y con el compromiso de discernir las perniciosas de las útiles. De ahí, sus muchas polémicas, por otra parte muy frecuentes, en general, entre los demás escritores de la época, aunque no pueda negarse el tono particularmente áspero que adquieren en el brioso Juan Pablo Forner. Esta es la razón, y no el carácter polemista de los extremeños—y que me perdonen los ilustres críticos que se han despa-chado con esa sentencia superficial—; entre otros motivos, porque Forner no es en absoluto un escritor extremeño. Nacido en Mérida, sin una gota de sangre extremeña, sino valenciano-aragonés de estirpe, y ausente de Extremadura desde niño, no puede darse al azar del registro parroquial un valor que no

tiene. Alguien podría, más bien, encontrar rastros valencianos—falle-ros—en su indiscutible fuerza satí-rica; mas por mi parte soy poco amigo de fáciles generalizaciones. Las polémicas le vienen, pues, por imperativo de la época y se caldean por un temperamento tan ardiente como su apellido: Forner, hornero.

El libro de Álvarez Gómez estudia con mucho amor y conocimiento la obra forneriana; y a mi juicio sólo peca por exageración al califi-carle, desde el título mismo de su estudio, como «preceptista y filósofo de la Historia». Aún podría pasar lo de preceptista, pero Forner, hom-bre de gran cultura y talento, escri-tor de estilo casi egregio, no es un filósofo. No lo fueron sus rivales, los enciclopedistas, a los que combate por anticristianos y a quienes con razón negó el título de filósofos, pero tampoco él. Justamente se ha ob-servado que la época de la Ilustra-ción representa el término de la

alta especulación metafísica del si-glo anterior, del fecundo xvii. El pensamiento filosófico pierde ten-sión y se trivializa. Los escritores hábiles e ingeniosos que se llaman a sí mismos «filósofos», demuestran no sólo pedantería, sino falta de conciencia de lo que ser filósofo significa.

Pero ya decimos que al bien in-tencionado Forner no puede califi-cársele de filósofo en el pleno sen-tido del título. Álvarez Gómez dice en su alabanza que no se sujeta a sistema filosófico alguno y lo aduce como prueba de su independencia de espíritu; pero es síntoma tam-bién de «diletantismo», de que, atic-ionado a los temas filosóficos, se mueve en un eclecticismo sin com-promiso; y si él, tan propicio al «engagement», no se compromete en filosofía es porque le falta suficiente profundidad y rigor a la especula-ción de su pensamiento. También es revelador el hecho, admitido por Al-

várez, de que no llegó a conocer en absoluto la obra de Kant, que se publica desde 1781 a 1790, en sus títulos más importantes.

No, Forner no es filósofo, ni filó-sofo de la historia, si fuese posible ser esto sin lo primero. Clama, con plena justicia, contra la entonces inventada Filosofía de la Historia, concepto que acuña Voltaire; mas, por su parte, al profesar un provi-dencialismo de sana estirpe cristia-na, no añade aportaciones conside-rables a la doctrina ya construida por Bossuet en su *Discurso sobre la Historia Universal*, de 1681. Giambattista Vico, bastante anterior a Forner, sí que fue un filósofo de la historia, con su teoría del ritmo al-terno de «corsi e ricorsi». Forner tampoco conoce la «scienza nuova» de Vico, cosa bien explicable porque tardó mucho en difundirse la difi-cil obra del genial napolitano.

LUIS GOMEZ DE ARANDA

estafeta discos

- **BEETHOVEN: Sonatas números 26, 32 y 19.** LA VOZ DE SU AMO J 053-00.399, y **Sonata número 29.** LA VOZ DE SU AMO J 053-02.018.

Dos grabaciones independientes dedicadas a las sonatas pianísticas de Beethoven e interpretadas por Daniel Barenboim, que reunimos en este comentario ya que coinciden compositor, intérprete y repertorio.

El primer disco incluye las números 26, 32 y 19, y la primera, conocida por la de «Los Adioses», es también, sin duda, la más «popular». El segundo, la número 29, tal vez la más áspera y también la más «concentrada».

Daniel Barenboim, aun siendo fiel a Beethoven, nos muestra su fuerza increíble y su personalidad pianística, sin temor a otras versiones que no pueden crearle competencia.

- **ASI CANTABA MIGUEL FLETA.** Vol. 1. LA VOZ DE SU AMO J 060-01.144.

Primer disco de una serie de «recuerdo» de la voz de Miguel Fleta. Una actualización de antiguas grabaciones que ayudará a mantener, con justicia, el nombre del famoso cantante español. Los fragmentos incluidos son casi en su totalidad ejemplos de música española, en especial de zarzuela: Jota de **La Bruja**, con la romanza «Todo está igual», de la misma obra; Jota de **El Trust de los Tenorios**; Jotas populares; romanza de **La Villana**; **Ay, ay, ay**; Jota de **La Dolores**; **Sangre de Reyes**; romanza y nana de **Miguelón**; romanza de **Los Pícaros estudiantes**, y Jota de **El Guitarrico**.

En las notas de la portada Juan Manuel Puente señala con acierto que «las bandas de este disco nos preservan vívidos testimonios de la calidad vocal, de la portentosa intuición artística y del comunicativo temperamento del gran tenor».

- **MAHLER: Canciones de un caminante.** **TCHAIKOWSKY: Vals y Final de la Serenata en do;** y **STRAUSS II: Vals del Emperador.** LA VOZ DE SU AMO J 053-01.137.

Wilhelm Furtwängler dirige a la Orquesta Filarmónica y a la Filarmónica de Viena esta curiosa mezcla de estilos. Las **Canciones de un caminante** han sido confiadas al barítono Dietrich Fischer-Dieskau y suponen una preciada novedad y oportunidad de familiarizarse con

esta obra de Mahler, que como venimos clasificando no es frecuente en los conciertos.

Como equilibrio figuran dos obras de Tchaikovsky y de Strauss, digamos que superconocidas, aunque contemos aquí con la presencia de Furtwängler como garantía de la versión.

Supone, desde luego, una combinación curiosa que podrá cubrir tanto el campo de los un poco especializados y del aficionado de «primeros cursos».

- **Diez poetisas españolas dicen su poesía amorosa.** RCA. S. A. Red Seal. Mono. LM-16351-N. Serie Noble.

La serie «Diez poetas», que en 1969 iniciara RCA, se prolonga ahora con un nuevo disco: «Diez poetisas españolas dicen su poesía amorosa». Poesía flamenca, taurina y deportiva, en la voz de un plantel prestigioso de poetisas, había sido el triple tema de los discos anteriores. Foix, Gerardo Diego, Pemán, Aleixandre, Muelas, García Nieto, De Luis, López Anglada, Morales, Montesinos..., por un lado, y Alcántara, los Murciano, Ríos Ruiz, García López, por otro, componían—y no agotamos la nómina—la selección. Ahora es el amor el que agrupa estas diez voces femeninas, que alían delicadeza y reciedumbre para cantar un tema de la poesía de ayer, de hoy y de siempre.

Clementina Arderiu, Ernestina de Champourcin, Carmen Conde, Concha Lagos—única mujer que figuraba en los discos anteriores—, Mercedes Saorí, Pino Ojeda, Susana March, Angelina Gatell, Acacia Uceta y María de los Reyes Fuentes integran el disco, testimonio vivo de unas voces que tienen ya sitio cierto en nuestra lírica y que quedarán aquí, latiendo, ora evocadoras y nostálgicas, ora cálidas y apasionadas. Abre el panorama Clementina Arderiu (1893) y lo cierra María de los Reyes Fuentes (1927). Estamos, por tanto, ante diez poetisas que han alcanzado su madurez vital y creadora, ante diez voces hechas. Y nos gustaría destacar, dentro del buen tono general, el acierto que supone la incorporación del verbo acendrado de Clementina Arderiu—naturalmente, en su lengua catalana—, el lejano de Ernestina de Champourcin—afincada en México desde hace tantos años—y el casi olvidado de Pino Ojeda—«aislada» en su isla.

Los tres primeros discos de esta serie llevaban unas breves presentaciones, acordes con sus temas, de Antonio Mairena, Antonio Bienvenida y Manolo Santana. En éste, es el doctor

López Ibor quien cumple tal cometido. He aquí sus palabras finales: «En esta muestra de poesía femenina puede contactarse con la fuerza creadora de la mujer, que no es ni ha sido nunca puramente biológica. La mujer no es sólo capaz de escribir poesía—como en este caso—, sino que, por si fuera poco, sabe vivir su vida poéticamente, aunque a veces no se dé tanta cuenta como estas extraordinarias poetisas.»

«Diez poetisas españolas dicen su poesía amorosa», como los tres discos que le precedieron, ha sido preparado y producido por Carlos Murciano, creador siempre y siempre activo.

- **SAINT-SAËNS: Concierto para piano número 2. FALLA: Noches en los jardines de España.** RCA. LSC 3165.

Música de dos épocas distintas se reúnen en este LP, grabado por Artur Rubinstein, el gran pianista con la Orquesta de Filadelfia; **El concierto para piano número 2 en sol menor**, de Saint-Saëns, y **Noches en los jardines de España**, de Falla.

- **De la película Artur Rubinstein «Amour de la vie».** RCA. LSC 3176.

Se recoge en esta grabación de Artur Rubinstein, sus interpretaciones para la película «L'amour de la vie»: una polonesa y un nocturno de Chopin; **Polichinela**, de Villalobos, y otras composiciones de Schumann, Prokofieff, Liszt, Mendelssohn-Bartholdy y Falla.

- **BEETHOVEN: Sonatas.** RCA. LSC. 4001.

Otra excelente interpretación de Rubinstein, en cuyo piano suenan espléndidas las Sonatas «Claro de Luna», «Patética» y «Appassionata», de Beethoven.

- **Exitos del VI Festival Nacional de la Canción de Primavera.**

En este EP se recogen interpretaciones del Grupo de la Sección Femenina de Mieres y del Grupo Folklórico «Los Sanchos», de Pedro Muñoz, triunfadores del VI Festival Nacional de la Canción de Primavera que anualmente se celebra en Alcázar de San Juan, y cuyo Ayuntamiento edita para mejor difusión de nuestra música popular.