

la estafeta literaria

nº
577
1 diciembre 1975
30 ptas

revista quincenal de libros, artes y espectáculos

pintores en portada: **RICARDO MACARRON**



LOTERIA DE las artes y las letras



PUEDEN JUGAR

XI CERTAMEN NACIONAL DE POESIA NAVIDEÑA

ALAR DEL REY (PALENCIA)

La Agrupación Cultural Amaya, de Alar del Rey—Palencia—, convoca el XI Certamen Nacional de Poesía Navideña, al que podrán concurrir todos los poetas que se ajusten a las siguientes

BASES

1.ª Podrán concurrir a este Certamen todos los poetas que lo deseen—de cualquier nacionalidad—, siempre que los trabajos que se presenten estén escritos en castellano.

2.ª Los trabajos serán originales e inéditos, no premiados en concursos anteriores, y no admitiéndose más de dos trabajos por cada concursante.

3.ª La extensión de los originales no deberá sobrepasar los ciento cincuenta versos ni ser menos de cincuenta. Dichos trabajos se presentarán por triplicado, mecanografiados, en papel tamaño folio, a dos espacios y por una sola cara.

4.ª Los trabajos se presentarán en sobre cerrado, sin remite ni datos personales del concursante. Dentro de dicho sobre habrá otro sobre cerrado con el lema en su exterior y el lema y datos personales del autor en su interior: nombre, apellidos, dirección del concursante y teléfono, si le tuviere.

5.ª El Tema al que deberán ajustarse los concursantes será: Tema: La Navidad en cualquiera de sus manifestaciones.

6.ª Los trabajos deberán enviarse a:

Sr. Presidente.
Agrupación Cultural Amaya.
Apartado núm. 19.
Teléfono 95.
Alar del Rey (Palencia).

7.ª El plazo de admisión de originales se cerrará a las doce horas del mediodía del día 16 de diciembre de 1975.

8.ª El fallo del Jurado se hará ante notario, que levantará acta de los resultados, y se hará público, a partir del día 22, a través de los medios informativos de prensa y radio. A los ganadores se les avisará por telegrama o teléfono, si le tuviere.

9.ª Los trabajos no premiados no serán devueltos, por lo que se recomienda a los concursantes guarden copia de su envío. La agrupación se reserva el derecho para su utilización posterior en la forma que lo crea conveniente.

10. Se establecen los siguientes premios:

Primer premio: Flor Natural y 15.000 pesetas.

Segundo premio: Navidal de plata y 3.000 pesetas.

Premio especial: Placa conmemorativa.

A este premio sólo pueden concurrir poetas palentinos de menos de veinticinco años, pero todos los poetas pueden, asimismo, optar al primer premio.

Premio local: Placa conmemorativa.

(Para el mejor poema de poetas locales, de Alar del Rey.)

11. La entrega de premio y Fiesta Literaria, a la que deberá asistir el poeta premiado con el Primer Premio—condición indispensable para que sea entregado el premio—, se celebrará en esta localidad el día 3 de enero de 1976, a las ocho de la noche, en los locales del Cine Sanz Gil. El acto estará presidido por la Reina del Certamen y sus damas de honor.

12. Para toda clase de sugerencias o petición de impresos de bases, dirijanse a

Teléf. 95. Apartado 19. Alar del Rey (Palencia).

13. En el sobre que contiene la plica póngase en el exterior, en su caso, para Poetas Palentinos menores de veinticinco años, o Premio Local, según que el poeta se ajuste a uno de estos apartados.

14. El poeta premiado está obligado a asistir al acto, en el que leerá el trabajo galardonado.

15. La presentación a este Concurso supone la plena conformidad de los autores con las presentes bases. El fallo del Jurado será inapelable.

VIII PREMIO DE TEATRO CATOLICO Y VALORES HUMANOS

BASES

1.ª La Pontificia y Real Academia Bibliográfica Mariana de Lérida, y patrocinado por la Dirección General de Teatro y Espectáculos Varios del Ministerio de Información y Turismo, convoca el VIII Premio de Teatro Católico y Valores Humanos.

2.ª Las obras que concurren a este concurso deberán ser originales e inéditas y no estrenadas, estar escritas en lengua castellana y enviadas al señor secretario de la Academia Bibliográfica Mariana, calle Academia, 17, Lérida, antes de terminar el día 15 de diciembre próximo en que se cerrará definitivamente el plazo de admisión.

3.ª Las obras estarán escritas a máquina, a dos espacios y a una sola cara. En el sobre de envío deberá figurar un lema, y en plica aparte, señalada, con el mismo lema, constarán el nombre y domicilio del autor. La plica irá cerrada.

4.ª Los autores de las obras presentadas que no obtengan premio dispondrán del plazo de un mes para retirarlas, a contar desde la fecha del fallo. Transcurrido este tiempo se destruirán los originales no recogidos.

5.ª El autor de la obra ganadora recibirá un premio en metálico de 50.000 pesetas, otorgado por la Dirección General

de Teatro y Espectáculos Varios del Ministerio de Información y Turismo y Diploma de la Academia Mariana.

6.ª El fallo del Jurado se dará a conocer a través de los periódicos locales «Diario de Lérida» y «La Mañana», notificándose al autor mediante telegrama.

7.ª La decisión del Jurado será inapelable, y el hecho de concursar supone la aceptación de las presentes bases.

8.ª La Academia Mariana se compromete a un solemne estreno en Lérida de la obra galardonada, interesándose al mismo tiempo, pero sin ninguna clase de compromiso, por el estreno en Madrid o Barcelona de la obra premiada que pasará a ser propiedad del autor, quien, en caso de publicación o representación, vendrá obligado a hacer constar el galardón obtenido.

XX CONCURSO LITERARIO «ESTEBANEZ CALDERON»

La Obra Sindical «Educación y Descanso» de Málaga convoca un concurso literario de carácter nacional y tema libre denominado «Concurso Literario Estebanez Calderón», entre escritores exclusivamente noveles, bajo las siguientes

BASES

1.ª Los trabajos serán inéditos y de tema libre, y su extensión será, como máximo, de 12 folios mecanografiados a doble espacio y por una sola cara.

2.ª El plazo improrrogable de entrega de trabajos expira el día 15 de diciembre del corriente año.

3.ª Los trabajos serán presentados por triplicado ejemplar, sin firma y bajo lema y en sobre cerrado. En sobre aparte se adjuntará una cuartilla con lema, título de la obra, nombre y dirección del autor.

4.ª La entrega de trabajos se hará en las oficinas de la Obra, en la siguiente dirección: «Delegación Provincial de Sindicatos, Obra Sindical Educación y Descanso, Concurso Literario, Muelle de Heredia, Casa Sindical, 6.ª planta.»

5.ª Se otorgarán dos premios y tres menciones honoríficas.

6.ª El fallo se hará público por medio de radio y prensa local, en el mes de febrero, y por comunicación directa a todos los concursantes.

7.ª Cada concursante podrá presentar más de un trabajo al concurso.

8.ª La Obra Sindical «Educación y Descanso», una vez fallado el concurso, entregará

a los autores no premiados, las obras, excepto una que quedará para archivo en esta Obra Sindical, quedando todos los ejemplares premiados en poder de la misma.

9.ª Se concederán dos premios: 30.000 pesetas el primero y 15.000 pesetas el segundo.

10. Los concursantes de otras provincias pueden enviar sus trabajos, por correo certificado, a la dirección que se señala en el punto cuarto.

11. La Obra Sindical «Educación y Descanso» se reserva la facultad de publicar en prensa y radio los trabajos premiados, así como la edición de un folleto de las obras premiadas.

PREMIO DE HISTORIA «MARCELINO MENENDEZ PELAYO»

Consciente el Ministerio de Información y Turismo de la labor que en estos años viene desarrollándose en el campo de la historia, y con el fin de resaltar los trabajos, contribuyendo a la difusión y amplio conocimiento de los mismos, dándoles el relieve que merecen ante la sociedad, ha considerado oportuno crear un Premio de Historia bajo el título «Marcelino Menéndez Pelayo».

En consecuencia, este Ministerio ha tenido a bien disponer:

Artículo 1.º Con carácter anual se convocará el Premio de Historia «Marcelino Menéndez Pelayo».

Art. 2.º Se convoca el Premio de Historia de España y de América durante el período hispánico «Marcelino Menéndez Pelayo» 1975.

Art. 3.º El Premio de Historia de España y de América durante el período hispánico «Marcelino Menéndez Pelayo» se concederá a una obra específica que trate de dichas materias.

Art. 4.º Para aspirar a dicho Premio será preciso que los libros se presenten, por ejemplar quintuplicado, acompañados de una instancia, en la que habrá de hacerse constar que la obra ha sido publicada por primera vez entre el 1 de diciembre de 1974 y el 30 de noviembre de 1975, instancia que deberá ser dirigida al director general de Cultura Popular, entregándose los cinco ejemplares en el Registro General del Ministerio de Información y Turismo, en las Embajadas de España en el extranjero, o por cualquiera de los medios previstos en el artículo 66 de la Ley de Procedimiento Administrativo. La instancia mencionada podrá ser firmada por el autor o autores solicitantes, por la Empresa Editorial que hubiese publicado la obra o por el presidente, director o secretario de la Institución cultural que estime conveniente proponer la atribución del Premio a una obra temáticamente vinculada a sus propias actividades sociales. El plazo de presentación empezará a contarse a partir de la publicación de esta Orden en el «Boletín Oficial del Estado», y terminará a las veinticuatro horas del día 10 de diciembre de 1975. No obstante, se concede un plazo de quince días hábiles siguientes a la citada fecha, para subsanar la eventual omisión de cualquier requisito de carácter formal, devolviendo las obras que no se ajusten a las presentes normas y, finalmente, para que, una

vez constituido el Jurado se decida por el mismo, y a la vista de las obras admitidas, si procede por su importancia, incorporar alguna otra obra que, publicada dentro de las fechas ya indicadas, no hubiese sido presentada por su autor. Empresa o Institución que la haya editado. A estos efectos se recabará la previa autorización del autor del libro.

Art. 5.º El Premio de Historia de España y de América durante el período hispánico «Marcelino Menéndez Pelayo» estará dotado con 1.000.000 de pesetas, con cargo a los créditos presupuestarios de la Dirección General de Cultura Popular.

Art. 6.º El Jurado será presidido por el director general de Cultura Popular, y actuará como secretario, sin voto, el secretario general del citado Centro directivo.

Formarán parte del Jurado: El presidente de la Real Academia de la Historia, o académico en quien delegue.

El director general de Relaciones Culturales del Ministerio de Asuntos Exteriores.

El director del Instituto de Cultura Hispánica.

Un catedrático de Historia, propuesto por la Junta Nacional de Universidades.

Art. 7.º La Dirección general de Cultura Popular, con cargo a sus dotaciones presupuestarias, adquirirá un lote del libro galardonado, hasta un máximo de 100.000 pesetas.

Art. 8.º La Dirección General de Radiodifusión y Televisión, a través de la Red de Emisoras de Radio Nacional y de los canales de Televisión Española, dedicarán en sus programas informativos y de crítica literaria una especial atención al libro premiado.

Art. 9.º El fallo del Jurado será inapelable, y podrá declarar desierto el Premio si considera que las obras presentadas no reúnen los méritos suficientes para ser galardonadas.

Art. 10. La devolución de las obras no premiadas se efectuará a petición del autor o autores, de la Empresa editorial que hubiese publicado la obra o del presidente, director o secretario de la Institución Cultural que hubiesen presentado los libros. Dicha petición habrá de hacerse dentro de los noventa días naturales siguientes al de la fecha de la Orden ministerial que, publicada en el «Boletín Oficial del Estado», otorgue los Premios a que se refiere la presente convocatoria.

Art. 11. La presentación de obras para tomar parte en la convocatoria del Premio supone la aceptación expresa y formal de estas bases y del fallo inapelable del Jurado.

(Del B. O. E. núm. 232, de 27 de septiembre de 1975.)

PREMIOS REYES MAGOS 1976

1.º Jorge Trellis Blanes: A un cuento sobre los Reyes Magos dotado con 15.000 pesetas.

2.º Rafael Pascual Albero: A un poema o colección de poemas sobre los Reyes Magos, dotado con 15.000 pesetas.

3.º Juan Jover Pascual: A una narración sobre viejos recuerdos de la fiesta de los Reyes Magos en Alcoy, dotado con 15.000 pesetas.

4.º Miguel Pérez Santonja: A una narración infantil sobre la cabalgata de los Reyes Magos de Alcoy.

Premio de 5.000 pesetas para la de un niño.

Accésit de 2.500 pesetas para la de un niño.

Premio de 5.000 pesetas para la de una niña.

Accésit de 2.500 pesetas para la de una niña.

5.º Emilio Trellis Blanes: A un boceto de cartel anunciador de la cabalgata de los Reyes Magos de Alcoy, dotado con 15.000 pesetas.

6.º Juan Miró Valor: A una fotografía en blanco y negro o color de cualquier acto de la fiesta de los Reyes Magos de Alcoy.

Premio de 5.000 pesetas para una foto en negro.

Accésit de 2.500 pesetas para una foto en negro.

Premio de 5.000 pesetas para una foto en color.

Real Academia Española:

PREMIO «RIVADENEIRA»

El «Boletín Oficial del Estado» del día 18 del actual, publica el anuncio de convocatoria del concurso Fundación Rivadeneira, dotado con dos premios, uno de 30.000 y otro de 20.000 pesetas, y se concederán a los dos mejores trabajos comprendidos en el tema: «Trabajo original e inédito sobre cualquier tema filológico, gramatical o léxico referente a la lengua española en general o a alguno de sus aspectos». El plazo de admisión de trabajos terminará el día 30 de septiembre de 1978.

Accésit de 2.500 pesetas para una foto en color.

7.º Julio Berenguer Barceló: A un christma para felicitar la Pascua de Navidad, dotado con 15.000 pesetas.

8.º Manuel Hidalgo Beistegui: A una poesía festiva, bando anunciador de la cabalgata de los Reyes Magos de Alcoy, dotado con 15.000 pesetas.

9.º Rafael Bonet Jimeno: A un diorama sobre cualquier escena del ciclo de la Natividad del Señor, dotado con 15.000 pesetas.

10. Juan Antonio Miró Verdú: A un sainete sobre la fiesta de los Reyes Magos, dotado con 15.000 pesetas.

11. Hermanos Ortiz Ivorra: A una pintura infantil sobre los Reyes Magos.

Premio de 5.000 pesetas para la de un niño.

Accésit de 2.500 pesetas para la de un niño.

Premio de 5.000 pesetas para la de una niña.

Accésit de 2.500 pesetas para la de una niña.

12. Cenifoto Lloréns: A un documental en color sobre la fiesta de los Reyes Magos de Alcoy, dotado con 15.000 pesetas.

13. Textiles Pastor, S. L.: A una colección de doce décimas, alusivas al acto de «Les

Pastorettes» de la fiesta de los Reyes Magos de Alcoy, dotado con 15.000 pesetas.

BASES GENERALES

1.ª En este certamen podrán participar cuantos españoles de uno y otro sexo lo deseen.

2.ª Todos los trabajos que sean presentados a este certamen habrán de ser originales e inéditos.

3.ª Los trabajos que concurren a los premios literarios habrán necesariamente de estar inscritos en lengua castellana, excepción hecha de aquellos en que se haga mención expresa de la valenciana.

4.ª Los trabajos literarios habrán de ser presentados en triplicado ejemplar, mecanografiados a doble espacio y por una sola cara, en hojas de papel blanco tamaño folio.

5.ª Todos los trabajos llevarán un lema que los distinga e irán acompañados de un sobre cerrado, en cuyo exterior figure dicho lema y en su interior el nombre, apellidos y domicilio del autor.

6.ª Los trabajos habrán de ser presentados o remitidos por correo a la siguiente dirección: Asociación de Amigos y Damas de los Reyes Magos, calle del

General Sanjurjo, 3, Alcoy (Alicante). Será válida la fecha del matasello de la Oficina de Correos en la que se hubiere depositado la plica, a efectos del plazo establecido.

7.ª El plazo de remisión o entrega de trabajos finalizará el 30 de enero de 1976, inclusive, para los que concurren a los premios 7.º y 13. Y el 5 de diciembre de 1975, inclusive, para los que concurren a los restantes premios.

8.ª El jurado que ha de discernir los premios de este certamen quedará designado antes del 30 de noviembre próximo, y el fallo tendrá lugar el día 15 de diciembre, avisándose del resultado del mismo a los autores galardonados.

9.ª Los premios serán indivisibles y habrán de ser necesariamente adjudicados, a menos que el jurado declare desiertos los que a juicio de sus componentes no deban ser otorgados.

10. La entrega de los premios se realizará el día 5 de enero de 1976, en el curso de un acto que se celebrará y al que vienen obligados a asistir los que resultaren premiados.

11. Los trabajos premiados quedarán de propiedad de la Asociación de Amigos y Damas de los Reyes Magos, la cual podrá utilizar los mismos para los fines que considere oportunos.

12. Los trabajos no premiados podrán ser retirados o reclamados por sus autores, solicitándolo en este último caso por escrito, aludiendo al tema consiguiente, antes del 15 de febrero de 1976, pasada cuya fecha serán destruidos.

13. En lo no previsto en las presentes bases se estará a lo que determinen los miembros del jurado.

14. Cuantos tomen parte en este concurso se entiende que aceptan previamente las bases del mismo.

BASES ESPECIALES

1.ª Los trabajos que concurren a los premios 8.º, 10 y 13 habrán de estar necesariamente escritos en valenciano.

2.ª A los premios 4.º y 11 sólo podrán concurrir menores de doce años de edad, extremo éste que deberán acreditar los concursantes, con el sello del colegio o escuela donde cursen sus estudios, estampado al dorso de sus trabajos respectivos. Al premio 3.º sólo podrán concurrir los mayores de sesenta y cinco años de edad, extremo éste que comprobará por sus propios medios el jurado.

3.ª Los concursantes al premio 4.º deberán presentar un solo original, en cualquier clase de papel, escrito de puño y letra del interesado.

4.ª En los bocetos que opten al premio 5.º podrán emplearse las tintas que se estimen necesarias, el espacio pintado será de 40 por 20 centímetros y el premio obliga al autor a reproducir su original sobre papel apropiado, tamaño 2,20 por 1,30 metros, para ser fijado en la fachada de la Casa Consistorial de Alcoy el día primero de enero de 1976. En los bocetos figurará necesariamente la siguiente leyenda: Llegarán Reyes Magos lunes día 5. Alcoy 91 Conmemoración.

5.ª Las fotos que concurren al premio 6.º tendrán un tamaño máximo de 18 por 24 centímetros y estarán fijadas sobre cartulina clara de 24 por 30 centímetros.

6.ª Los trabajos que concurren al premio 7.º deberán tener un espacio pintado de 20 por 10 centímetros, utilizándose para su realización la técnica y medios que se deseen.

7.ª El diorama de que trata el premio 9.º tendrá como máximo 75 centímetros de largo, 75 centímetros de fondo y 75 centímetros de alto, dentro de cuyos límites estará acondicionada la escena del ciclo navideño.

8.ª El sainete del premio 10 deberá constar de dos actos y puede escribirse indistintamente en prosa o verso.

9.ª Los trabajos que concurren al premio 11, de pintura infantil, podrán realizarse sobre tela o papel, tamaño 40 por 30 centímetros, dejándose en libertad al concursante para utilizar los procedimientos y técnicas que desee.



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

Redacción: Avda. de José Antonio, 62 :: Madrid-13 :: Teléfonos: 241 93 23 y 241 98 34 :: Administración: San Agustín, 5 :: Edita: EDITORA NACIONAL :: Suscripción anual: ESPAÑA, 700 ptas. EXTRANJERO (ordinario o aéreo), 700 ptas. más gastos de envío Impreso en el BOE. Madrid - Depósito legal M. 615/1958

Premio "Eulalio Ferrer" de Novela

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

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

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

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

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

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

6.ª El Premio, en esta segunda convocatoria, será de 400.000 pesetas, y podrá ser declarado desierto, pero no fraccionado. El Premio corresponderá a los derechos de autor por la primera edición de la obra premiada, que será realizada por Ediciones Grijalbo, Sociedad Anónima. El Ateneo se reservará el plazo de un año, a contar de la fecha de adjudicación del Premio, para su publicación. Si por causa mayor no se editase la obra en este plazo, el autor podrá disponer libremente del original, aunque debe figurar a cuantas ediciones se hiciese de la novela, y en lugar visible de la sobrecubierta y portada, «Premio Eulalio Ferrer», del Ateneo de Santander.

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

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

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

Sumario n.º 577

SUPERVIVENCIA DE LO ANTIGUO, por Jorge Uscatescu. (Págs. 4 a 7.)

EL ESCRITOR, AL DIA: PABLO GARCIA BAENA, por Arturo del Villar. (Págs. 8 a 10.)

LABORALMENTE, ¿QUE ES UN ESCRITOR?: LOS TRATADISTAS DEL TEMA (LARRA), por Eduardo Tijeras. (Pág. 11.)

LOS PREMIOS LITERARIOS, HOY: EL «NADAL», por José López Martínez. (Págs. 14 y 15.)

LA «CRITICA PARALELA», DE JUAN RAMON JIMENEZ, por Francisco Garfias. (Págs. 16 y 17.)

CRONICAS Y CARTAS DEL EXTRANJERO: de Roma, por José Luis Muñiz. (Págs. 17 y 18.)

CRONICAS Y CARTAS DEL EXTRANJERO: de Ginebra, por Gabriel García-Gill. (Páginas 18 y 19.)

XAVIER MONTSALVATGE, LA PERMANENCIA, por Mary Carmen de Celis. (Pág. 21.)

EL TEATRO, CANTERA INAGOTABLE PARA EL CINE ESPAÑOL (I), por Angel Falquina. (Págs. 23 y 24.)

LA SATIRA SOCIAL DE LUIS DE HARO, por Carlos Areán. (Pág. 26.)

XIII BIENAL DE ARTE DE SAO PAULO, por Pablo G. del Barco. (Pág. 27.)

PREMIOS «ESTAFETA» PARA MENORES DE 25 AÑOS: «El cuadro» (cuento), por Luis Gerardo Rodríguez Val, y «Anhelos» (poema), por Antonio Costa Gómez. (Páginas 34 y 35.)

LOS DOS MUNDOS DE PILAR ARANDA, por Luis López Anglada. (Pág. 36.)

Secciones:	Págs.
LOTERIA DE LAS ARTES Y LAS LETRAS	2
CALIDAD DE PAGINA (Antología de LA ESTAFETA): José Pla	12
MUSICA, por Carlos José Costas	19
CINE, por Luis Quesada	22
ITINERARIO DE EXPOSICIONES: MADRID, por Rosa Martínez de Lahidalga	27
TEATRO, por Juan Emilio Aragonés	28
ESTAFETA NOTICIAS	31
BARCELONA, ACTUALIDAD, por Julio Manegat	32

ESTAFETA LIBROS (suplemento bibliográfico), críticas, reseñas y notas. (Págs. 2289 a 2304.)

SUPERVIVENCIA DE LO ANTIGUO

Por Jorge USCÁTESCU

OTRA VEZ LAS SUPERVIVENCIAS

Es impresionante la huella del pasado en la propia dimensión de una conciencia, como la nuestra, que, al vivir intensamente «sub specie instantis», escapa continuamente a sí misma. Así se explica que, bajo el signo de un humanismo científico, alejadas de las enseñanzas las humanidades clásicas, ahogados los programas por la tecnología, la praxis y la planificación calculadora, los estudios sobre el mundo antiguo, la exploración arqueológica, la fascinación de lo clásico, haya dado resultados impresionantes.

Los Congresos de estudios clásicos, las publicaciones, las vocaciones, la investigación del mundo antiguo, han incitado progresos grandes en esta materia oficialmente «exiliada» de la atención pública. Como bajo el impulso de una «conciencia infeliz», con una tensión de fulgores admirables, se produce una vuelta a lo antiguo. Una supervivencia de lo antiguo, que deja atrás, en forma embrionaria, de pasos inseguros, la misma explosión renacentista en este vasto, apasionante campo de cultivo del espíritu.

A LA SOMBRA DEL PARTHENON

Cuesta trabajo pensar en este contexto que la crítica estructuralista que se pretende crítica de nuestra hora piensa poner fin a las humanidades, sometiendo a sus rigores interpretativos la arqueología del saber, al cabo de una tan corta vigencia de esta estupenda actividad de los hombres de la cultura occidental. Una auténtica conciencia arqueológica no aparece, en efecto, hasta bien entrado el siglo XVIII, y el «padre de la arqueología como ciencia del arte en la Antigüedad fue, según expresión de Kurt Marek, el propio Johan Joachim Winckelmann.

En efecto, la conciencia del valor artístico de los monumentos antiguos pertenece sólo a una cierta idea de la modernidad. Ella coincide con un renovado sentido de «melancolía», sentido acaso en parecidos términos por la cultura helenística en su edad postrera y que ofrece brillo especial en los grabados de Dürero, al final de la Edad Media. Con un sentido de melancolía describe Winckelmann el bajorrelieve de mármol blanco, descubierto en la Villa Adriana de Tivoli, con el busto de Antinoo, el amigo y protegido de Adriano ahogado en el Nilo. La cabeza de Antinoo fue desenterrada en 1735, fecha artificialmente indicada como inicio de la arqueología artística. Pero como casi siempre, resulta que la Historia desplaza sus fechas originarias en una incesante andadura hacia atrás.

Ciertamente, antes de Winckelmann hubo un «sentido de supervivencia de lo antiguo» en la revaloración de las gran-

des obras y monumentos artísticos. Unas pocas décadas antes de que el padre de la arqueología llegara a Nápoles, el humanista rumano Demetrio Cantemir, celebrado últimamente en el tercer centenario de su nacimiento dentro de amplios estudios patrocinados por la Unesco, acababa su magna obra *Historia del Imperio Otomano*. Se ha hablado de la importancia de esta obra, de su influjo sobre el método histórico de Montesquieu, de su enorme «novedad» en la historiografía del siglo XVIII. En otra ocasión señalábamos en qué consiste el tardío humanismo de Cantemir, configurado como una especie de Erasmo tardío de la latinidad oriental. Pero no todo fue humanismo «desfasado» en la obra de este gran erudito. Una conciencia artística precursora del valor de los monumentos de la Antigüedad destaca en sus escritos.

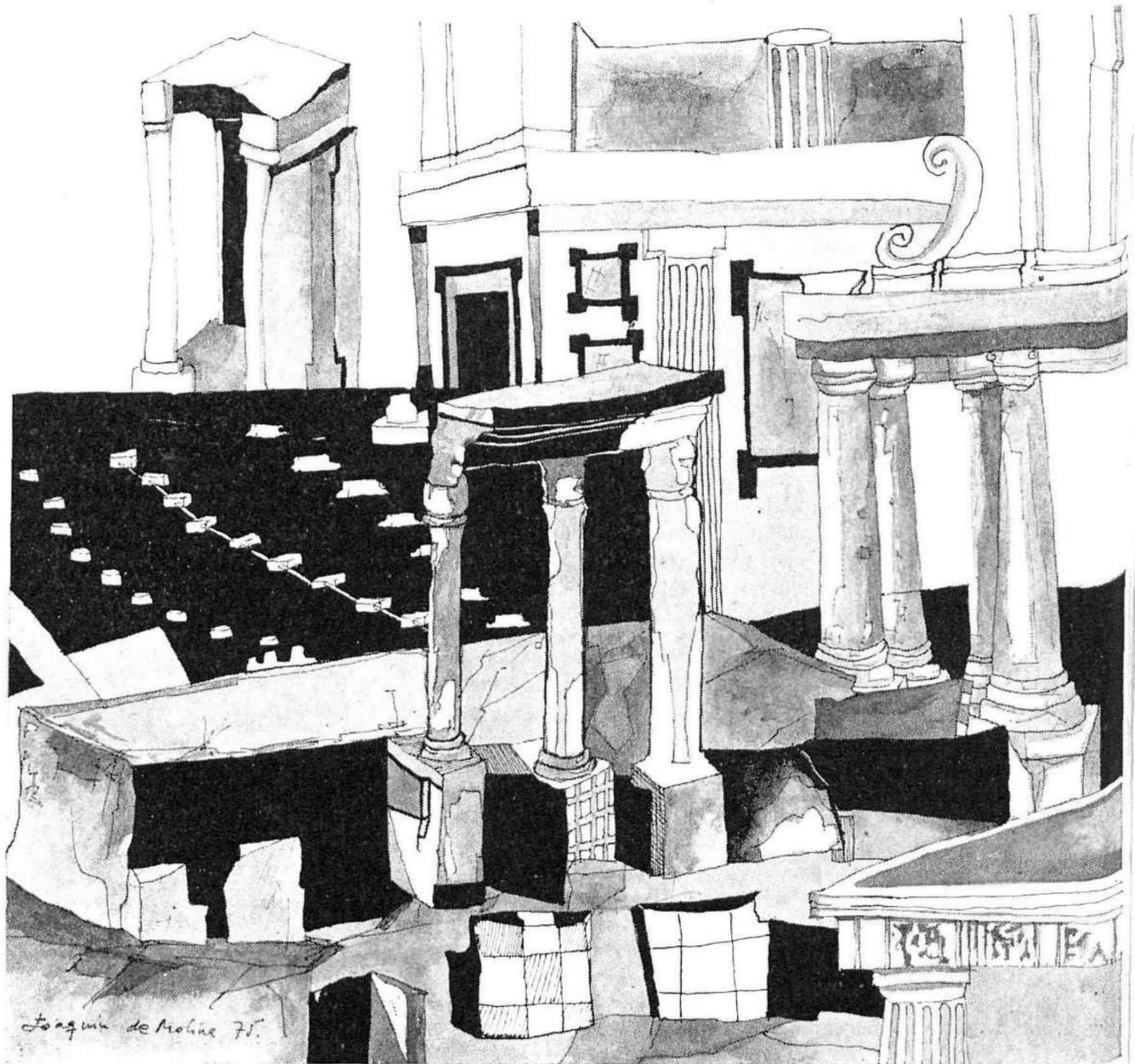
Precisamente en la citada obra, a la sombra del Parthenon recientemente destruido por los venecianos, el príncipe moldavo hace sentir su indignación. Lo dice así textualmente: «Los venecianos, por una bomba de fuego, han incendiado el templo célebre consagrado antaño al Dios desconocido y han echado por los aires totalmente aquel templo. Precisamente el pueblo más civilizado de Italia, los venecianos, han destruido los monumentos que los bárbaros habían conser-

vado íntegros en Constantinopla y Atenas. El recuerdo de estos venecianos merece que permanezca eternamente al lado de Erostrato». Así lo decía Cantemir, que en otro lugar proclamaba: «Yo no llamo helenos solamente a los que han nacido en la Hélade, sino a todos los que han hecho suyas las enseñanzas y el tesoro de la vida de los helenos.»

Erostrato evocado a la sombra del Parthenon. Mientras haya Erostratos, habrá arqueología. Arqueología, retornos, supervivencia. La memoria, que Shakespeare definía «centinela del espíritu», forja hay otro tipo de conceptos globales de lo antiguo. El marco lo ofrece esta mentalidad dispersa de nuestro tiempo, donde no faltan los medievales.

UN RETORNO FASCINANTE

Lo que parece más inédito, lo que se resiste a las analogías, es lo que con mayor intensidad reclama la presencia de experiencias y arquetipos de otros tiempos. El paralelismo más frecuente, el que más insistentemente llama a las puertas de una memoria escondida, nos lleva a los arquetipos medievales.



Medieval resulta para muchos el dominio de la cultura de la Imagen. Medieval, el predominio de símbolos y alegorías, lingüísticas y figurativas. O la religiosidad licenciosa, que abunda hoy en sus formas desmitificadoras y fue materia de documentado estudio dedicado a una edad tan mística como la Edad Media, como lo demostró en su día el famoso libro de Huizinga. Pero estos paralelismos no son el retorno a una edad fascinante que pretende señalar el título de esta reflexión. Otra sigue siendo la edad fascinante, y a ella nos referíamos hace poco. La edad del pensamiento clásico que, pese a su destierro de las escuelas, sigue estableciendo con nosotros un fecundo coloquio.

Este coloquio más o menos provocativo se extiende a casi todas las ciencias de hoy. Los fragmentos de Heráclito han sido ampliamente actualizados por la Ciencia de hoy. Por las ciencias físicas, en primer lugar, donde su impacto se hace patente a través de textos como éste del famoso fragmento 90: «El mundo, que es el mismo para todos, no lo hizo ningún dios o ningún hombre, sino que fue siempre, es ahora y será eternamente un fuego viviente, que se prende y se apaga periódicamente. Todas las cosas se cambian en fuego y el fuego en todas las cosas, tal como las mercancías se pagan por oro y el oro por mercancías.» No es de extrañar que Heisenberg haya dicho de Heráclito en su obra *Física y Filosofía*: «En cierta manera, la física moderna está extremadamente cerca de las ideas de Heráclito. Si reemplazamos la palabra «fuego» por la palabra «energía», podemos casi repetir sus afirmaciones palabra por palabra desde nuestro punto de vista moderno.» A medida que la Ciencia aban-

dona aquel sentido de autosuficiencia que Wittgenstein criticaba en la lógica de la Ciencia de Carnap, la presencia de la Cultura antigua se hace patente. Así lo revela la serena actitud humanística de Heisenberg en obras como *La imagen de la Naturaleza en la física actual* o *Las artes en la edad de la técnica*, la idea del «humanum» en la concepción biológica de Monod. De estirpe heraclitea es la lógica de la energía, del antagonismo y de la contradicción dinámica del universo, en la filosofía última de Stéphane Lupasco.

En los límites de un humanismo clásico se coloca el panbiologismo de Teilhard de Chardin y su afirmación que «la verdadera física es aquella que lograría un día integrar el hombre total en una representación coherente del mundo. Por otra parte, difícil es olvidar la propia situación metafísica actual, metafísica planetaria de la ciencia y la técnica que asegura el impacto del pensamiento antiguo en el campo antropológico o de las ciencias sociales y físicas. Así, cuando las reformas últimas educativas en la sociedad del desarrollo pretenden desterrar el griego y su cultura de las escuelas, este encuentro auroral se manifiesta aún más como un misterioso desafío.

VIGENCIAS DE LO ANTIGUO

Recobra así una vez más vigor la polémica en torno a la permanencia de la cultura clásica en la formación actual del hombre. Como ha ocurrido tantas veces, los términos esenciales de la polémica no

son nuevos. Hace cosa de un siglo, un espíritu profundamente conocedor de lo antiguo como Nietzsche, se hacía eco en términos polémicos del debate sobre la actualidad de la cultura clásica.

En reciente ocasión nos referíamos en este sentido a la síntesis y actualidad, en términos de filosofía antigua, entre ciencia y humanidades. El tema, sin duda alguna, no se circunscribe a esta sola explicación, con su correspondiente despliegue de índole filológica o de esencial hondura. Hay dominios todavía más sugestivos, más cargados de actualidad y modernidad, donde este tema irrumpe con irrefutable vigor. Nos referimos a los fascinantes dominios de la «interpretación», que son el auténtico caballo de batalla del método de búsqueda de hoy, en los más variados dominios. Baste citar simplemente el hecho de que el acercamiento a Freud que Ricoeur hace en su libro sobre *La interpretación*, se realiza en la compañía primera de un texto de Heráclito. En Heráclito ve Ricoeur la realización actual entre Símbolo y Enigma, la función del doble sentido; en una palabra, la naturaleza simbólica de la Interpretación aplicable ampliamente en la metodología de las Ciencias Sociales y Antropológicas.

La misma aceptación hermenéutica y provocativa entiende actualizar el pensamiento de Heráclito, según la actitud de Heidegger, fiel al diálogo provocativo con el filósofo griego. Según un principio caro al propio diálogo de Heidegger con los griegos: «Los griegos significan para nosotros un monstruoso desafío». En el espíritu de ese desafío se inscribe, según Heidegger, la provocación de Heráclito para la ciencia y la metafísica actuales.



Es verdaderamente fascinante la capacidad de Heidegger durante los últimos años de buscar conexiones entre las más avanzadas experiencias de nuestro tiempo y los instantes aurorales de la metafísica griega. El filósofo que durante décadas ha manifestado una especie de actitud despectiva hacia todo tipo de inmersión en lo histórico, a medida que avanza poderosamente en los años se acerca a su tiempo, y con su mente, de una incandescencia impresionante, lanza rayos luminosos de luz sobre los acontecimientos.

En estos términos se acerca el Maestro de Friburgo, dentro de sus últimas actividades, a Heráclito y la primera filosofía griega. En aquella hora auroral de la mente europea descubre conceptos vivos, de eterno impacto metafísico, capaces de ofrecer explicaciones a fenómenos de nuestro tiempo, en el esfuerzo de descubrir el misterio entrañable de realidades tan nuestras como la técnica y la cibernética, con su aire de amenaza y provocación constante. Ahí está, en lenguaje heideggeriano, la técnica como peligro y destino. Peligro, destino, esencia que proclaman una especie de metafísica planetaria de la técnica, que si implica la muerte o superación de la otra metafísica, la tradicional, no logra en cambio evadirse del mundo de la *Alétheia* y la *Poiesis*. Que es como los griegos llamaban la relevación de lo oculto y la creación del hombre que nace precisamente de supremos peligros. Revelación patente no sólo en el campo de la Metafísica, sino en su otra polaridad: la Física, la Ciencia.

CIENCIAS Y HUMANIDADES

Estamos en plena polémica del humanismo científico. En su espíritu, la ciencia actual debería abandonar en el armario de los recuerdos la cultura antigua o, simplemente, las «humanidades», que fueron garantía del acervo cultural de las generaciones que nos precedieron. ¿Pero responde acaso esencialmente la situación a este esquema polémico?

La presencia del pensamiento antiguo en la Cultura contemporánea se hace patente no solamente en la «supervivencia» entre nosotros del estudio de las «humanidades» o en aquel perpetuo resurgir de la «supervivencia de lo antiguo», según la teoría de las formas simbólicas y la Iconología, vigentes hace algunas décadas, que ha motivado los continuos renacimientos culturales. También las ciencias sociales y antropológicas, las ciencias biológicas y la tecnología ampliamente desarrolladas en lo que va de siglo, incluso las ciencias físicas, son tributarias de los conceptos metafísicamente amplios del pensamiento antiguo.

La filosofía contemporánea de la Ciencia posee una conciencia plena de este tipo de vigencia. Ninguna meditación filosófica sobre la esencia de la Ciencia y la Técnica, ninguna explicación válida de la Ciencia, la Cibernética o la Informática se ha llevado a cabo fuera de una herencia real y de una receptividad constante del pensamiento antiguo. La meditación de Heidegger en torno a la esencia de la Ciencia y la Técnica, su misma exploración de los dominios de la Cibernética realizada sobre las huellas del pensamiento «provocativo» de Heráclito, su actualización plena de la «Física» aristotélica, ofrecen una prueba culminante en este sentido. Cada vez que las ciencias sociales y antropológicas, las ciencias físicas y la tecnología aplicada han ofrecido dificultades y contradicciones aparentemente insuperables, se ha sentido la necesidad de acudir a una explicación

auroral que el pensamiento griego no ha dejado nunca de ofrecer en las más complicadas materias.

De este constante encuentro han nacido perspectivas distintas destinadas a asegurar la vigencia del pensamiento antiguo. Las primeras de ellas, las con mayor frecuencia utilizadas, han sido las perspectivas filosóficas. Y la vuelta a los textos antiguos, la familiaridad con ellos, con los idiomas clásicos, con el peso semántico, con su estructura y su lectura, con los debates y las tensiones que nunca han cesado en los dominios de la traducción. Basta pensar en el esfuerzo realizado en esta materia, durante los últimos



años, en los dominios de la antropología y la medicina para hacerse una idea de la importancia de esta perspectiva.

Las ciencias sociales y físicas y el fascinante campo de la interpretación se han hecho en el más noble sentido tributarios de lo antiguo. Para la interpretación y su acercamiento a Freud, Ricoeur, como hemos visto ya, arranca de Heráclito, de su compañía primigenia entre Símbolo, Enigma y Sentido.

Las ciencias vuelven así a la función del sentido, a la naturaleza simbólica de la interpretación. Alimentándose del diálogo provocativo con los antiguos, según la sentencia de Heidegger que no tenemos pudor en repetir. Los griegos significan para nosotros un monstruoso desafío. Pero lo antiguo es para nuestra memoria una incorporación más amplia. Ahí está el interés por otras culturas. Ahí está el retorno nuestro a la Edad Media.

LA CIENCIA ES CHINA

En la ley del eterno retorno que necesariamente ha de marcar la vida de nuestro tiempo, algunas cosas, y, a pesar nuestro, no muchas, recuerdan el siglo XVIII. El siglo de las luces y del despotismo ilustrado. Pero mientras entonces esto, el despotismo ilustrado, lo ejercían unos cuantos monarcas y unos cuantos espíritus que integraran la ilustración, ahora el despotismo «ilustrado» lo ejerce una entidad abstracta de grandes proporciones, como es la técnica. Se habla del despotismo ilustrado de la ciencia y la técnica.

Una de las revelaciones de aquel siglo de las luces fue China. La describieron y la pusieron en cierta manera de moda en las Cortes y los salones intelectuales, los filósofos de la ilustración y los jesuitas, que fueron algo así como los tecnócratas de aquellos siglos. Ahora está Chi-

na de moda por razones al alcance de todos nosotros. Pero se trata de una moda tan desbordante, que cada día más se pone de manifiesto en trabajos y estudios que abundan el carácter anticipador de la ciencia y las técnicas chinas, sobre todo lo realizado a lo largo de la historia por todas las grandes civilizaciones. El primero que lanzó la fórmula de la inserción de la cultura china actual, con toda la carga de su herencia ética y pragmática, en el mundo de un humanismo científico y técnico al cual parece que estamos abocados todos, fue el filósofo italiano Ugo Spirito. Hay en su tesis algún eco de las ideas en torno al humanismo del trabajo de su maestro el gran filósofo Giovanni Gentile, cuyo centenario celebra ahora Italia con gran altura y dignidad, olvidando en ello toda implicación política e ideológica. Pero domina el dogma de que toda carga metafísica había de excluirse de la aventura cultural de mañana.

En esta atmósfera se amplían los estudios sobre la historia china de la ciencia y la técnica. También estos estudios forman parte de aquella tensión de Occidente que busca su propio pasado y que se nutre de supervivencias de lo antiguo. Un lugar de primer orden ocupa en este sentido el libro de Joseph Needham sobre la «Ciencia china y el Occidente», obra de confrontaciones amplias que intenta demostrar en qué medida, en este orden de cosas, la cultura china marchó a grandes pasos por delante de Europa y el Occidente hasta bien entrados en la Edad Moderna. Ciencia y tecnología tuvieron, según la intencionalidad de esta investigación, un desarrollo en el campo de las aplicaciones, entre la segunda centuria anterior a nuestra era y el siglo XIV después de Cristo, que el resto del mundo, y concretamente Europa, estuvieron muy lejos de conocer.

Una sociedad burocrática y feudal, que Balazs analizaba magistralmente hace unos años bajo el signo de la «burocracia celeste», cuya cultura ignoraba todo carácter metafísico y religioso, y se fundaba en bases éticas y pragmáticas, dio paso a un vasto despliegue de la inventividad, matemáticas y álgebra aplicadas, astronomía, óptica, cartografía, geografía, acústica, magnetismo, tecnología militar cronología, imprenta, que el Occidente ignora hasta el Renacimiento. Al igual que la poesía china tradicional, su fin primordial era ayudar a gobernar.

En ello la lengua tuvo importante cometido. Como Pound en la poesía, Needham demuestra la capacidad de formulación epigramática de pureza extraordinaria de la milenaria lengua ideográfica china.

NUEVO FEUDALISMO

Desde que Berdaiev publicara su famoso, aunque hace tiempo olvidado, libro *Una nueva Edad Media*, han abundado los ecos de los conceptos medievales destinados a definir por analogía realidades candentes de nuestro tiempo. En la «Edad sin nombre», como acaso con mejor razón fue llamado nuestro tiempo, ningún sector especulativo o experimental ha logrado evadirse del todo de este campo de analogías.

Desde Georges Bataille, que en posición de punta del pensamiento político-económico lleva la idea de la plusvalía de Marx al concepto escolástico de la usura, hasta Roman Jakobson, que acude a la compañía del «nominalista» Ockham para dar cabida, también en posición de vanguardia, a los conceptos de signo e imagen en la lingüística estructural, los modos

medievales de entender las cosas han hecho compañía a nuestros más progresivos y progresistas recursos mentales. ¿Y qué se puede decir del imperio de los barones y las baronías, en ciertas experiencias políticas de última hora, o del imperio de las castas en las experiencias socialistas inspiradas en las antaño condenadas formas de despotismo asiático?

Nada extraña con esto que los análisis en profundidad de las motivaciones profundas o de la fenomenología del sindicalismo de hoy hayan sugerido a intérpretes de suma inteligencia y cultura sugestivas comparaciones con las experiencias medievales del feudalismo. Hace más de tres cuartos de siglo, dos brillantes doctrinarios políticos italianos, Vilfredo Pareto y Gaetano Mosca, recurrieron al término de «feudalismo funcional» para explicar el mecanismo, la estructura y los fines del sindicalismo dentro de las características de la nueva sociedad y el nuevo Estado. «Tenemos ahora —escribía Pareto en su "Tratado de sociología general"— bajo diversas formas, una nueva feudalidad, que en parte reproduce la sustancia de la antigua. En tiempos de aquella, los señores reunían a los vasallos para hacer la guerra, y si conseguían una victoria, los recompensaban con el botín. Hoy los políticos, los jefes de sindicatos, obran del mismo modo y reúnen sus tropas para las elecciones para realizar actos de violencia contra los adversarios y conseguir beneficios a favor de la parte victoriosa.»

A su vez, Gaetano Mosca, el mejor analista y profeta de la evolución del sindicalismo y su papel en las nuevas formas de anarquía y vacío de poder, veía en el «feudalismo funcional» de los sindicatos «un tipo de organización», o mejor dicho, de «desorganización social», basada en la disolución de los nexos morales y políticos que tenía unida una gran sociedad humana. Mosca veía en este proceso la más grave amenaza de la vida moderna. Advertía el peligro para el siglo que nacía en un célebre artículo publicado el 19 de octubre de 1907 en el «Corriere della Sera». Denunciaba el «desafío abierto e insolente ante la ley», la «agresión impulsiva y brutal» de los portadores de anarquía. Y lo que entonces fuera amenaza auroral se tiñe hoy de la sangre del crepúsculo. Resaltando toda la dimensión de una grave profecía.

NUEVA EDAD MEDIA

El libro de Jesús Fueyo *La vuelta de los budas*, ha merecido justificados comentarios, que han destacado alguno de sus muchos merecimientos. Las grandes líneas maestras de su pensamiento, el enfoque original de los problemas planteados, la impresionante carga intelectual y capacidad de síntesis de su doctrina.

El volver ahora a la apasionante temática de su libro está motivado, sobre todo, por algo que se nos antoja no ha sido puesto de manifiesto en los anteriores comentarios. Lo sugestivo y novedoso del marco problemático y estilístico del libro no es un simple capricho del autor, que en sus libros anteriores, de gran rigor formal como *La época insegura* y *La mentalidad moderna*, había demostrado la necesidad de insertar las grandes cuestiones ideológicas y políticas de la hora presente en las dimensiones de una incandescente racionalidad. El nuevo estilo de Fueyo, síntesis excelente, de filosofía y ficción, responde precisamente a esto. A la manera más segura, más adecuada, más sugerente de alcanzar una síntesis problemática en estos tiempos en

que el destino mismo de la racionalidad lleva inexorablemente a las *mitologías artificiales*. En las más originales tentativas intelectuales en esta materia, que la literatura filosófica de los últimos años nos ha ofrecido, la experiencia llevada a cabo con éxito por Jesús Fueyo tiene acaso un sólo paralelo digno de tener en cuenta: el estupendo libro de Raymond



Abellio *La estructura absoluta*, completado y aclarado por las páginas de su *Diario del 1971*, ya comentado por nosotros en su día. Sin tener la soltura de ideas y el equilibrio formal de Fueyo, Abellio ha sabido dar cabida con igual capacidad de impacto, en su síntesis, a los elementos irracionales, esotéricos, operantes en el orden de la política, de la vida, de las concepciones filosóficas.

En el centro de esta amplia problemática está, sin duda, el tema de una *nueva Edad Media*. Estamos lejos del planteamiento de Berdaiev. Ahora emerge con plasticidad el análisis de amplio vuelo de la decadencia. Tras espectaculares logros especulativos y teóricos de la ciencia, instalada la soberanía planetaria de la ingeniería social, de los «ingenieros del alma» y de la tecnocracia, el positivismo lógico desemboca en nuevas formas de misticismo, los nominalismos se extienden, la sacralización de la política se da la mano con los esfuerzos de sacralización del conocimiento. Tras la ética de la objetividad científica laten los impulsos de la «gnosis», que irrumpe a fines del siglo pasado, con lo que Fueyo llama el «amanecer de la decadencia», el triunfo de las estructuras iniciáticas, el «segundo budismo» y las «metamorfosis de Occidente».

Todo ello se configura en la obra de Fueyo en un lúcido análisis de la palinogénesis de la política. Las estructuras de este análisis son metafísicas y religiosas. La nueva Edad Media es «la edad sin nombre», que decía Romano Guardini. Pero el saber de Fueyo no participa de lo esotérico o iniciático. Sino de una teología política, traducida en ontología de la política.

ETERNO ESPECTACULO DEL MUNDO

Pero todo esto marca una significativa tensión interior de la cultura occidental. Esta tensión ha hecho siempre de la búsqueda de su pasado, de la restauración permanente de su memoria su propia

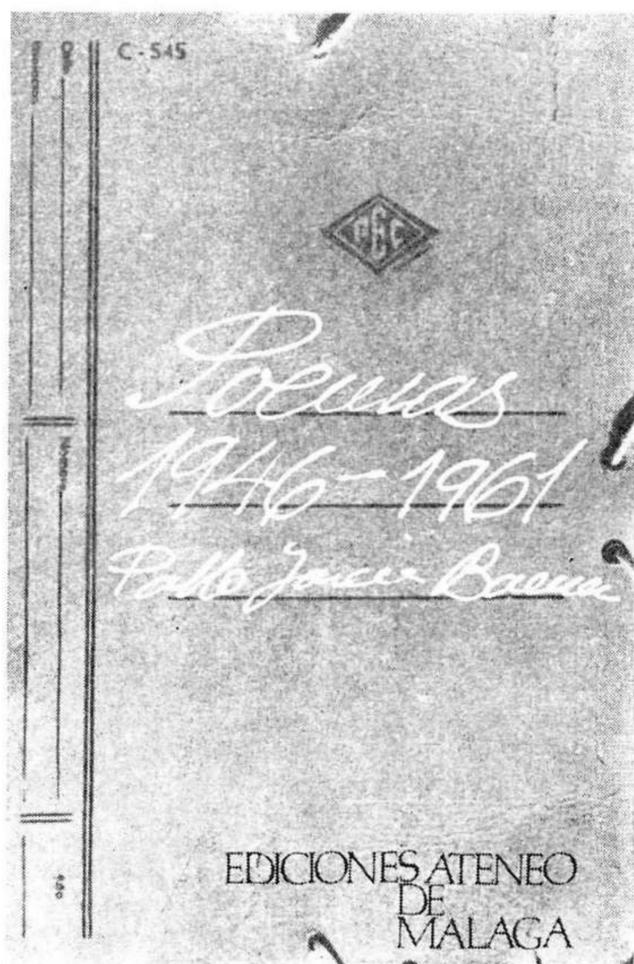
conciencia de sí misma. Esta conciencia de sí misma define hoy tanto el nuevo descubrimiento de lo antiguo, como el incesante descubrimiento de otras culturas y civilizaciones. Así se considera hoy la nueva «fiebre china» que afecta los espíritus occidentales, la búsqueda incesante de los secretos de las culturas primitivas, de la India y sus secretos culturales, de Africa y sus misterios y su magia.

Tensión eterna ésta del espectáculo de las supervivencias. Ella animaba en su día al rey Pedro de Aragón y Cataluña cuando formulaba el primer juicio estético «moderno» sobre la Acrópolis, al describir el risco inmortal como «la joya más rica de todo el mundo cuya belleza no podía emular otro rey de la cristiandad». O al catalán Metge, el primer europeo moderno, precursor de Rilke, descubridor primero en Europa del mito de Orfeo. En sus «Antigüedades de Roma» y sus «Sonetos romanos», el poeta instaurador de la moderna lírica de Francia, Joaquin Du Bellay, supo ver en Roma, trasladada a vasta representación de supervivencias, la fascinación caótica de esto mismo: supervivencias convertidas en abigarrado espectáculo: «Rome de tout le monde un public échafaud».

Extraño destino de la cultura tecnológica, enmarcada en el automatismo y la imagen. Tras la confusa, a la vez que uniforme en superficie, cultura de masas, la tensión de lo antiguo adquiere vibraciones nuevas del espíritu. En el eterno espectáculo del mundo la memoria introduce, pese a todo, ante la indiferencia general, la presencia más noble del pasado. Pero no es sólo la presencia noble de lo antiguo lo que marca hoy la memoria. En el trasunto de la memoria detectamos hoy la gran plaga de la filosofía antigua: Los sofistas. Abundan hoy, definen en buena parte nuestra cultura, ellos, los sofistas. Nuestro mundo anexiona la dimensión del pensamiento sofista, que Platón concentra en sus *Protágoras*, en *Georgias*, en *Teeteto*. Su nueva aventura la señala en sus pasos Nietzsche, profeta del caos, del simulacro, del nuevo mito de la caverna múltiple. Así puede hablar él, nuevo profeta del «fin del error más largo». *Incipit Zarathustra*. No creer en la verdad. Destacar su destino del pensamiento y del ser. Proclamar la autonomía del lenguaje. ¿Quiénes proclamaron, los primeros, la autonomía del lenguaje? Fueron precisamente ellos, los sofistas, los adversarios de Sócrates, los que quieren envolver en su propio juego al Sabio. El dominio de las verdades se sustituye a la verdad. Es otra vez Nietzsche el que habla: «Tras cada caverna hay otra caverna que se abre, más profunda aún y debajo de cada superficie un mundo subterráneo. Más vasto, más extranjero, más rico y bajo todos los fondos, bajo todas las fundaciones, un trasfondo más profundo aún».

La fuerza del simulacro se impone. Vivimos bajo su imperio. La autonomía del lenguaje, la descomposición del mundo de las imágenes, son su signo poderoso. Simulacro y mundo de las apariencias, juego y fiesta. Nuestro mundo redescubre la realidad autónoma del lenguaje y con la muerte de la representación el retorno a los sofistas se torna evidente. Dueños de la imitación, que hace imposible la diferencia entre la realidad y su doble, creadores de juegos de espejos y continuos, dueños del discurso, capaces, según las palabras de Platón, de «forzar al contradictor a meterse en contradicción consigo mismo».

Entonces y ahora Sócrates se espanta y se enfurece ante su presencia. La imagen de su propio demonio interior, la presencia del sofista la hace posible, concebible.



**el escritor,
al día ***

PABLO GARCIA BAENA

Por Arturo DEL VILLAR

EL Ateneo de Málaga ha inaugurado una colección de libros con un volumen que recoge todos los editados por Pablo García Baena: *Poemas* (1946-1961). Dos fechas que resumen la tarea lírica de este poeta cordobés avencinado en la Costa del Sol; dos fechas ya lejanas, tanto que habíamos temido fuera a hacerse crónico el silencio del poeta, lo mismo que les ha ocurrido a otros compañeros de su generación. Parece que no será así, y el año próximo tendremos un nuevo libro suyo editado, del que ha leído en Madrid algunos poemas recientemente. Aquí, en Madrid, y en una cafetería de la Gran Vía, nos hemos visto y hemos charlado durante muchas horas, mientras en la barra se ponía en práctica el viejo juego del ligue por los jóvenes muchachos. Pablo, antiguo muchacho, alma feliz, convencido de que la vida es como un bosque, sonríe siempre y casi no se mueve mientras bebe un refresco que posee la chispa de la vida, según dicen los embotelladores.

Tiene en Benalmádena Costa su piso de soltero, y en Torremolinos, una tienda de antigüedades modernas: «El Baúl». Las antigüedades verdaderas suele llevarlas a su casa cuando la suerte le pone delante alguna, cosa ya nada fácil; en la tienda vende esos objetos variados que gusta considerar como recuerdos de unas vacaciones, sin ser tan horribles como los típicos «souvenirs». Pablo García Baena posee una gran cantidad de buen gusto guardada en el baúl de sus recuerdos y de sus futuros; por eso ha podido escribir libros como *Antiguo muchacho*, hoy buscado y rebuscado por los entendidos en poesía y ahora fácil de leer en este volumen que el Ateneo de Málaga ha tenido el acierto de publicar.

En realidad se llama Pablo Rafael; el primer nombre porque nació el 29 de junio, festividad religiosa de los santos Pedro y

Pablo, y el segundo porque en Córdoba consideran a San Rafael como de la familia, o poco menos. Su signo zodiacal es Cáncer, que se corresponde con el elemento agua, y es, por eso, frío y húmedo; su planeta es la Luna, y su día, claro está, lunes. No deja la sonrisa, una sonrisa algo tímida, quizá, que intenta dar calor a sus palabras; más aún cuando recuerda los años de aquella amistad entre poetas jóvenes que volcaron su afición en una revista hoy en día considerada con el mismo valor, si no más, que en el período de su publicación. Esas curiosas vueltas que dan la historia o los gustos, por no decir las modas, han echado las miradas sobre la revista «Cántico», mientras que sus animadores son objeto de tesis doctorales.

La sombra de don Luis de Góngora, que sigue saliendo a pasear de noche, lo mismo que cuando sus ropas ajadas le obligaban a ello, se disponía a desquitarse de muchas incomprensiones críticas y eruditas en aquellos primeros años de la vida de Pablo García Baena; nació cuando empezaba a darse a conocer la generación llamada del 27 por haber rescatado a Góngora de la insensatez precisamente el año conmemorativo del tricentenario de su muerte. En esa generación dominan los andaluces, pero no de Córdoba, aunque todos conocían la ciudad y la cantaron «lejana y sola». Corría el 1923, y corría hacia el surrealismo, que no es mala meta, ni mucho menos. Algo heredaría del surrealismo Pablo, si bien queda tan diluido que apenas es reconocible; más le han pesado otras fórmulas puestas en juego por los poetas del 27, verdaderos maestros de todas las promociones que les han continuado. No se olvide que el grupo de «Cántico» llamó la atención sobre Luis Cernuda cuando nadie parecía acordarse de él en su patria.

Su infancia fue feliz; era el

último hijo de un matrimonio ya de cierta edad que había tenido tres hijos antes: así que estuvo mimado por todos, padres y her-

manos. No aparecen relaciones artísticas o literarias en su familia, pero sí cabe señalar que el oficio del padre, tallista, y su



afición a la lectura hacían que en la casa se amontonaran los libros; por eso el niño pudo ilusionarse pronto con los relatos de fantásticos viajes y aventuras en otros continentes: «Bajo la dulce lámpara, / el dedo sobre el atlas entretenía al muchacho en ilusorios viajes / y un turbador perfume de aventuras / salpicaba de sangre el mar antiguo de los corsarios. / Los galeones, como flotantes cofres de tesoros, eran abordados por las naos piratas / y el yatagán, las dagas, los alfanjes se hundían en los cuerpos cobrizos / y las manos violentas / arrancaban la oreja donde el zafiro lucía como Vega en la noche...»

Tras los estudios primarios en un colegio y más tarde los de bachillerato en el Instituto de Córdoba, su padre le animó a ingresar en la Escuela de Artes y Oficios, con la intención de que se aficionase por su oficio y se dedicara después a la talla. No tuvo mucho éxito, porque el muchacho era un tanto indolente, con aquella indolencia que cantó Cernuda magníficamente en sus versos y sus prosas. Se le empezó a presentar la poesía hacia los diecisiete años, después de la guerra civil. Su hermano mayor murió en 1938, marcándole con una herida que aún le duele si la evoca. La poesía le alcanzó de repente, sin esperarlo; en cierta ocasión que el profesor de literatura propuso a los alumnos como ejercicio la composición de un poema, Pablo lo copió de un libro, alterándolo un poco, y obtuvo una buena calificación. Pero en 1940 descubrió las obras de Juan Ramón Jiménez, Antonio Machado y García Lorca, y sintió el impulso de escribir un romance que resultó muy gitano; en los días sucesivos continuó componiendo su propio romancero gitano, y entregando poemas a sus compañeros y a las chicas que empezaban a ser novias ideales.

Años más tarde, el poeta recordaría aquel tiempo en una «Oda a Gregorio Prieto», que se halla en su segundo libro: «Yo era entonces un niño, casi un adolescente, / pero ya adivinaba, Gregorio, qué tristeza / derrumbaba la frente en aquellos muchachos / de tus dibujos, donde la yedra se enredaba / entre sus manos como sortijas de deseos.» Fue en 1940 cuando conoció a Juan Bernier en la biblioteca de la Diputación, y por mediación suya entró en contacto con Ricardo Molina; ellos tres sacarian adelante la revista «Cántico», de modo que ese encuentro iba a tener unas consecuencias literarias importantes. Los tres adolescentes se entregaban a la poesía con pasión; denominaron «Nómada» a su tertulia, porque no contaban con un sitio fijo para las reuniones; otros amigos se les unieron y llegaron a escribir unas tarjetas en las que anunciaban la sede de la próxima reunión, dado el nomadismo impuesto por las circunstancias.

Ricardo Molina, cordobés de Puente Genil, donde nació en 1917, poseía tanta sensibilidad estética como cultura. Pablo y Ricardo llegaron a hacerse inseparables; pasaban sus versos a unos cuadernos que ilustraba Ginés Liébana, entregado ya a sus ángeles, tema nada sorprendente en Córdoba. La tertulia, cada vez más amplia, terminó por congregarse en el Círculo de la Amistad, un casino cordobés con una historia bastante larga, ya que contaba con un teatro en el que actuaron los aficionados al arte



DIA DE LA IRA

Desnúdame, no tengo ya otra cosa.
El labio casi helado de besar tanta muerte.
Sájame la mirada, deja el ojo sin lágrimas
como una carne mísera, tibia para las moscas.
Sobre tu piedra estoy, no vencido, ligado:
hiere y al turbio caño de la sangre el impuro
animal de vagido caliente perezca,
pues que amó la carne y su comercio
y fue carnal el llanto para él, como un miedo
cobarde de pichones en las manos
y la oración un pétalo manchado entre los dientes.
Raspa, rae de mi lengua su nombre, si aún tienes
en el día del rigor panales de dulzura
y opera con tu largo bisturí de clemencia
el corazón, la entraña que no tuvo cansancio
ni olvido en el sopor del vino y de las noches
y que implacablemente perseguías
por las angostas calles de la antigua tristeza.
Rebana de los dedos su urdimbre de caricias
y deja que mis manos palpen ciegas y ajenas
la larga tela fría del desengaño.
Inerme sobre el mármol escucho el viento tuyo
de las trompas alzadas a la luna postrera,
cuando el ángel apaga la lucerna del tiempo
y remueve las vendas,
el sombrío aposento de las urnas,
el agujero oscuro, el cenotafio...
Porque desnudo estoy ante tí y te temo.

PABLO GARCIA BAENA
(de Olco)

dramático. La Peña amistosa pasó entonces a denominarse «Junio», una vez terminado el nomadismo; el nombre se buscó tal vez porque en ese mes los cam-

pos ofrecen su mejor espectáculo; como fuera, el caso es que el cuarto libro de Pablo García Baena tiene ese mismo título, que es el del mes de su nacimiento.

«Ginés Liébana. Ibiza, 35» es un poema de Pablo que se ha incorporado ahora a *Rumor oculto*, aunque no estuvo incluido en la primera edición de este libro; pero como data de esa época, el poeta ha querido dejarlo en su lugar. Ginés vivía ya en Madrid y en seguida colocó sus dibujos en las revistas de la época, entre ellas «Fantasia» y «El Español». Gracias a él, Ricardo Molina y Pablo García Baena consiguieron ver editados sus primeros libros en la revista «Fantasia»: son *El río de los ángeles* (1945), de Ricardo, y *Rumor oculto* (1946), de Pablo, ilustrado precisamente por Ginés.

Cuando en 1947 se convocó el premio Adonais de poesía, los dos amigos enviaron sus poemas, y en la prensa aparecieron sus nombres como finalistas. Pero el jurado se decidió por José Hierro y ni siquiera concedió a alguno de los accesits a los cordobeses. Por eso intentaron hacer algo para que sus versos no quedasen olvidados, y en octubre de 1947 apareció el primer número de «Cántico», revista dirigida por Ricardo Molina, Pablo García Baena y Juan Bernier, con la colaboración de Julio Aumente y Mario López; de las ilustraciones se encargaron Ginés Liébana y Miguel del Moral. No pretendían más que publicar versos, así que estaban al margen de las disputas entre los neoclasicistas y los tremendistas, y no se animaron a lanzar manifiestos ni programas. «Cántico» era una revista de poesía, nada más y nada menos.

Los amigos se suscribieron en seguida, dado que el precio resultaba verdaderamente módico; más tarde lograron algunas suscripciones de honor, que merecían tal nombre por dar cien pesetas. Aparecieron ocho números hasta enero de 1949. La dejadez, la falta de administración, el cansancio o la indolencia les hicieron abandonar la aventura precisamente cuando ya se hablaba en toda España del grupo de poetas cordobeses.

—¿Qué le debes a «Cántico» o qué te debe a ti «Cántico»?

—No sé si le debo yo o me lo debe la revista a mí; es cuestión de opiniones. Personalmente creo que sí, que le debo mucho, por la amistad que nos unió a Ricardo y a mí. Fuimos tan amigos que hay versos que ya no sé a quién pertenecen. Esto es tan exacto, que al leer ahora ese volumen que ha editado la colección «Dulcinea» con dos libros de Ricardo inéditos y desconocidos, he encontrado un verso que se halla también en un poema mío de esa época: «El violento jacinto de la dicha». No puede ser casual, naturalmente, porque es un verso elaborado, pero no sé quién de los dos lo creó y quién lo copió.

—¿A qué te dedicabas en aquella época?

—A practicar la cultura del ocio cernudiana. Por eso escribía. Yo soy perezoso, y en cuanto tengo algo que hacer dejo la poesía. En aquellos años escribí casi todo lo que he publicado: a partir de mil novecientos cincuenta y tres, en que comencé a trabajar en el archivo de la Diputación de Córdoba, fui abandonando los versos. No siento la necesidad de escribir, te lo confieso claramente. Para mí es un mal rato componer un poema, de modo que procuro evitarlo siempre que es posible. Me horroriza ponerme ante la cuartilla en blanco, me resisto cuanto puedo. Mis tres pri-

meros libros se imprimieron con una diferencia de dos años, porque estaban escritos de aquella época.

—¿Qué leías en los años de «Cántico»?

—Leía, sobre todo, versos, y en aquellos años a los poetas victorianos, que creo me han influido mucho, además de Cernuda y Juan Ramón. También leía a Ortega y, en general, todo lo que cayó en mis manos.

—¿Cuáles eran tus aficiones entonces?

—Siempre me sentí atraído por la decoración; visitaba las tiendas de los anticuarios y compraba algunas cosas baratas. También me gustaba el cine, y me parece que en mis poemas hay algunas huellas de mi ilusión por actrices como Greta Garbo o Marlene Dietrich. Recuerdo que en mil novecientos cuarenta y dos, en que se celebró el centenario de San Juan de la Cruz, adapté sus poemas para representarlos en el teatro; escribí una introducción que recitaba un trovador, y yo mismo interpreté ese papel. Los figurines eran de Liébana, y resultó muy bien el acto.

—¿Volviste a dedicarte al teatro?

—No; en cierta ocasión Ricardo Molina y yo acordamos escribir una obra dramática sobre la Reina de Saba, en colaboración, pero se quedó en proyecto. Él sí compuso un auto sacramental, El hijo pródigo, representado en el Patio de los Naranjos en el cuarenta y seis.

—Volvamos a tus poemas. ¿Cómo fueron recibidos tus tres primeros libros?

—Rumor oculto pasó sin pena ni gloria fuera de Córdoba; mientras cantan los pájaros empezó a tener eco y escribieron sobre él en todas las revistas poéticas y en los diarios. Gerardo Diego publicó en la tercera página del «ABC» un artículo que titulaba «Pablo», en el que decía que encontraba en el libro algunos versos que no superaba el mejor Alberti; esta crítica me situó destacado entre los cordobeses.

—Después diste a conocer Antiguu muchacho, quizá tu mejor libro.

—Habíamos vuelto a presentarnos al premio Adonais en mil novecientos cuarenta y nueve, y lo ganó Ricardo con su Corimbo; mi libro quedó entre los finalistas y se empeñaron en incluirlo en la colección; tuvo las mejores críticas.

Hay un paréntesis en la bibliografía de Pablo García Baena, y también en la revista «Cántico». En otras publicaciones se echaba de menos a los poetas cordobeses y se lamentaba la ausencia de su revista. Así que en abril de 1954 se inició su segunda salida, en esta ocasión más abierta al exterior y no sólo español, puesto que se procuró presentar panoramas poéticos de otros idiomas. Entre los números editados destacan dos por su importancia: el dedicado a la poesía cordobesa de entonces, y el consagrado a Luis Cernuda, poeta casi olvidado o desconocido en aquel momento. La aventura terminó definitivamente en 1957, el mismo año en que Pablo editó *Junio*.

—¿Tomó partido «Cántico» por algún compromiso estético o social?

—No hubo más compromiso que con la poesía. Nunca creímos en los rótulos: si la poesía es buena da lo mismo que sea social o pura; si es mala, no la salva ningún adjetivo. Nosotros éramos pobres, la vida de Ricardo resultaba agobiante por el trabajo continuo que se veía obligado a realizar: qué más poesía social que aquel vivir, pero de verdad, sin acudir a situaciones extremas.

—Se ha resucitado el interés por «Cántico» entre los poetas más jóvenes; ¿volverías a dirigir la revista?

—No; las revistas son para los jóvenes, y más aún las de poesía. Yo me siento viejo para lanzar ahora una revista (para otras cosas no, ¿eh?). Ahora los jóvenes tienen que publicar sus «Cánticos», como hicimos los viejos en nuestro momento. Como lector, noto entre los poetas últimos una asimilación de nuestros poemas, así como nosotros asimilamos a Cernuda y Juan Ramón. Hemos cumplido, por consiguiente, la misión de encauzar a otros poetas, y esto es halagador.

—Cuando repasas ahora «Cántico», ¿qué opinas de sus números?

—Como todo el que vuelve la vista atrás, hallo de todo: poemas que estuvieron bien y lo siguen estando, y otros que me avergüenzan. Cumplió su papel muy airoosamente. Por cierto que la Facultad de Filosofía de la recién creada Universidad de Córdoba tiene el proyecto de reeditar la revista.

—Refiriéndonos concretamente a tu obra poética, ahora recogida en un solo volumen, ¿estás de acuerdo con toda ella?

—Estoy de acuerdo con todo lo publicado en libro. Por eso en el volumen que los agrupa no he cambiado nada; me pareció que alterar los versos antiguos sería engañar al lector. Quiero ser sincero conmigo mismo y con los demás. Lo único que he alterado sobre las primeras ediciones, es añadir el poema a Ginés Liébana, que es de la misma época de Rumor oculto.

—Se os ha acusado al grupo de «Cántico» de caer en un exceso de ornamentación, en un lujo verbal innecesario.

—Ese lujo se debe a que de pronto sale un pequeño detalle inesperado en el poema, en medio

de cierta vaguedad expresiva. No es retórica, puesto que resulta necesario. Nunca he buscado la palabra por la belleza. Verdaderamente, si encontraba una palabra que me convenía, aunque estuviese tal vez en desuso, la empleaba. Pero no me preocupé por buscar palabras hermosas.

—Después de *Junio* editaste *Oleo* al año siguiente, para sumirte en el silencio casi por completo, ya que *Almoneda* es un libro de ocasión, como su nombre indica. ¿Por qué estos lapsos tan amplios?

—Creo que se debe a que es más importante para mí oír música o ir al campo que ponerme a escribir lo que siento en esos instantes. Soy muy cerrado, me falta la habilidad para ponerme en comunicación con otras personas. En *Oleo* acogi poemas antiguos con otros recientes, unidos por un mismo aire litúrgico; por eso le di ese título que alude a la liturgia al mismo tiempo que a la plástica.

—¿Es unitaria tu poesía?

—Me parece que sí, hasta el punto de que si en este volumen que recoge toda mi obra se hubieran quitado los títulos de los libros, y suprimiendo *Almoneda* también porque ya se indicaba que eran «doce viejos sonetos de ocasión», tendríamos un libro de poemas, un solo libro. No hay cambios estilísticos en mis poemas, creo; se nota un poco de acumulaciones a medida que pasan los años y crecían la experiencia y las lecturas, nada más. También se repiten los temas dominantes: el amor, la muerte, el más allá, la vida familiar...

En 1964 realizó un cruce de dos meses por el Mediterráneo, visitando sus puertos principales; algunos poemas nacieron entonces, aunque se escribieron mucho más tarde. Al año siguiente, Pablo García Baena dejó su Córdoba natal para instalarse en Torremolinos, y allí sigue dirigiendo «El Baúl». En 1973 la Fundación Juan March le concedió una de sus pensiones de creación literaria, y el poeta cumplió su compromiso de escribir un libro, sobre el que nos informa así:

—Antes que el tiempo acabe se divide en cuatro partes, relativas al amor, las ciudades, los poemas y Dios. Sospecho que si la beca que me otorgaron no me hubiese obligado a escribirlo dentro de un plazo, aún no lo habría acabado, pero el caso es que ya está hecho y que espero editarlo el año próximo. Puede que en este nuevo título se halle un desnudamiento de la palabra, al renunciar al lujo que antes me señalabas, correspondiendo a una mayor amargura en la visión de las cosas.

—¿Qué más has escrito?

—Estoy intentando hacer algo más, aunque hasta ahora no lo he escrito. No pienso callarme, voy a continuar escribiendo, pero me hace falta el ocio, alcanzar la tranquilidad. Llevo una vida monacal en la Costa del Sol. Sigo el horario del comercio, y nada más. Torremolinos es uno de los pueblos más aburridos del mundo para los trabajadores; sólo es divertido para los turistas. Me gusta quedarme en casa, cuidar los detalles, los adornos, y leer.

Oficio de contemplativo y de poeta. Esperamos ya con ansiedad el nuevo y prometido libro de Pablo García Baena, poeta reconquistado y siempre nuevo.



Los tres fundadores y directores de *Cántico*, en Santa María de Trassierra, mayo de 1954. De izquierda a derecha: Juan Bernier, Ricardo Molina y Pablo García Baena

BIOBIBLIOGRAFIA

Pablo García Baena nació en Córdoba el 29 de junio de 1923. Estudió el bachillerato y dibujo en su ciudad natal, trabajando después en el Archivo de la Diputación Provincial. Con Ricardo Molina y Juan Bernier fundó y dirigió la revista *Cántico*, editada en dos épocas: ocho números de 1947 a 1949 y trece números de 1954 a 1957. En 1955 se trasladó a la Costa del Sol, donde reside actualmente: dirige una tienda de antigüedades en Torremolinos y habita en Benalmádena. Pertenece a la Real Academia de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes de Córdoba, y a la Real Academia de San Telmo, de Málaga.

Ha publicado los siguientes libros de versos:

Rumor oculto, con dibujos de Ginés Liébana, Fantasía, Madrid, 1946.

Mientras cantan los pájaros, con dibujos de Miguel del Moral y

Gregorio Prieto, suplemento de *Cántico*, Córdoba, 1948.

Antiguu muchacho, Col. Adonais, Ed. Rialp, Madrid, 1950.

Junio, Col. A Quien Conmigo Va, Málaga, 1957.

Oleo, Col. Agora, Madrid, 1958.

Antología poética, Servicio de Publicaciones del Ilustrísimo Ayuntamiento de Bujalance, Córdoba, 1959.

Almoneda (doce viejos sonetos de ocasión), Librería Anticuaría «El Guadalhorce», Málaga, 1971.

Poemas (1946-1961), Ateneo de Málaga, Málaga, 1975 (recoge los libros anteriores).

La Fundación Juan March le concedió en 1973 una pensión para escribir el libro *Antes que el tiempo acabe*, ya concluido, pero inédito hasta ahora.

laboralmente, ¿que es un escritor?

LOS TRATADISTAS DEL TEMA (LARRA)

Aunque parezca mentira, Larra se incluyó voluntariamente, como escritor, entre los oficios más populares y modestos de España, tales como traperas, zapateros de viejo, mozos de café. ¿Es una exageración?

AHI tenemos el célebre pistoletazo de Larra. Braseros en mitad del salón, velones, caobas, sillas de enea con respaldo de lira, máscaras en la calle y el escritor, poeta, periodista y dramaturgo que se viene abajo arrastrando en su caída un juego de té. Esquemáticamente considerado el hecho, la culpa la tuvo una mujer, casada, hermosa, que por temor al escándalo no quiso ligar su destino al del joven genio, quien, a su vez, había abandonado a su propia mujer, con tres hijos y en pésimas condiciones económicas. Si se analiza un poco más el hecho, sigue teniendo la culpa no ya la mujer desdeñosa, sino la idea, el ideal, romántico o no, que el precoz articulista —ácido de las convenciones y costumbrismos de la época— se forjó del amor, de la entrega mutua y apasionada de hombre y mujer, grandiosa, profunda, heroica, ideal, que, por cierto, no andaba lejos de lo que entonces debió ser un lugar común, con *Werther* y los deliquios místicos de Kleist a la espalda, imprimiendo su aire fatalista a los principios del siglo. Obras de Larra como *El doncel de don Enrique el Doliente*, novela, y *Macías*, drama, con claras resonancias autobiográficas, pese a tratarse de obras históricas; adaptaciones teatrales como la que hizo de Scribe, titulada *¡Tu amor o la muerte!*, y la encendida crítica que llevó a cabo, poco antes de poner fin a su vida, de *Los amantes de Teruel* (Hartzenbusch), son evidentes testimonios de que a Mariano José de Larra un desengaño amoroso no le podía afectar lo mismo que a la Brigitte Bardot, por citar a alguna, que ha encallecido su dulce corazón en el toma y daca de la desventoladura venusina. Sin embargo, aun en el caso de Larra,

un desengaño amoroso, si no viene acompañado de otros contextos, es poco probable que conduzca a decisiones tan fatales y compulsivas. Estos otros contextos yo me atrevería a decir que son en el noveno por ciento de raíz social (la principal raíz social ya se sabe que es de índole económica, en función —claro, claro— de la representatividad que el tono social exija al individuo). Se ha dicho también, y no deja de ser cierto, que Larra fue uno de los literatos mejor pagados de su tiempo. El dato no dice nada. Si Larra fue uno de los literatos mejor pagados de su tiempo, lo fue incidentalmente; de vez en cuando le pagaron bien una colaboración, un artículo, un libro, pero el resto del tiempo, ese tiempo que se empeña en ser sistemático y continuativo —tiempo de estómago, tiempo de deberes, tiempo insoslayable—, el bueno de Larra anduvo a salto de mata, cargado de deudas, firmando pagarés, hipotecando su obra futura, escribiendo como un forzado de la pluma, atado al potro de la necesidad económica. Ni rico ni nada que se le pareciera. Atravesó lúgubres zonas de penuria y, para colmo, en sus últimos años, la honesta radicalización de sus críticas, el sombrío pensamiento que le inspiraban las costumbres españolas, le granjeó enemistades e inseguridad social.

En la biografía de Larra se refleja bien la angustia del escritor que está siempre a expensas de una merced, de una prebenda, de un encargo. A esto hay que añadirle cierta conciencia de culpa por el abandono de mujer e hijos en precarias condiciones, la depresión anímica que sin duda le originó la enfermedad contraída cuando fue a París con el encargo paterno de cobrar

Por Eduardo TIJERAS

una deuda, cuyo importe, el que pudo obtener, se gastó íntegro en la enfermedad; las ideas románticas sobre la pasión amorosa y, por fin, aguantando usted que la única esperanza en todo ese desdichado asunto, a la que se ha hecho oferta de un temperamento valioso y singular, consciente de sí mismo, venga a decir que no, que si las cartas, que si las apariencias, que qué dirán, que un coqueteo y que se acabó. Más que un desengaño amoroso, a Larra lo mató el *bochorno literario* del fracaso, la frustración de una soberbia legitimada por su personalidad, es decir, por su talante de escritor. Un ser anónimo se hubiera reído por dentro, inerte en su propia vulgaridad. Larra tuvo que matarse para dar crédito a la pasión que lo había sostenido durante años y que era la coartada para justificar la vulgaridad de su matrimonio. Sospecho que toda la gloria y toda la desgracia provienen de la voluntad de escribir. Esa profesión de fe —no es otra cosa— crea formidables conflictos. El individuo no sabe nunca si vale la pena insistir, sacrificarse, renunciar a las lindas comodidades burguesas que se brindan por otros conductos. La literatura es como Dolores Armijo. Se la puede estar amando toda la vida y al final ella se va diciendo que no. La idea que Larra tenía de esta función, en su aspecto administrativo, social y profesional, la expuso en varias ocasiones, pero muy concretamente en su artículo «Modos de vivir que no dan de vivir (oficios menudos)», magnífica crónica donde se pasa revista a toda la quincajería oficiante, pintoresca, tierna, noble, pobretona, sucia, lacrimosa, anárquica, marginada, y a los diversos modos menudos que tiene la pobre gente —pobre y honrá— para ganarse la vida. Preciosas imágenes filosóficamente mordaces sobre la trapería, que «con otra educación sería una

excelente periodista y un buen traductor de Scribe; su clase de talento —dice Larra— es la misma: buscar, husmear, hacer propio lo hallado». Se puede comparar a la trapería con la muerte, ya que «en su cesto vienen a ser iguales como en el sepulcro Cervantes y Avellaneda». El oficio que rivaliza en importancia con el de la trapería es indudablemente el del zapatero de viejo. Disertación sobre el zapatero de viejo. Hay otros muchos oficios a los que Larra no dedica atención especial por temor a cansarnos: mozos y sirvientes que viven de las propinas, abaniqueros, carteleros, comparsas, corbateros, barberos, músicos de calle, vendedores del Rastro, prenderas... Otros muchos oficios que es preciso callar, quizá los más picantes: los hay odiosos, despreciables, asquerosos. «Pero en España —aquí Larra se dispone a terminar su artículo y a darnos la puntada— ningún oficio reconozco más a menudo, ningún modo de vivir que dé menos de vivir que el de escribir para el público y hacer versos para la gloria; más menudo todavía el público que el oficio, es todo lo más si para leerlo a usted le componen cien personas, y con respecto a la gloria, bueno es no contar con ella, por si ella no contarse con nosotros.»

Se comprende bien la idea que Larra tenía de su propio oficio como medio de vida, aunque a muchos les parecerá una exageración eso de incluirse entre las traperías y los zapateros de viejo. Es una exageración, efectivamente. ¡Ya quisiera el escritor tener tanto trapo como hay por recoger y tantos zapatos como hay por componer! Es una exageración tan grande que hoy día las traperías, por libre, ya ni siquiera existen y, a cambio, se han convertido en empleados de Ayuntamiento o su cometido tenía tanta importancia como para municipalizarse... Pero ahí están los escritores, todavía en el mismo plan que la trapería. Si Larra, como se dice, levantara la cabeza, tendría que modificar su pensamiento, por lo menos buscando otro símil igualmente irónico y mordaz. Ya las traperías no le servirían. Esa barroca y sucia estampa evolucionó. Los escritores están todavía llorando con rictus de abandono, a nivel de recolecta improvisada, a lo que salga, estáticos tratantes de la cultura. O, según dijo Gerard de Nerval, también como Larra hijo de médico relacionado con las tropas napoleónicas y enfrentado a la amarga fascinación de la muerte «voluntaria», a quien una vez lo echaron a la calle por no poder pagar el alquiler de la casa. Dijo así (claro que en un sentido más profundo de lo que estamos tratando ahora): «He hecho los versos primeros por entusiasmo de juventud; los segundos, por amor; los últimos, por desesperación.»

JOSE PLA

Un viaje frustrado

(Fragmento)

3 de octubre. Al despertarme y asomar la cabeza a cubierta, siento una agradable sensación de seguridad: me veo rodeado de casas. Nos hallamos en lo más profundo de la bahía de Cadaqués. En la vida de la mar, de vez en cuando es confortable no ver el horizonte. El infinito empalaga. En Cadaqués es fácil no ver el horizonte. Delicada novedad.

En seguida me cautiva el silencio del pueblo, la fascinación de los blancos de las casas en contraste con el color de sangre de buey en los portales, el misterio del oscuro verde de los olivares sobre el negro brillante de las pizarras.

Durante un cuarto de hora, por lo menos, me convierto en un puro mirón. Después veo a Hermós sobre la Riba, desmenuado y gesticulante, largando un discurso a un caballero de cierta edad. Este caballero, de vez en cuando, suelta una gran carcajada.

Desembarco y me acerco, y Hermós me presenta a don Víctor Rahola, que me recibe de un modo inolvidable. Desde el primer momento nos considera sus invitados. Mientras nos dirigimos lentamente hacia su casa, tomando el sol, respirando el pequeño mistral, vivo y vibrátil, don Víctor dice con gran amabilidad:

—Estoy muy contento de que hayan venido. Conozco a Hermós de toda la vida: de cuando vino por primera vez con Joan Vergés y sus amigos, todos los cuales también lo fueron míos. Me harán compañía. En Cadaqués, la compañía es necesaria. Yo tengo la costumbre de jugar al tresillo después de comer. Para tener la sesión asegurada, siempre me había confiado en el elemento clerical de la población. Nunca me habían fallado... Pues bien, sorpréndase: el cura párroco que acaban de nombrar no sabe jugar al tresillo. ¿Puede imaginarse algo más absurdo e inesperado? ¿Cómo nos las arreglaremos ahora, en Cadaqués, para pasar la tarde? Vea la importancia de lo que le digo. Si este cura párroco recibe un día la visita de sus superiores jerárquicos, si se presenta el señor obispo o el vicario general, ¿cómo se las apañará para complacerlos, para que pasen el rato en la casa parroquial de una ma-



nera agradable? ¿Quiere hacerme el favor de explicármelo? La vida de un pueblo resulta inhabitable si no se dispone de un mínimo de amena sociabilidad. Un párroco de pueblo desconocedor del tresillo es un absurdo, una aberración, un error considerable. He rogado al cura párroco que mañana venga a casa. Le enseñaré cómo se mueven las cartas. Es una cuestión de máxima urgencia, inaplazable, sobre todo pensando en su carrera eclesiástica. Los curas indefensos me dan una pena que no puedo disimular.

Don Víctor es un caballero que ha pasado de los cincuenta años. Viste de rentista, con un matiz de «americano» (*); en verano, gorra japonesa, traje de rayadillo, camisa blanca e impecable cuello duro, alpargata fuerte y confortable. Pero este punto de burguesismo, un poco anacrónico, de don Víctor y su distinción vestimentaria no esconden la característica más marcada de su persona: don Víctor tiene cara de pobre, de pobre absoluto e irreparable.

—Estoy convencido—él mismo lo dice—de que si un día me decido a sentarme en un taburete en la calle de Petritxol con un sombrero en las rodillas, todas las personas que pasen me darán unos céntimos.

Su cara tiene unas facciones algo abultadas, y su barba es considerable y canosa. Los ojos, muy salientes y exteriores, enormemente tristes, con una linfa amarillenta en la cual flota la pupila rodeada por un tejido de venas rojas; y el labio, caído, fatigado, displicente, sensual, húmedo. Cuando estas facciones adoptan un aire serio, don Víctor parece deprimido. Cuando se animan, una mezcla de ironía, de intención, de finura y voluptuosidad le llena la cara con una luz vivísima.

Veó que cojea un poco y le pregunto si algo le mortifica.

—Este verano no he podido ocuparme mucho de mi reuma—me dice—. Estuve muy ocupado. Sin duda sabrá que soy médico... —Hermós sonríe. Don Víctor dice—: Me parece que Hermós no tiene mucha fe en la Medicina. Yo, todavía menos... Con el reuma ocurre lo mismo que con otras enfermedades: se desconocen su causa y su tratamiento. Pero yo uso un remedio que me ha dado

(*) Llámase «americano» al catalán que, en otras épocas, se fue a Cuba o a las islas—y a veces a la América continental—, volvió con cierta posición económica y en su vestuario y en su casa acostumbraba a presentar algunos detalles antillanos.

buen resultado. Descubrí que si sudaba se me aliviaba el dolor. Pues bien, encontré el sistema de sudar sin moverme de casa. Consiste en bailar...

—Bailar con una mujer, claro...

—Eso, perdón, sería tal vez un poco exagerado. Consiste simplemente en bailar la polca, con una silla, una hora al día...

Tomamos un café negro en el casino y nos vamos después a visitar la iglesia. El pueblo antiguo de Cadaqués, con las calles estrechas y pendientes, las parras en las fachadas de las casas y los aparejos de pesca por todas partes, es de un vivísimo pintoresquismo. El altar mayor de la encumbraada iglesia presenta un barroco arrebatado, lleno de movimiento.

—Ya sé que en Palafrugell tienen un altar muy bonito—me dice—. Lo conozco...

—Es más voluminoso que éste...

—Pero éste quizás es más fino.

—Muy posible.

Don Víctor se queda mirándome, algo sorprendido.

—Veó que usted—me dice—tiende a ponerse en razón... Esto resulta bastante raro.

—Gracias. Pero no exageremos. Cuesta mucho desprenderse de los prejuicios, sobre todo de los prejuicios localistas.

Al salir de la iglesia nos propone que visitemos la iglesia de Sant Baldiri, el cementerio y Portlligat. Su generosidad me emociona, y se lo digo.

—Por favor, si no tengo otra cosa que hacer...

No creo que en Cadaqués pueda encontrarse mejor cicerone. El detalle más pequeño le sirve de pretexto para hablar, agudamente, con gran penetración, extensamente, con una reserva prodigiosa de memoria, acerca de este remoto e interesantísimo país. En sus palabras hay un latido muy vivo de curiosidad, de emoción y de amor.

Por el camino de Portlligat nos cruzamos con una mujer que lleva un cesto de pescado y que saluda a don Víctor con unos extraños y aparatosos cumplidos. Evidentemente, es una mujer del pueblo, pero en su modo de vestir hay la extravagante pretensión de parecer una señora: lleva un espectacular peinado, una blusa abombada llena de lacitos, la falda a la moda de cinco años atrás y unos pobres zapatos de tacones torcidos, de una irreparable tristeza. Con estos elementos hay en ella una mezcla de alcahueta y de persona venida a menos.

Aturdido por sus extravagantes aspavientos—que me recuerdan los que hacían los señores en la época de mi infancia—, don Víctor procura eludirla y se escapa como puede, alegando nuestra presencia.

—¡Qué persona más rara!—le digo.

—Es Lidia, hija de la Sabana, la última gran bruja que ha existido en Cadaqués. Es una pobre mujer que cree ser la Bien Plantada.

—¿La Bien Plantada de Xènius?

—La Bien Plantada de Xènius, exactamente.

—Es curioso... ¿Pero acaso la figura femenina de Xènius tiene algo que ver, realmente, con este país?

—Sería muy discutible, claro, porque se trata de una historia muy compleja. En primer lugar, tenga en cuenta que cuando la gente afirma que la Bien Plantada fue construida con elementos barceloneses no sabe muy bien lo que dice. En la Bien Plantada hay elementos proporcionados por esta pobre mujer con la que acabo de hablar, elementos de Lidia, y otros relativos a una señora, majestuosa y bellísima, de Figueres. *La Ben Plantada* es un libro que contiene considerables elementos ampurdaneses y de Cadaqués. Sólo los detalles accesorios no pertenecen a nuestro país.

Canícula en el mar

Después de la siega y de la trilla, que son los momentos estelares de la vida rural, se produce en las casas de campo un momento de modorra. Todo está abrumado en la luz y el sol de la canícula. Es el momento de la siesta debajo de la higuera con el zumbido de las abejas en las flores secas. Es asimismo el momento, por la tarde, cuando cae la tarde, de los trabajos en el huerto:

del frescor del agua en las acequias; de descubrir un hombre trabajando a la sombra de una pirámide botánica de judías verdes; de liar un cigarrillo con el azadón en las piernas, mientras fluye el agua del riego. Son las imágenes de cada día, lo que constituye la paz y el bienestar de la vida payesa.

Es en estos momentos, sin embargo, entre la trilla y la fiesta mayor, cuando se produce un gran acontecimiento. Los payeses se toman ahora un día de fiesta. Es el día que van a lavarse los pies. Si pasa por su lado una corriente de agua, se acercan a sus frondas deliciosas. Si tienen cercano el mar, buscan un rincón de playa solitaria y se establecen por unas horas, en una naturaleza extraordinaria, infinitamente más libre que la de cada día. Los payeses viven ante una naturaleza administrada y geométrica. La presencia del mar les abre las puertas de una extensión que no es de nadie, que no tiene hitos, y ello da a su espíritu—a mi espíritu—una sensación de libertad casi infinita.

El carro es enganchado a primeras horas de la mañana. Sube a él la familia con todos aquellos elementos para hacer un arroz y asar unos pollos sobre tres piedras. El pan es transportado en un saco de tela blanca—en una *coixinera*—. Y los pollos son atados por los pies, con un cordel. Los pollos se agitarán durante todo el viaje, en el fondo del carro. La yegua echa a andar a primeras horas de la mañana. El vehículo va dando tumbos por la carretera, generalmente mala, pero los plátanos del borde proyectan una sombra tan fresca, producen un aire tan suave que da gusto de vivir y de respirar. La luz es deslumbradora. El cielo, de un color lechoso, es asfixiante. El olor de los rastrojos secos llega alternado con el más fresco y dulce de los maizales verdes. Cuando entra el viento, las hojas lanceadas se agitan levemente y hacen un rumor sedoso, de una suave vaguedad. Llega un momento que por el arco del carro se divisa, en lontananza, al fondo de la carretera, un espacio de mar sobre el que el sol se vuelca en un centelleo deslumbrante. Para una persona que vive tierra adentro, aun en la proximidad del litoral, la visión del mar produce un ensimismamiento. Las criaturas quedan con la mirada en suspenso. El payés da con el látigo un golpe en los cuartos traseros del animal. La yegua, que caminaba en la modorra de la luz y del calor, se agita un momento. Luego todo vuelve a su paso natural.

La aparición del mar en el campo visual parece aumentar el calor. La señora payesa, que es un poco obesa, se da aire con un pañuelo blanco. La señorita de la casa levanta los brazos al aire y se le ve el pelo negro, ligeramente húmedo, del sobaco. Los pollos, atados por las patas, tienen un estertor en el fondo del carro. Todo huele profundamente humano—con un relente de cuarto de casa de labor, un poco ácido, tocado de alfalfa seca—. Los jóvenes, en camiseta, sudan. Tienen unas gotas de sudor en los cartilagos de la nariz, que la luz hace brillar como pequeños diamantes. De pronto la yegua se para y echa una larga, turbia y amarillenta meada, que perfuma el aire de ácido de cuadra. El viento, más fresco, hace ondular la densidad vegetal de las alfalfas.

Para llegar a la playa hay que dejar la carretera y emprender un estrecho y hondo camino vecinal. Es un camino arenoso, que hace sentir la presencia de la playa, surcado de raíces secas, con matorrales espesos en sus flancos. La yegua, que se alarga en el tiro, empieza a sudar. La visión de un lagarto dormido en el suelo encabrita un momento al animal. Resguardado de aire, el camino parece concentrar el calor. El payés, con las riendas en la mano, ligeramente congestionado, parece de arcilla cocida. En el fondo del carro, la sagrada familia rezuma un líquido abundante y ácido. Las articulaciones humanas alcanzan una temperatura importante. La yegua sube anhelante la última arenosa cuesta, y cuando aparece larga y tendida la playa y el mar, en el deslumbramiento del sol, el viento hace repiquetear la vela del carro. Es una sensación gloriosa de libertad y de bienestar.

El carro se deja al borde mismo de la playa. El animal es desenganchado, aligerado de guarnicionería, y, tirando del ronzal, el payés lo conduce hasta el borde del agua. Sigue la familia, con los bártulos. Hay

que buscar una sombra. La arena es ardiente. La luz se vuelca sobre el mar con una fuerza cegadora. No se ve nada. El cielo tiene un destartamiento espantoso, inusitado.

La playa es baja y larga. El paso del viento sobre la arena, de color de azafrán, crea como una ráfaga de pequeñas lenguas de fuego azuladas. De la playa viene un vaho seco, una temperatura de horno. Detrás de la cabalgadura, la familia llega al borde del agua. Un pequeño oleaje rumoroso se rompe en la orilla. El agua planea sobre la arena mojada, descubriendo curvas de una viva voluptuosidad. En lontananza, los espumarajos centellean, en destellos brillantes. Todo es vasto y abrumador, directo, de una vitalidad mágica. Hay un poco de sombra al lado de unas rocas aisladas. Todo queda estibado en los dos palmos sombreados.

El payés, que se ha quitado las alpargatas y arrollado los pantalones sobre la rodilla, trata, tirando del ronzal, de ver penetrar el animal en el agua. Cuando coloca los pies en el líquido, el contraste es tan fuerte que siente una contracción en el ombligo, un choque inusitado. Se ve la piel blanca de la pierna reflejada en el agua. El animal parece mantener, ante el mar, una reserva displicente. Hay que tirar del ronzal, darle con la vara. La yegua, que es monumental, se queda mirando estúpidamente el horizonte, con el agua en la curva un poco pesada del vientre, en un estado de inmovilidad. La familia penetra lentamente en el agua. La primera sensación les pone una mueca en los músculos de la cara. La señorita levanta un poco sus faldas, que arrolla como si fueran un pareo, y con la mano se pone un poco de agua en la frente. Cada paso que da la ovalada payesa en el líquido le hace poner una cara como si le arrancaran una muela. Con el agua a media pantorrilla, la señora queda vertical e inmóvil sobre el horizonte lejano. En un momento, todos se quedan mirando el horizonte, el más allá, como garabatos inmóviles. Un niño resbala en la arena y queda inmerso en el agua. Esto parece ser la señal de una ulterior penetración. Los muchachos, en calzoncillos, se zambullen en medio de un alocado movimiento de aguas. Al final, todos quedan con los vestidos mojados, con los cabellos chorreantes. La niña siente pasar el agua en sus muslos como si diera la vuelta a la forma de la carne rosada. Al final, con los ojos cegados, tembloteantes, todos se agitan—menos la yegua, que permanece inmóvil mirando la inmensidad.

La entrada del sol en el cenit les presenta como gallinas mojadas. Hay que acercarse a la sombra y preparar la comida. Andar por la arena descalzos es imposible: la quemadura es irresistible. Todo queda seco en el acto. Hay que poner las piedras, buscar la leña, matar los pollos, desplumarlos. El viento se lleva las plumas por el aire. Cuando aparece el primer perfume del sofrito de cebolla y tomate, toda la familia se agrupa en la limitación de la sombra. El sofrito es difícil porque el viento no puede dominarse. La yegua, con la cabeza metida hasta los ojos en el morral, contempla el espectáculo con aire casi humano. El arroz resulta un poco ahumado, como es natural. Sobre el rescoldo de fuego se hace el pollo a la brasa. El aceite brilla sobre la ensalada de tomate. El vino resulta caliente. El apetito, inmenso. El viento gira lentamente al Sur y empieza una tarde húmeda, vacía y destartada.

Mi entrada en la felicidad

Hace unas semanas tuve unas molestias y, a pesar de no formar parte de ninguna Mutua ni de ningún Montepío, me consideré obligado a ir a ver un médico. Después de la correspondiente exploración, resultó que mi estado de salud requería unos ciertos cuidados y el establecimiento de un régimen.

—Usted ha sido un poco dado a beber alguna copita...

—Sí, señor; pero cada día menos.

—Hay que suprimir el alcohol de la cruz a la fecha. Totalmente.

—Sí, señor. Perfectamente.

—Usted es un bebedor recalitrante de café.

—En efecto. Lo confieso. El café me gusta muchísimo.

—¿Cuántos cafés toma usted al día?

—Depende. Cuatro o cinco como mínimo.

—Tome usted café, pero sin cafeína. Veo que se sonríe usted.

—No, señor. Es que mi cara suele ser risueña.

—Bueno. No crea usted que estas cosas hay que tomarlas en broma; la salud es cosa seria.

—De acuerdo.

—Usted ha sido un fumador de cigarrillos impertérrito. Ha de dejar usted de fumar sin titubear un momento. ¿Cuántos cigarrillos fuma usted cada día? ¿Es usted fumador de puros?

—Cuando se ganaba poco, podía fumar algunos; ahora que se gana tanto, fumo tabaco negro. Yo comprendo que el tabaco es nocivo, pero habiendo oído decir que el actual tabaco procedía de la herboristería, creía que sus condiciones tóxicas se habían amortiguado.

—Sin embargo, ha de dejar usted de fumar. Le sienta como un tiro. Le hace mucho daño.

—Señor doctor, lo que me impone es grave. Yo me dedico a escribir; mal, desde luego, y estoy acostumbrado a fumar. Cuando escribo una carta a un amigo, pongo arriba: «Mi querido amigo», y luego saco la petaca y lio un cigarrillo. En el momento de encenderlo me parece que la frase escrita en el papel es una auténtica realidad. Si no puedo fumar, sospecho que tantas cuantas veces escriba «Mi querido amigo» perpetraré un acto puramente mecánico del que todo sentimiento quedará excluido.

—Bueno. Todo esto son imaginaciones y fantasías que usted se hace. ¡Créame! Deje usted de fumar cuanto antes, si puede ser ahora mismo.

—No olvide usted, doctor, que el tabaco, para un escritor fumador, es la principal muleta del estilo. El tabaco crea las pausas productivas y feraces...

El médico me miró de una manera dura y encapotada. Comprendí que era su última palabra. Por esto hice lo posible para lograr una rendición al menos honorable.

—Lo que le digo de las pausas, señor doctor, obedece a una realidad concreta. Escribir no es una cosa mecánica y fría. Es un oficio cuya principal dificultad nace de la busca y captura de los adjetivos. Esta clase de endemoniados vocablos se buscan y capturan a través de unas pausas forzadas e intermitentes. Hay que elegir, pero hay que elegir con tranquilidad, pesando el pro y el contra de los elementos en presencia. Para ello lo más indicado es realizar este trabajo fumando un cigarrillo.

El médico me escuchó con una nerviosidad tan visible que consideré que lo más urgente era dejarlo correr. Tuve la sensación de encontrarme ante un muro de granito.

Y después, para completar el régimen, me recetó la serenidad. Sí, la serenidad; nada de preocupaciones, nada de apasionarse, hablar lo menos posible, contemplar el mundo circundante con una indiferencia total; eliminar toda posición dialéctica ante lo que le vaya a uno pasando por delante.

—Me receta usted el limbo, señor doctor.

—No sea usted exagerado. Le receto la felicidad.

Cuando llegué a casa, consideré la cuestión desde todos los puntos de vista y me persuadí que el médico tenía toda la razón. Hay, desde luego, que obedecer a los médicos. Son importantes, importantísimos. Dan muchas conferencias. Se mueven muchísimo. Al paso que van las cosas, dentro de muy pocos años serán los amos del mundo. Cuando, dentro de medio siglo, las cosas estén absoluta y definitivamente socializadas, la gente no tendrá más que dos preocupaciones esenciales: primera, trabajar lo menos posible; segunda, preocuparse de su salud en términos que hoy apenas son previsibles. Cuando la gente se preocupe por su salud en términos reales y vivísimos, habrá un tal número de enfermedades que ello colocará a los médicos en el centro mismo de la vida y de las obsesiones de los hombres y de las mujeres. Y entonces los médicos gobernarán el mundo en una forma mucho más directa que lo han hecho hasta ahora los financieros y los abogados. [...]

(De *Lo infinitamente pequeño*.)

**los
premios literarios.
hoy**

EL "NADAL"

Por José LOPEZ MARTINEZ



El jurado de este año estará compuesto por (de izquierda a derecha): Juan Ramón Masoliver, José Vergés, Francisco García Pavón y Antonio Vilanova

La lectura de buena parte de las obras ganadoras de los principales concursos convocados actualmente en España me lleva a pensar que cada premio es portador de un modo propio de entender y valorar la creación literaria. Las razones de este fenómeno, indudablemente, resultan de una especial complejidad. A veces dimanar de las bases del certamen, mientras en otros casos obedecen a las características de la entidad patrocinadora. Esto, entre otras cosas. También, en ocasiones, suele influir el ambiente cultural de la región o la ciudad donde se or-

ganiza y falla el premio. Hasta tal punto es complejo y desconcertante este mundo de los concursos que el estilo de un escritor, su modo de interpretar la función literaria, pueden hacer más sólida su candidatura a un premio que a otro, al margen, por supuesto, de la importancia crematística del galardón.

Desde su creación, el *Nadal* ha buscado con ahínco la calidad. Por encima de todo. De ahí el gran bagaje que presenta en estos momentos y el enorme prestigio que adquiere el autor que lo gana. Como se sabe, el premio lleva el nombre de Eugenio

Nadal, que fue redactor-jefe del semanario *Destino* y murió muy joven. Para recordarlo y estimular a los jóvenes escritores lo creó José Vergés en mil novecientos cuarenta y cuatro, juntamente con varios amigos. El primer *Nadal*, como se recordará, fue para Carmen Laforet por su obra *Nada*, la cual marcó un hito importante en la narrativa española de posguerra. El jurado lo formaban Juan Ramón Masoliver, Rafael Vázquez Zamora, Teixidor, Ignacio Agustí y José Vergés, a quien pregunto:

—¿Le satisfacen los resultados del certamen obtenidos has-

ta la fecha? ¿Qué ha traído, en su opinión, el *Nadal* al panorama de nuestra literatura?

—Treinta y dos años son una buena perspectiva. Creo que cumplimos los dos objetivos: recordar al entrañable compañero y descubrir escritores: Carmen Laforet, Miguel Delibes, José María Gironella, Rafael Sánchez Ferlosio, Ana María Matute, Francisco García Pavón, Carmen Martín Gaité, Jesús Fernández Santos y tantos otros escritores de primera fila han sido premio *Nadal*.

UNA TEORIA MUY PERSONAL SOBRE LOS PREMIOS

Ya se ha dicho más arriba, y es cosa bien sabida de todos: ganar el *Nadal* supone uno de los mayores éxitos que un novelista puede conseguir en España e incluso en Hispanoamérica. Precisamente el último autor que lo ha conseguido. Luis Gasulla, es argentino. Toda novela que gana este concurso es leída en muchos países, especialmente en los de lengua española; incluso traducida a varios idiomas.

—Pero ¿no cree usted—pregunto de nuevo al señor Vergés— que la dotación económica del premio queda un poco desfasada en relación con su prestigio e importancia? ¿Se ha pensado por parte de Editorial Destino en esto?

—Hacer de la literatura un simple juego comercial para aventureros es poco serio. La importancia de un premio casi debería medirse en razón inversa del dinero que se da. ¿Ha pensado usted en lo que recibe un *Goncourt*, el galardón literario más codiciado del mundo? ¡Menos de quinientas pesetas! El prestigio y la seriedad no se compran ni se improvisan.

El tema ya lo hemos abordado en reportajes anteriores y seguiremos insistiendo en él. Los premios literarios no oficiales nacieron en un momento crítico de nuestra literatura: décadas de los años cuarenta y cincuenta. Ellos, los premios, ayudaron al resurgimiento y hallazgo de nuevos valores y han cumplido una misión estimable, aunque no falten quienes opinen al contrario. Sin embargo, hoy el panorama de nuestra narrativa y poesía, por citar los géneros más eminentemente literarios, es diferente.

—¿No cree que los concursos deberían modificar de alguna forma su estructura y finalidad? Me gustaría conocer su opinión al respecto.

—Todavía, a pesar de estar en crisis el género, una buena novela arrastra al lector, crea escritores y hace que el libro pueda seguir siendo esa pequeña maravilla del espíritu. Con todo el respeto para el ensayo, la biografía o el libro de historia, creo que la narrativa no morirá nunca. Como no pueden morir los grandes nombres de Proust, Tolstói, Dickens, Mann, Conrad, Baroja, Pla...

—Hasta ahora el Nadal ha sido un premio sin escándalos, un premio que discurre con absoluta normalidad. ¿Beneficia o perjudica esto la promoción de las novelas y autores galardonados?

—Dicen que los pueblos felices no tienen historia. El jurado del Nadal no pretende haber acertado siempre. Pero hemos obrado con honradez, huimos del escándalo, de las influencias y de toda polémica. Quisiera que se nos recordara como personas que han intentado hacer, por espacio de casi toda una vida, lo que Kipling llamaba «un trabajo bien hecho».

EL EDITOR RESPONSABLE NO NECESITA MARCAR CAMINOS

Treinta y dos años en la palestra dan para mucho. Para ilusionarse y para venirse abajo. Incluso para otra cosa, si cabe, peor que el derrumbamiento: el mimetismo o la desgana. ¿Cuál es la situación del premio Nadal en este sentido? ¿Hay en perspectiva algún proyecto, alguna novedad digna de saberse? Nos informa el señor Vergés:

—Seguir en nuestra tarea sin más cambios que las pérdidas y desfallecimientos de la edad. ¿Cansancio? En catalán decimos que «els cansats fan la feina». Esta es la situación del Nadal.

—¿De qué modo puede influir una editorial en los nuevos derroteros de la narrativa? En varias ocasiones, como usted sabe, se ha intentado editorialmente marcar caminos a la novela española. ¿Estima positivos esta clase de ensayos?

—Los caminos de la novela española son los mismos que los de otros países más literariamente cultivados que el nuestro. Las modas, los vaivenes del snobismo, las fórmulas nuevas, nos han llegado —tarde—, pero los hemos utilizado a la manera española. Analice todo ello y le saldrán media docena escasa de primeras figuras. Si el editor es responsable de su profesión, creo que no necesita marcar caminos como usted insinúa. Basta que de cada diez libros que publique ocho sean españoles. Y en el caso de *Destino* lo son; en lengua castellana y en catalán.

Tema de especial interés en todo concurso literario es siempre el jurado encargado de otorgar los premios. Sobre todo, si el premio es tan importante como éste al que estamos refiriéndonos. Ya he reseñado quiénes lo compusieron inicialmente. Después llegaron otras personalidades, otros escritores, que aportaron y aportan su valía literaria. Nos amplía la información nuestro interlocutor.

—De los cinco iniciales miembros sólo quedamos Masoliver y yo, pues Teixidor está en el jurado del Premio Josep Pla, y Vázquez Zamora, mi inolvidable amigo, murió hace tres años. Además de nosotros dos, están en el jurado del Nadal Francisco García Pavón y Antonio Vila-



José Vergés con el novelista Miguel Delibes, premio «Nadal» 1947

nova. Este año ha cesado Néstor Luján, después de estar con nosotros treinta años, y habrá que nombrar un nuevo miembro. Por el jurado han pasado, además, Ignacio Agustí y Sebastián Juan Arbó. Como ve, es un jurado de una cierta homogeneidad de base.

—¿Qué sistema emplean para discernir el premio?

—El sistema de votación es por eliminatorias, votando en la primera ronda cinco obras y eliminando en las sucesivas una novela hasta llegar a la ganadora. Es un sistema de votación muy ajustado. Permite equilibrar cada voto con absoluta garantía de seriedad y seguridad. A este sistema la gente le llama el *Goncourt*, pero en realidad no tiene nada que ver, ya que en el *Goncourt* se votan las obras hasta que una de ellas consigue tener una mayoría simple.

«LA LEY DEL LIBRO ME PRODUCE UNA PROFUNDA TRISTEZA»

Hablar con el gerente de una de las principales editoriales de España y no hacer mención a los problemas del libro es siempre una conversación incompleta, carente de algo esencial. Y quiero dejar constancia de que el señor Vergés se ha pronunciado con absoluta sinceridad, con la menor retórica posible. Esta ha sido mi pregunta:

—Como todavía está flaman- te la ley del Libro, tan debatida y esperada, queremos conocer su opinión sobre ella. ¿Llena las necesidades del escritor y del editor en la forma más conveniente?

—La ley del Libro me produce una profunda tristeza. Como siempre, hemos querido ser originales y hemos redactado una

ley sin pies ni cabeza, que no tiene comparación con ninguna otra del resto del mundo. Los editores casi hemos sido puestos en el banquillo de los acusados, y en lugar de asistencia recibiremos persecución y nulas ventajas de cualquier orden, elementales en otras legislaciones. Los segundos perjudicados por esta ley descabellada serán los propios escritores españoles, y los más favorecidos, los extranjeros.

Palabras rotundas sobre un tema de primer orden dentro del mundillo literario español. Pese a los adelantos de las técnicas audiovisuales, todavía radica en la palabra escrita, en el libro, la base de la cultura. De ahí la trascendencia de todo cuanto se haga en beneficio del mismo.

Pero retornemos, ya para concluir este trabajo, al premio Nadal. A punto de cerrar la entrevista, indicamos a José Vergés si desea añadir alguna cosa más. Dice que sólo manifestar que se siente orgulloso de los libros castellanos y catalanes que ha publicado, tarea que llena una gran parte de su vida y en la que ha encontrado muchos y formidables amigos. En efecto, *Destino* y el *Nadal* suponen uno de los capítulos más trascendentes de la cultura literaria española de posguerra. Libros y nombres de autores han sido lanzados a los cuatro vientos de nuestra narrativa. Desde Carmen Laforet al último escritor galardonado, pasando por Miguel Delibes, Rafael Sánchez Ferlosio, el inolvidable José María Sanjuán, Alvaro Cunqueiro, Francisco García Pavón y tantos otros, que podrá ver el lector en el recuadro de ganadores del susodicho premio que se inserta dentro de este trabajo. Podremos discutir cuanto nos venga en gana sobre los aspectos positivos y negativos de los concursos literarios, pero la verdad es que comprobando el balance del Nadal, a los treinta y dos años de su andadura, los resultados no pueden ser más convincentes.

LOS PREMIOS «NADAL» DESDE 1944 HASTA LA FECHA

- | | |
|--|--|
| 1944. Carmen Laforet: <i>Nada</i> . | 1961. Juan Antonio Payno: <i>El curso</i> . |
| 1945. J. F. Tapia: <i>La luna ha entrado en casa</i> . | 1962. J. María Mendiola: <i>Muerte por fusilamiento</i> . |
| 1946. José María Gironella: <i>Un hombre</i> . | 1963. M. Mejía Vallejo: <i>El día señalado</i> . |
| 1947. Miguel Delibes: <i>La sombra del ciprés es alargada</i> . | 1964. Alfonso Martínez Garrido: <i>El miedo y la esperanza</i> . |
| 1948. S. Juan Arbó: <i>Sobre las piedras grises</i> . | 1965. Eduardo Caballero Calderón: <i>El buen salvaje</i> . |
| 1949. José Suárez Carreño: <i>Las últimas horas</i> . | 1966. Vicente Soto: <i>La zancada</i> . |
| 1950. Elena Quiroga: <i>Viento del Norte</i> . | 1967. José María Sanjuán: <i>Réquiem por todos nosotros</i> . |
| 1951. Luis Romero: <i>La noria</i> . | 1968. Alvaro Cunqueiro: <i>Un hombre que se parecía a Orestes</i> . |
| 1952. Dolores Medio: <i>Nosotros, los Rivero</i> . | 1969. F. García Pavón: <i>Las hermanas Coloradas</i> . |
| 1953. Luisa Forrellad: <i>Siempre en capilla</i> . | 1970. J. Fernández Santos: <i>Libro de las memorias de las cosas</i> . |
| 1954. Francisco José Alcántara: <i>La muerte le sienta bien a Villalobos</i> . | 1971. José María Requena: <i>El cuajarón</i> . |
| 1955. Rafael Sánchez Ferlosio: <i>El Jarama</i> . | 1972. José María Carrascal: <i>Groovy</i> . |
| 1956. José Luis Martín Descalzo: <i>La frontera de Dios</i> . | 1973. José Antonio García Blázquez: <i>El rito</i> . |
| 1957. Carmen Martín Gaité: <i>Entre visillos</i> . | 1974. Luis Gasulla: <i>Culminación de Montoya</i> . |
| 1958. José Vidal Cadellans: <i>No era de los nuestros</i> . | |
| 1959. Ana María Matute: <i>Primera memoria</i> . | |
| 1960. Ramiro Pinilla: <i>Las ciegas hormigas</i> . | |



Juan Ramón Jiménez explica una lección en Puerto Rico (1954)

tro premio Nobel, que dejó así nominado un posible volumen de prosa crítica y evocacional, proyecto que no llevó a cabo por una serie de circunstancias especiales.

Decimos que el autor de *Animal de fondo* comenzó a publicar crítica literaria casi al mismo tiempo que sus versos. Esta labor, enormemente orientadora para las generaciones siguientes, ocupó un lugar destacado en el ancho mundo de su «obra en marcha». Como consecuencia, los poetas jóvenes buscaban su consejo y, con él, el espaldarazo definitivo o la definitiva fulminación. El animó, con su autoridad y su influencia, los primeros versos de García Lorca; publicó los primeros poemas de Salinas; catapultó a la fama, con una sola carta, las primeras canciones de Alberti; saludó un día, emocionado, los primeros sonetos de Miguel Hernández. Aunque existe quien ha opinado últimamente lo contrario, Juan Ramón fue el ejemplo a seguir, el guión y la pauta de las generaciones siguientes. El hombre que, como dice Alberti, había elevado la poesía a categoría de religión.

Arturo del Villar, gran conocedor de la obra y la personalidad del poeta moguerense, reúne en este libro varios textos rigurosamente inéditos junto a otros muchos conocidos y publicados en libros y revistas. En todo momento ha encontrado Del Villar la colaboración generosa de

Francisco Hernández Pinzón, sobrino y albacea espiritual del gran poeta. *Crítica paralela* resulta, así, imprescindible para todo estudioso de la obra juanramoniana, todavía incompleta —¿hasta cuándo?— y de una catalogación complicada debido, sobre todo, a las numerosas correcciones y ampliaciones —«revivir» llamaba el poeta a este volver sobre su obra— a que la fue sometiendo siempre. La lectura de este libro es de sumo interés, además, para conocer los movimientos poéticos hispánicos, desde el modernismo —del que Juan Ramón fue testigo de excepción— hasta las últimas tendencias, sin contar los contactos permanentes con los poetas del «otro costado». Lector incansable, infatigable buceador en el extraño y alucinante mundo de la poesía, agotado él mismo en la difícil ascensión de su Obra, con mayúscula, el resultado de su experiencia fue un chorrear sentencia lírica, un intentar definir la poesía propia o ajena, un volver siempre a los temas apasionantes: clasicismo, universalidad, pureza, orden, minoría, exaltación, fatalidad, sentimiento, perfección, sostenimiento, soledad, lucha constante entre lo bueno y lo mejor, entre lo finito y lo infinito, entre lo fácil y lo difícil, entre el instinto y la inteligencia. «¿Y qué es la poesía? —se pregunta, atónito—. Yo no lo sé. Lo que si sé es que si lo supiera yo sería el dios del mundo.»

Arturo del Villar sabe muy bien que la crítica de Juan Ramón no es nunca erudita o académica y que su lectura, por eso mismo, es asequible para cualquier lector. Hay en todas sus páginas críticas un perfume de evocación, de diario de vida, de «cosa» vista a través de su sensibilidad de poeta mayor. Hasta cuando habla de escritores extranjeros, que acaso no conociera, deja en el lector como una memoria del corazón o del ensueño, una memoria de hecho vivido junto al chispazo feliz, deslumbrante, clarificador. Así pasan por estas páginas Saint-John Perse, Valéry, Jammes, Joyce, Whitman, Mallarmé, Unamuno, Machado o Guillén, como una entrañada —a veces ofuscada— película poética. Ofuscada también porque, crítico siempre exigente, exacerbaba su propia exigencia —para lo suyo o lo ajeno— en determinadas épocas de su vida, en aquellas en que la pasión —«pasión de mi vida, poesía...»— llegaba a un grado tal que por todas partes veía vulgaridades, prosaísmos, gesticulación, excesos, impurezas, para sus ansias avasalladoras de perfección. Exclusivismo, rigor y sistemática no por exagerados menos conmovedores si se piensa que de ahí arranca —como dice Guillermo de Torre— «la nueva valoración de la sustancia poética, del fluido lírico, con independencia de su molde expresivo, del añadido literario, de la «composición», del «adorno», del «resto». Porque, en definitiva, lo que Juan Ramón quería conseguir con la poesía era

LA "CRÍTICA PARALELA", DE JUAN RAMÓN JIMÉNEZ

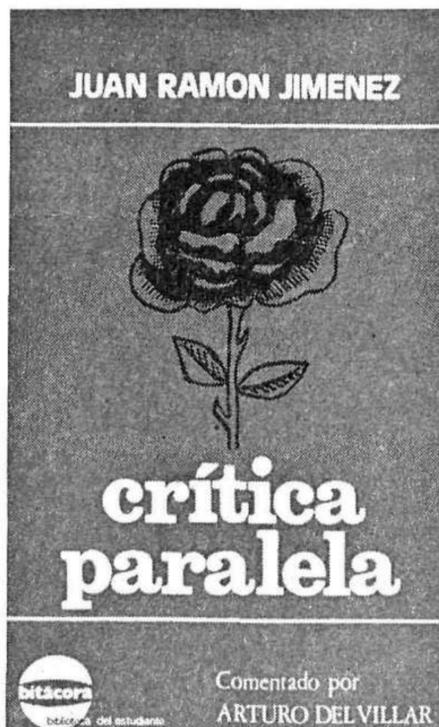
Por Francisco GARFIAS

PARALELAMENTE a su labor poética, Juan Ramón Jiménez fue dejando en periódicos y revistas de España y América una abundante y personalísima labor crítica que abarca casi todo el panorama literario —poético, sobre todo— de su tiempo. Temprano comienza esta tarea enjuiciadora, pues ya en la revista *Helios* —catorce números aparecidos entre abril de 1903 y mayo de 1904— el joven poeta capitaneador de grupo —los Machado, Villaespesa, Martínez Sierra, etcétera— gustaba de hacer comentarios de las novedades literarias de entonces, unas veces en críticas o glosas firmadas y otras en notas sueltas, anónimas, donde siempre se reconocía la pluma ya incisiva del poeta de Moguer. Esta serie, más apasionada y profunda con los

años, continúa apareciendo en periódicos y revistas de una y otra orilla. Todo iba pasando, así, por el ojo cada vez más avizor, a veces terrible, del poeta puro que envolvía, consciente o inconscientemente, sus temibles anatemas en una prosa emocional, trabajada, muy suya, con una savia tan caliente y jugosa que la crítica llegaba a ser casi siempre obra de creación al mismo tiempo que de análisis.

Con el título de *Crítica paralela* (*), ha seleccionado y comentado el buen poeta Arturo del Villar una amplia muestra de esta labor juanramoniana. El título obedece al deseo de nues-

(*) JUAN RAMÓN JIMÉNEZ: *Crítica paralela*. Edición, prólogo, notas y comentarios de textos por Arturo del Villar. Col. Bitácora, ed. Narcea, Madrid, 1975; 388 págs. Ø11x18Ø.



mucho más que el poema acabado: era el cultivo y exaltación de la belleza, era la aspiración a una vida mejor, era lo vocativo del trabajo gustoso».

El justo prólogo que Arturo del Villar ha puesto a *Critica paralela* resume la vida y la ideología del poeta, haciendo ver las motivaciones íntimas de su labor creadora; el análisis de las diversas enfermedades padecidas por el poeta y una serie de circunstancias que arrojan luz desconocida a la gran obra. Son de capital importancia, sobre todo, las páginas en que se analizan las varias enfermedades, físicas y psíquicas, padecidas por el moguereno. Se establece un diagnóstico clínico-literario del poeta, examinando las causas y derivaciones de su fobia a la muerte, de tanta incidencia en los poemas. Derivado de todo ello, se presta una atención especial al desdoblamiento de la personalidad, explicando sus diferentes fases y su relación con el uso de varios nombres —J. R. J., el Cansado de su Nombre, el Andalúz Universal, etcétera—, así como la obsesión lírica dominante que le llevara a naturales resultados de contradicciones, deformación e incompreensión, actitud que le creara fama de injusto, sobre todo en la última etapa madrileña de su vida, enrareciendo paradójicamente aquella atmósfera lírica que pretendía ser purísima. Y, sin embargo, si algo sacaba al poeta de quicio era la injusticia, sobre todo la injusticia en lo histórico.

El libro se completa con una detallada bibliografía de y sobre Juan Ramón, muy puesta al día, y con el comentario de tres textos incluidos en la selección ontológica, lo que acrecienta su valor como obra de consulta. Las notas explicativas que acompañan a los escritos ofrecen también una seria referencia bibliográfica, de forma que el estudio se encuentra con un pequeño diccionario que le ha de ser muy útil. Y si hay que poner algún defecto, es la inclusión de algunos textos primerizos, todavía imprecisos y delicuescentes, que no sólo no añaden, sino que restan vigor al conjunto antológico.

Sabemos lo que fue la vida y la obra del poeta de Moguer. Si toda su poesía fue una batalla gigantesca por conseguir la poesía, toda su crítica fue un esfuerzo formidable por conseguir la crítica justa. «Seamos poetas y críticos justos—escribe—, veamos en la luz de cada uno su fulgor, su color; multipliquemos la luz. Que nuestra saeta quede sólo, y respetando siempre el resplandor verdadero, propio o reflejado, para el traidor, el doble, el engreído, para el apagaluces.» Gustador del contraste fuerte—hay que dejar a un lado, de una vez y para siempre, la idea de un Juan Ramón blando—, sus glosas no son nunca producto del capricho, sino que obedecen a una perspectiva, la suya, a un modo de entender el arte y, más aún, la vida misma.

CRÓNICAS Y CARTAS del extranjero

de Roma

UN INCUNABLE EXISTENTE EN ESPAÑA VUELVE A NAPOLES

Por José Luis MUÑIZ



Palacio Real de Nápoles, sede de la Biblioteca Nacional

genes de la letra impresa, como el «más curioso de los libros clásicos que existen en el mundo»; de este espléndido ejemplar se conserva sólo otra copia custodiada en la «John Rylands Library», de Manchester, adonde llegó después de que, para obtenerlo, un cultísimo noble inglés, lord Spencer, hubiese comprado en 1919 la biblioteca entera del duque de Cassano, que comprendía una colección de 500 ediciones raras del siglo XV.

Por su encuadernación en media piel, típica de la mitad del siglo XIX, este libro—cuyas páginas, en octavo, no incluyen ningún tipo de numeración—había pasado inadvertido hasta que un profesor de origen alemán, Klaus Wagner, lo encontrase casualmente en una librería barcelonesa; ofrecido en un principio a la Biblioteca Marciana de Venecia, sólo después de largas negociaciones pudo llegar, por intervención del Ministerio italiano de Educación, a su antigua sede napolitana, donde había sido creado (en su última página, bajo la palabra Finis, se lee Anno domini Millesimo quadringentesimo septuagesimo quarto die vero quindicesima mensis novembris) en 1474, esto es, justamente quinientos años antes.

Se establecían en Nápoles por aquella época los primeros talleres tipográficos; en tiempos anteriores se había practicado ya, sin embargo, la xilografía, y con tan buen arte que, siendo el juego de cartas un pasatiempo muy difundido no sólo entre el pueblo, sino también en la Corte, los naipes que allí se fabricaban eran exportados a Sicilia y a España.

Habiendo reunido más de 600 manuscritos de los más ilustres autores de la antigüedad, Alfonso de Aragón—«el Magnánimo», un monarca que había elegido un libro abierto por emblema—creó en Nápoles una biblioteca que contenía obras de Aristóteles, Herodoto, Cicerón, Julio César, Ovidio, Séneca, Plutarco, Avicena, Santo Tomás de Aquino, y algunos ejemplares extraordinarios, como los Sermones, de San Ambrosio, y la Cosmografía, de Ptolomeo, volumen éste que el propio rey había comprado por la fabulosa cifra de

ET thure: et fidibus iuvat
Placere: & vituli sanguine debito.
Cui todos numide deos.
Qui nunc hespera fides ab vittima
Caris nutrix sodalibus:
Nulli plura tamen dividit cibus
Quam dulca lamie: memor
Acte non alio rege: pueritiae
Mutareq; simul cogit:
Cressa ne careat pulchra dies nota
Neu prompte modus ampore.
Neu movent infatium sit requies podum
Neu multi damalis meri
Hassam treaca vincat amy stude
Neu defint epibus rofe
Neu vixat apium: neu breue Libum
Omnes indamabim putres
Deponet oculos: nec damalis nouo
Duceletur ab adulter o:
Lasciis bederis ambacior:

Propbonetoe de triumpho Cefaris:

NVnc est bibendum: nunc pede libero
Pulsanda tellus: nunc scaberrimus

Quintus Orati flaca liber primus incipit uer-
trum Adlepiadis pragmatice monocolors

MECENAS atans editte regibus:
Obe presidii dule decus neuum
Sic quos curriculo puluere olimpico
Collegisse iuuat: metaq; ferudis:

Eucata rois? palmasq; nobilis:
Terrarum domnos eueht ad deos.
Hunc si nobilium turba quartum:
Certe ter geminis tollere honoribus:
Illum si proprio condidit horreo
Quicquid de libris verratur areis:
Gaudentem patris findere firculo:
Agros: athalics conditionibus:
Nunq; dimoveas: vt trabe apris:
Martoum pauidus nauta secat mare:
Luclantem y caris fluctibus africum
Mercator meruens: occurit oppedi:
Laudat rura sui: mox reficit rates:
Quassas: indecibus pauperem pati:
Est qui nec veteris pocula maffica:
Nec partem folido demere de die:

Adquirido en España por quince millones de liras, acaba de llegar a la Biblioteca Nacional de Nápoles un libro de inestimable valor bibliográfico publicado en la ciudad portenopea en 1474; contiene las obras de Horacio en su versión original latina, lleva por título Horatius Flaccus, Quintus, perteneció a la biblioteca que el rey Alfonso de Aragón creó en Nápoles durante la dominación española y probablemente fue trasladado en la primera mitad del siglo XVI a Va-

lencia por el duque de Calabria al caer la ciudad italiana en manos de los franceses.

Este incunable—asi son llamadas las primeras obras del arte tipográfico, en especial los libros impresos antes del año 1501—fue editado por Arnaldo de Bruselas sólo catorce años después de que Gutenberg hubiese inventado los caracteres movibles para la imprenta, y ha sido clasificado por Dibdin, un bibliófilo inglés a quien debe remitirse toda investigación sobre los ori-



Alfonso de Aragón en la estatua de mármol situada en la fachada del Palacio Real de Nápoles

100 ducados. Ciertos avatares históricos se encargarian más tarde de desperdigar la inestimable colección: Don Fernando, el hijo bastardo, que en 1458 le sucedió en el trono, para hacer frente a voluminosas deudas, vendió algunas de estas piezas. Afortunadamente, sin embargo, la fama que había adquirido la Academia napolitana, fundada por Alfonso de Aragón, en la que se distinguieron los más nobles literatos italianos de la época y no pocos españoles, atrajo a muchos artistas, escritores y tipógrafos, que con sus obras fueron rellenando en cierto modo los espacios vacíos que en la «Biblioteca Aragonesa» habían quedado.

Arnaldo de Bruselas, un amanuense flamenco que era hombre «probo y sagaz», según dice una cédula de la Tesorería Aragonesa fechada en 1455, encontró favor en la Corte, de la cual recibió el encargo de hacer el inventario de bienes del monasterio napolitano de San Sebastián; de calígrafo que era, pasó a tipógrafo, editando el 15 de enero de 1472 el primer libro suyo que hoy se conoce, la *Rethorica Nova*, de Marco Tulio Cicerón. Después de componer e imprimir el *Horatius Flaccus, Quintus* y otras muchas obras clásicas de literatura y filología, fue nombrado cónsul de todo el reino de Sicilia; de sus ediciones, notables por la buena ejecución, el *British Museum* de Londres posee siete ejemplares; la Biblioteca Nacional de París, sólo cinco o seis, y la Nacional de Nápoles, 12—13, para ser más exactos, con la nueva adquisición—, que vienen a ser la mitad de las que hoy se conocen.

A España le correspondió tutelar mucho menos de la tercera parte de todo aquel patrimonio cultural que la monarquía aragonesa consiguió reunir en Nápoles; sólo pudieron llegar a la península ibérica los 1.000 volúmenes que el duque de Calabria, al exiliarse en Valencia, se llevó consigo, y uno de los cuales—por la descripción que de él figura en un inventario del monasterio

de San Miguel de los Reyes, en el que murió y fue enterrado el duque, después de legar al mismo su colección de libros—podría ser muy bien el *Horatius Flaccus, Quintus*. La Universidad valenciana pudo reunir un cierto número de ejemplares de esta porción de la «Biblioteca Aragonesa», cuya desmembración (que culminaría en 1544, cuando Carlos de Orleans trasladó a Fontainebleau 1.890 de los volúmenes que contenía) comenzó al morir Alfonso II de Aragón en el convento siciliano de los Olivetanos, vistiendo el hábito de la orden, a la cual donó en herencia una buena serie de los bienes que, a su vez, sus antecesores le habían legado.

Casi nada se sabe del número de libros que por esta vía pasó a poder de los Olivetanos, pero en cambio sí se averiguó que entre los más importantes figuraban la Biblia Alfonsina—un ejemplar de los siglos XI o XII, así llamado porque perteneció a Alfonso el Magnánimo—y el Misal del cardenal Alvarez de Toledo, de la primera mitad del siglo XV, revestido con 56 miniaturas de escuela flamenca. De todos modos, incluso después de que el convento sufriese un saqueo en 1799, los volúmenes restantes eran todavía tan numerosos como para constituir uno de los más importantes fondos con los que más tarde se dotaría a la Biblioteca Nacional de Nápoles.

Efectivamente, con este caudal y el reunido en Roma a fines del siglo XV y principios del XVI por el cardenal Farnese, que posteriormente sería el Papa Pablo III, y juntamente con los restos de la librería San Giovanni, en Carbonara, se estableció en el palacio napolitano de Capodimonte (sede hoy de una de las más importantes pinacotecas de Italia) una biblioteca que, después de ser trasladada al Museo Nacional y recibir las denominaciones sucesivas de «Real» y «Borbónica», pasó en 1927 al Palacio Real de Nápoles, un admirable edificio de 169 metros de fachada que se comenzó a construir en el año 1600 por iniciativa del conde de Lemos, a la sazón virrey español en Nápoles.

Antes de que, importado de España, el *Horatius Flaccus, Quintus* lograra aposento definitivo en esta biblioteca, pasó por Roma, y en el Instituto de Patología del Libro, situado en la colina romana del Esquilino—a escasa distancia del lugar donde Horacio fue enterrado, en el año 8 antes de nuestra era, junto a Mecenas, con cuyo nombre se abren las páginas de este libro—, se le desinfectó en una cámara al vacío y, tras fijar sus letras con procedimientos químicos, se lavaron todas sus páginas; antes de ser vueltas a encuadernar en pura piel de cabra, fueron repuestas con papel japonés de idéntico espesor al original las partes que el desgaste del tiempo y del uso habían hecho desaparecer. De todo ello pueden dar fe las manos con las cuales se escribió esta crónica, que hojearon este libro cuando había dejado de ser la mercancía de una operación comercial para convertirse en un objeto de museo.

de Ginebra

SOLEDAD Y COMUNICACION EN LAS "XXV RENCONTRES INTERNATIONALES"

Por Gabriel GARCÍA-GILL

EN un ambiente arquitectónico muy moderno, recién creado, entre maderas claras y auditorios que se prestan más a la contemplación que al diálogo, se han clausurado las «XXV Rencontres Internationales de Genève». El ambiente es el de la nueva Universidad ginebrina, alta y aireada, aunque menos caliente que la antigua, el noble edificio de la rue Candolle, que se parece mucho a nuestra vieja casona de la calle de San Bernardo.

Durante varios años he asistido a estos encuentros culturales, y sobre todo humanos, que nacieron en 1946, poco después de la última guerra, para ofrecer a los intelectuales de distintos países, que habían sido prisioneros de las fronteras y las alambradas, una ocasión de confrontar sus ideas y discutir los grandes temas de nuestro tiempo bajo la luz común de sus propias experiencias.

Desde entonces han pasado por Ginebra, ciudad de las conversaciones y de los contrastes, para asistir a estos interesantes encuentros, hombres como Bernanos, Berdief, Mauriac, Jaspers, Eugenio d'Ors, Ilya Erembourg, Dolci, Marcuse..., que trataron los angustiosos problemas del hombre contemporáneo, el de esta aparente época de transición histórica, y que se reunieron para hablar de temas metafísicos, religiosos, psicológicos, sociales o políticos, con la libertad y la armonía de este «tempo» que ofrece la casi ateniense ciudad de Ginebra, sobre todo cuando se olvida de sus dogmatismos político-religiosos.

He asistido, como digo, a varias de estas «rencontres» e intervenido algunas veces en los debates que se celebran siempre al día siguiente de las

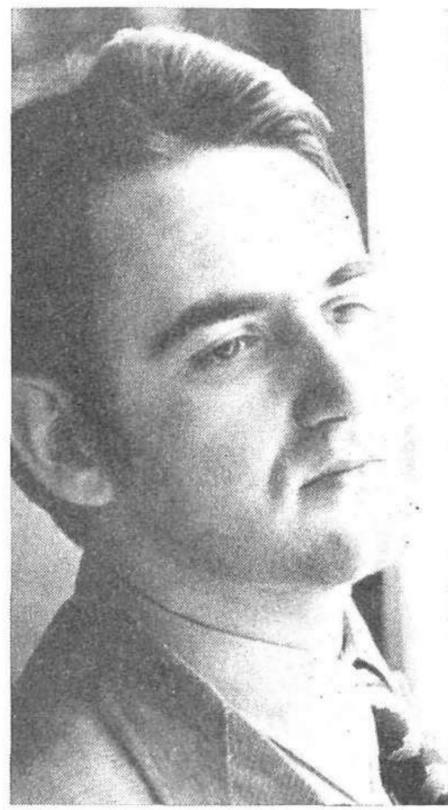
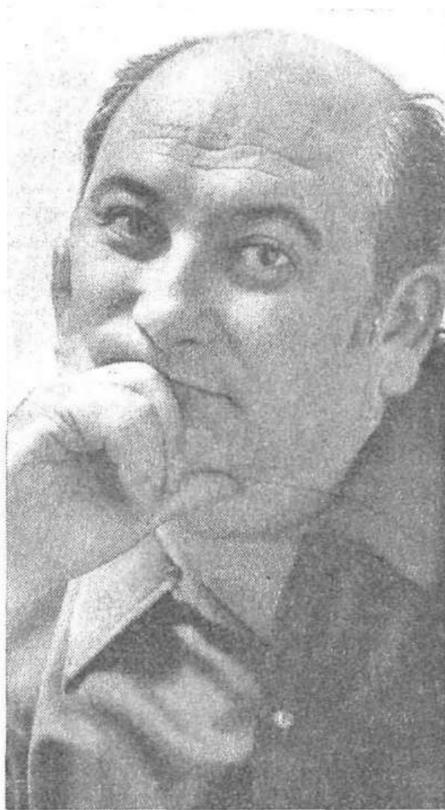
conferencias magistrales que pronuncian sus ilustres invitados, en los que cualquier persona del auditorio puede preguntar, debatir, aclarar, oponerse o defender el alma de los temas tratados.

El de este año ha sido especialmente interesante para mí, porque estaba centrado en un problema que yo me he planteado con frecuencia en mis libros, tema ardiente y vivo para todo el mundo: «Soledad y comunicación», que presenta a la vida cotidiana enigmas sobre la existencia de cada hombre.

Se ha discutido sobre lo que Georges Balandier ha llamado las «Comunidades frías y las comunidades calientes», que pueden reducir o pueden estimular las relaciones personales directas; sobre lo que Medard Boss ha visto en su «Soledad y comunicación», iluminada por un resplandor heideggeriano, que se preocupa de restituir al hombre a sí mismo; sobre el «Lenguaje interior» de Georges Steiner, que propone reflexiones sobre los actos verbales de la comunicación y de la información; sobre el «Ellos y yo mismo», que ha expuesto dramáticamente Andrés Siniavski al ocuparse de las formas de la comunicación en la soledad. Y también, dentro del mismo horizonte de preocupaciones filosóficas y humanas, aunque bajo una diferente luz política, sobre las posibilidades de entendimiento o de tristeza que, según Max-Pol Fouchet, ocasionan los medios técnicos actuales de comunicación.

En estos encuentros ginebrinos ha habido, como casi siempre, dos vertientes claras y diferenciadas. Por una parte, lo humano, lo sufrido, la experiencia, la esperanza, lo que es testimonio auténtico de los hombres que han pasado

ESTRENOS Y GRAN ACTIVIDAD MUSICAL



Luis de Pablo, Carmelo A. Bernaola y Tomás Marco han sido los autores de las obras en el homenaje a Antonio Machado, patrocinado por la Fundación Juan March

ESTRENOS EN LA FUNDACION MARCH

★ Aunque la actividad musical está en la intensidad de la temporada y hay una serie de conciertos de especial relieve, no hay duda que el concierto homenaje a Antonio Machado, organizado por la Fundación Juan March, ha sido el mayor exponente de la quincena que recoge esta crónica. El programa del homenaje ha estado integrado por obras especialmente compuestas para el mismo, por encargo de la Fundación, por Luis de Pablo, Carmelo A. Bernaola y Tomás Marco, tres de los nombres más importantes en la lista de nuestros compositores de hoy.

Luis de Pablo presentó su *Al son que tocan*, con textos de Machado, a cargo de un recitador —José Luis Gómez—, para un conjunto instrumental y soprano y bajos que vocalizan, y cinta magnética. El tratamiento de los materiales sonoros responde al modo de hacer último del compositor y aunque tiene momentos especialmente felices —intervenciones a solo del arpa, tema de las tres trompetas, entre otros—, me parece menos rica en imaginación, en sugerencias, que algunas de sus obras también recientes. Algunas repeticiones rítmicas dan a veces la impresión de reiteraciones dentro de sus treinta minutos aproximados de duración.

Ayer... soñé que soñaba es el título de la obra de Bernaola, para conjunto de instrumentistas y soprano, mezzo-soprano, contralto, barítono y bajo. Es preciso decir, en primer lugar y en

un análisis del conjunto, que Bernaola ha logrado una obra atractiva, que ha de alcanzar a públicos menos hechos a la música de nuestro tiempo, aunque también sea el de esos públicos. Se sirve de las voces en un amplio espectro de sus posibilidades y no sólo desde el ángulo tradicional, creando una atmósfera que interpreta a su modo a Machado, pero que logra convencer. Una hermosa parte de violín, se ve reforzada por el uso afortunado de instrumentos de pulso y púa, que colaboran en el ambiente. Es, en resumen, una obra grata y bien hecha, y hasta «efectista» dando a esta palabra un sentido nada peyorativo, sino de «efectividad».

Cerraba el homenaje Tomás Marco, con *Ecos de Antonio Machado (Opera imaginaria número 1)*. Aclara Tomás Marco que el subtítulo alude al aspecto narrativo de la obra, pero creo que es algo más, porque efectivamente se tiene la impresión de encontrarse frente a un material operístico, aunque sea sin relación con el estilo tradicional del género. Los elementos de percusión —como las piedras y la madera— prestan un gran apoyo al logro del ambiente de la obra de Machado y ayudan en esa impresión operística al sugerir escenarios concretos. El órgano y los cuatro grupos de cantantes —que cambian de posiciones a lo largo de la obra— cierran el cuadro principal de los efectos, a los que sirve el material sonoro.

Los conjuntos instrumental y vocal estuvieron dirigidos por José María Franco Gil en las tres sesiones que se han ofrecido del programa. Franco Gil es un decidido cultivador de la música ac-

tual y su continuado esfuerzo frente a nuevas partituras, sin refugio alguno en el repertorio, merece todos los elogios. Sin ser —afortunadamente— el único al que interesa lo actual, sí es uno de los primeros en dedicación. Los compositores, la música y los aficionados tenemos mucho que agradecerle. El otro tanto a favor le corresponde a la Fundación Juan March. La pasada temporada presentó cuatro conciertos monográficos y prometió los encargos que han sido el gran regalo de esos tres días.

GALA DE LA DANZA

★ Se cerró el IV Festival Internacional de la Danza con la actuación de distintos solistas de varios ballets europeos, como ya es tradicional. Y después de las dificultades con algunos conjuntos que incumplieron sus contratos, los grupos sustitutos y los nombres que intervinieron en la gala, significan un excelente esfuerzo por equilibrar la programación original, llena de calidad y categoría.

Las óperas de París, Praga, Sofía, Budapest, el Royal y el London Festival, el New London Ballets, Kirov Ballet y el Ballet Théâtre de París suministraron las figuras de Cyril Atanassoff, Patrice Bart, Florence Clerc, Marta Protnerova, Jean Pierre Franchetti, Luis Fuente, Vladimir Genkolov, Jean Guizerix, Maina Gielguld, Vera Kirova, Margot Miklosy, Natalia Makarova, Claire Motte, Yoko Morishita, Tetsutaro Shimizu, Galina Sansova, Muriel Balmondo, James Urbain y Marinela Stefanescu.

silencios en la esclavitud y lo dicen y expresan en sus mensajes. Por otro lado, las elocuentes disertaciones de quienes hablan de libertades infundadas, de dogmas que pretenden destruir otros dogmas, de degradaciones de la conciencia, sin presentar sus fórmulas liberadoras.

El testimonio más impresionante de estas «rencontres» ha sido para mí lo que dijo Siniavski, este escritor ruso que fue condenado a siete años de reclusión en los campos de trabajo más inhumanos del mundo por haber publicado ciertas obras en el extranjero, que fue luego liberado en 1971 y que ahora vive en París, donde profesa literatura en la Sorbona.

Siniavski mencionó las atrocidades y las escenas espantosas que recuerda de sus años de detención. Y no fue esto lo más importante. Lo primordial para las pobres gentes del universo de los campos de concentración, según su experiencia, es comunicarse, a través de las paredes de sus celdas, y demostrar su asco, su protesta, contra la castración de las dignidades humanas, y la obstinación de elevarse por encima de su terrible soledad. Aunque sus protestas más espectaculares, las más difíciles, no fueron las automutilaciones, ni las huelgas de hambre, ni las rebeliones individuales y desesperadas, sino los silencios absolutos, permanentes, elocuentes, ante los que los habían reducido a una situación indefinible de miseria y degradación.

La conclusión de Siniavski fue altamente espiritual. Evocó el momento en que él y sus coprisioneros, reunidos alrededor de una chimenea campesina, cada uno en su propia lengua, casi sin entenderse, afirmaron su profunda fe en Dios, en la más completa soledad y con la esperanza de ser escuchados por el mundo entero.

Con sus últimas palabras, Siniavski redondeaba, perfeccionaba, lo que Georges Steiner había dicho del lenguaje interior, lo que había expresado sobre los silencios, sobre la potencia de la oración.

Y se identificaba asimismo con lo que, poco antes de su intervención, manifestó el profesor de Teología François Bovon al referirse al Padrenuestro. La plegaria expresa el lenguaje interior más profundo y más eficaz. En el silencio absoluto que preludia la medianoche se asemeja a los maitines que se cantan o se rezan en el secreto de una car-tuja.

Aunque la calidad general exige de comentarios individuales totales, algunas citas se hacen imprescindibles. Luis Fuente, español, ausente de España, fue



Natalia Makarova era la estrella más esperada en la Gala de la Danza que ha cerrado el IV Festival



Luis Fuente ha sido la gran revelación española de la Gala de la Danza

especial sorpresa por sus extraordinarias cualidades. Natalia Makarova era esperada con interés por su clase especial que confirmó plenamente. De extraordinaria fuerza resultó ser Yoko Morishita, que logró uno de los aplausos más prolongados. Y, por último, Galina Sansova confirmó su dominio y su exquisita sensibilidad.

André Presser, al frente de la Orquesta de Cámara de Madrid, no pudo evitar que se traslucieran los pocos ensayos. En el programa, obras de repertorio y *Webern Opus 5* y *Formes et lignes* con imaginativa coreografía de Bejart; *La Peri*, de Dukas, poco frecuente, y *Sans titre*, de Stravinsky, con original coreografía de Lar Lubovitch.

SANLUCAR

★ Acaba de publicarse un disco del guitarrista Sanlúcar que merece un comentario especial (CBS S 81066), porque, como es lógico, en el floreciente panorama de la guitarra ha surgido la curva de calidades e importancia en la que es posible elegir como en todas las abundancias. Sanlúcar presenta en esta grabación ocho temas inventados o recreados por él, con dos claras intenciones como punto de partida: la originalidad en el tratamiento y la revalorización de temas e instrumento. Y precisamente porque el panorama de la guitarra es hoy tan amplio, el empeño no hubiera bastado, pero Sanlúcar lo ha logrado poniendo su imaginación y su dominio técnico al servicio de la idea.

Después de escuchar la grabación, surge una pregunta que es, al mismo tiempo, respuesta sobre el tratamiento logrado para esa música y esa guitarra españolas: ¿podrá continuar en línea ascendente en sus próximas

obras? No es posible olvidar que se mueve en un campo del folclore muy concreto, en el que aportar, como en esta grabación, nuevas estructuras es tarea que va más allá de la simple recreación de unos temas.

NOTICIARIO

★ Ante la imposibilidad de dedicar a cada concierto el espacio que merece, he preferido hacer un resumen, a modo de noticiario, considerando la obligatoriedad de las citas.

La Orquesta de la RTVE, dirigida por Odón Alonso, presentó un nuevo estreno en la temporada: *Formas planas, para cuatro grupos de instrumentos de arco*, de Villa Rojo. La obra plantea una sucesión de acumulaciones sonoras que abortan en explosiones contenidas, porque la contención es el elemento dominante de su desarrollo, que se apoya en los bajos, tratados como percusión, tanto en el ataque con arco, como en los golpes con la mano, sirviéndose de su caja de resonancia. Y es curioso que aun tratándose de una música que creo asequible para el público generalizado de la Orquesta, fueran esos golpes los que produjeran mayor sorpresa y hasta una actitud más fría, por parte de un sector del público.

El hermoso *Concierto núm. 2*, de Saint-Saëns, con Rosa Sabater; *Gloria*, de Poulens, con Isabel Penagos y coro dirigido por Blancafort, y *Daphnis y Cloe*, de Ravel, completaban el programa. Odón Alonso estuvo firme en un programa interesante, ya que la obra de Poulens también tenía categoría de estreno.

* * *

Eduardo del Pueyo viene ofreciendo en el Teatro Real el ciclo completo de las sonatas para piano de Beethoven. Los conciertos han sido organizados por el Departamento de Música de la Universidad Autónoma de Madrid y suponen una magnífica oportunidad para los estudiantes y público en general que llenan las sesiones. De Eduardo del Pueyo sólo importa decir que su dominio pianístico y su conocimiento de la obra de Beethoven añaden la calidad y la garantía al interés básico de la programación.

* * *

Aunque sea con gran retraso, no es posible dejar sin referencia la muerte de Gustavo Pittaluga. Su nombre aparece junto al de su maestro, Oscar Esplá, y al de la línea más que escuela de Manuel de Falla. Ausente de España durante muchos años, su obra es prácticamente desconocida—y aun su nombre para muchos—entre nosotros. Un título, *La romería de los cornudos*, ha quedado así unido a Pittaluga como si fuera lo único que compuso. Hay otras que merecen ser sometidas, aunque sea con retraso también, al juicio de los aficionados.

* * *



Eduardo del Pueyo ha ofrecido la audición completa de las Sonatas de Beethoven en conciertos organizados por el Departamento de Música de la Universidad Autónoma de Madrid

Se ha venido celebrando en el Instituto Alemán el I Ciclo de Conciertos del Laboratorio de Interpretación Musical, que integran Esperanza Abad, Joaquín Anaya, Rafael Senosiain y Jesús Villa Rojo. Cuatro conciertos dedicados a la música actual con un importante conjunto de estrenos.

En la primera sesión, los nombres de Joan Guisoán, Juan Hidalgo, Ramón Barce, Carmelo A. Bernaola, Agustín G. de Acilu y Tomás Marco. En el segundo, obras de Berg, Denisow, Ammann, Schoenberg, Porena y Globokar. En el tercero aparecieron de nuevo nombres españoles: Carlos Cruz de Castro, Francisco Estévez, Claudio Prieto y Luis de Pablo, junto a Schiaffini, Webern, Stockhausen y Cage. Por último, Cardew, Grisey, Senosiain, Woldd, Bortolotti y Villa Rojo, que cerraron el ciclo.

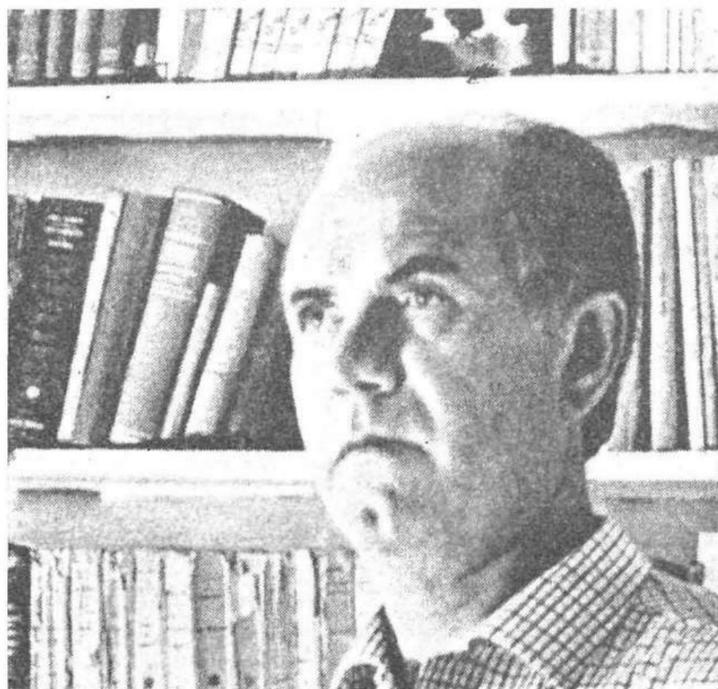
La falta de espacio impide entrar en el análisis de cada sesión, pero es forzoso poner de manifiesto su interés, la importancia de la obra que viene realizando el Laboratorio de Interpretación Musical y de intérpretes como Jesús Villa Rojo, Rafael Senosiain, Esperanza Abad y Joaquín Anaya, que se han planteado con rigor el acercamiento y análisis interpretativo de la música actual.

* * *

El Aula de Música del Ateneo ha continuado sus sesiones. Roger Delage ofreció una conferencia sobre «Emmanuel Chabrier y España»; el violinista Takayoshi Wanami y el pianista José Vives presentaron obras de Vivaldi, Irino, Brahms, Stravinsky, Szymanowski y Bartok, y tuvo lugar un concierto homenaje a Gerardo Gombau. En este concierto se recordaron las obras escritas en recuerdo del compositor. Ramón Barce se encargó de los comentarios, a la vez que se presentaban sus *Estructuras*. Junto a esta obra, las de Villa Rojo, Coria, Acilu, Marco, Bernaola y una del propio Gombau que cerraba el programa. La voz de José Luis Ochoa, Ana María Grostiaga, al piano, y el Cuarteto Clásico de RTVE fueron los intérpretes.

XAVIER MONTSALVATGE, LA PERMANENCIA

Por Mary Carmen DE CELIS



«Quizá nuestra época marcará el fin de la música pura, y el arte de los sonidos volverá a ser, como en su prehistoria, fenómeno funcional o complementario de otras manifestaciones biológicas o del espíritu. De todas formas, la humanidad podrá conservar y exhibir un enorme tesoro cultural acumulado a lo largo de dos mil años.» Está el sonido practicando la distancia, la caída de noviembre en el silencio exhausto, el memorial que se ocupa de las cosas más próximas, las que vencen cuando no sirve ya volver, presentarse con la materia sobrante de otros espacios, vivir para hacer una obra despacio, con el tiempo siempre al lado, complicado profundamente en el proceso. Está presente el compositor, aunque Barcelona no circunde hoy la situación de un sencillo encontrarse, y las partituras dibujen su soledad en el fondo blanco del cuarto, con su evolución repartida, sabiamente ordenada, dispuesta a salir sin vacilar.

¿Dónde colocar la última música, cómo arrancarle el vocabulario adicional con la minúscula entrada del pensamiento que no necesita grandes sonoridades para definirse? ¿Cuándo se pueden separar los crepúsculos del ritmo, su entera decisión incubando una permanencia, la apretada línea que se rasga con un eslabón desconocido, calladamente, sin el riesgo del desafío, sin defender su propia intensidad? No sabe romper la música, no siente el golpe de las circunstancias y de las utilidades, no le importa quedarse sin el hilo que sostiene su reto escondido. ¿Cuál será el lugar que aún no ha visitado el sonido, cuál el límite que al ser rozado aprisiona el equi-

paje, lo arrastra a la destrucción, lo incinera? Es ineficaz (la experiencia lo conoce) el sonido cuando no está seguro de la repetición, del lanzamiento que cuaja, que aporta nuevas maneras de ser dirigida la indagación.

Hay una base sobre la que se asienta la posterior realización, que debe cumplir un amplio muestrario de respuestas. La música se deteriora si no se la trata bien, si la urgencia de otra mal disimulada necesidad provoca una ruptura de la lentitud que precisa el conocimiento de lo que se va creando, de lo que se abarca en cada aproximación feliz a esa realidad sonora que atrae por sus pequeñas diferencias, por lo que puede tener de retorno a lo imposible desde las estructuras de lo inmediato. Rodearse de huellas de obras que precedieron, abandonadas después, para construir un mundo del que extraer a veces la razón de un cambio repentino, es el secreto de tantas aventuras sonoras que no resisten la conmoción íntima de la escucha, que se distraen con su perplejidad por la sorpresa caída, por ese ruido caído que no acude a la llamada cuando la incitación vuelve con su acostumbrado desasosiego.

Pero aquí no se cede; es el rigor la esperanza que manejan los mecanismos de la búsqueda. Su fin es crecer sin derrotas, impulsar el aliento del sonido, el cerco del misterio intentando poseer todos los rincones de esa música que combate la memoria con su nexo irremediable. Nuevamente es el tiempo el que decide, el que escoge los cuerpos sonoros donde habitar en su larga permanencia. La obra continúa.

biografía

XAVIER MONTSALVATGE nace en Gerona, en 1912. Cursa los estudios musicales en el Conservatorio Municipal de Barcelona con los maestros Millet, Morera, Costa y Pahissa. Siendo aún alumno de la citada escuela, obtuvo el premio de la «Fundación Patxor» con **Tres impromptus** para piano, y el premio «Pedrell», instituido por la Generalidad de Cataluña, con una **Pequeña suite burlesca** para violín y cuatro instrumentos de madera. Pero, en realidad, su actividad de compositor la inicia en 1941, y desde entonces se ha convertido en uno de los más firmes valores de la música catalana contemporánea.

OBRAS

PIANO:

Tres divertiments (1943).
Sonatine pour Yvette (1962).

CAMARA:

Cuarteto Indiano (1952).
Variaciones sobre un tema de Giles Farnaby, violín y piano (1952).
Tres dancs concertants, orquesta de cuerda (1960).
Cinc invocacions al Crucifixat, soprano y doce solistas instrumentales (1969).

VOCAL:

Cinc cançons negres, soprano y piano (1946).
Cinc cançons per a nens, soprano y piano (1960).
Oração, soprano y piano (1962).
Romance que cantaron los serafines, soprano y piano (1962).

OPERA:

El gato con botas (1948).
Una voce in off (1962).

SINFONICA:

Poema concertante, violín y orquesta (1953).
Concerto breve, piano y orquesta (1953).
Partita 1958 (1958).
Desintegració morfológica de la Chacona de J. S. Bach (1963).
Simfonia Mediterrània (1949).
Calidoscopio (1955).
Cant Espiritual, poema para cuerda y orquesta (1958).

DISCOGRAFIA:

Canciones negras: Victoria de los Angeles; La Voz de su Amo.—Nan Nerriman; Angel Records.—Teresa Berganza; Alhambra.—Rosy de Valenzuela; Philips.—Marisa Landi; Distex.—Orfeón Donostiarra; Columbia.—Montserrat Caballé; Vergara.
Canciones para niños: **Cançó amorosa**. **Oração**: Montserrat Caballé; La Voz de su Amo.
Sonatine pour Yvette: Gonzalo Soriano; His Master's Voice.—Rosa Sabater; Ensayo.
Tres divertiments: Rosa Sabater; Ensayo.
Sketch: Rosa Sabater; Ensayo.
Cinc invocacions al Crucifixat: Angeles Chamorro; Ensayo.
Viatge a la Lluna: Orquesta Ciudad de Barcelona.—A. Ros Marbà.—J. M. Espinàs, narrador. Concèntric.

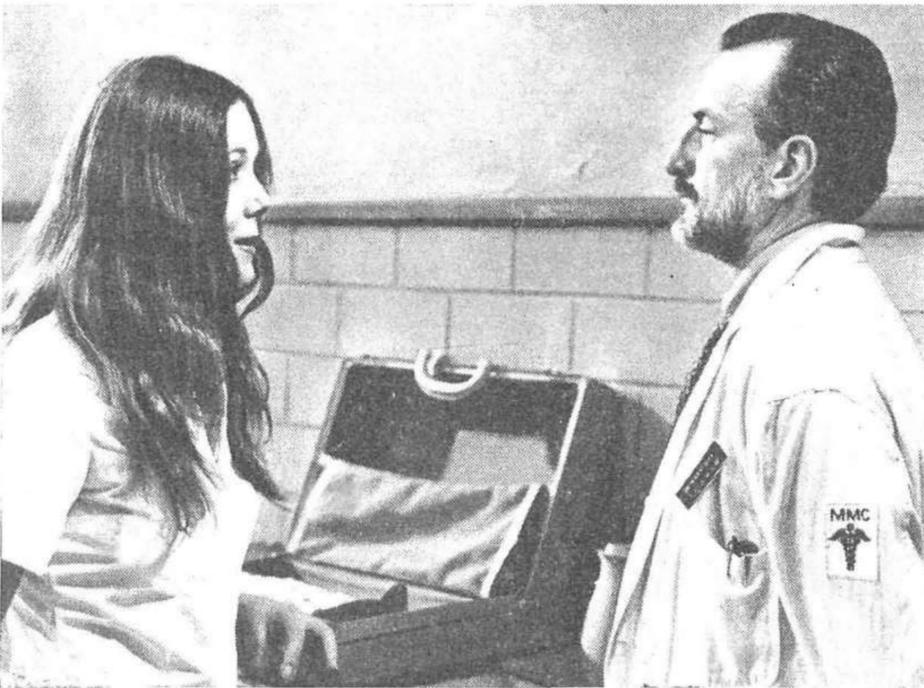
EDICIONES:

Ediciones Salabert, París.—Southern Music Publishing C. Inc., New York.—Unión Musical Española, Madrid.

películas de la quincena

“ANATOMIA DE UN HOSPITAL”

de Arthur Hiller (USA)



A medida que pase el tiempo, se reconocerá con mayor justicia la labor desempeñada por el cine como instrumento corrector de costumbres, en forma próxima a la de esa literatura periodística y combativa de la que en España tenemos un notable ejemplo con la serie de artículos costumbristas de Mariano José de Larra. El cine, ya lo hemos escrito en multitud de ocasiones, es en gran parte de sus obras, testigo y juez del acontecer humano; con el vívido, penetrante, arrollador lenguaje de la imagen ofrece una serie de situaciones sobre las que vale la pena detener la atención, porque atañen nada menos que a la vida actual y futura, física y espiritual del hombre.

Buen ejemplo lo tenemos con «Anatomía de un Hospital», película estrenada hace cuatro años en los Estados Unidos bajo el título más breve de «The Hospital» y que en principio se nos presenta como una historia de «suspense», con enfermos, médicos y sanitarios que mueren misteriosamente en el transcurso de pocos días dentro de uno de esos complejos asistenciales que se alzan en el centro de Nueva York. Un guión magistralmente estructurado y una realización de gran solidez se aúnan para introducir al espectador no sólo en una fábula de enredo policíaco, sino —y esto es lo más importante— en la problemática inquietante de los grandes hospitales americanos en los que la masificación, el gigantismo del conjunto, la rutina, la falta de preparación de los profesionales y la indiferencia o el egoísmo, originan errores que, a veces, terminan trágicamente.

¿Exagera el filme? Tengamos en cuenta que la peripecia cinematográfica está basada en las andanzas de un paciente del hospital que es a la vez médico y loco, y que la oleada de muertes se debe no tanto a la desorganización y fallos del hospital como a los criminales manejos del orate que se cree enviado por el Cielo para castigo de los malvados. El guión va construyendo un «puzzle» de elementos y sucesos misteriosos, lo que implica cierta exageración y alejamiento de la realidad. No obstante, la estructuración del enredo utiliza una serie de situaciones reales, derivadas de los fallos auténticos y comprobados de la organización clínica americana. Los crímenes no son cometidos por el loco directamente, sino que son producidos a instigación de éste por los médicos y enfermeros que actúan involuntariamente con su ignorancia, su dejadez, su desorganización o su avidez.

Película muy americana, la lección que de «Anatomía de un Hospital» se desprende no debe ser echada en saco roto, por muy tranquilizadora que sea hoy en día la situación de los hospitales europeos y concretamente españoles, donde el grado de masificación no ha llegado aún a la altura de ese macroestablecimiento neoyorkino, que muestra la cámara de Hiller minuciosamente. No deja de ser útil esa llamada de atención sobre el peligro de una socialización de la Medicina llevada hasta convertir al enfermo en un simple número; sobre la progresiva falta de vocación de médicos y enfermeros, suscitada a veces por largas y agotadoras jornadas

en un ambiente de caos y nerviosismo; sobre la consideración del paciente como enfermo y no como hombre que sufre...

El valor de este filme reside en el logro de conciliar el examen de una tara social con la intriga de una trama de cine típico de evasión, mediante la utilización de elementos reales como estructura de una anécdota menos verosímil, pero sí más apasionante. Hiller (de quien conocemos en España «Love Story» y «El Hombre de la Mancha») es un realizador versátil, buen técnico, que sabe llevar a la imagen cualquier tipo de historia, con estilo funcional y sólido. El verdadero autor de «Hospital» es, pues, Paddy Chayefsky, guionista de películas tan importantes como «Marty», «La noche de los maridos» o «Estación polar cebrá»; escritor agudo, más ácido que amable, pero creador de historias llenas de vida y vigor narrativo.

“EL ULTIMO ADIOS EN LONDRES”

(CARI GENITORI),

de Enrico María Salerno (Italia)

Las dos únicas películas que ha realizado como director el actor Enrico María Salerno (milanés nacido en 1926) han sido estrenadas en España. La primera fue «Anónimo veneciano», fechada en 1971. La segunda, rodada un año más tarde que la anterior, nos llega ahora con tres años de retraso. No hubiéramos perdido nada si no se hubiera estrenado. Salerno como actor es eficaz, contenido y buen profesional. Al lado de la cámara demuestra su ignorancia total del arte de construir con imágenes una historia: se advierte una tremenda torpeza en la construcción de los planos (casi advertimos el golpe de claqueta, de forzados que resultan los comienzos y finales de cada uno). La dirección de actores es muy endeble, y la planificación o el montaje apenas llegan a la altura de un meritorio inhábil.

Pero esto podía ser excusado en cierto modo, si el desaliño y falta de oficio quedaran ocultos o disminuidos por la fuerza de la anécdota, por unas situaciones de choque, brillantes, duras o emotivas... Tampoco hay nada de eso. La historia que Salerno nos cuenta, sobre esa madre que va a Londres en busca de su hija, convertida en «hippy», está plagada de convencionalismos absurdos y risibles. Nada se tiene en pie. Sobra esteticismo en la composición de encuadres y falta nervio, veracidad y oficio.

otros estrenos

EL VEREDICTO, de André Cayatte (Francia)

El cine de André Cayatte es ante todo y por encima de todo, un

arma de combate que utiliza su autor, antiguo abogado de los Tribunales parisinos, para mostrar y fustigar los fallos que advierte en la Administración ju-



dicial gala. En su casi totalidad, la filmografía de Cayatte constituye una colección de apólogos en los que magistrados, policías, abogados y a veces incluso los acusados o sus próximos, desvirtúan consciente o involuntariamente el concepto de la Justicia. Parece como si el realizador ex hombre de leyes haya querido convertirse en el caballero andante de la Dama con ojos vendados, armada de la espada y la balanza, en un tremendo torneo contra las fuerzas del mal derrotadas a través de los Tribunales franceses.

En estas películas, la idea de arranque es superior generalmente a la realización, a pesar de que Cayatte cuenta con espléndidos intérpretes (en este caso, Jean Gabin y Sofía Loren) y se ve asistido por un competente equipo técnico; pero sucede que el espectador, sobre todo el poco avezado al intrínsculo del lenguaje cinematográfico, se ve arrastrado por el meollo de los problemas que ve y escucha y perdona de buen grado la desigualdad del ritmo o la construcción de los personajes de acuerdo con las posturas que han de sustentar en el conjunto de la obra. No cabe duda de que Cayatte, en su afán de «demostrar», arregla convenientemente los elementos de la historia llevándolos al terreno del melodrama. Pero su discurso es eficaz frente a un público sencillo. En cierto modo así operaban los folletinistas de fines del siglo pasado, rompiendo lanzas en favor de la virtud y de la Ley burlada. No cabe duda de que Cayatte actúa rectamente y que su cine es útil, a pesar de su más bien escaso rigor intelectual y artístico.

LAS BODAS DE BLANCA, de Francisco Regueiro

Frente a esta película, el crítico se siente desorientado. ¿Qué ha pretendido hacer Regueiro: un filme surrealista, un divertimento, una historia simbólica con claves políticas? Hay un mudo que habla, un marido falsamente incapacitado, una monja que parece cualquier cosa menos monja, una esposa-novia que va del ex marido al futuro esposo, como pelota entre dos jugadores... Y además de estos personajes otra monja negrita que come y calla, un ruso (!) peregrino, una vecinita rijosa, un matrimonio hortera...

Regueiro, parsimoniosamente, parsimoniosamente, va haciendo desfilar ante la cámara a todos estos personajes, más la catedral de Burgos, por fuera y por dentro. Cuando termina el desfile, nos damos cuenta de que no ha pasado nada, y lo que es más curioso, que no sabemos lo que nos ha querido transmitir el autor. Hay, eso sí, algunos «gags» con cierta chispa, alguna insolencia garbosa y algún guiño al espectador.

Pero, ¿qué ha querido hacer Regueiro?

EL TEATRO, CANTERA INAGOTABLE PARA EL CINE ESPAÑOL (I)

Por Angel FALQUINA



«Bohemios», de Perrin y Palacios, en la versión de Juan de Orduña, 1968



«El abuelo», de Pérez Galdós, en la versión muda de José Buchs, 1925

Si la novela es una de las principales fuentes de que el cine, tanto español como extranjero, se surte para sus argumentos, no lo es menos el teatro, en donde los realizadores hallan material previamente «elaborado», aunque luego haya de someterse a las naturales modificaciones, que le hacen idóneo para el especial lenguaje cinematográfico.

Casi desde sus comienzos, el cine español buscó en la escena motivos de adaptación al nuevo espectáculo, y no deja de ser curioso que estas primeras películas, sacadas de la escena, sean algo tan español y al mismo tiempo tan anticinematográfico como es la zarzuela. Que además tenía que ser lógicamente muda. Y si a una zarzuela se le priva de su partitura, ha perdido el noventa por ciento de su valor artístico. Ricardo de Baños, uno de nuestros pioneros, solucionó este problema filmando las zar-

zuelas y proyectándolas después (en un anticipo del cine sonoro) mediante el sistema de utilizar discos de fonógrafo, remoto antecedente del gramófono, que a su vez derivó después al moderno magnetófono. De esta forma, en 1905. Baños presenta obras como *El dúo de la Africana*, *El húsar de la guardia* y *Bohemios*. El experimento dio momentáneo resultado, pero luego fue abandonado, y las zarzuelas se hicieron, hasta la llegada del sonoro, en forma totalmente muda y, por lo tanto, sin atractivo alguno.

Y fueron, por cierto, muchas las que se trasladaron al cine, llegando incluso hasta nuestros días, en una catarata interminable de títulos, que buscaban caramente la comercialidad, amparándose en su carácter popular. Del mismo *Bohemios*, la obra de Perrin y Palacios, se hicieron luego dos versiones ya sonoras, una de Francisco Elías (1936) y otra de Juan de Orduña (1968), produci-

da ésta, en principio, para la televisión.

De *La verbena de la Paloma*, de Ricardo de la Vega y el maestro Tomás Bretón, se han hecho hasta cuatro versiones, una de ellas con el título de *De cuarenta para arriba*, dirigida por Julio Roeset (1915), y las otras, respetando su comercialísimo título original, por José Buchs (1921), por Benito Perojo (1935) y por José Luis Sáenz de Heredia (1963). Otras cuatro adaptaciones ha tenido *Carceleras*, la zarzuela de Ricardo Flores, dirigida la primera por el pionero Segundo de Chomón (1911), otra por Alberto Marro, con el título de *Amor andaluz* (1914), y las otras dos, por José Buchs (1922 y 1932). También *La revoltosa*, de López Silva y Fernández Shaw, fue plato predilecto de nuestros realizadores, empezando por Florián Rey (1925), siguiendo por Fernando Mignoni, con el título de *La famosa Luz María* (1941), y continuando con dos versiones a cargo del español, radicado en Méjico, José Díaz Morales, que vino a España especialmente para hacerlas (1950 y 1963), para terminar con la de Juan de Orduña (1969), hecha también en principio para Televisión.

De *La reina mora* son tres las adaptaciones que conocemos: una muda de José Buchs (1922), otra de Eusebio Fernández Ardavín (1936) y otra de Raúl Alfonso (1954). La obra de los hermanos Quintero fue también aprovechada en la versión que de *La patria chica* hizo Fernando Delgado en 1943. En los años del cine mudo llevó Eusebio Fernández Ardavín al cine la zarzuela de su hermano Luis *La bejarana* (1925). Cuatro veces apareció en la pantalla otra zarzuela famosa: *La Dolores*, de Feliu y Codina, desde el remoto 1908, dirigida por Fructuoso Geabert, pasando por la que, con el título de *La mesonera del Tormes*, realizó Julio Roeset (1919) a la de Maximiliano Thous (1923) y, por último, a la de Florián Rey (1939).

Pero no son éstos los únicos títulos que se repiten. *Los c'aveles*, la popular obra de Sevilla y Carreño, es filmada por Eusebio Fernández Ardavín (1935) y por Miguel Lluch (1960). *El rey que rabió*, de Ramos Carrión, le hace José Buchs en 1927 (en mudo) y en 1939 (en sonoro). *Rosario, la cortijera*, de Paso y Dicenta, se realiza en 1923 por José Buchs y en 1935 por León Artola. *El huésped del sevillano*, de Juan Ignacio Luca de Tena, en 1939 por Enrique del Campo, y en 1969, por Orduña, en su serie televisiva, explotada luego comercialmente. *Doña Francisquita*, de Romero y Fernández Shaw, la hace primero un alemán, Hans Behrendt (1934), y luego un húngaro, Ladislao Vajda (1952), extraño destino el de esta obra, que no encuentra un realizador auténticamente español para ser llevada al cine, aunque Vajda se

LOS DOS M PILAR A

(Viene de la pág. 36.)

hubiera compenetrado por completo con el modo de ser y de sentir español. Por último, *La copla andaluza*, la obra de Quintero y Guillén, que se hizo centenaria en el escenario del teatro Pavón, fue convertida en película en 1928 por Ernesto González y en 1959 por Jerónimo Mihura.

Después quedan aún otras muchas zarzuelas, porque, como decimos, ha sido éste un tema de especial predilección por nuestros realizadores. Por orden cronológico, debemos señalar *La chavala*, de López Silva y Fernández Shaw (Alberto Marro, 1914), *Maruxa*, de Pascual Frutos, llevada al cine por un francés en nuestra patria (Henri Voirins, 1923); *La bruja*, de Miguel Ramos Carrión (Maximiliano Thous, 1923); *Gigantes y cabezudos*, de Miguel Echegaray (Florián Rey, 1925); *Moros y cristianos*, de Maximiliano Thous, dirigida por su propio autor en 1926; *Los aparecidos*, de Arni-ches y Lucio (José Buchs, 1927), y

reta *Si Fausto fuera Faustina*, uno de los inolvidables éxitos de Celia Gámez, dirigida por su propio autor con el título de *Faustina* (1956), y dos revistas centenarias: *Las Leandras*, de Muñoz Román y González del Castillo (Eugenio Martín, 1969), y *El sobre verde*, de Paradas y Jiménez (Rafael Gil, 1971).

Aún es posible que quede algún título más, pero con ello queda reflejada la inmensa cantera de argumentos que el género lírico español ha dado a nuestro cine.

Y entremos ahora en un campo mucho más amplio aún, como es la comedia y el drama, empezando por los clásicos y dejando para un próximo trabajo el estudio de los autores contemporáneos.

Calderón de la Barca ha dado al cine solamente dos obras: *La vida es sueño*, que, con el título de *El príncipe encadenado*, realizó Luis Lucía en 1960, y *El alcalde de Zalamea*, del que hay tres versiones: una de Enrique Jiménez en 1914,

biendo sido también motivo de filmación *A buen juez, mejor testigo*, una vez con su mismo título (Saturio Piñeiro, 1926) y otras dos con el título de *El milagro del Cristo de la Vega* (Federico Deán Sánchez, 1925, y Adolfo Aznar, 1940). *Don Alvaro o la fuerza del sino*, fue objeto de una versión en 1908 por el valenciano Narciso Cuyás, que plasmó con cierta agilidad la célebre obra del duque de Rivas. *Don Juan de Serrallonga*, famosa creación de Víctor Balaguer, ha sido llevada dos veces a la pantalla, una también en 1908 por Ricardo Baños y otra en 1947 por Ricardo Gascón.

También el drama de Tamayo y Baus *Locura de amor* dio origen a otras dos películas muy distintas: la de Ricardo Baños en 1913 y la de Juan de Orduña en 1947, que obtuvo un resonante éxito, dando a conocer a Aurora Bautista. De Tamayo y Baus es también *Un drama nuevo*, realizada por el mismo Orduña en 1945. De José Echegaray son *Mancha que limpia* y *A fuerza de arrastrarse*, ambas dirigidas por José Buchs y en el mismo año (1924). Y de su hermano Miguel Echegaray, *El gran galeoto*, fue llevado al cine por Rafael Gil en 1951.

Más cercanos a nuestro tiempo son otros dramaturgos, como Angel Guimerá, cuya *María Rosa* tiene dos versiones (Fructuoso Ge'abert, 1908, y Armando Moreno, 1964), habiendo también películas realizadas sobre otros dramas suyos, como *Tierra baja* (Fructuoso Gelabert, 1907), *La fiesta del trigo* (José Togores, 1914), *La reina joven* (Magín Muria, 1916), *El padre Juanico* (1922) y dos de *La hija del mar*, una de Gelabert en 1915 y otra de Antonio Momplet en 1952. De Santiago Rusiñol se han adaptado *El místico* (Juan Andreu, 1926), *Alegria que pasa* (Sabino Micón, 1930) y dos veces *L'auca del senyor Esteve* (Lucas Argiles, 1929, y Edgard Neville, 1948).

Del drama del escritor francés Victoriano Sardou *Dora* se hizo en 1943 un filme titulado *Dora, la espía*, dirigido por el italiano Rafael Matarazzo, que vino a interpretar a España la en tiempos famosísima estrella Francesca Bertini.

Don Benito Pérez Galdós, que en los últimos años parece haberse puesto de moda entre nuestros cinematografiastas, ha proporcionado al cine español algunas de sus obras más celebradas. Dos versiones de *El abuelo*, una de José Buchs (1925) y otra de Rafael Gil con el título de *La duda* (1973); otras dos de *Marianela* (Benito Perojo, 1940, y Angelino Fons, 1973) y una de *La loca de la casa* (Luis R. Alonso, 1926). *La Leona de Castilla*, de Francisco Villaespesa, fue objeto de una adaptación al cine por parte de Juan de Orduña en 1951.

Y, finalmente, de la obra teatral de Joaquín Dicenta, se han trasladado a la pantalla *Juan José* (Ricardo Baños, 1917), *El señor feudal* (Juan Vila, 1925), *El lobo* (Joaquín Dicenta, hijo, 1928) y tres versiones de *Nobleza baturra*, una de Juan Vila (1925), otra de Florián Rey (1935) y otra de Juan de Orduña (1965).

Con ello terminamos esta primera parte del estudio del enorme influjo que el teatro ha tenido en la evolución del cine español, dejando para una próxima entrega el final de tan exhaustivo pero interesante tema.



«Gigantes y cabezudos», de Miguel Echegaray (Florián Rey, 1925)

La del soto del parral, de Sevilla y Carreño (León Artola, 1927).

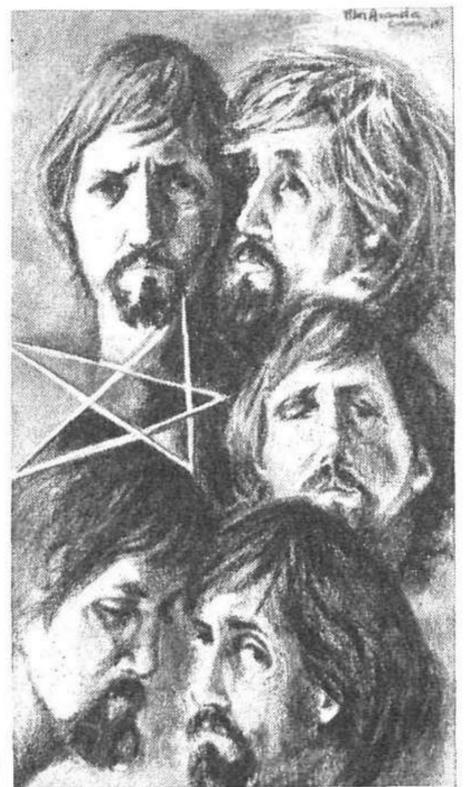
Con la llegada del sonoro aún continúa la afluencia de este tipo de teatro en su adaptación al cine. *La Dolorosa*, de Juan José Llorente (Jean Gremillon, 1934); *El gato montés*, del maestro Penella (Rosario Pi, 1935); *Molinos de viento*, de Pascual Frutos (Rosario Pi, 1937); *Los de Aragón*, de Juan José Llorente, con el título de *Gloria del Moncayo* (Juan Parellada, 1939); *La alegría de la huerta*, de Paso y García Álvarez (Ramón Quadreny, 1939), *El asombro de Damasco*, de Antonio Paso, con el título de *Sucedió en Damasco* (José López Rubio, 1942); *La tempestad*, de Ramos Carrión (Javier Rivera, 1943), y ya en tiempos actuales, y como siempre para la Televisión, *La canción del olvido*, dirigida por Juan de Orduña en 1968.

Una abrumadora serie de obras, que se pueden complementar, dentro del cine musical, con la versiones que de operetas y revistas se han hecho en nuestra patria y que abarcan cuatro títulos extranjeros, hechos en sistema de coproducción: *El sueño de Andalucía*, de la opereta *Andalouisie*, de Villemetz (Robert Vernay, 1950), *La bella de Cádiz*, de Vinci, Manday y MacCab (Raimond Bernard, 1953); *El cantor de Méjico*, de Francis López (Richard Pottier, 1956), y *La casta Susana*, de George Okombkoski (Luis César Amadori, 1962). Más la ope-

otra de José Maeso en 1953 y otra reciente, de Mario Camús, en 1972, con el título de *La leyenda del alcalde de Zalamea*. De Lope de Vega, en cambio, no se ha repetido ningún título, existiendo cuatro obras cuyas trasladadas a la pantalla: *La dama duende* (José María Codina, 1919), *Fuenteovejuna* (Antonio Román, 1946), *La moza de cántaro* (Florián Rey, 1953) y *El mejor alcalde, el rey* (Rafael Gil, 1973).

Algunos clásicos extranjeros han sido utilizados por el cine español para su producción, siendo el más importante William Shakespeare, de quien hay dos obras: *La florecilla domada*, de Antonio Román (1955), y *Campanadas a medianoche*, de Orson Welles, inspirada en *Falstaff* (1965), y también deben recordarse Pedro Carón de Beaumarchais, con *El barbero de Sevilla* (Benito Perojo, 1938), y Federico Schiller, con *Fridolin*, vieja película de Adrián Gual, en 1914.

Pertenecientes a una época más moderna, hay varios autores españoles, como Ventura de la Vega, padre del autor del libro de *La verbena de la paloma*, cuya comedia *El hombre de mundo* fue llevada al cine en 1948 por Manuel Tamayo: *Del Don Juan Tenorio*, de José Zorrilla, son tres las versiones que se han llevado a la pantalla: una por Ricardo Baños (1908), otra por el mismo realizador (1921) y una última de Alejandro Perla (1952), ha-



UNDOS DE RANDA

bre el mar, extender sus lienzos bajo distintos cielos y dejar para siempre en ellos el color y la gracia de aquellos lugares por donde camina. Esta es una de esas que al nacer reciben la bendición que don Francisco de Goya, su paisano, dejó en herencia a todos los pintores aragoneses, por eso para ella no hay secreto en cuanto a tratar figuras y colores, volúmenes y panoramas. Pilar Aranda aprendió pronto el secreto de afinar el tacto para que todo lo que puede ofrecer dificultades para expresar lo que se lleva en el alma quede allanado, propicio a la creación, dócil al mandato del artista. Y si primero fue Zaragoza y luego la Escuela de Bellas Artes el cauce por donde se fueron formando, los caminos de su arte, luego fue la contemplación apasionada de todo lo que venía a ser su circunstancia, el entorno de la artista que sabía recoger en su espíritu la esencialidad de las cosas, su auténtica escuela de pintora.

Pilar Aranda, en los tiempos difíciles de la posguerra, cuando profesar en la pintura era condenarse a la indiferencia y aun a la incomprensión de los que consideraban imprescindible para supervivir sacrificar todos los valores del espíritu, supo elegir el camino arduo de la belleza. Pero no se contentó con ofrecer una visión natural y exacta de lo que se le ofrecía ante sus ojos. Ocurría que aún no había invadido nuestro país la ola arrebatadora de los nuevos estilos y España permanecía aislada en su limitada piel de toro. Pero Pilar Aranda, con intuición mágica de artista, supo librarse de los naturalismos imperantes entre nuestros maestros de antaño y prefirió ir dejando en sus telas su propia interpretación de lo real. Y así, inventando realidades, elevando



en sus cuadros la anécdota hasta darles categoría de perennidad, Pilar Aranda acertó a crear flores del viejo y del nuevo mundo, gentes y costumbres, formas y frutos que si respondían a la fidelidad de los modelos, constituían por sí mismos mundos de vida propia.

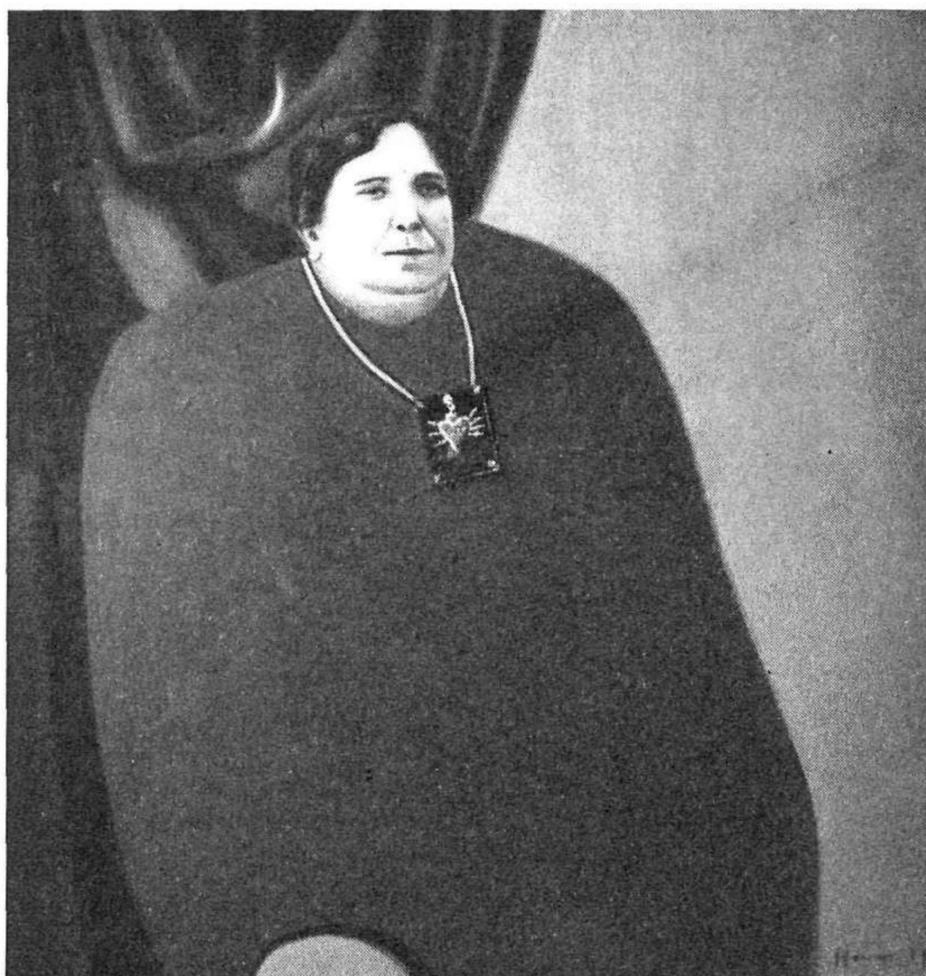
Venezuela vio a Pilar y a Francisco contemplar tierras y árboles diferentes, pájaros y emociones distintas. Allí la maestría de los dos artistas fue dejando

una escuela que difícilmente se borraría de aquel país, pues ya hombres y mujeres que de adolescentes acudieron a sus clases de pintura son considerados maestros que vienen a continuar la obra de sus profesores. Y es que acaso esta sea también una justificación de muchos pesares y muchas horas pasadas frente al cuadro, dejándose en ellos alma y vida, para enseñar a los demás un camino que sólo con la dedicación de estos artistas,

total, heroica y generosa, puede conquistarse. Luego vendrían los tiempos de los honores y de las ganancias importantes, cuando las gentes se asombran de los precios que alcanzan las obras maestras y contemplan desconfiados el futuro de lo que se llama el «boom» de nuestro tiempo. Ahora Francisco San José y Pilar Aranda, ya independizados de muchas exigencias pasajeras, retornados a este Madrid donde unieron su arte y sus almas, dedican su tiempo a una serena, fecunda, gozosa realización de su pintura. Y acuden a la memoria de Pilar los ramos asombrosos de las flores tropicales, las frutas jugosas, los muchachos joviales de los mercados negros. Pilar acude a sus recuerdos para recrear su vida de América o se asoma a las bellezas de la sociedad actual para dejarla, ya para siempre inmóvil en los magníficos retratos que hoy son casi su actividad preferida.

Y es que para saber asomarse a los espíritus que nos rodean, para saber retratar el alma y el cuerpo de los modelos es, acaso, preciso haber vivido en tiempos y lugares diversos, saber hasta donde llega lo esencial y donde acaba lo superfluo. Pilar Aranda, maestra en este menester que es oficio de elegidos, crea su obra que hace proclamar a Elena Flórez: «Con ese tratamiento compositivo resulta una obra rara, sobria y audaz al mismo tiempo. Y difícil que le "salga" a quien no tenga la cultura profesional y humanística que obligatoriamente debe tener todo pintor que intente serlo.»

Cultura, humanidad, comprensión y sobre todo, gracia. Quienes vayan a la madrileña calle de Cartagena a visitar a este matrimonio de artistas saldrá emocionado del arte de los dos —tanto monta, monta tanto— pero, sin duda alguna se traerá en el alma la gracia sencilla, la simpatía, la bondad de esta mujer que habiendo sido una de las primeras que en nuestra patria se decidió a ejercer el oficio de pintora ha sido también una de las que más intensamente, con más verdad y con más oficio ha sabido dejarnos un auténtico testimonio de la belleza y de la verdad de dos mundos hispánicos.



LA SATIRA SOCIAL DE JESUS DE HARO

Por Carlos AREAN

EL realismo socialista, que quiso ser un frente monolítico en los años ya tan lejanos en los que Kandinsky abandonó por segunda vez su patria en busca de una mayor libertad plástica, y no política, porque estaba todavía en aquel entonces sinceramente compenetrado con cuanto en ella acaecía en otros órdenes, se fragmentó pronto, y muy especialmente a partir de la terminación de la última guerra mundial, en múltiples direcciones, a veces contrapuestas. Vigencia plena, en el sentido de que la pintura tenía que ser realista a la manera tradicional y dedicarse más a la exaltación de los propios personajes que a la desmitificación de los contrarios, tan sólo la tenía hasta hace poco en la URSS y en la República Democrática Alemana. En 1970 se rompió, incluso en ambos países, el frente unido y comenzaron a ser aceptados no sólo el arte abstracto, sino varias tendencias posabstractas. El resto de los países socialistas de Europa, lo mismo que Cuba, habían apostado seriamente por las últimas vanguardias, y no politizaban más sistemáticamente su arte de lo que podría hacerlo cualquier contestatario occidental, con la única diferencia de que insistían menos en la desmitificación de los mandarines ajenos que en la mitificación de los propios héroes.

La China de Mao sostenía teóricamente que todo arte auténti-

camente chino debía hallarse al servicio de la tradición y servir de paso al comunismo, pero se hacía hincapié en que la tradición china era vanguardista y que había que inventar nuevas formas con los viejos métodos. De ahí que en pintura las preferencias fuesen hacia el grabado o hacia las modalidades caligráficas con tinta china sobre papel de arroz. Se insistía, por otra parte, en el trabajo en equipo, y así sucede que muy a menudo las obras no van firmadas por un artista individual, sino por un grupo de estudiantes o de trabajadores. Se pretendía con ello desterrar totalmente la vanidad del artista, actitud que tuvo también una vigencia bastante intensa en varios países occidentales.

La obra de Jesús de Haro entra bastante de lleno, sin dejar de ser por ello vanguardista y occidental al mismo tiempo, dentro del grupo de tendencias de combate vigente en la Europa socialista, exceptuadas la URSS y la Alemania del Este anteriores a 1970. Pertenece, en cambio, en su aspiración a derrocar los viejos mitos sin una propuesta paralela de sustitución por otros nuevos, a esa corriente generalizada en buena parte del mundo occidental en la que confluyen la crónica y la crítica de la realidad, la sátira social y buena parte del último neodadaísmo, el que se negó teóricamente a ser digerido por el sistema y desmintió así la

afirmación de Bárbara Rose de que ni era un antiarte ni pretendía socavar los cimientos de la sociedad de la que se nutría.

Semejante tipo de desmitificación tuvo amplia boga en España y muy especialmente en la escuela de Valencia. A ella pertenece Jesús de Haro, quien actúa de manera que la malignidad de muchas de sus alusiones no ponga en peligro el equilibrio plástico de cuanto realiza. Cabe señalar, no obstante, que a veces se transparenta por debajo del encono una ternura indudable. Ello puede deberse a que muchas de las realidades que Haro considera siniestras pudo haberlas vivido en su infancia en su propio ambiente hogareño. De ahí que, aunque piense hoy de otro modo, las vea con una cierta capacidad de comprensión e incluso con nostalgia ante el tiempo desaparecido y la infancia perdida.

Para darle forma a su mundo agrio y veraz, inicia sus obras con acrílicos. Semejante elección no es azarosa. El acrílico impide las sonoridades ornamentales del óleo y el aire de fruta succulenta que éste proporciona algunas veces al cuadro. Se aviene bien, por tanto, a su mundo de combate y de guerra, no diré sin cuartel, pero sí sin grandes concesiones. Cuando el esquema de la obra ya está pintado es cuando el óleo puede intervenir para hacer más jugosos algunos fragmentos, aquellos precisamente en los que considera útil una expresividad contrastante y un tanto ambigua. Ello se debe a que sabe que cualquier procedimiento o material diferente puede ser a veces el más apto para mejor expresar en cada zona concreta aquello que necesita. Así acude también, según la exigencia de cada obra, a tratar algunos fragmentos con ceras o con dibujo a lápiz compuesto y a la utilización de encolados para concentrar la atención en las zonas clave. El pintor no quiere, de todos modos, encerrarse en ningún programa previo, y así en bastantes obras no utiliza más que el acrílico y se limita en algunas otras al óleo. Ello se debe a que, tal como gusta de repetir, «es el propio cuadro el que va exigiendo su técnica».

Las figuras que así pinta Haro, ricas de color, con rojos ardientes, azules evanescentes y negros sombríos, se hallan dibujadas con una técnica impecable, con una finura de línea y con una elasticidad de grafismo que intenta disimular su maestría, pero que sostiene la amplitud de los

ritmos y de los engarces. Sucesiones de franjas que parecen ornamentales y en las que hay una confluencia con el espíritu de Matisse o el de Urculo son, a la postre, agobiantes en las repeticiones seriales de Haro y contribuyen así a intensificar la sensación de tragedia en tono menor y de aburrimiento burgués que aspira a comunicarnos. A igual meta apuntan las deformaciones no caricaturescas, pero sí críticas, de cuerpos y rostros, las gorduras fofas, la separación entre los ornamentos o símbolos del poder y sus contornos habituales. Todo está hecho, incluso las muy realistas alusiones sexuales, sin un afán de literatura en la realización, pero con una fuerte carga explosiva subterránea. Inútil es decir que también lo sexual aparece separado de su contorno fisiológico, a la manera habitual en Estados Unidos hace unos diez años, pero con más garbo en el color y más soltura en la línea.

Semejante manera de hacer apunta a unos objetivos muy concretos: a la puesta en cuestión de todo cuanto se ha convertido en tópico o en vivencia enquistada. Ello lleva aparejada una actitud de combate altamente selectiva. Sobre las supervivencias del pasado que considera neutrales o enternecedoras derrama a veces una leve ironía, pero no pone un interés excesivo en demolerlas. Contra aquellas otras que pueden poner en peligro su libertad interior si ejerce su crítica con verdadera pasión, pero encauzada a través de un sistema de autocontroles que la hacen más efectiva. No es, no obstante, el pasado nuestro condicionante único. Hay otros más peligrosos y tienen por añadidura condicionadores especializados. No sólo se manipula la cultura en el Este y el Oeste, sino que nuestra propia necesidad de elección está sometida a todas horas al bombardeo de una información político-social y una propaganda industrial sistemáticamente deformadas. Haro lucha también contra estas nuevas presiones, pero sabe que es más difícil descubrir el último trasfondo de sembrador de tedio de cualquier ejecutivo multinacional que el de una ya inofensiva vieja dama digerida por el anti-sistema. Creo, a causa de ello, que es muy posible que algunos de sus ornamentos episcopales no apuntan ya tanto a una iglesia que se está desmitificando como a los nuevos ascetas de Wall Street. La batalla de Haro es por tanto seria, y servida, por añadidura, por una técnica excelsa y un rico e inefable color. Es posible que, de igual manera que los contestatarios han digerido ya a los curas y creo que al propio Papa, sean ellos digeridos por los altos mandarines multinacionales y sus buenos equipos de manipuladores de recetas computadas. Nada importa, no obstante. Siempre es digno defender aquello en lo que se cree, y Haro lo hace con acierto y con método. Yo creo que el camino para el combate es diferente y pasa por Hispanoamérica, pero respeto muy de verdad la manera como Haro lo está realizando desde otra ladera.



XIII BIENAL DE ARTE DE SAO PAULO

¿ARTE O TECNOLOGIA?

El Video-Arte o la búsqueda de una actitud estética por la simultaneidad. Esta es la nueva expresión artística que más atrae la curiosidad de los visitantes a la XIII Bienal de Arte. Cuando en el mundo existen más de trescientos millones de televisores puede decirse que el Video-Arte es más el comienzo de una época que una actitud. Como toda innovación, sufrió su primer tropiezo: el jurado se negó a «visionar» todo el material que presentaba Estados Unidos, 31 artistas en total, que se negaron a resumir su obra para dejarla en situación de ser criticada. Fue una falta de respeto al video, un dios más que un arte, según lo proclamara Jonas Mekas. Por aquí se toma con humor esta nueva concepción artística de gestación norteamericana: «Los niños americanos tienen tres progenitores: el padre, la madre y el televisor.» El video, como hijo mal criado, se permite el lujo de no seleccionar sus componentes plásticos; permite ver y sentir cómo funcionan nuestros sentidos, las imágenes que formamos y deformamos. Arte o Técnica, aquí se considera una auténtica revelación. El pabellón estadounidense, las «flores tecnológicas» que mezclan, atraen o distancian las figuras en un excitante mundo de color, es una de las más fulgurantes «vettes» del certamen.

TAPICERIA TRIDIMENSIONAL

Pudiera ser que, por contraposición a la tecnología, el jurado se hubiera decidido a última hora

por premiar un arte tan antiguo como es el tapiz, las «formas tejidas» que llama Jagoda Buic, Gran Premio de la Bienal. Claro que no es una tapicería tradicional; justamente se produce como una reacción contra ella, «para librarla del contexto literario y pictórico que mantenía desde la Edad Media; quería reducirla a su condición inicial, para alcanzar lo táctil, lo antisonoro y lo flexible». Las piezas de Jagoda Buic se interpretan por sí mismas, no precisan acudir a connotaciones artísticas porque ellas mismas son el arte, expresiones de gran dimensionalidad que llenan el espacio, que, incluso, lo reordenan y distribuyen. Jagoda ha manifestado que su intención es «resensibilizar el ojo y aumentar el espacio», como una diosa en medio de la música de los telares. El gobierno francés está montando actualmente un taller experimental que dirigirá la yugoslava vencedora. Un arte viejo—la tapicería—y uno singularmente nuevo—el video—en el camino de la experimentación.

«NUEVA REALIDAD» ESPAÑOLA

La sala española es también una de las más visitadas. La representación artística de nuestro país ha conseguido algo tan difícil, dentro de las actuales corrientes aquí representadas, como es la uniformidad. Los dos mil metros cuadrados que ocupa el pabellón expresan la profunda angustia de la incomunicación. Expresión que no rompen los artistas invitados, ganadores algunos en Bienales anteriores: Alberto, Guixart, Leoz

—nuevas versiones de su módulo—, Joan Ponç, Fernández del Amo y Darío Villa ba. La comunicación, que busca y no halla el Teatro Móvil expuesto por Javier Navarro, es el motivo fundamental en Javier Serna de Rivera; comunicación que opone al hombre a sí mismo, al ave negra del graznido, a unos zapatos sobre un tresillo rojo. Realidad que lo será o no en la interpretación fantástica de Luis Sáez, paisajes ornados con masas cerebrales a punto de la verdad; Ignacio Berriobeña, luz y tinieblas colmando el misterio, o las serigrafías de César Olmos llamándonos a los transportes lúdicos. Con la riqueza de su cromatismo, Abel Cuerda hace guiños del humor más fino y templado en su «Módulos para la construcción de un circo». La incomunicación gloriosa la expresa Vaquero Turcios en connotaciones literarias: Virginia Woolf, Dylan Thomas, Proust, Borges, Neruda... Eufemiano Sánchez, arguye sus telas blancas de buen sevillano contra los maniqués que los hombres son, su silencio. Pero quien mejor expresa la huida del individuo es Cristóbal Toral, la figuración de la maleta viajera como expresión del camino que nadie sabe dónde va a emprender o por qué razones. Cristóbal Toral era uno de los presuntos ganadores—con Jagoda Buic y el mexicano Manuel Felguérez—al Gran Premio; pero los azares, o los caprichos—digamos extrañas coincidencias—del jurado le dejaron con el premio que, dice él, más le satisface: el público visitante.

La fortuna estuvo al fin en manos españolas: José Luis Verdes conseguiría uno de los diez pre-

mios de esta Bienal merced a las luces y las sombras de su «caverna». El arte de Verdes, también tecnología, llamó poderosamente la atención del público. En un camino que se mueve, que siempre es el mismo y siempre es diferente, las figuras aparecen y desaparecen, defendiendo su verdad o su mentira contra la credulidad de los hombres. «Trato—me dice Verdes—de desmitificar totalmente el Arte.» Sobre los paneles hay sombras pintadas que se confunden con las que la luz crea y con las que nosotros originamos al pasar. «Alguien puede pensar que la sombra que hay sobre la pared es verdad; yo le demuestro que es mentira cuando la luz desaparece.» Las sombras de Verdes también son una esperanza para este arte que aún no sabe bajo cuantos ropajes tecnológicos camina.

LOS OTROS PREMIADOS

Manuel Felguérez obtuvo la Gran Distinción Honorífica. Los premios de la Bienal fueron concedidos a: Guillermo Roux y María Simon (Argentina); Carl Bucher (Suiza); Siron Franco (Brasil); Edith Giménez (Paraguay); Morellet (Francia); Sigmar Polke (Alemania); Carlos Rojas (Colombia); Angelo de Souza (Portugal), y José Luis Verdes. Además de éstos, premios menores para Evandro Carlos Jardim (Brasil); Ivan Freitas (Brasil); Katahiro Yamaguchi; Jorge Páez Vilaró (Uruguay), y Pistolletto (Italia).

Y para que no haya duda en las extrañas coincidencias a la hora de los premios, vean cómo estaba este año formado el jurado de la Bienal: Paulo Mendes de Almeida (Brasil); Fernando Gamboa (México); Werner Schmalembach (Alemania); Rafael Squirru (Argentina), y Jean Dominique Rey (Francia).

PABLO G. DEL BARCO

Itinerario de EXPOSICIONES

Madrid:

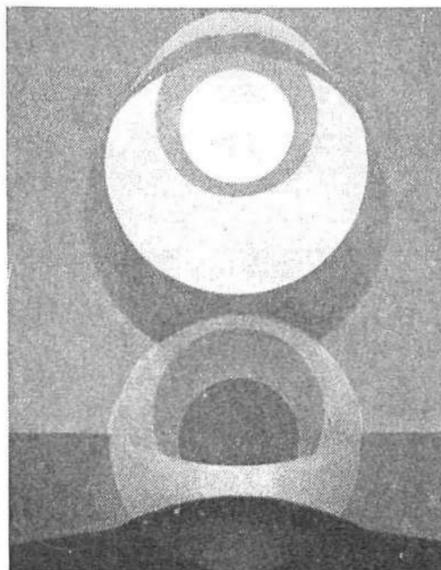
Por Rosa MARTINEZ DE LAHIDALGA

SALVADOR VICTORIA,
en la Galería Juana Mordó

He aquí cómo las formas geométricas pueden eludir su hermética concreción y ofrecerse transformadas en sensación pictórica en virtud del color y de la materia de cada textura. Esferas intercomunicadas, nítidamente perfiladas unas veces, involucradas en un semivelado pro-

ceso de emergencia otras, conjugan una armoniosa relación de movi- lidades aquietadas.

Salvador Victoria nos introduce con su pintura en un mundo del que ha desaparecido toda posible su- gerencia aparental para afincarnos de lleno en el dominio de su reali-



FAUSTO DE LIMA,
en la Galería Kreisler

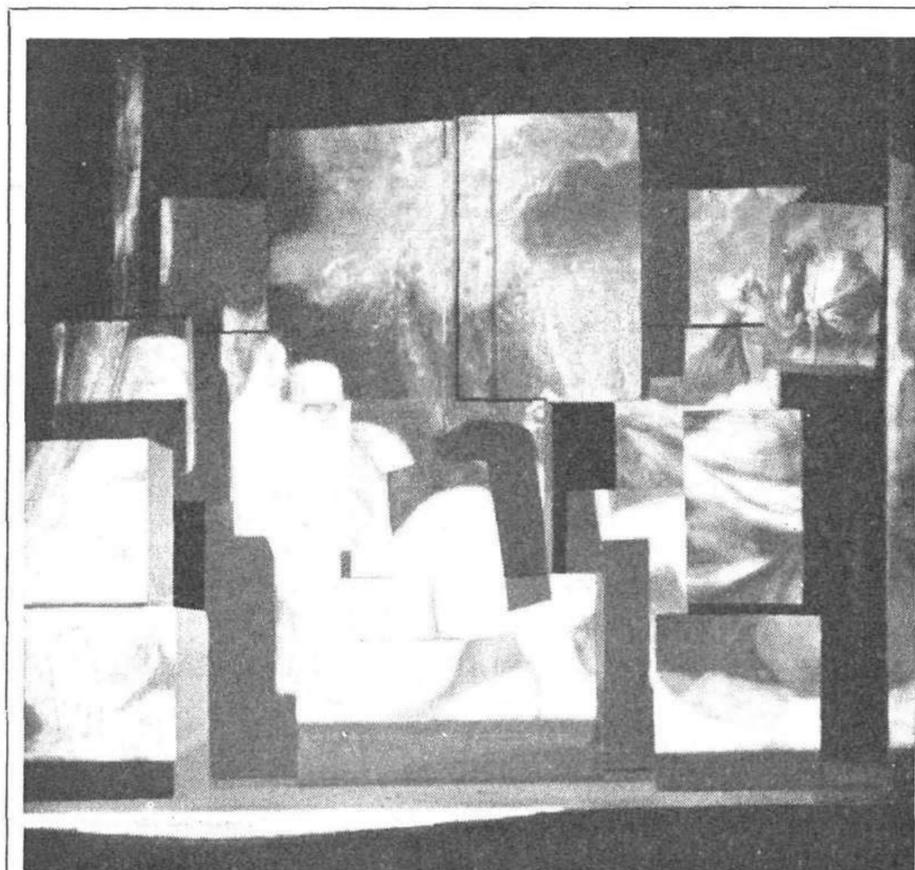
Detrás de cada rostro, se hallan agazapados temblores de tragedia y fantasmas que, rastreando, buscan el origen de los mitos sempiternos. En la obra de Fausto de Lima, colores de aquelarre en zarabanda fijan con fuertes rasgos un paisaje luciferino, y orquestan otras veces la desme-

dad. Tanto las formas esféricas completas o truncadas como el color en gamas de fríos azules y de cálidos ocre y rojos, con sus matizadas gradaciones formales y cromáticas, responden a un proceso de racionalización que pasa del color a las formas.

Las formas de Salvador Victoria, opuestas a lo descriptivo, no responden a un contenido exterior y visible, sino que son expresión del interior conceptual. Su formalismo lo que capta es la esencia de la cosa por encima o por debajo de las formas externas de la misma, hasta el punto de que reduce lo real a símbolos abstractos que representan esenciales relaciones pictóricas con las cuales el pintor formula el cuadro.



sura expresionista de un torero, de un payaso o de un viejo con ancestrales jerarquías, a cuyas fisonomías sobrecogen con su apariencia esperpéntica. He aquí una pintura de paleta arrebatada, que traza plegados y difumina contornos, como voluminiza formas escultóricas. Un mundo de realidades atravesadas por la pasión del miedo, la duda y la tragedia, envuelto en luz de rojos ardientes y verdes misteriosos, o en ocres ciegos y azules de tiniebla.



LA PANTALLA TRIDIMENSIONAL DE ELVIRA ALFAGEME

Elvira Alfageme, que en tantas exposiciones—entre ellas la inolvidable de la Dirección General de Bellas Artes—probó su espíritu investigador en el campo de la escultura cinemática, reunió el día 7 de noviembre, en su estudio de Illescas, a un escogido grupo de artistas y escritores para dar a conocer su nuevo descubrimiento en el campo de la proyección visual y que, sin duda, es un paso decisivo hacia la integración de las artes.

El sistema Rotimag, patentado por la escultora, tiene como pieza fundamental una nueva pantalla de proyección que se caracteriza esencialmente por estar constituida por una pluralidad de módulos tridimensionales, fijos y móviles, dispuestos espacialmente de manera que definen una superficie destinada a ser enfrentada a un aparato de proyección. El efecto de rompimiento y deformación de la imagen, totalmente nuevo, da lugar a realidades de sorprendente belleza y, sobre todo, de posibilidades inesperadas que, sin duda, contribuirán a esa integración de las artes a que antes aludíamos.

La proyección de una variadísima gama de diapositivas—cuadros, fotografías, efectos de coloración, etc.—causó una viva impresión entre los espectadores. Una vez más, Elvira Alfageme, que ha centrado siempre su actividad creadora en el empleo de la luz como un elemento esencial en su escultura, ha dado una muestra prodigiosa de su sensibilidad y talento creador.

y el itinerario sigue en...

- Galería Tartesos, Cantón Checa.
- Galería Durero, Exposición homenaje a Pedro Matheu (1900-1965).
- Galería Tebas, Guillermo de Rueda.
- Galería Sen, Pinturas y dibujos de Posada.
- Galería Biosca, Cristino de Vera.
- Galería Península, Joan Vila Grau-Jordi Aguadé.
- Galería Fondo de Arte, José Luis Corral.
- Galería Kandinsky, Elena Gago.
- Club Urbis, Tallas del Espíritu Santo de la Fundación Gregorio Prieto.
- Galería Juana Mordó, Jacinto Salvadó.
- Galería Ramón Durán, Miguel Ibáñez.
- Galería Theo, Berrocal, Bories, Clavé, Chillida, Dalí, Gargallo, Julio González, Juan Gris, Millares, Miró, Palazuelo, Picasso, Tapies.
- Galería Giotto, Tauler.
- Galería Zodiacos, Alberto I. Manrique.
- Galería Rottemburg, Esculturas de Alfonso.
- Timuz, Exposición de alfombras orientales y pinturas de Farida.
- Galería Ynguanzo, obras de Le Corbusier.
- Galería Frontera, Guansé.
- Galería Kreisler, Mingorance.
- Galería Kreisler Dos, Agustín de Celis.
- Valladolid: Galería J. M. Burgos, Ben Yessef.—Galería Castilla, Daniel Merino.
- León: Sala «Provincia», cinco artistas asturianos: Fernando Alba, Elena García Benavides, Enrique Laviada, Bernardo Sanjurjo y José Santamarina.
- Palma de Mallorca: Sala Peñaleres, Damiá Jaume.
- Bilbao: Galería Lúzaro, Remigio Mendiburu.
- Barcelona: Sala Gaudía, Bayor Serafini, Hado Lyria y Angeles Freixanet.
- Valencia: Sala Gabernia, José Gassent.
- Oviedo: Caja de Ahorros, cerámicas de Fernando Pascual.
- Mataró: Galería Tantra, Francisco Balbuena.
- Málaga: Galería Lacayí, dibujos de Pajuelo.
- Córdoba: Galería Atrium, Pepi Sánchez.
- Zamora: Sala de Exposiciones Caja de Ahorros de Salamanca, Manuel M. Merino.

LOS RIESGOS DEL LABORATORIO

RAFAEL HERRERO: Al escondite. *Aula de Teatro del Ateneo.* Dirección: el autor. Interpretación: Chipi Alandi, César Gil, Juan Antonio de Santos y Fabián Tapia. Fecha de estreno: 22 de octubre de 1975.

Basilio Gassent ha elegido para la inauguración de la temporada en el Aula de Teatro del Ateneo de Madrid, que el dirige, un experimento teatral, un espectáculo innovador y de laboratorio, ciertamente en línea con la función que corresponde a dicha Aula de indagar caminos artísticos que ofrezcan al arte escénico perspectivas nuevas.

Pero tales investigaciones de laboratorio tienen sus riesgos, como los tiene cualquier experimento que se haga en el campo del arte y, por supuesto, en el de la ciencia. Y, con todo, es imprescindible afrontarlos, si de verdad queremos que el arte y la ciencia avancen...

Aquel perplejo mutismo con que el público ateneísta acogió el final de la primera parte del espectáculo—ni aplausos ni protestas: sólo silencio—era algo tan infrecuente en el teatro que el crítico guarda memoria de un precedente único, en sus muchos años de presenciar estrenos: el de la obra *Como era en un principio*, finalista del «Lope de Vega» el año en el que dicho premio le fue otorgado a Buero Vallejo por *Historia de una escalera*.

Cuando ocurren casos así, en los que los espectadores no reaccionan ante la obra, sino con una suerte de perplejidad silenciosa y unánime, es síntoma irrefutable de que no saben a qué atenerse. Y no por falta de capacidad receptiva, sino porque algo dificulta la normal comunicación entre escena y sala. Si el experimento teatral fracasó en su primera mitad, sin duda ha de atribuirse a la inadecuada proporción en que sus varios elementos artísticos participaron. Tal desproporción fue suficiente para difuminar otras aportaciones positivas; por ejemplo, el buen arte de los cuatro intérpretes y su generosa entrega; por ejemplo, algún que otro vestigio de calidad en la situación ideada por Rafael Herrero.

Después..., ya fue distinto. En la segunda parte, el ejercicio experimental halló su canal de comunicación, y los espectadores trocaron desconcierto por crecienté interés.

El motivo de tan contradictoria actitud del público estriba en deficiencias de planteamiento por parte del novel autor, quizá, sin descartar la tesis de que su origen pudiera atribuirse a un exceso de audacia que contribuiría a tal desequilibrio entre concepción y desarrollo de una idea tan dramáticamente positiva

como pueda serlo el encuentro de cuatro personajes en un ámbito cerrado, para en su clausura enfrentarlos con sus pasiones y, por encima de todo, ante el común temor al entorno social, invisible.

Tanto la palabra como las situaciones, en la parte segunda del espectáculo, contribuyen grandemente a facilitar la comunicación y así lo reconoció el público premiándola con aplausos al final. Acaso esta disparidad enjuiciadora de los ateneístas contribuya a la modificación de los futuros planteamientos por parte del autor. Rafael Herrero posee el instinto de la situación dramática, pero le faltan aún cualidades tan importantes para un dramaturgo como puedan serlo el sentido de la medida, la ponderación del ritmo y el acierto en la coordinación escénica que permita trasladar al

ánimo receptivo del público lo esencial del conflicto suscitado.

Es posible que, demasiado influido por recientes lecturas de Adamov, Beckett, Ionesco, etc., haya olvidado Herrero que también merecen ser tenidos en cuenta los clásicos del teatro universal, de Shakespeare y Lope de Vega a Pirandello y Brecht.

Los cuatro jóvenes intérpretes realizan una excelente actuación: absoluta entrega, eficaz expresividad corporal y perfecta dicción. Muy justamente recogieron, junto al autor, las ovaciones del público al finalizar el experimento.

Dado que la meta del Aula de Teatro del Ateneo de Madrid no ha de ser el éxito, sino las posibilidades innovadoras del medio, ha de juzgarse como resueltamente admisible la presentación en su marco de piezas tan controvertidas como ésta.

más, una serie de planos superpuestos o paralelos y simultáneos, tanto en lo que respecta a la construcción dramática como al significado —por supuesto, crítico— de la trama.

El autor sitúa a los representantes de los machos en el plano superior, y a los de las hembras, en el inferior, y simultánea esta dicotomía con el enfrentamiento Rey-bufón, y la frontera entre representación y realidad, más la desesperada lucha entre la hembra encadenada que se subleva en busca de la verdad y el idiota reprimido —y no menos sujeto a cadenas—, cuya deficiencia mental, sumada quizá a ignorancia inducida en materias sexuales, le inclinan hacia los sucedáneos puestos a su disposición, con desprecio de la sabrosa realidad que tan expresamente se le ofrecía.

Complejo engranaje técnico-artístico, según puede deducirse de lo anterior, impropio de un autor bisono. Pero, veamos: ¿puede calificarse como novel a un autor que ha cumplido ya los cincuenta años y que tiene más de una docena de piezas escritas, algunas de ellas representadas por compañías de teatro independiente y otras que no lo han sido por causas extrateatrales? No, claro que no. Cuando así sucede, cuando un autor llega al medio siglo de su existencia con piezas de creación en tal número y sigue igno-

rado por el gran público, la responsabilidad no es suya..., ni de los espectadores.

En la farsa que me ocupa se advierten altibajos, y es normal, porque el verdadero aprendizaje no le viene dado al dramaturgo por su mayor o menor edad, sino por las enseñanzas y experiencias extraídas de anteriores estrenos: la mejor escuela para cualquier autor es la representación de sus obras, y a Luis Riaza le han permitido muy escasas lecciones...

Por eso, al lado de libertades inadecuadas, como podrían ser la alteración de sexos en la segunda parte y alguna otra ingenuidad expresiva, la obra se enriquece con aciertos coloquiales tan precisos como la sátira del machismo o la del gobierno patriarcal de derecho y de hecho, represivo —el Bufón dice, por ejemplo, que su Señor-Señora «en sus sueños escupe la sangre que vierte en la vigilia»— y la tesis última, puesta en boca de la rebelde Leydi, de que hay «un tiempo para representar y un tiempo para la autenticidad final».

En la escenificación de Corral de Comedias, de Valladolid, triunfan el director escénico, Juan Antonio Quintana, y el idóneo decorado de la pintora Meri Maroto, de tan sugestiva sobriedad. Los intérpretes contribuyen mediante la muy generosa entrega en sus cometidos.

DE NUEVO, LA ODISEA DEL APOCRIFO FRAILE

ENRIQUE PARADAS y JOAQUIN JIMENEZ: Las corsarias. Música del maestro Francisco Alonso. Teatro: Muñoz Seca. Compañía lírica José de Luna. Dirección: Luis Bellido. Principales intérpretes: Maruja Boldoba, Luis Bellido, Merche Ferrer, Pérez Bayod, Carmen Apolo, Gilberto Moreno, Coca Benjamín, Salvador Castelló, Amparo Sala y Amelia Font. Fecha de reposición: 23 de octubre de 1975.

Ante acontecimientos como el que supone la insólita reposición de Las corsarias al medio siglo de su estreno, procede un análisis de enfoque más sociológico que estrictamente teatral, porque la regresión es de aquí. Con la sucinta escenografía de cincuenta años atrás y con muy similares medios expresivos, no hay posibilidad alguna de utilizar los cánones asimilables con criterios de hoy, en el comentario a la vetusta odisea del fingido fray Canuto en manos de sus insaciables raptoras.

Si la humorada cómica-lírica de Paradas y Jiménez conserva todavía cierta frescura, habrá que atribuirlo al efecto de la mucha sal gorda que su invención contiene... En cuanto a la partitura del maestro Alonso, dista muchas leguas para alcanzar

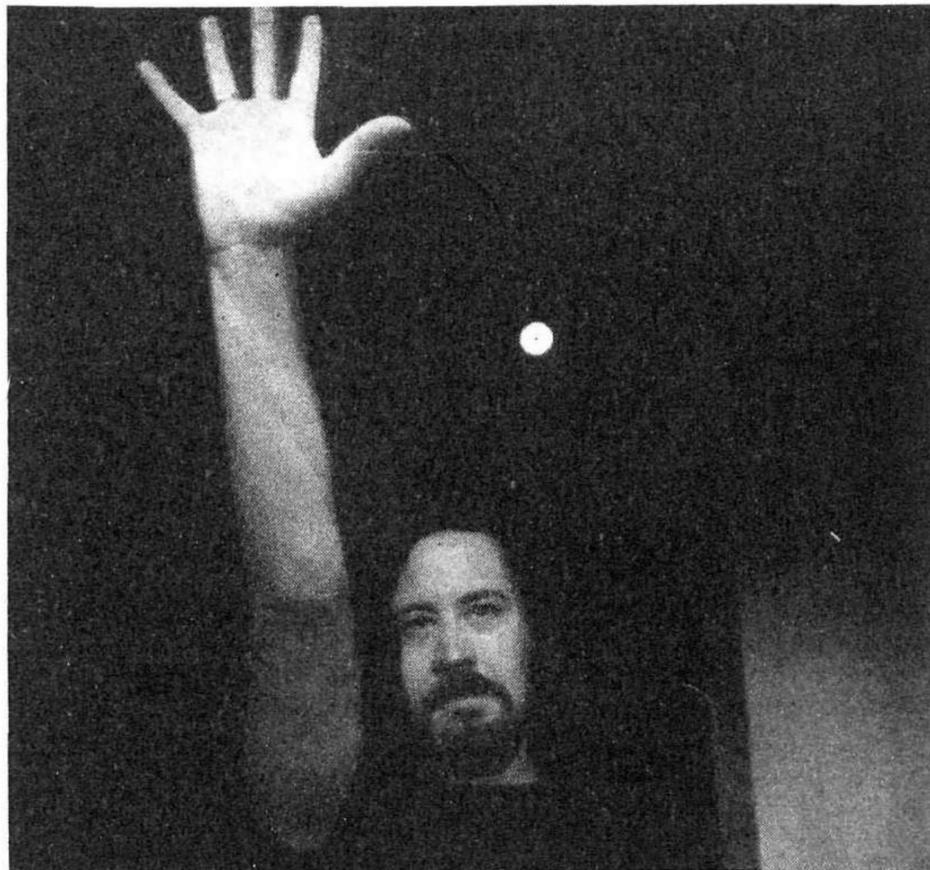
otros éxitos de ilustraciones musicales con su misma firma. Acaso proceda —uno es más bien escéptico— evaluar con positiva calificación el pegadizo y patriótico —que no patriótico— pasodoble a la bandera de España.

Con mucho, lo más valioso de esta impropia reposición fue el trabajo interpretativo de Luis Bellido en la corporeización del apócrifo fray Canuto. En un portento de naturalísimos recursos cómicos, redondeó —uno diría que hasta lo hizo posible— el éxito, aportando coplas de letras referidas a la actualidad más latente, tras haber entonado las del vetusto original, en sus muy generosas repeticiones, a petición rápidamente atendida del público.

También la experimentada Maruja Boldoba alcanzó un buen triunfo.

CUANDO LA PALABRA PRIMA

FEDERICO GARCIA LORCA: Poeta en Nueva York. Pequeño Teatro de Magallanes, 1. Selección e interpretación: Servando Carballar. Luminotecnia y efectos sonoros: Carmen Heymann. Diapositivas sobre dibujos de García Lorca: J. M. Balaguer. Fecha de estreno: 5 de noviembre de 1975.



¿Qué protagonismo el del verbo en esta cuidada selección del más arduo libro del poeta granadino!

Y, al tiempo, ¡qué expreso testimonio de lucidez el del TEI al rehuir todo encasillamiento para

FARSA DE UN DRAMATURGO PRETERIDO

LUIS RIAZA: El desván de los machos y el sótano de las hembras. Teatro Alfil. Compañía de Teatro Independiente Corral de Comedias, de Valladolid. Dirección: Juan Antonio Quintana. Escenografía: Meri Maroto. Interpretación: Juan Ignacio Miralles, Merino García, Angel Santaolaya y Rosa Marcos. Fecha de estreno: 5 de noviembre de 1975.

Cabría referirse a dos claves en lo concerniente a la esencia de esta farsa —represión y autenticidad, por ejemplo—, a condición de que los lectores entiendan que

dichas claves son los más visibles resultantes de una simplificación de los medios expresivos empleados en la farsa de Luis Riaza. En ella podemos advertir, ade-

dar cobijo en su sala —a continuación de un espectáculo basado en la expresividad corporal y en la coreografía— a la actuación del rapsoda Servando Carballar, en la que la palabra adquiere el monopolio expresivo! Porque la poesía de García Lorca en su libro de más arriscada percepción, Poeta en Nueva York, es bien sabido que brinda perfiles antipódicos si se la compara estilísticamente con su inmediata entrega lírica anterior, Romancero gitano, en la que han entrado a saco toda laya de recitadores.

Carballar ha realizado una selección que a su corrección añade diafanidad para el cabal entendimiento del libro lorquiano. Su primer poema es el inicial del volumen —Vuelta de paseo— y es probable que en su elección hayan influido más razones circunstanciales que las propiamente expresivas —Asesinado por el cielo, es su verso inicial—, pero todos los restantes poemas incluidos en el recital figuran en él

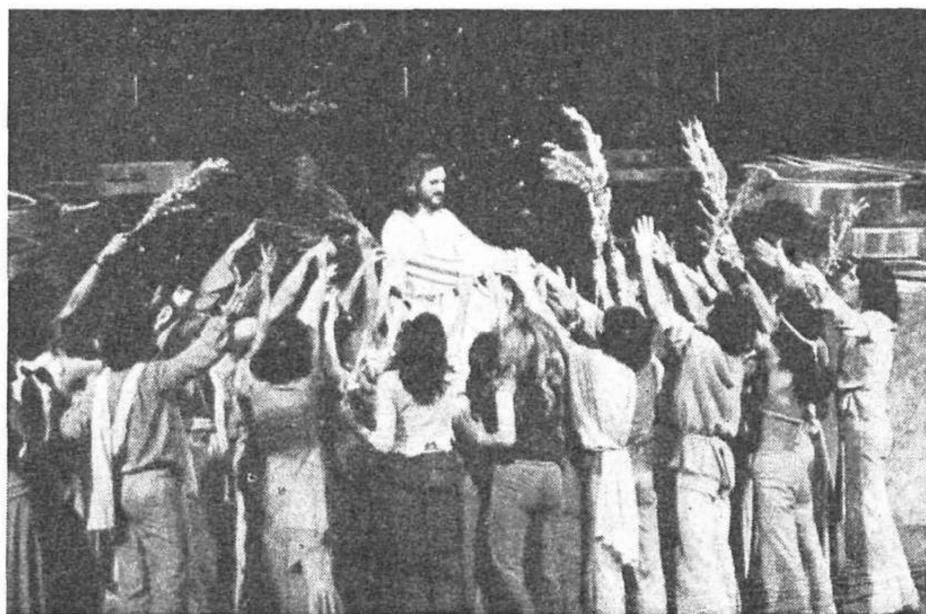
muy válidamente. Los que lograron mayor aceptación pública, a juzgar por la intensidad de las ovaciones, fueron Nueva York (oficina y denuncia), Oda a Walt Whitman y Danza de la muerte.

La voz caliente, comunicativa y bien empastada de Servando Carballar hace de él un convincente recitador. En cuanto prescinda de cierta engolosidad y de su tendencia a los trenos emotivos, sus buenas dotes interpretativas obtendrán una mayor transparencia y mejor eficacia comunicadora. Por el momento, el adolecimiento advertido en los versos intimistas se compensa con la impecable dicción lograda en los pasajes dramáticos.

Tanto los insertos musicales —acompañados en toda la primera parte de un irritante pitido megafónico, desaparecido después—, como las diapositivas lorquianas, nada añaden ni quitan a la esencia de un espectáculo en el que la palabra se erige en protagonista.

EL GRAN ESPECTACULO DE UNA OPERA ROCK

TIM RICE y ANDREW LLOYD WEBBER: Jesucristo superstar. Teatro Alcalá Palace. Versión española: Ignacio Artime y Jaime Azpilicueta. Dirección: Azpilicueta. Coreografía: Gelu Barbu. Luminotecnia: Fontanals. Producción: Camilo Sesto. Director de orquesta: Alfredo Carrión. Arreglos y dirección musical: Teddy Bautista. Figurines y decorados: Moncho Aguirre. Realización de decorados: Mariano López. Espacio escénico: Azpilicueta y Aguirre. Sonido: Canarias y Estudios Kirios. Principales intérpretes: Camilo Sesto, Teddy Bautista, Angela Carrasco, Alfonso Nadal, Guillermo Antón y Jasón. Fecha de estreno: 6 de noviembre de 1975.



de los dos extremos? ¡Anda, que buena la han armado! (En el plano sociológico; que, en el artístico, sólo plácemes merecen.)

Los extremistas de la ortodoxia —sobre cuya rectitud de intenciones mucha duda cabe, en este concreto caso— hicieron acto de presencia la misma noche del estreno; su táctica reventadora tuvo fallos estratégicos tan considerables como el de iniciar la protesta muy prematuramente, cuando aún los espectadores estaban deslumbrados por el derroche de medios —espacio escénico, luminotecnia, sonido cuadrafónico, idoneidad del vestuario, etc.— y acalló tan enérgica como razonablemente al grupúsculo representativo de la mojigatería en armas.

Los otros extremistas no se manifestaron en el estreno, claro. Mas, o conozco escasamente a mis clásicos, o no tardarán en lanzar sus dardos contra Artime, Azpilicueta y Camilo Sesto... ¡bajo acusación de extranjerizantes! Los marginados que años atrás culpaban de su situación al hecho de que en España sólo estrenaban los autores de derechas, con maniqueísta olvido de nombres como Buero, Muñoz, Olmo, Sastre, Mañas, Rodríguez Méndez, etc., van a sentirse ahora más nacionalistas que el mismo Mussolini, culpando a empresarios y traductores de que su excesiva atención a novedades extranjerías está dejando al páiro la producción de auténticos valores jóvenes españoles. (Y nuevamente silenciarán el hecho de que no parece afectar dicho estado de cosas a un Martínez Mediero, por ejemplo...)

Y tras este largo exordio más sociológico que teatral, pero imprescindible para situar los entresijos del estreno de la ópera rock en todas sus dimensiones. (Además —o incluso antes— que arte, el teatro es un «hecho social».)

Jesucristo superstar ha llegado precedida de un lanzamiento dual: el discográfico —en versión literal, pero carente de corporeización escénica— y el cinematográfico, que, según me dicen, desvirtúa en grado sumo el originario texto dramático.

O sea, que ésta es la primera ocasión que se ofrece a los espectadores españoles para conocer en su auténtica versión a *Jesucristo superstar*... y en su idioma. Sobre esto, sus adaptadores dicen: «Tenemos un idioma

endiablado para el rock, y después de varios meses de trabajo lo único que podemos asegurar es que no se ha perdido en la adaptación el espíritu del texto originario. Y que se puede cantar.» Según mis informes, pecan de excesiva modestia: no es que tengamos «un idioma endiablado para el rock», sino que Tim Rice escribió los textos del libreto al que pondría música Andrew Lloyd Webber en un endiablado dialecto del ámbito *underground*, de muy difíciles equivalencias al español. Es cierto que la traducción queda bien y más cierto el hecho de que «se puede cantar». ¡Y de qué modo! Con Camilo Sesto —desde sus increíbles agudos a la agresividad humanizadora del personaje, sin mengua de lo que en él hay de sobrenatural—, triunfan Teddy Bautista, en un Judas desigual, pero notable en su calificación conjunta; Angela Carrasco —Magdalena— y Guillermo Antón —Pedro—: el dúo de ambos en la segunda parte de la ópera resulta un prodigio de sensibilidad, buen gusto y conjunción de voces líricamente complementarias.

(De grado o por la fuerza, escuché reiteradamente el disco de la ópera que tienen mis hijos: sea por la frontera idiomática o por cualquier otra causa, debo confesar que la partitura oída en el Alcalá Palace puede parangonarse a la versión original... uno diría que hasta ventajosamente.)

La perfección del sonido cuadrafónico, una coreografía conjunta a más no poder, la eficacia imaginativa de las luces mágicas de Fontanals y el entusiasmo personal puesto al servicio de la colectividad por todos y cada uno de los partícipes, suponen acumulativos sumandos para que *Jesucristo superstar* se constituya en el más sugerente espectáculo musical que ha sido dable presenciar a los espectadores hispanos, con tan absoluta actualización. Así lo captó el público estrenista, a juzgar por las ovaciones continuas y los frenéticos aplausos, expresivos de un talante en verdad participador.

En resumen: un espectáculo por muchas razones insólito, excelente en toda su concepción... y torpemente controvertido. Ojalá y que, a pesar de todo, sus virtudes artísticas puedan más que otra cualquiera espúrea intención. Por supuesto, extrateatral y amamantada en las ubres del sentimiento.

Después de presenciar el estreno de la versión española de *Jesucristo superstar*, uno ha de inclinarse rendidamente ante la macrodosis de valor cívico-artístico que han tenido que echarle a la realización del hecho teatral Camilo Sesto —productor e intérprete— y el tándem Artime-azpilicueta, responsable de la traducción del gran espectáculo y el segundo de ellos, además, di-

rector escénico. O sea, en este concreto caso coordinador de todos los muy varios factores participantes en el espectáculo, desde el manejo del tropel de intérpretes a la atención hacia el buen resultado del sonido cuadrafónico.

Pero ¿es que no se han dado cuenta dichos responsables del artístico suceso de que concitan sobre ellos, de consuno, las iras



El escritor Francisco Franco

En la muerte de Franco, su figura de gobernante y de soldado entra en la Historia. En tan aflictiva circunstancia, parece oportuno verificar desde estas páginas la glosa de su faceta de escritor, atestiguada en varios géneros —novela, guión cinematográfico, periodismo y reportaje histórico—, en ocasiones firmadas y en otras —las más— utilizando diversos seudónimos.

Ya en 1922 publicó el libro de impresiones marroquíes *Historia de una bandera*, con su propio nombre, y en 1942 —con el seudónimo de «Jaime de Andrade»— la novela *Raza*, posteriormente llevada al cine por José Luis Sáenz de Heredia, con guión del propio Franco. Fueron sus principales intérpretes Ana Mariscal, Blanca de Silos, Pilar Soler, Rosina Mendía, Alfredo Mayo, José Nieto, Raúl Cancio, Luis Arroyo, Manuel Arbó y Juan Calvo. La película permaneció en cartel mucho tiempo y obtuvo considerables ingresos. Los derechos de autor pertinentes los destinó Franco al colegio de huérfanos de militares. Desde el 19 de septiembre de 1951 figura en la Sociedad General de Autores de España la ficha del socio de honor Francisco Franco Bahamonde, y por acuerdo del Consejo de Administración de 13 de junio del año siguiente se nombró a Franco presidente de honor de la SGAE.

Durante la década de los 40, Francisco Franco desarrolló una gran actividad periodística, en el diario «Arriba», en cuyas páginas se escribía, el pasado 21 de noviembre: «Por deseo expreso suyo, nadie, excepto algunos de sus ministros y nuestros directores Javier de Echarri e Ismael Herráiz, conocían la auténtica personalidad de este articulista de excepción, que frecuentemente, desde los seudónimos de «Hispánicus», «Hakin Boor», y «Macaulay», hablaba al país...»

Y, en fin, según parece ha dejado escritas sus «Memorias». Si así es, su publicación supondrá un venero humano e histórico y político de impar magnitud.



EL REY, ANTE LA CULTURA

En su Mensaje de la Corona, Don Juan Carlos I inserta varios párrafos que, por referirse muy directamente a la dedicación literaria y artística, consideramos que deben ser transcritos para nuestros lectores:

«Soy plenamente consciente de que un gran pueblo como el nuestro, en pleno periodo de desarrollo cultural, de cambio generacional y de crecimiento material pide perfeccionamientos profundos. Escuchar, canalizar y estimular estas demandas es para mí un deber que acepto con decisión.»

«El mundo del pensamiento, de las Ciencias y de las Letras, de las Artes y de la Técnica tienen hoy, como siempre, una gran responsabilidad de compromiso con la sociedad. Esta sociedad en desarrollo que busca nuevas soluciones, está más necesitada que nunca de orientación. En tarea tan alta, mi apoyo y estímulo no han de faltar.»

«Una sociedad libre y moderna requiere la participación de todos en los foros de decisión, en los medios de información, en los diversos niveles educativos y en el control de la riqueza nacional. Hacer cada día más cierta y eficaz esa participación debe ser una empresa comunitaria y una tarea de Gobierno.»

En los párrafos transcritos queda patente el talante democrático del Rey de los españoles y su estimuladora preocupación por los bienes de la cultura.

Valladolid

LA CASA-MUSEO DE ZORRILLA Y LA IV SEMANA ROMANTICA

En la Casa-Museo que Valladolid dedicó a la memoria de su poeta José Zorrilla se ha celebrado la IV Semana Romántica.

La Casa-Museo quiere ser eso: casa, porque en ella vivió el poeta, y museo, porque en él se en-

cuentran recuerdos de su persona y de su tiempo romántico. La Casa, ambientada, es uno de los últimos rincones románticos de la ciudad; ya la calle de Fray Luis de Granada, antes de la Ceniza, en la que se levanta la Casa de Zorrilla, lo es:

estrecha, solitaria, tenuamente alumbrada por farolas adormiladas; en la fachada, la efigie del poeta, y debajo se lee: «Aquí nació el eminente poeta José Zorrilla. Año de 1917.»

En el interior, las habitaciones están adornadas y amuebladas al gusto de la época; bien distribuidos los recuerdos del poeta: muebles, diplomas, lauros (¿sería hoy Zorrilla un poeta de juegos florales?). Fue un poeta premiado y coronado. Azorín refiere en un artículo titulado «La Academia», fechado en 1917, como caso único el que Zorrilla fue

elegido dos veces académico de la Lengua: en 1848, por primera vez, que no quiso tomar posesión del cargo, y en 1885, por segunda vez. Lo cual prueba que el tachado por algunos de «rípioso» tenía reservada una silla entre los inmortales, creadores y eruditos de aquel tiempo. Don Juan Tenorio es casi una costumbre de noviembre; los agoreros dicen que se está muriendo, para bien o para mal; eso, que lo diga el pueblo.

Entre muchos se desprecia lo romántico; se confunde con lo sentimental, lo ñoño; los intelectuales

lo desprecian un tanto por extremado y poca consistencia científica, porque no es clásico.

Tal vez como una respuesta ahí tenemos las Semanas Románticas, protagonizadas por catedráticos e investigadores del siglo XIX. Y correspondidas por un público atento y perseverante. En estas cuatro ediciones, los más serios tratadistas de la literatura, la historia y el arte han dado una serie de interpretaciones sobre esas parcelas del XIX y de su enclave y conexiones con la cultura universal.

En la IV Semana Romántica intervinieron los siguientes conferenciantes:

Don Manuel Galiano Fernández, catedrático y vicerrector de la Universidad Autónoma de Madrid, quien habló sobre «El amor romántico en la poesía helenística», estableciendo una serie de paralelismos entre la época romántica y la helenística, entre Napoleón y Alejandro Magno.

Tuvo que ser suspendida, por enfermedad del conferenciante, la disertación de don José Cepeda Adán, catedrático de Historia de España de la Universidad de Granada, sobre el tema «Sagasta, ingeniero romántico».

Don Juan José Martín González, catedrático de Historia del Arte de la Universidad de Valladolid, habló sobre «El Valladolid romántico», haciendo referencia a la estructura urbana, estilo; la presencia en Valladolid de ilustres viajeros. Mostró a los asistentes interesante material gráfico.

Don José María Martínez Cacheiro, catedrático de Literatura de la Universidad de Oviedo, disertó sobre «Clarín a través de sus comentarios al poeta Emilio Ferrari», comentarios hostiles a la obra del poeta vallisoletano, señalándole como una de las varias víctimas poéticas de Leopoldo Alas.

Finalmente, don Dionisio Gamallo Fierros, profesor de la Universidad Complutense de Madrid, cerró la IV Semana Romántica con su conferencia «Nueva visión de Arolas», señalando la problemática vocación religiosa de Arolas, su polifacética obra, las críticas adversas, su influencia en importantes poetas posteriores.

Resta decir que la Casa-Museo de Zorrilla dispone de unos importantes fondos bibliográficos (la biblioteca de don Narciso Alonso Cortés); la Casa, en vinculación con el Departamento de Literatura de la Universidad, es seminario de estudios románticos.

A. S.

CONFERENCIAS DE MORENO BAEZ EN SUIZA

Enrique Moreno Báez, catedrático de Literatura Española de la Universidad Autónoma de Madrid, ha pronunciado conferencias en las Universidades de Ginebra y Friburgo y en la Sociedad Suiza de Amigos de España, de Zurich, sobre «El mágico prodigioso», el «Peribañez» y «El camino de Santiago», respectivamente.

HA MUERTO LUIS FELIPE VIVANCO, POETA DE DIOS Y DE CASTILLA



Nació a la sombra de El Escorial, en 1907, quien sería arquitecto y poeta, mucho más lo segundo. La arquitectura de su poesía y de su vida, nada herrerianas, puede definirse con un vocablo: humildad. Como algunos otros componentes de su generación —la de 1936—, Luis Felipe Vivanco tuvo bautismo de letra impresa, en libro, justamente el año clave. Tras *Cantos de primavera* vendría *Tiempo de dolor* (1940); tras *Continuación de la vida* (1949), *El descampado* (1957); tras *Memoria de la plata* (1958), *Cancionero de Loredó* (1961). Y, en 1974, *Los caminos*, Premio de la Crítica.

Entre estos libros, otros de crítico y prosista: *Introducción a la poesía española contemporánea* (1957), Premio Fastenrath, y *Lecciones para el hijo* (1961). Añado su espléndido trabajo *La generación de 1927*, que apareció, en 1961, como separata de la revista del barcelonés

Instituto de Estudios Hispánicos. Lógico es que el sobrino de José Bergamín fuese asiduo colaborador de «Cruz y Raya», y que el amigo de Leopoldo Panero, Dionisio Ridruejo y Luis Rosales se integrara en el grupo «Escorial». Estos agrupamientos son expresivos de la entidad humana y poética de Vivanco, como también el hecho de que fuese apartándose progresivamente de todo grupo. Entre sus últimos quehaceres cuenta una obra sobre los ilustrados españoles y la versión castellana, junto con Gerardo Diego, de los poemas de Juan Larrea.

Para sintetizar su trayectoria, cabe decir que fue desde el magisterio de Paul Claudel al de Francis Jammes. A partir de *Continuación de la vida*, su objetivo sería la sencillez, profundamente religiosa, explayada de modo muy particular en el paisaje de Castilla la Vieja. La poesía de Vivanco está escrita con base en perduraderos asuntos, con fluyente naturalidad, con materia de vida cotidiana y hacia adentro, con ternura de esposo y de padre. Los poemas de Vivanco hablan de un hombre y su mundo desde la realidad que supera a todas las imaginaciones, pero admite la gracia de la invención.

No es posible alargar estas líneas de suma urgencia. Ha muerto uno de los poetas españoles de auténtica significación, que, por añadidura, supo aplicarse al examen, cuidadoso y agudo, de la obra de sus contemporáneos. Según costumbre tristemente establecida, ahora será cuando se le reconozcan todos sus valores. Sobre su cuerpo hay, desde el 22 de noviembre, un día tan deprimidamente histórico, tierra de Castilla. Y la paz.

JIMENEZ MARTOS

PARIS: CONCEDIDOS LOS PREMIOS «GONCOURT» Y «RENAUDOT»

El «Premio Goncourt» fue concedido a Emile Ajar, por su novela *La vie devant soi* (*La vida por delante*).

Siguiendo la tradición literario-gastronómica, los escrutinios de los miembros de la Academia Goncourt tuvieron lugar en el restaurante «Drouant». Hicieron falta ocho votaciones, y Ajar obtuvo el galardón por seis votos contra tres a Didier Decoin y uno a Patrick Modiano.

La vie devant soi refleja la existencia difícil de un niño pobre, hijo de una prostituta, a quien educa como puede una judía anciana —madame Rosa—, que es como la caricatura de una abuela.

El libro está escrito en tono de humor negro, que contiene una sátira corrosiva, pero no exenta de cierta ternura, de un cierto ambiente social. El premio «Theophraste Renaudot», que acompaña al «Goncourt» como su sombra literaria, fue concedido a Jean Joubert, por su libro *L'homme de sable* (*El hombre de arena*), al quinto escrutinio, por cinco votos contra cuatro de Didier Decoin, autor de *Un Policeman*.

La obra galardonada es una novela que gira en torno al fracaso profesional y financiero de un arquitecto, promotor de un complejo urbanístico en la Costa Azul. Fracaso quizá sólo aparente, puesto que le lleva a vivir una vida retirada y tranquila, que le permite meditar en la relativa soledad de un paisaje de Provenza.

JOAQUIN FERNANDEZ, PREMIO ALDEBARAN 1975

Se ha fallado en Sevilla, en la Academia Preuniversitaria, el Premio Aldebarán 1975, patrocinado por la citada entidad. Ha resultado ganador de esta tercera edición el libro de poemas titulado «Zoon erotikon», presentado bajo el pseudónimo «Abumager», y que resultó ser del poeta Joaquín Fernández, residente en Madrid. Habían pasado a la final el mencionado libro, junto con los titulados «Antifonario para un derrumbe», «La memoria del tiempo», «El pueblo azul» y «Trenos para un verano en Navaespaña». En la votación final, «Zoon erotikon» venció por mayoría. El jurado estaba compuesto por los siguientes miem-

bro: Eladio Cabañero, Rafael Guillén, José Luis Núñez, Arcadio Ortega, Roberto Padrón, José Luis Tejada y Arturo del Villar. El libro premiado será próximamente editado por la Colección Aldebarán.

INAUGURACION DE LA IV EXPOSICION DEL LIBRO VASCO

Se ha inaugurado en Bilbao la IV Exposición del Libro Vasco, que presentará durante varios días un fondo editorial amplio sobre diferentes materias.

La Exposición, en cuyo desarrollo se celebrarán diversos actos culturales, fue inaugurada por Juan Ramón Urquijo, presidente de la Real Sociedad Vascongada de Amigos del País. En esta IV Exposición se exhiben unos mil títulos en euskera, castellano y francés, y están representadas todas las editoriales del País Vasco, así como Cajas de Ahorro y Diputaciones.

Además de la Exposición, que incluye libros sobre temas vascos editados fuera de España y ejemplares que los mismos autores editaron por su cuenta, los organizadores han previsto una serie de actos culturales.



RAFAEL SOTO VERGÉS PRESENTO SU LIBRO DE POEMAS «EL GALLO CIEGO»

En «Los lunes de poesía», de Puente Cultural, el poeta Rafael Soto Vergés leyó su libro, recién publicado, «El gallo ciego». La presentación de la lectura estuvo a cargo de Javier Lostalé, poeta y director de «Los lunes de poesía», quien hizo un breve estudio de la trayectoria del autor, señalando su constante rigor en la investigación del lenguaje poético y de los recursos expresivos, y concretando el fruto de su esfuerzo en una poesía peculiar, misteriosa e imaginativa. Tras la lectura de poemas, se abrió un coloquio interesante en el cual Rafael Soto Vergés definió así su nueva obra: «El gallo ciego, cuyo tema remite a un mito preclásico, se inscribe en esa esfera de las alegorías exhaustivas. Sin embargo, esta substancia colectiva mítica ha sido humanizada y aun protagonizada por mí mismo en este libro, donde lo órfico se alía a la ceguera filosófica, lo alucinatorio a lo real histórico y las presencias viscerales a la accesión simbólica. En suma, El gallo ciego, que es una autobiografía expresionada, constituye también una antropología desgarrada, inquietante, sincera, acerca de los comportamientos viscerales, existenciales, religiosos, de ese animal en el azul que, en algún modo, es cada hombre.»

QUINTO PREMIO «SILARVS» DE POESIA

Ha celebrado su quinta edición el concurso «Silarvs» para autores de lengua española. El jurado, compuesto por Malo Roco, Elisa Aloiso y Rocco Mario Manzolillo, ha concedido el primer premio de poesía a José Luis Velasco Ferrer, por su libro *Mi encuentro con Hölderlin en el archipiélago de Atenas*.

Barcelona, actualidad

UNAS PALABRAS PARA EL TEATRO

Por Julio MANEGAT

Se acumulan, a veces, las noticias, los comentarios que esperan unas palabras en la permanencia breve de la letra impresa. Me quejo siempre del teatro, de la situación del teatro en Barcelona. Y tendré que aclarar una vez más que mi queja va dirigida, sobre todo, al teatro comercial profesional. Porque en la vertiente del «otro» teatro, del independiente, del que se basa en el estudio de nuevas formas teatrales, las cosas pintan de mejor color. Ahora, por ejemplo, tengo aquí varias cosas que resaltar.

III FESTIVAL INTERNACIONAL DE TITERES

Ustedes saben que el viejo arte de las marionetas, de los títeres, ha experimentado un resurgimiento en los últimos años. El eco, la huella de los venerables espectáculos de marionetas orientales, o incluso de la Grecia clásica, o de Roma, o de la victoriana Inglaterra, o de la Italia renacentista, se prolongan hasta nuestros días, cuando el arte de los títeres y marionetas alcanza un prodigio de perfección, de sentido, de auténtica dimensión artística. Y hoy, como es bien sabido, existen grandes compañías de marionetistas o de títeres en muchísimos países. Pongo por caso China y Japón, Rusia, Italia, España, Inglaterra, Estados Unidos, Francia, Checoslovaquia, etc.

En Barcelona, hace ya varios años que el Instituto del Teatro creó su sección de títeres, incluso con un aula-taller. A esta iniciativa se debe en mucho la vitalización actual de este arte teatral, que teatro es, desde luego, en Cataluña. Publicaciones, cursos, prácticas, construcción de muñecos, enseñanza de técnicas... Me parece, en este sentido, absolutamente importante la labor que realiza el Instituto del Teatro.

Y a él, con la colaboración de diversas entidades, muy especialmente de la Diputación barcelonesa, de quien depende el Instituto, del Ayuntamiento y de los institutos de cultura extranjeros radicados en Barcelona, la organización de un Festival Internacional de Títeres que por tercera vez se ha celebrado en Barcelona. Cuando escribo estas líneas, que siempre han de llegar a la redacción de nuestra revista unos días antes de la fecha de aparición del correspondiente número —una revista no tiene la urgencia que evidencia un diario—, el III Festival Internacional de Títeres tiene prevista su inauguración en el Palacio de la Música.

Quiero decir, antes de que se quede en el tintero de las malas memorias, que el Instituto acaba de publicar un estupendo ensayo monográfico dedicado al gran «ti-

tellaire» catalán «Didó», que durante treinta años, de 1930 a 1960, año en que falleció, tanto hizo por el arte de los títeres en Cataluña. El libro recoge, con la estupenda introducción-ensayo de Xavier Fábregas, una docena de piezas para títeres, escritas en catalán por Ezequiel Vigués, «Didó». Es una monografía homenaje a este gran títerero que, con la familia Inglés, fue el núcleo vital de los títeres en Cataluña, región en la que ya en 1820 se prestaba una gran atención a esta faceta del teatro, del espectáculo teatral.

Bien. El programa del Festival, en el que se incluye una curiosísima exposición de tradiciones internacionales de marionetas y títeres, comprende numerosas representaciones a cargo de compañías españolas y extranjeras, muchas de las cuales, y además de tomar parte en este Festival, se han brindado a ofrecer representaciones en diversos centros culturales de Barcelona y de otras poblaciones de Cataluña. Así, por ejemplo, en Mataró se ha organizado, paralelamente al Festival, un ciclo de representaciones por estas compañías, entre las que debemos resaltar la presencia de grupos extranjeros, como los del francés Philippe Genty, el japonés «Hitomi-za», el norteamericano «The Dick Myers Puppet Theatre», el francés «Le Theatrecule», el inglés «Violet Philpott», el también inglés «The Little Angel Marionette Company», el italiano «Opera dei Pupi Armati», el holandés «Theatre-A», el «Bhartiya Lok Kala Mandal», de la India... Y entre los españoles los grupos «Inglés» —tres generaciones de títeres—, «Dani Freixes», «Claca», «Marionetas de Barcelona»; «Marionetas Peralta», de Madrid; «Teatro de Muñecos de Ibiza»...

Representaciones mañana, tarde y noche hasta el 30 de noviembre, conversaciones, exposición, aula-taller de títeres... Algo les diré de este Festival, de alguna de sus representaciones, en el próximo número de nuestra revista.

INCENDIO EN EL TEATRO ROMEA

El otro día hubo alarma nocturna, a la madrugada, en el Teatro ROMEA, el viejo teatro superviviente en la calle del Hospital, uno de los teatros de más venerable tradición entre los pocos que ya nos quedan. No se saben aún las causas que lo provocaron, acaso una colilla, un cortocircuito, pero el caso es que ardió como diez filas de butacas, de las últimas de la platea, y que el fuego causó serios desperfectos en techos y paredes. No fue, por fortuna, todo lo grave que pudo haber sido. Tres horas bas-

taron a los bomberos para dominar el siniestro. El teatro, donde se venía representando con gran éxito «Godspell», tendrá que permanecer cerrado durante un par de semanas, como mínimo.

IV CICLO DE TEATRO GRANOLLERS

Pues sí, en Granollers, la vecina ciudad que precisamente se distingue por su carácter industrial y agrícola, se mantienen un buen número de manifestaciones culturales y artísticas. Recuerden ustedes un Festival de Cine Español y recuerden ustedes el concurso de obras teatrales escritas en catalán y el festival o ciclo que por cuarta vez alza el telón, de sábado en sábado, desde el ocho de noviembre hasta el trece de diciembre, prolongándose incluso hasta el veinte de este mes, cuando se celebrará la tercera cena de gente de teatro (Tercer Sopar de Gent de Teatre). El sábado anterior, el trece, el jurado integrado por Xavier Fábregas, Jaume Melendres, Fabia Puigserver, Federico Roda y Juan Camps proclamará la obra vencedora entre las presentadas al concurso.

En puro esquema, quede aquí noticia de la programación de este «IV Cicle de Teatre Granollers»: «Crónica», de Tadeusz Rozewicz, por el Grupo «Cizalla», de Madrid; «El supercaminal», de Ximó Vidal, por el Grupo «Pluja», de Gandía; «Ubu Rey», de Jarry, por el Grupo «Caterva», de Gijón; «Espectáculo Bunraku», por el Grupo, de marionetas «Hitomi-za», de Japón; «El desván de los machos y el sótano de las hembras», de Luis Riaza, por el Grupo «Corral de Comedias», de Valladolid, y, por último, «El discípulo del diablo», de Bernard Shaw, en versión catalana, por el Grupo «El Globus», de Tarrasa.

Y UN CURSO DE TEATRO CATALAN

Como en años anteriores, el Instituto del Teatro, que despliega tantas actividades, ha programado un curso especial sobre la historia del teatro catalán; curso que, iniciado ya a primeros de noviembre, se prolongará hasta fines de mayo, con lecciones que se darán los lunes, miércoles y viernes por la tarde los profesores Xavier Fábregas, José María Benet y Guillermo Jorge Graells. Asimismo, serán bastantes los escritores catalanes que tomarán parte en las clases cuando se estudie su obra. Al margen de las lecciones, se desarrollarán seminarios y cursos de investigación de carácter monográfico.

Y esto es todo por hoy, amigos.



poesia

PREMIOS ESTAFETA PARA MENORES DE 25 AÑOS



cuento

CUENTOS 15

EL CUADRO

Por Luis Gerardo RODRIGUEZ VAL

EL salón no era muy grande. Tampoco pequeño. Adornado por unos muebles pasados de moda, vivía los rescoldos de una historia sin pasado. Pasada. Eran muebles sin época, sin polvo, con muchos recuerdos grabados entre los rizos de las horribles cabezas que adornaban las sillas y los ángulos del aparador, entre los pliegues imborrables del tresillo, entre las faldas de la mesa camilla, entre aquel dolor agridulce que impregnaba desde siempre toda la casa..., y entre los árboles y las flores del cuadro que colgaba por encima del negro mueble. Un amplio ventanal daba a la calle polvorienta, y dejaba transpirar el olor de la ciudad y sus ruidos misteriosos. La luz de atardecer también entraba, mezclada a aquel olor, a aquellos ruidos, y se estrellaba contra los muebles, jugaba con el brillo caduco del suelo encerado, despertaba la sombra del gato de porcelana, mientras acariciaba los pensamientos sintiendo de la cabeza de Luis y bailaba dulcemente dentro de los ojos cansados de la madre y entre los cristales de sus gafas, inventando nuevos colores sobre el blanco de la lana que sus manos acariciaban. Quizá bailaba uno de esos bailes antiguos: de esos que le gustaban a ella, que le traían recuerdos... Y los recuerdos, vestidos de rayo de sol, se reflejaban en el cuadro que Luis, como todas las tardes, miraba extasiado; y penetraban agudos en su cabeza. Lo atenazaban cruelmente, haciéndole revivir una vez más su vida sin sentido.

¿Qué tenía aquella luz, aquella tarde?

... Don Luis Castilla Molero, oficinista, cuarenta y dos años, soltero, volvió a ver ante sí los días de su infancia. Estaba mirando el cuadro, y cuando giró la cabeza, notó que la de la madre, blanca, volvía a brillar de negros cabellos, y que aquellas manos laboriosas, labradas por el tiempo, se hacían de nuevo frescas y jóvenes.

... ¿Qué tenía aquella luz, aquella tarde?

Don Luis Castilla Molero (Luisito) llegaba en sus recuerdos hasta los doce años (más atrás todo se perdía): esos doce años construidos sobre un cuerpo débil, una cara vivaz, una cabeza eternamente despeinada y una mirada atenta (el tiempo se la apagaría poco a poco). Llegó en sus recuerdos hasta su niñez; hasta el día preciso en que se apercibió de la presencia posesiva del cuadro; hasta aquel extraño momento creado de la nada.

... ¿Qué tenía aquella luz, aquella tarde?

Lo estaba mirando: era «su» cuadro (el cuadro de Luisito). No recordaba cuándo lo colgaron de aquella pared; tal vez creció con el tiempo, como el musgo que coloreaba de verde la fachada posterior de la casa, o como los bichitos que —decía la Mary— crecían entre la ropa vieja relegada en el arcón (... arcano, como toda la casa de sus recuerdos); invisibles bichitos que eran exterminados por el olor tan penetrante de esas bolitas blancas, por ese olor que tanto le gustaba. Tal vez surgió de repente; tal vez alguien lo colgó allí una noche, a escondidas, sin ser visto. La verdad es que nadie recordaba cómo había llegado. Como el cenicero de Colombia (nadie había estado nunca en Colombia) o como la lámpara del despacho de don Luis María Castilla Luján (el padre de Luisito). Todos los demás muebles y objetos de la casa tenían su historia. (¿Recuerdas qué bien lo pasamos en Roma?, y una mano acariciando el pequeño cenicero de «Dante-La Taberna dei Gracchi» robado por dos jóvenes en viaje de novios. ¿Cómo no lo íbamos a pasar bien, mujer?... ¿Qué será de tía Engracia? y la mirada atenta, buscando una mota de polvo en el aparador... ¿Y aquel señor Gutiérrez, el de los muebles del comedor, aquel tan bajito, tan calvo, tan simpático...? Calla, mujer,

si era marica perdido. Pues a mí me parecía muy simpático. Pero marica. Bueno.) Todos tenían algo que contar para los que los conocían: la cómoda de la abuela (Luis María, no hagas chistes de mal gusto, mi madre era una santa. ¡Si me refiero al mueble, mujer!), la cama de madera de roble, el enorme sillón en el que el enorme abuelo fumaba su enorme pipa, aquella con ese olor tan peculiar, tan... «a abuelo» (hasta que un día se fumó todas sus preocupaciones en un suspiro, y se quedó allí, mirando el humo revoloteando en el aire absurdo de sus pensamientos. «Se ha quedado muertecito, como un bendito»)... Todos; menos el cenicero de Colombia (¿quién habrá estado en Colombia?), la lámpara del despacho de don Luis María y el cuadro. Te vas a volver loco con tanto mirarlo; no sé qué le verás. Todo. Luisito le veía todo. Detrás de aquellos arbustos estaba Tom Mix, el legendario. Estaba la aventura. Luchar contra los bandidos (verás tú lo que es bueno, maldito) y rescatar a la muchacha de la casa que se encontraba en la penumbra del bosque, a lo lejos. Solía ver allí a una niña que él conocía (Pepita, o Asun, o alguna otra) o, más a menudo, veía las formas exageradamente perfectas (de exageradas nada, hija, es que tú estás hecha un paillo) de las estrellas cinematográficas del momento. Los sueños de Luisito ante el cuadro, de aventuras infantiles, con sus héroes favoritos, se iban convirtiendo en audaces historias de amor. Luego ya no era ninguna estrella; era la Mary, mucho mayor que él, pero tan guapa, tan amable, tan comprensiva, tan buena... Don Luis Castilla Molero miraba ahora a la hacendosa María, una cincuentona soltera, que aparentaba más años de los que tenía. Y sonreía. Aquella tarde don Luis Castilla Molero volvió a tener doce años; Mary, dieciocho (o veinte, nunca lo supo), y sus sueños, muchos menos.

... ¿Qué tenía aquella luz, aquella tarde?

Don Luis Castilla Molero (Luisito) tenía doce años y se perdía por los misterios del cuadro; de la historia que él le sacaba de entre sus ramas verdes y su prado tan luminoso y florido, y su zona de penumbra, con la casa medio escondida entre esos árboles tan imponentes. El cuadro sí tenía historia. No era como la lámpara del despacho, o como el cenicero de Colombia. Esos no tenían historia. Nadie se la conocía. Luisito no se la conocía. (... No puedo más. Pues carga con las consecuencias, rico, y, además, no sé que le ves de malo a la lámpara. Que me saca de quicio, eso es todo. Pues mientras tú sigas conservando ese cenicero «tan precioso» de «tu» colombiana, yo seguiré conservando la lámpara. Y tiene que estar precisamente en mi despacho.

Silencio. Bueno, no se hable más. No se hablaba más. Se lloraba. Luisito había oído decir: «Lágrimas de madre»: ¡qué bonito!) El cenicero de Colombia y la lámpara del despacho de don Luis María no tenían historia. Desaparecieron un buen día, como habían aparecido, sin que nadie supiera nada; sin que nadie los echara de menos. El cuadro no. El cuadro seguía allí, con su cielo azul, con su casita blanca de techo tan rojo, con sus mil tonos de verde: verde hierba, verde rubí, verde guisante, verde vejiga, verde vejiga, verde botella, verde aceituna, verde esperanza, verde envidia, verde amor, verde verde... Seguía allí a pesar de las amenazas (Luisito, ¿otra vez mirando el cuadro? Como sigas así lo voy a hacer desaparecer; ya es una manía. Pero el cuadro no desaparecía; en aquel lugar hacía bonito, y si se quitaba, quedaría el salón como vacío; el cuadro tendría que ser sustituido por otra cosa, y no valía la pena). Siguió colgado de aquella pared treinta años. Seguía colgado aquella tarde...

... ¿Qué tenía aquella luz, aquella tarde?

Eran recuerdos. El era un niño y jugaba. Su mente era el mejor juguete... Y el cuadro... (Luisito, ya me has hartado... y bofetada... Alumno Molero—¿por qué aquel viejo asqueroso siempre olvidaba su primer apellido?—, como no se reporte usted, habré de echarle de la escuela..., y palo.) Entonces él, Luis Enrique Didimo Pascual Castilla Molero Luján y Molero, no hacía como los demás chicos. No se encerraba en su cuarto a llorar. Lloraba ante el cuadro y se perdía dentro de él. Ya no eran audaces historias de amor. Era su vida. Su otra vida. Su mejor vida. Su verdadera vida. Cuando Pepita le asustó, cuando Asun se rió de él..., cuando Mary le comprendió (pobre Mary, ¿por qué te quedaste soltera?, guapa Mary, buena Mary), cuando su padre le dio aquel tortazo el día de su cumpleaños por haber roto la bicicleta recién estrenada, y los pantalones, y los calcetines blancos (papá, fue culpa del bruto del Juanin. Llorando), se refugió en su cuadro a respirar ese aire puro, a desinflar su ira, su estupor, su pena, su tristeza.

... ¿Qué tenía aquella luz, aquella tarde?

Luisito Castilla Molero no creció como los demás muchachos. No se le conocían novias. Y sus compañeros se reían de él. Bueno..., ¿y qué? El se reía de ellos, gallitos buenos para nada... ¿Que tenían novia?... El tenía diez, cien, mil. Y las disfrutaba a todas, de una en una, detrás de los árboles, en la hierba, sin que nadie les estorbara, como dentro de la casita blanca de la penumbra. Era un macho insaciable de pensamientos (la realidad es otra cosa. Esa era su realidad, don Luis Castilla Molero). Su virilidad (¿inventada?, no importa, virilidad al fin) nunca terminaría, no tendría fronteras. Y no sólo su virilidad. Toda su vida se hacía ilimitada dentro de aquel metro cuadrado de lienzo, adornado por un marco exagerado, disgustosamente barroco.

... ¿Qué tenía aquella luz, aquella tarde?

Don Luis Castilla Molero, soltero, cuarenta y dos años, oficinista hasta aquel momento, había vuelto a casa aquella tarde. Silencioso. Había dado el beso en la frente de su madre. Silencioso. (¿Qué te pasa, hijo?) Se había sentado una vez más a abismarse en su vida pintada. Silencioso. Pensando. (Don Luis, éste es el último error que comete. Queda despedido. Compréndalo, no tengo nada en contra de usted... Es por el bien de la empresa..., sus distracciones nos resultan catastróficas, comprenda que... Palabras. El jefe ha estado claro. Muy claro.)

Ahora ya no es don Luis Castilla Molero. Es Luisito. No tiene cuarenta y dos años: tiene doce. Mary tiene dieciocho. (Ven, Mary, escápate conmigo. Esta vez será definitivo. Ven. Te quiero. Ven, corre, vamos al bosque. Así; eso: corre conmigo... ¿Verdad que es precioso? ¡Es inmenso! Dame la mano. Corre. La falda se te levanta al correr y se te ven las piernas. Preciosas. Mary, te quiero. No tengo doce años, no tengo cuarenta y dos... No tengo... Me tiene el cuadro. Ven tú también; esta vez tienes que venir ¡Qué bonito! Ven. Adiós, madre. También a ti te quiero, pero adiós. Adiós, padre: ¿Te quise a ti?, no lo sé: adiós. Adiós casa, adiós muebles antiguos, adiós musgo, adiós bolitas de naftalina. Me voy. Me voy con Mary. Me voy. Es mi vida. Mi paisaje. Mi cuadro. Mi vida. Mi cuadro. Me voy. No me esperéis. Adiós. Me voy. Adiós. Es mi vida. No me esperéis...)

* * *

—¿Doña Dolores Molero, viuda de Castilla?

—Sí, señor. (Los ojos rojos, secos de lágrimas amargas.)

—Soy el comisario Martínez.

—Ya.

—Y ¿dice usted que la criada muerta y su hijo desaparecido?

—Sí, señor (Más llanto. Sin histerismos).

—¿Y usted estaba presente?

—Sí, señor.

—Perdone las molestias, pero...

* * *

¿Qué tenía aquella luz, aquella tarde? María Sánchez Sánchez, cuarenta y nueve años, soltera, empleada del hogar: fallecida de un ataque cardíaco en una tarde de enero de un año cualquiera.

Don Luis Castilla Molero, cuarenta y dos años (¿o doce?), soltero, oficinista, desaparecido misteriosamente de su domicilio, en la misma tarde de enero.

Desaparecido. Como las cosas sin historia (¿sin importancia?). Como la lámpara del despacho..., o el cenicero de Colombia.

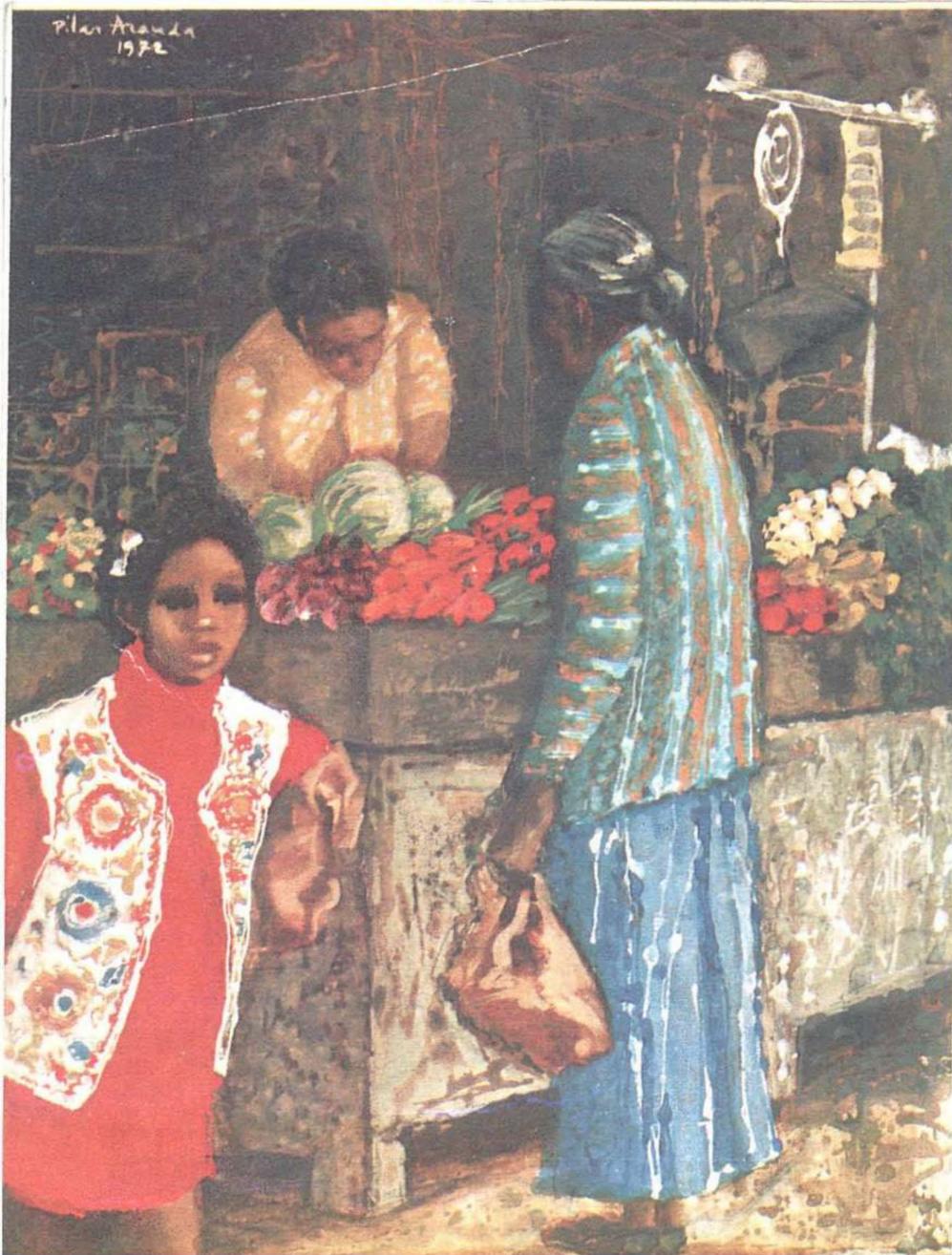
(El cuadro no. El cuadro quedaba allí, como siempre. La madre lo contemplaba con las lágrimas a los ojos: Era un bonito paisaje, pintado con arte. Por primera vez lo veía bien. Nunca se había fijado detenidamente en él. Nunca había observado esas dos figuras pequeñitas, a lo lejos, indistintas—quizá una muchacha y un niño— que corren hacia el fondo del bosque. Como huyendo...)

POEMAS y 15

ANHELO

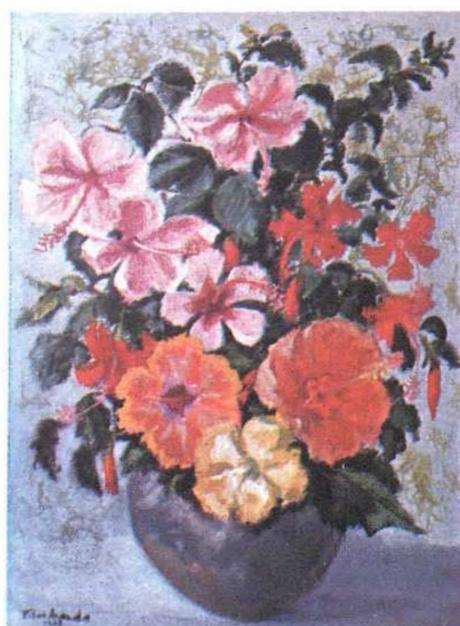
Las cosas se derriten ante mí y se empobrecen.
Se convierten en muertos que dan siempre la espalda.
Olvidan sus colores, se cubren y se irritan,
y callan tercamente como seres hostiles,
y digieren el aire, negándome altivas.
Mi sangre va con ellas, desertando, traidora.
Me quedo abandonado, privado de mi vida.
Entonces, como un muerto que huye de la muerte,
voy como un vagabundo, suplicándole a todo
que me dé una migaja, me diga una palabra,
pose su mano en mí, me sonría un segundo.
Voy detrás de los vivos como pobre tras ricos,
voy detrás de los niños y les pido clemencia,
voy detrás de los árboles y les pido atención.
Persigo a los poetas pidiéndoles poesía,
contemplo los palacios bañándome en riqueza,
me siento en los portales suplicando alegría.
Y soy como un miope que ha perdido sus gafas,
soy como un paralítico que ha perdido su silla,
como un pez arrancado de sus aguas maternas.
Jadeo, agonizante, busco mi medicina
cuyo nombre no sé y miro a todos lados
preguntándole a todos sin saber qué pregunto.
Soy un alma anhelante, muerta de inanición.
Sólo ahogo mi anhelo en gloriosos crepúsculos,
en escenas de amor como escenas de siempre,
en recuerdos que llegan como nuevas canciones.

Antonio COSTA GOMEZ



los dos mundos de **PILAR ARANDA**

Por Luis LOPEZ ANGLADA



No son muy frecuentes los matrimonios entre artistas que cultivan las mismas artes. Entre los pintores, en estos momentos en que tantos y tan extraordinarios nombres habitan en nuestro mundo pictórico, casi sobran dedos en la mano para contarlos a todos. No así los que pudiéramos llamar «mixtos», de pintor y concertista o de actriz y pintor. Conocemos hogares madrileños en que la música,

la poesía y la pintura conviven en perfecta simbiosis de belleza y artística emulación. Recordemos en cita de urgencia el matrimonio del pintor Vaquero Turcios con la poetisa Mercedes Ibáñez, el del pianista Vázquez Sebastián con la pintora María Formoso o el del novelista García Viñó con Pepi Sánchez, otra de nuestras grandes pintoras de hoy.

(Pasa a la pág. 25.)

estafeta libros

1 - Diciembre - 1975

EL ESCRITOR ANTE EL HECHO SOCIAL

Por Guillermo DIAZ-PLAJA

Cumple LA ESTAFETA LITERARIA, entre otras misiones, la de instalarse entre las publicaciones de cierto sentido «gremial». Es, en efecto, un poco la revista profesional de los escritores. Analizando sus índices, se advierte la preocupación por entender la literatura como actividad profesional, abriendo sus páginas a la ancha y grave problemática del hombre que vive—o pretende vivir—de su pluma; tarea, como es sabido, aleatoria, y que exige, en cada etapa de la existencia, una penosa e inacabable conciencia de comenzar de nuevo. Si sigue siendo cierto, que «escribir en España es llorar», es acaso más patético el hecho de que cada momento de la producción, digamos cada libro nuevo, exige al profesional de la pluma un penoso calvario, en el que echamos de menos la figura del «agente» que otros trabajos dan por necesario y que tanto ayuda a los artistas teatrales, por ejemplo, a seguir adelante. El espectáculo del escritor—incluso del escritor prestigioso—, llamando a la puerta del editor con su

manuscrito bajo el brazo para proponer su edición, produce tristeza. Porque, aun suponiendo que no se ponga en duda la calidad del trabajo, es lo cierto que muchos editores rechazan los originales por razones coyunturales, o caprichosas, o de simple oportunidad, incluso en el caso que existiera un pacto tácito para la edición. Y el problema se agrava en los casos que el escritor puro se adentra en el campo del periodismo—donde hace figura de «colaborador»—, es decir, donde se encuentra totalmente desvalido. Se puede entregar lo mejor de una tarea literaria—los artículos respaldados por una firma—durante toda una vida, sin que el autor de estos trabajos tenga ni garantía laboral, ni seguridad en el trabajo, ni—por supuesto—seguro social de clase alguna. Nombres ilustrísimos, fieles a una empresa, han recibido al final de su vivir—cuando lo han recibido—algo muy parecido a una limosna.

De ahí que convenga escribir, una vez y otra, en torno a la tarea del

escritor—con sus vertientes de autor, de prologuista, de preparador de textos, y en otro aspecto, de conferenciante—para intentar crear una atmósfera en su derredor.

Por eso considero que hay que subrayar esfuerzos como el que viene dedicando en estas mismas páginas Eduardo Tijeras en torno al escritor como ente laboral, señalando, con prolija atención, los distintos aspectos económicos que esta profesionalidad comporta. Profesionalidad que hay que estudiar en contacto con el editor, que posee también su «leyenda negra», pero que es, en última instancia, el otro elemento necesario para el diálogo, ya que la actividad editorial tiene un evidente papel en el desarrollo de la vida intelectual. Una historia de la cultura literaria deberá contar, siempre, con las iniciativas editoriales, y aun con la amistosa presencia del editor. En este sentido yo subrayaría la importancia de textos como «El apasionante mundo de los libros» publicado por el editor Ruiz Castillo, de Madrid.

Estas mismas razones me hacen, hoy, señalar el valor de significación y de oportunidad del libro de José Gerardo Manrique de Lara «El escritor ante el hecho social», aparecido en la colección «Testigos de España», de Plaza y Janés, que reúne su copiosa y varia tarea de análisis y defensa de la profesión literaria. Su autor, en efecto, a través de sus esfuerzos gremiales—asociación de escritores, mutualidad de escritores—y de su colaboración en las tareas de la revista «El Libro Español», editada por el INLE, va pulsando las cuerdas de esa lira de temas agridulces, pero que exigen la atención amorosa y documentada que su autor les ofrece.

Es un texto más que añadir a una bibliografía a la que yo he contribuido con un libro específico, aunque también misceláneo, bajo el título de «El oficio de escribir»—Madrid, «Alianza Editorial»—y que por un, sin duda disculpable olvido, no figura en la copiosa lista de obras de consulta que aparece al final de este excelente volumen de José Gerardo Manrique de Lara.

laboralmente,
¿que es un escritor?

HE AQUÍ, SEGUN CORRESPONDE,
ALGUNOS DATOS SOBRE
LA MUTUALIDAD LABORAL
DE ESCRITORES DE LIBROS

- * EN LA ACTUALIDAD SOLO TIENE LO QUE SE PUEDE ENTENDER POR EL IRRISORIO NUMERO DE 265 AFILIADOS.
- * LAS PENSIONES MAS ALTAS QUE SE PAGAN —ENTRE 116 ESCRITORES JUBILADOS— SON DE 5.000 PESETAS. LA MINIMA DE 1.285.
- * COBRAR LA PENSION COMPLETA, ES DECIR, EL 100 POR 100 DE LA BASE REGULADORA, SUPONE COTIZAR DURANTE TREINTA Y CINCO AÑOS. LA PENSION COMPLETA SE FIJA ACTUALMENTE EN 11.142 PESETAS MENSUALES.

Por Eduardo TIJERAS

que tenta
tros nue
nuevos-y
mando p
muerte
casi poé
tualidad
recibido.
Afrodisi
periodist
tes de rep
por León-
laborador
retuve. E
Junta Re
de Lara.
escritores
lación de
José Ger
ra, Luis
gel Olive
otras cir
se hicier
mento.
ger el -p
Mutualid
Por eje
liados: 2
pocos o
establece
critores e
posible.
Ni siquie
del Insti
bro sumi
solutame
paña lo
800 escri
ra bien,
el número
Mutualid
número
hallan e
der in



JOAQUÍN FÚSTER PÉREZ: *Gabriel Miró en Polop*. Caja de Ahorros provincial. Alicante, 1975. 220 pp. Ø15,9×22,1Ø.

Ha sido Pedro Laín quien, al examinar la obra de los hombres del «Modernismo» y del «Noventa y Ocho», ha afirmado que, con sus escritos, avivan un sentimiento personal e histórico proyectado desde el espíritu sobre la tierra circundante. Parece por ello normal que esta obra, que mereció el tercer premio «Larra», elaborada con pasión de admirador y devoción constante y declarada por el gran lírico prosístico alicantino, de quien Azorín dijo que era un escritor que tenía la voluptuosidad del vocablo, fuera elaborada por su autor, Joaquín Fúster Pérez, desentrañando, con cálido y evocador lenguaje, el privilegiado enclave de *La Marina alicantina de Polop*, preferido lugar de descanso y fuente de inspiración del mundo íntimo mironiano, del «Sigüenza» donde libros como *Años y lenguas* vienen a dar para ese soberbio captador y escultor verbal de los dulces y apacibles paisajes la estupenda esencia de suerte.

«No olvido nunca—decía Gabriel Miró—mis largas temporadas pasadas en la enfermería del colegio de jesuitas—donde estudió en Orihuela—(La «Oleza de sus imágenes»), desde cuyas ventanas he sentido las primeras tristezas estéticas, viendo en los crepúsculos los valles apagados y las cumbres de las sierras encendidas por el sol.» Con razón decía Unamuno que su prosa—tal vez la «prosa poética» más depurada y conseguida de nuestro siglo—«vale por un verso». En toda su obra—y Fúster lo pone de manifiesto en su cálida resurrección de las circunstancias naturales y humanas que contribuyeron decisivamente a sacudir y tremolar su estro en estos deliciosos y paradisiacos contornos levantinos—parece como si el delicado y perfecto tejer de frases y evocaciones de Miró—en las que siempre prevalecen las estampas, lo puramente descriptivo, sin necesidad de complicaciones argumentales o de intrincados estudios psicológicos de sus personajes—nos semeja estar dulcemente avaiwonada por una sonrisa levantina de brisa de mar, por un penetrante aroma de azahares y de limoneros que mece amorosa-

mente las cosas que describe. Cabelmente los rasgos geográficos del Polop que Fúster nos devuelve a la contemplación, con su pintoresco y expresivo elenco humano, nos ayudan mejor a entender en la producción mironiana, ese su sentimiento artístico, esa bondad generosa y franca que impregna del mejor bálsamo franciscano todas las cosas.

Es posible—y creemos que Fúster Pérez lo evidencia en esta obrita, tersamente presentada por la cuidadosa y benemérita labor editorial de la Caja de Ahorros Alicantina—que su arte, sustancialmente mediterráneo, con ese prodigio de la luz y la transparencia, tenga en los panoramas vistos y saboreados desde Polop esas fragancias y pinceladas riquísimas en su valor descriptivo que tan certera como amorosamente nos trae Joaquín Fúster en los dieciocho capítulos con los que esmalta el tejido caliente de su exquisita rememoración mironiana, aunque para nosotros vale por encima de todo su logro de haber disipado el «humo dormido» que tal vez envolvía las tierras y personajes de carne y hueso que, tal vez impedidos por el exquisito buril de su pluma, se nos aparecían como demasiado lejanos e idealizados.

NAVARRO LATORRE

DEPARTAMENTO DE LENGUA ESPAÑOLA DE LA UNIVERSIDAD DE SEVILLA: *La experiencia del tiempo en la poesía de Antonio Machado*. Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla. Sevilla, 1975. Ø11 × 18Ø. 143 páginas.

Las ramificaciones y aplicaciones que la lingüística estructural (y, con especial insistencia, la semántica) aporta con relación al estudio de la obra literaria, son sorprendentemente numerosas. En pugna con la crítica literaria tradicional y apoyándose en argumentos de índole científica, la lingüística aborda los textos y los desnuda en su médula técnico-expresiva, dicotomía que se resuelve con una dependencia de causalidad y consecuencias de interpretación.

Tratando de esclarecer la supremacía de la función poética y de remontar, a partir de los signos del discurso, hasta la clave que convierte el texto (por desvío o por elección: aquí los criterios no son coincidentes) en una unidad literaria, el acceso lingüístico a obras concretas opera siempre con un criterio de inducción y minuciosidad que no pocas veces se congela en una lúdica glosa cuantitativa.

Machado es, en este caso, el autor elegido. Como homenaje en el centenario de su nacimiento, el departamento de Lengua Española de la Universidad de Sevilla, bajo la dirección de Lamiquiz, se introduce en las *Soledades* desde una perspectiva objetiva y textual: «No nos dedicaremos a ditiambos apriorísticos ni a intentar justificaciones. Pensamos que, universitariamente, el mejor homenaje consiste en leer al poeta sevillano y considerar qué dice y cómo lo dice.»

El conjunto de los seis estudios

—encabezados con una introducción de Lamiquiz—pretende unificarse con las cualidades de rigor, exhaustividad, ausencia de subjetivismo, visión analítica y empírica, acercamiento al sintagma, pero con la sombra reveladora de los desvíos o adecuaciones al sistema. En síntesis, los cánones rectores de cualquier interpretación lingüística. El tiempo, desmenuzado en símbolos, subyaciendo bajo los atributos de signos poéticos expresivos, se convierte en el vértice concéntrico: la tarde, el agua, lo viejo no son sino manifestaciones deducidas de la obsesión temporal, concreciones simbólicas que contienen en última instancia el intimismo del poeta, expandido en referencias sensoriales. Pero el punto de arranque es absolutamente lingüístico y textual: la tarde, analizada por A. Aranda, se carga de propiedades semánticas nuevas en Machado al utilizar peculiarmente los mecanismos de elección paradigmática (en definitiva, la aplicación del principio de función poética de Jakobson): una adjetivación que está invocando la teoría de la información, unas funciones sintácticas diversas, una metamorfosis prosopopéyica, una relevancia del sema temporal de ocaso que conlleva el término. El agua, tradicional símbolo de la fugacidad, palabra-clave en Machado, es sometida a un puntilloso examen semántico que lleva a cabo J. A. Hernández. Recuento de los términos asociados al agua y su correspondiente definición académica, y una transcripción a nivel poético del proverbial esquema de Pottier para detectar sememas y archisememas de conjuntos de objetos. Esquema de dudosa eficacia interpretativa que se completa con un nuevo repertorio de citas relacionadas con la simbología del tema del agua.

Lo viejo en sus realizaciones léxicas, las oposiciones funcionales conectadas con el extenso campo semántico que en Machado ocupa el tema de la vejez, es el tercero de los símbolos estudiados. Quizá el carácter de inevitable valoración que imprime el adjetivo induce a M. C. Domínguez-Palacios a la reflexión final: «... es el poeta de lo interior, pues ha querido proyectar de esta forma su pensamiento sobre las cosas, su reflexión sobre las mismas en su temporalidad» (p. 84). De nuevo, el fantasma del tiempo, la amenaza de la muerte, la «duración existencial» que pueden traducirse (según la interpretación de E. Torre del poema II de las *Soledades*, en oposiciones de dualidad moral: buenas gentes y mala gente asociadas por el nudo durativo del camino, por el fluir constante. E. Torre organiza un trazado binario de comparaciones; escapando del poema elegido, alinea junto a las buenas gentes sus cualidades específicas. La solución es una nueva alusión a verbos moralmente positivos: caminar, soñar, cantar.

El quinto estudio se ocupa de la lengua y el estilo en «Recuerdo infantil». Tratando de lograr la difícil adecuación de las posiciones estructuralista e idealista en el comentario de textos literarios, P. Rodríguez accede al poema amparado por un buen respaldo bibliográfico. Jakobson, Saporta, Navarro Tomás, Bousño, Lape-

sa... le conducen a una meditación de las formas poéticas (verso, rima, estrofa) y una conclusión final sobre el lenguaje empleado en el poema.

El libro se cierra con un trabajo sobre la semántica y el simbolismo del poema XIII. El crepúsculo, la fuente y el agua se comportan como un alegato del intimismo subjetivista del poeta en sus expresiones de tiempo, amor, vida y muerte. La gravedad, la pesadumbre, y, ante todo, esa «honda palpitación del espíritu» son el último trasfondo semántico del poema.

Una nueva lectura minuciosa de Machado, desde un plano lingüístico, reinterpreta el contenido de las *Soledades*. Estancándose en ocasiones en la pura enumeración de datos fonéticos y morfosintácticos, avanzando otras veces hasta las correspondencias semánticas, que traspasan los simples testimonios cuantitativos, se converge en el sentimiento temporal de Machado, en su intuición singular para transformar los impulsos mentales individuales en signos poéticos irrepetibles.

MARIA JOSE DE LA CAMARA DE LA TORRE

ARISTÓFANES: *Las Avispas, La Paz, Las Aves, Lisistrata*. Introducción, traducción y notas de F. Rodríguez Adrados. Editora Nacional Madrid, 1975. Ø11 × 18Ø. 364 págs.

Francisco Rodríguez Adrados reúne en este libro cuatro de las más representativas comedias de Aristófanes, que revelan, como exponente singular, la dimensión de la comedia antigua y el mundo abigarrado y multilateral del teatro griego. La sociedad ateniense y los distintos matices de la política, los conflictos bélicos, la necesidad de paz y la utopía de imaginarias ciudades aéreas conforman el mundo que Adrados traduce y presenta. El estudio inicial introduce al lector en las implicaciones históricas, literarias e incluso filosóficas y de pensamiento, de Aristófanes: una Grecia asolada por la guerra del Peloponeso pero que asiste jubilosamente a las representaciones escénicas de las fiestas dionisiacas, un teatro asumido colectivamente, una acción donde se enredan héroes y dioses, una crítica que avanza más allá de las concreciones espaciales. Adrados va desentrañando todo este complejo material de datos y visión compacta de la realidad ateniense del siglo V a. C., para llegar a las características genuinas de la comedia antigua y las diferencias que la separan de la tragedia y el drama satírico coetáneos.

Aristófanes circunscribe su teatro a la ley universal de «escuela para la ciudad», pero progresa específicamente en las notas arquetípicas de la comedia: incorpora los elementos fantásticos, el coro se reviste con los atributos del grupo social o la apariencia de sátiros y animales, el conflicto se desenvuelve gradualmente hasta desembocar en un final dichoso donde el héroe es encumbrado y el oponente sucumbe en medio de la incoherencia y la risa. La libertad es absoluta, la mezcla de elementos se amplía hasta lo insospechado: lo mágico, lo irreal, lo chocante conviven sin embargo con la sátira y la denuncia puntual del problema colectivo o su ejemplificación individual. Un substrato parafilosófico de pacifismo, de anhelo de igualdades

sociales, está latente en la comedia aristofánica. Su pensamiento, más conservador que afiliado a supuestas innovaciones, se aferra al halo idealista del tiempo perdido, que en muchas ocasiones puede coincidir (como sueño de perfección) con una proyección futurista. Una vez más, Adrados insiste en las cualidades antagónicas de la comedia de Aristófanes, que se extiende también a la temática y a la organización de diversos aspectos formales (fantasía y realidad, individualidad y colectivismo, seriedad y ambiente festivo..., antinomias que se ofrecen como ingredientes de fácil comicidad).

El prólogo penetra también en una visión global de la disposición escénica, los personajes, los tópicos inherentes a la comedia, los esquemas métricos y otros aspectos de forma y coreografía. Con una revisión de sus orígenes rituales y la desmembración de los personajes del cuerpo coral, el estudio preliminar culmina con la presentación de Aristófanes (testigo de «la época trágica de Atenas, que va a hundirse a partir de aquí en una decadencia política y económica y que, en lo literario, verá el final de géneros como la tragedia y la comedia antigua», página 30), y de las cuatro comedias traducidas en el volumen. Lo limitado de la extensión sólo permite a Rodríguez Adrados un asomo a los puntos más sobresalientes de estas obras y un juicio de conjunto: el optimismo de La Paz, la diatriba política de Las Avispas, la utopía social de Las Aves, la mujer, el sexo y la crítica de la guerra en Lisistrata. La caracterización es muy justa y expone un panorama sintético pero absolutamente revelador, que el lector puede corroborar a la perfección con la posterior lectura de los textos. El mundo cómico de la antigüedad griega, pero que evoluciona con caracteres de perennidad. Y aquí cobra especial relevancia la tarea del traductor, la labor minuciosa (hay que recordar las aportaciones de Adrados a la lingüística estructural) de subrayar las ambivalencias semánticas, los juegos léxicos, los nuevos sentidos contextuales; en definitiva, todo aquello que no se corresponde rigurosamente con nuestros paradigmas lingüísticos, pero que bien puede constituir la esencia de la comedia griega: la explotación de los valores del lenguaje como expresión más directa de una realidad que se transforma en materia dramática. Un lenguaje que recurre al neologismo, a la distorsión, que se convierte en instrumento de parodia, que baraja un vocabulario sexual de difícil traducción. Adrados hace accesible a Aristófanes mediante todas las explicaciones lingüísticas e históricas necesarias para que el texto no se convierta —según sus mismas palabras— en «algo muerto». Conserva vivo el espíritu griego, pero mantiene al mismo tiempo las exigencias sintácticas castellanas y los valores expresivos y connotativos de su léxico.

M. J. C.

RAMÓN GÓMEZ DE LA SERNA: *El Chalet de las Rosas*: Ediciones del Centro. Madrid, 1975. 200 páginas. Ø 14 x 21 Ø.

Me imagino que este libro recientemente publicado pudo haber tenido cierta vigencia allá por los «años veinte». Los usos y las

modas por un determinado autor, mal que aún seguimos padeciendo, hicieron su mella en la rebelde figura de Ramón Gómez de la Serna. Esta masiva aceptación, producto de una actitud frívola y caprichosa, conllevó al creador de las famosas «greguerías» a realizar una macroingente cantidad de novelas que sólo sirven, hoy en día, para reconocer su enorme condición prolífica. Desde que acaeció su muerte, en 1963, se han venido sucediendo casi de una forma cíclica reediciones de sus obras más conocidas. También, con frecuencia, nos vemos sorprendidos con la aparición de nuevos títulos que no figuran en la nómina de sus obras impresas (títulos que, en general, son desconocidos hasta por los más allegados estudiosos a la labor ramoniana).

Es indudable que Gómez de la Serna ha dado a la literatura hispana actual un sentido más sarcástico e irónico, desde una perspectiva jocosa y alegre. Su contradictoria personalidad, muy dada al «sí y no», al dije y no dije, se refleja como una constante en su obra. Es tal su dimensión ambigua que para unos la figura de Ramón resulta liberal, rompedora y revolucionaria, y para otros es un claro ejemplo del más secular reaccionarismo. En fin, toda una obra y una vida centro de diferentes interpretaciones.

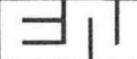
En *El Chalet de las Rosas*, fiel exposición de la más pura prosa de Ramón Gómez de la Serna, el autor nos enreda en el castizo mundillo del Madrid de las primeras urbanizaciones —época crucial para la sociedad española por cuanto que en ella se establecieron unas normas de vida y convivencia que derivarían en un estilo aún no superado—. La trama del libro se fundamenta en un asesinato que será el móvil de toda la obra. Mujeres, situaciones «suspense» muy a la inglesa, cachimbos y altones de la época, descripciones rocamboleras y un fin de «ideas-tópico». Al final, lo de siempre, la justicia riza el rizo e impone su implacable sentencia de dios terrenal. Se condena al culpable, y todos tan contentos «dejándole morir a solas con su vergüenza y su miedo último».

Una obra más, un título más que no viene a descubrirnos nada genial del que tantas y tantas veces hemos dado en llamar «genio». Ramón Gómez de la Serna quedó en figura idealizada que, poco a poco, va perdiendo su estructura original. La culpa de este eterno magnanimizarle la tenemos todos, al pretender mantenerlo vigente, cuando su obra —realmente ingeniosa— murió al cumplir una importante etapa de nuestra literatura. Creo que el propio Ramón, si estuviese aquí para contarle, hubiese quemado muchas de sus «creaciones» que ahora circulan de una manera popular entre sus ávidos lectores.

He de destacar la inimitable maestría de la descripción que imprime Gómez de la Serna a los ambientes narrados en *El Chalet de las Rosas*. Más que describir está poetizando —crea, con arte, un sentimiento comunicativo que muchos poetas quisieran para sí—. Pero no deja de ser un libro endeble y «flojo» en su primigenio sentido.

Ediciones del Centro ha logrado una magnífica impresión. El formato del libro incita a su conocimiento por su asequibilidad y buena presencia. Lástima que el contenido desvirtúe la realización tipográfica.

VICENTE PRESA

editora  nacional

les ofrece sus nuevas colecciones de bolsillo

COLECCION «ALFAR», DE POESIA

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

EN PRENSA

- EMBLEMAS, de Andrés Alciato.
- LA POESIA PORTUGUESA ACTUAL, de Pilar Vázquez Cuesta.

BIBLIOTECA DE LA LITERATURA Y EL PENSAMIENTO UNIVERSALES E HISPANICOS

- HIMNOS A LA NOCHE y ENRIQUE DE OFTERDINGEN, de Novalis. Edición de Eustaquio Barjau. 308 págs., 175 ptas.
 ESCRITOS FILOSOFICOS, de Diderot. Edición de Fernando Savater. 260 págs., 150 ptas.
 EL VIAJE DE LOS ARGONAUTAS, de Apolonio de Rodas. Edición de Carlos García Gual. 252 págs., 150 ptas.
 ETICA, de Baruch de Espinosa. Edición de Vidal Peña García. 396 págs., 200 ptas.
 LAS AVISPAS, LA PAZ, LAS AVES, LISISTRATA, de Aristófanes. Edición de Francisco Rodríguez Adrados. 368 págs., 200 ptas.
 TEMOR Y TEMPLOR, de Kierkegaard. Edición de Simón Merchán. 218 págs., 150 ptas.
 TRES COMEDIAS DE ENREDO, de Juan Ruiz de Alarcón. Edición de Joaquín de Entrambasaguas y Peña. 444 págs., 200 ptas.
 LA PRODIGA, de Pedro Antonio de Alarcón. Edición de Alberto Navarro González. 308 págs., 175 ptas.
 TEATRO, de Lope de Vega. Edición de José María Díez Borque. 432 págs., 200 ptas.
 FACUNDO, de Domingo F. Sarmiento. Edición de José Ortega Galindo. 380 págs., 200 ptas.
 DIALOGO DE LAS COSAS OCURRIDAS EN ROMA, de Alfonso de Valdés. Edición de José Luis Abellán García. 176 págs., 150 ptas.
 ANTOLOGIA, de José Martí. Edición de Andrés Sorel. 432 págs., 200 ptas.

BIBLIOTECA DE VISIONARIOS, HETERODOXOS Y MARGINADOS

- CANONES Y TRATADOS, de Prisciliano. 158 págs., 140 ptas.
 SOBRE LAS COMUNIDADES DE CASTILLA, de Ramón Alba. 220 págs., 170 ptas.
 FLORESTA ESPAÑOLA DE VARIA CABALLERIA, de Luis Alberto de Cuenca. 350 págs., 190 ptas.
 LA PROFECIA, de Ana Martínez Arancón. 382 págs., 180 ptas.
 LOS MORISCOS, de Mercedes García Arenal. 318 págs., 230 ptas.
 JUEGOS DEL SACROMONTE, de Ignacio Gómez de Liaño. 480 págs., 300 ptas.

EN PRENSA

- ENSAYOS SOBRE EL INFRINGIMIENTO CRISTIANO, de Ramón J. Sender.
- JUAN DE HERRERA, de E. Simons y R. Godoy.
- REVUELTAS Y LITIGIOS DE LOS SIERVOS DE LA ENCOMIENDA DE FUENTEVEJUNA, de Raúl García Aguilera y Mariano Hernández Ossorno.

De venta en las principales librerías y en:

EDITORIA NACIONAL
Avda. Generalísimo, 29
MADRID-16

LIBRERIA EXPOSICION
Avda. José Antonio, 51
MADRID-13

LIBRERIA EUGENIO D'ORS
Muntaner, 221
BARCELONA-11

LIBRERIA ESPAÑOLA
Florida, 939
Buenos Aires, Argentina

NARRATIVA

SAMUEL BECKETT: *Film*. Tusquets Editor. Barcelona, 1975. 112 páginas. Ø11 x 16Ø.

Con *Film* —catalogada de obra maldita; lógico diría yo—, Samuel Beckett —que, en este caso, parte del "ser es ser percibido"; teoría de Berkeley—, hizo su única experiencia, su solitaria incursión en el campo cinematográfico; aunque, quizá habría que puntualizar, que se asomó a una determinada parcela, la más interesante, por lo de experimental que tiene, de ese campo.

Queda claro que el guión de *Film* es de lectura obligatoria para todo aquel interesado en la obra de Samuel Beckett.

Film, como producto a enlazar, resultó un cortometraje, en blanco y negro, de veintidós minutos de duración, rodado en treinta y cinco milímetros.

La película, sin diálogos, con un solo sonido —un "¡Sssh!"—, plan-

tea el problema de la autopercepción, en un clima cómico e irreal.

En las "generalidades" del guión, se nos dice:

"Suprimida toda percepción extraña, animal, humana, divina, siendo mantenida la autopercepción. Búsqueda del no-ser en fuga de la percepción extraña, descomponiéndose en inevitabilidad de autopercepción. Ninguna valoración de verdad en lo anterior, considerado como simple conveniencia estructural y dramática. Con el fin de ser representado en esta situación el protagonista, se divide en objeto (O) y ojo (E), el primero en fuga, el último en persecución. Hasta el final del filme no quedará claro que el percibido que persigue no es algo extraño, sino el yo. Hasta el final del filme, O es percibido por E desde atrás y en ángulo no superior a los cuarenta y cinco grados. Convención: O entra percipi = experimenta la angustia de

ser percibido, solamente cuando se sobrepasa ese ángulo."

No es de extrañar que el director, al leer el guión por vez primera, no se enterara de nada. Alan Schneider confiesa: "Me gustó incluso cuando no estaba seguro completamente de lo que Sam quería decir". Buster Keaton, que acabaría interpretando el único personaje de la película, en principio, entendería menos. La actitud de Keaton era de que todos, incluso Beckett, estaban chiflados. Pero, después, la confusión se volvería claridad. Alan Schneider conseguiría que Samuel Beckett fuera personalmente a Nueva York durante el rodaje de la película, cosa que se llevó a cabo en 1964, un año después de haber sido escrito el guión. Un guión, naturalmente, muy personal, muy de Samuel Beckett. Quien esperara lo contrario es que desconocía por completo la actitud creacional del dramaturgo.

El guión, muy corto, está dividido en tres partes. Una de ellas, la primera, se desarrolla en una calle. Esta parte acabaría teniendo en el filme una duración aproximada de ocho minutos. La segunda parte se desarrolla en una escalera. Su duración, también aproximada, acabaría siendo de cinco minutos. La última parte, creo que la más importante, donde se plantea la situación de un modo límite, se desarrollaría en una habitación. Tendría diecisiete minutos de duración. El guión, desde luego, es eminentemente literario. No hay concesiones. En cambio, eso sí, tiene detalles técnicos, pero soterrados. Podría decirse que se trata de un anti-guión. O, al menos, nada parecido a un clásico guión. Pero, en él, está perfectamente aclarado cuanto se quiere hacer y decir. Después, Buster Keaton, aportaría sus granitos de arena, principalmente en cuanto a la matización del personaje. No se puede decir que haya contribuido a la obra. Primero, porque lo escrito por Beckett, sólo tendría ampliación o disminución en algo que pudiera pensar Beckett. Segundo, porque Keaton estaba dispuesto a cobrar por ofrecer algunas ideas. Esto, naturalmente, el director ni

M. GARCÍA VIÑO, A LA BUSQUEDA (Y HALLAZGO) DE UNA POÉTICA NARRATIVA

Significativamente, esta novela de M. García Viño configura lo que puede ser —y es a todas luces— una poética convincente en el más alto sentido aristotélico de «poiesis» como concepción totalizadora de la realidad artística. *Fedra* retiene de la estética aristotélica su capacidad de mimesis realista y su «forma» inmanente de las cosas y no reniega de ese plus de locura de la concepción, más o menos irracional, del platonismo. Quien como el autor de esta novela plantó cara al monocorde sociologismo en los primeros años sesenta en una búsqueda de la trascendencia metafísica de una manera un tanto forzada para la mayoría de los críticos encuentra al fin un sistema coherente para sus virtualidades éticas y estéticas de autor. A las primeras de cambio, una lectura atenta de *Fedra* coincide en identificar los supuestos temperamentales e intelectuales de García Viño con el protagonista de su libro. Y aún con sus inquietudes más constantes de su ya poblada galería novelesca.

Tengo para mí que la propuesta de una novela metafísica lanzada por García Viño en 1965 en su libro *Novela española actual* fue una alternativa al realismo de muy ambiguos resultados. Vino a detectar con una eficacia máxima las limitaciones del objetivismo neutro y del socialrealismo empobrecido, pero sin lograr una contrapartida válida. Si mala es la aplicación del conductismo, que sacrifica la psicología, no menos mala es la apelación metafísica que descarga de presión social la existencia misma del hombre. Yo soy de los que piensan que los mayores aciertos narrativos del novelista García Viño hay que situarlos en sus primeras novelas, *Nos matarán jugando* o *El infierno de los aburridos*, en las que, lejos de especularse con el idealismo, éste se encarna en unos personajes contextuales y connotados con los propios personajes de la novelística socialrealista. Precisa-

mente el inconformismo juvenil ante las cerradas estructuras familiares o sociales, la estrechez moral de las instituciones, la falta de salidas a las inquietudes del hombre español de los años cincuenta, etc., no difieren del caldo narrativo donde se cuecen los personajes antiburgueses, proletarios y cosificados de un García Hortelano o de un Alfonso Grosso. Sólo cuando García Viño quiere explicar —y «explica» de hecho— las pasiones en su nivel de testimonio es absolutamente sólido. Yo no diría que sus mejores novelas sean las dos obras citadas, pero sí que en ellas se encuentran los ambientes, las preocupaciones y las aspiraciones más reveladoras de toda su obra. El «realismo metafísico» incoado por García Viño en libros como *Construcción 53* o *El pacto del Sinaí* se margina por sí mismo de una literatura que plantea su principio de decisión en la creación literaria y no en una alternativa cientifista, lógicamente entorpecida por las lucubraciones. Novelas como *La granja del solitario* o *El escorpión* —la primera es para mí el más perfecto ejercicio novelesco del autor hasta esta trabajada *Fedra*— han quedado desfasadas por su psicologismo idealista, aéreo incluso, y esteticista.

Fedra permite, a mi entender, un replanteo en totalidad de la poética garciaviñoísta, en la que por primera vez se dispone de un texto a partir del cual hay que analizar la novela. Y en donde la naturaleza artística se identifica con la naturaleza vital y humana en un vasto orden de palabras regido por sus propias leyes. El texto de *Fedra* —a reserva de algunos efectismos inoportunos traídos por la pura tracción del mito clásico— actúa ventajosamente como un sistema simultáneo, globalizado y total. García Viño ha suavizado en esta ocasión algunas de sus preocupaciones habituales, entre las que anotamos las correlaciones de causa a efecto, de premisas a conclusiones, de búsqueda a hallazgo, patentes en anteriores li-

bros. El poeta que siempre alienta en sus mejores concepciones alumbrada aquí por una vía de inmanencia, de subjetividad cósmica, todas sus previsible iluminaciones. Incluso en el lenguaje narrativo, con frecuencia poco objetivado en un novelista tan apasionado como García Viño, se articula mejor, en su pura mecánica textual y en su dinámica expresiva. El novelista ha sabido instaurar —como diría Jean Starobinski— el propio orden narrativo por delante de lo que le ha dado impulso, aunque sin aferrarse a otros esquemas que la presencia objetiva del mito.

García Viño adelgaza el mito de *Fedra* hasta descargarlo de toda la literatura almacenada a través de los siglos. La frecuentación de todas las versiones conocidas, bien contrastadas todas ellas, le ha permitido, sin duda, una recreación esencializada, pero enraizada y encarnada en un contexto natural, psicológico y humano absolutamente libre. Al menos en el orden de la concepción y no tanto en el orden de las situaciones. Yo reconozco en esta novela al García Viño más representativo, presente en una buena planificación narrativa, en el trazo de los caracteres bien perfilados, en su brillante asunción de paisaje y, sobre todo, en su fascinante levitación lírica que transfunde los héroes griegos con los épicos personajes de la Andalucía Baja. La fusión mítica se realiza precisamente porque García Viño mitifica el paisaje en una suntuosidad grandiosa al nivel mismo de la grandeza de los personajes. Posiblemente se produzca con un cierto énfasis o, al menos, con una profética distanciación temporal, que podría haber sido rebajada. A ello contribuye, sin duda, la interpretación de tiempos, lugares, acciones y emociones que proliferan por el libro y que, tal vez necesitarían, un ámbito más abierto, más imaginativo quizá. García Viño me ha parecido tímido y escasamente audaz en este aspecto. Ha huido del pastiche, pero acaso

se lo planteó a Beckett. No por el dinero, sino por no querer ni insinuar la colaboración en el guión de otra persona. Las notas que aparecen al final del guión son muy importantes. Indudablemente, Samuel Beckett trabajó mucho en la obra.

El resultado, al principio, fue desalentador. Después, cuando el cortometraje alcanzó al público europeo, le llovieron premios, pero, en el fondo, sigue siendo una película maldita. No es para muchos. Es para pocos. Muy pocos. Un cine que en rara ocasión puede verse. Porque, en rara ocasión, hay un productor dispuesto a jugarse su dinero en una obra así. Aunque llevara el nombre de Samuel Beckett.

La edición de Film está muy cuidada. Un trabajo de Jenaro Taléns clarifica esta experiencia cinematográfica de Samuel Beckett. Después, el guión, con sus notas y su ficha técnica. Finalmente, un muy interesante trabajo del director sobre el rodaje de Film. Todo acompañado con fotografías de todas las secuencias de la película.

Film debe leerse. Y no sólo por los admiradores de Samuel Beckett. Pero, naturalmente, esto es un consejo. No se obliga a nadie.

Aunque, estoy seguro, quien lea Film no se sentirá defraudado. Es toda una experiencia. Más que cinematográfica.

JUAN JOSE PLANS

JESÚS DELGADO VALHONDO: *Cuentos y Narraciones*. Edit. Extremadura. «La Madrila». Cáceres, 1975. 80 págs. Ø 17,5 x 22,5 Ø.

Este es el primer libro de «cuentos y narraciones» de un poeta. Por sus características —brevedad, intensidad, capacidad para admitir un lenguaje minuciosamente elaborado, pero abierto, más sugestivo que funcional—, el relato corto ha venido tentando insistentemente a los escritores cuya sensibilidad y temperamento hallaron siempre mejor expresión en el poema. El relato corto acepta ese apretado acto de reflexión que conduce a los hallazgos conceptuales o imaginativos que es preciso subrayar para que no se diluyan. El poema y el cuento son eminentemente contemplativos. Se han de «contemplar», en sentido casi literal, el tema, la estructura y el lenguaje utilizados para comprender y apreciar la obra en su totalidad. Pero el poema y el relato corto

presentan, obviamente, diferencias fundamentales que es preciso respetar estrictamente, sobre todo si el poeta elige el tipo tradicional de relato breve, y viceversa.

El título del libro de Delgado Valhondo parece extremadamente sencillo, casi rudimentario: *Cuentos y Narraciones*. Se supone que el autor puede establecer con claridad la diferencia entre ambos términos. ¿Existe, en realidad, esa diferencia? El concepto de «narración» ha evolucionado mucho. El problema es viejo, difícil e incluso puede resultar, a estas alturas, bizantino. Pero cuando un autor establece de modo tan expreso la distinción entre ambos términos, la meditación sobre el particular resulta inevitable.

Baste decir que, en cualquier caso, esa distinción implícita en el uso de la conjunción copulativa no explica en modo alguno a lo largo del libro. Son veinte títulos ordenados mediante un criterio exclusivamente cualitativo, que aconsejaba colocar los cuentos más redondos en el lugar preciso, de manera que ayudasen a los menos logrados. No existe, por supuesto, división alguna, ni se resaltan expresamente caracteres distintivos. Ciertamente que algunos de

los relatos son más abiertos, más líricos, más sutiles de intención, expresión y resolución, mientras otros se ciñen con mayor fidelidad a los datos argumentales. Algunos de los cuentos son estrictamente realistas, mientras otros atienden con preferencia a parcelas enigmáticas de los acontecimientos, aun sin abandonar el contexto que los encadena a la narrativa digamos tradicional. ¿Es éste, para el autor, el criterio diferenciador entre «cuentos» y «narraciones»? No parece aceptable.

Temáticamente, los cuentos inciden con frecuencia en situaciones tópicas, argumentos «clásicos» del género. No obstante, Delgado Valhondo trata de superar este obstáculo inicial al abordarlos desde un punto de vista a veces original, pero siempre artificioso, inadecuado. Por eso me parece oportuno resaltar que, en mi opinión, y pese a ciertos mimetismos, el titulado «Cuento de Taberna» es el mejor del libro: sencillo, bien escrito, equilibrado, sutil sin necesidad de apoyarse en posibles aspectos supranaturales de la realidad narrada. Así, un final demasiado pretencioso lastra un relato tan inteligente como «La barba», y lo mismo podría

no ha aprovechado todas las posibilidades que el collage o la total transposición le ofrecían. En cualquier caso la fusión mítica sólo puede establecerse a nivel de la conciencia o, si se quiere, en un plano fuertemente creativo. Fedra gana en concentración cuanto más aprieta al hueso de los personajes y pierde, en cambio, cuando intenta integrar unos sumandos ambientales heterogéneos. Aclaremos, de todos modos, que la recreación del novelista cuenta con una baza definitiva: la actualización definitiva sobre un horizonte muy concreto (las marismas que guardan el secreto de Tartessos) y en un tiempo que es hoy mismo (el asaendereado turno de un ganadero andaluz de reses bravas). Ello avalaría el instinto, la sagacidad de un narrador contemporáneo que si acude a la mitología lo hace únicamente para conectar con un simbolismo y no solamente para realizar un simple juego de «Wuhanismo». La Fedra de García Viñó es una moderna tragedia viva, de enorme lozanía. Matizando el conocido hilo argumental—Fedra, la esposa de Teseo, se enamora del ahijado de éste, Hipólito—nos evitamos mayores explicaciones. García Viñó es fiel, en líneas generales, al mito. Pero recrea los personajes, según un dibujo lleno de contagiosa humanidad, en un marco suntuoso de fascinante belleza edénica. Teseo. Y así lo que echado a cuenta de unos dioses griegos no pasaba de una sublimación idealista encarnado en un poderoso ganadero de reses bravas, en las marismas onubenses, cobra un vigoroso trazo, una respiración humana casi palpable. Porque García Viñó llena a su Hipólito con todas las contradicciones del hombre andaluz de hoy, determinado por un paisaje turbador y urgido por unos temperamentos en lucha siempre con la *sophrosine*. Esta Fedra suya abandona el aire ritual de la inmortal hija de Minos y de Parsifal, despliega los encantos y las melancolías de una mujer enamorada hasta la muerte. No sé hasta qué punto existe exactitud en la escenografía paralela—sean las tauromaquias de Creta o de la Baja Andalucía, o si son admisibles ciertos paralelismos anacrónicos—el tazon de leche de las cabras de la Bética



con las pasas de Corinto, pero cualquier atento lector reconoce la pasión genuina de estos seres, sometidos a la fatalidad, pero asimismo libres, templados en un destino inevitablemente humano.

No cabe duda que a García Viñó, como a Racine o como Unamuno le ha tentado el fondo pasional de asunto antes que su magnificación literaria. La Fedra dibujada por el novelista sevillano traduce la vida en sus obsesiones como una mujer andaluza de las marismas onubenses, al igual que la Fedra de Racine se comportaba como una dama francesa del siglo Luis XIV o la Fedra de Unamuno como una madrastra de la España de los años veinte. García Viñó mantiene el *pathos* dramático a través de una minuciosa estructura narrativa, aunque despojando la historia de matices y escollos melodramáticos. A diferencia de la tragedia de Séneca o Racine, e incluso Unamuno, el duelo amoroso Fedra-Hipólito ha sido desritualizado. García Viñó hace comparecer como *graffitti* meramente decorativos, como figuras de un bajorrelieve griego, ciertos signos ambientales. Pero no cabe duda de que la Fedra de

García Viñó es absolutamente romántica, mucho más pura y libre que cualquiera de las anteriores versiones, encorsetadas por el peso de la tradición histórica. No sólo descarga de anécdotas y de intervenciones mágicas o gratuitas el libro. Prescinde de determinados elementos entorpecedores. Con relación a Séneca, que hace morir a Hipólito devorado por un monstruo y a Fedra confesar su calumnia y suicidarse, García Viñó evita toda suerte de crepitaciones. Con respecto de Racine, que hace confesar a Fedra su culpa y disponerse a morir para purificarse, en un comienzo de arrepentimiento, García Viñó se mantiene en una sugerente sobriedad poética. Hipólito, muerto al caerse del caballo derribado por un toro, quedará sepultado en un punto imprecisable en un lugar de la Bética o del Atica... En suma, una Fedra más desnuda, más despojada de elementos alegóricos y legendarios, más poética.

La estructura de la novela es de una clásica sencillez, cuya intensificación va de menos a más. García Viñó reconstruye, aliado con un hábito de poesía y de misterio, el ambiente prodigiosamente: el encuentro de Hipólito con Enona, la lucha contra el toro en honor de Fedra, el recuerdo de Aricia, etc. Pero sólo cuando Fedra aparece, el relato adquiere toda su tensión poética, todo su patetismo. El novelista no oculta a lo largo del libro un claro determinismo, nacido tanto de la conjunción de los astros como del propio condicionamiento geográfico. Más que aherrar a sus héroes, de suyo habitados por la pasión, el cerrado entorno comunica un hondo dramatismo. Podría parecer que García Viñó ha estado lejos de llegar hasta el final en la recreación literaria e incluso que la preocupación por la reconstrucción haya anulado algo de su capacidad narrativa. Y no ha ocurrido nada de eso. Fedra es una tragedia esencializada en la que apenas se han puestos otros intermediarios que un lenguaje acaso excesivamente ritual en algunas ocasiones, pero sin concesiones a ninguna clase de distorsión lingüística o de manipulación de estilo.

FLORENCIO MARTINEZ RUIZ

EDUARDO GARCÍA: *Sede vacante*. Ancora y Delfín, 454. Ediciones Destino. Barcelona, 1975. 249 páginas. Ø 11,5 x 18,5 Ø.

Eduardo García escribe su novela en el verano de 1968. La carta al editor que encabeza la obra, y que firma su protagonista, Stephen Boorman, arzobispo de Queenburg, está fechada el 8 de enero de 1969. Han transcurrido, pues, más de seis años hasta su publicación. Si *Sede vacante* rondó el Premio Nadal, y méritos tiene para ello, ¿por qué tan larga espera? ¿Problemas editoriales?

Si hacemos la pregunta es —dicho queda— porque estamos ante un libro con calidades ciertas, ante un relato sin concesiones a modos y a modas, que revela a un novelista capaz y consciente. García se ha enfrentado con un tema —en muchos aspectos— original y lo ha hecho muy dignamente; también, con pluma fácil, con verdadero sentido narrativo, captando con facilidad la atención del lector, reteniéndola sin decaimientos; y esto —aunque muchos críticos y creadores no lo consideren— es, a nuestro juicio, decisivo. Quienes por devoción y por obligación estamos sujetos a lecturas constantes, no disfrutamos precisamente con tesis farragosas o con fallidos ejercicios literarios que pretenden abrir sendas inéditas; los digerimos, los soportamos, aunque no siempre (y aunque no todos) nos decidamos a manifestarlo con la sinceridad debida. Por ello, cuando una novela nos gana y nos conduce sin esfuerzo, capítulo tras capítulo, hasta su desenlace, respiramos aliviados. Y lo decimos con voz fuerte y gozosa.

Este es el caso de *Sede vacante*. Su autor levanta la figura de Boorman, obispo de Countrybard, quien, aquejado de una grave enfermedad, promete, si sana, convivir unos días de cada año con los obreros y la gente necesitada. Restablecido, Boorman aprovecha su primer mes de vacaciones para, vestido con ropa humilde, buscar trabajo en un taller de piedra artificial. La peripecia es rica, con ser simple. Descubierta, sus colegas comienzan a dudar de su salud mental, recomendándole un descanso en la Trapa de Maryknoll. Boorman acepta. Y si su experiencia entre los compañeros de ta-

ller le resulta en verdad valiosa, su paso por el fervor del monasterio le reconforta poderosamente. Allí recibe la visita del nuncio, quien le da a conocer la decisión papal de llevarle a la Sede Primada de Queenburg. Boorman, turbado, se niega; pero la decisión es firme. «Hágase la voluntad de Dios», pronuncia. Con alegría, en lo más hondo de su ser. Porque el nombramiento está respaldando su postura, sus aspiraciones —para sí y para sus compañeros— de pobreza, sus intentos de acercamiento a una clase hasta entonces desatendida; y descalificando la actuación de cuantos jefes de la Iglesia se han burlado de él, recomendando su reclusión, su retiro.

Puede que algunas situaciones estén presentadas por García con cierta ingenuidad. Puede que algunos planteamientos doctrinales no posean apoyatura suficiente o estén expuestos sin el pulimento adecuado (el propio Boorman reconoce imperfecta su redacción de «los diez mandamientos de un obispo», y algún colega se apresura a echárselo en cara). Mas su relato tiene la humanidad y el calor cordial necesarios para conmovir. Sirva de ejemplo el capítulo titulado «Y tú, ¿por qué quieres ser cura?», antológico. Boorman (la novela está narrada en primera persona) perfila en él a su padre, modesto campesino, fiel a sus principios elementales, honesto, íntegro, en el que cifra su formación y sus ideas fundamentales, a un lado lo teológico.

Murciano de origen (es natural de Campos del Río), viajero impenitente, Eduardo García es escritor de vocación tardía, pero también promesa firme, pese a su madurez, o precisamente por eso. Llegado a la novela rebasada la raya de los cuarenta, aporta una experiencia y un aplomo y, sobre todo, un estilo terso, natural, espontáneo, que hacen esperar otros libros del interés del que comentamos. Porque no creemos —no queremos creer— que García sea autor de los de una sola obra —y en esta nutrida serie de Destino tenemos de ello ejemplos sonados—, la cual, una vez alumbrada, deja estéril a su autor. Atención, pues, editores, lectores, a quien con tan buen pie entra en el vasto y revuelto campo de nuestra narrativa.

CARLOS MURCIANO

decirse del elemento sorpresa de «Yo soy el otoño», perfectamente desarrollado hasta que la revelación explicativa lo descompone gravemente.

En cambio, todo el libro está muy bien escrito. Abundan los hallazgos en esta prosa cuidada,

algo atrevida a veces, nada vulgar, y hay fragmentos de gran calidad, tanto de lenguaje como de expresividad y significación. Es, sin duda, el valor más destacado de estos cuentos: su indudable categoría estilística.

E. M.

CARMEN ROLDÁN: *Cuentos para todos*. Editorial Gráficas Espejo. Madrid, 1975. 224 páginas. Ø 11,2 x 19 Ø.

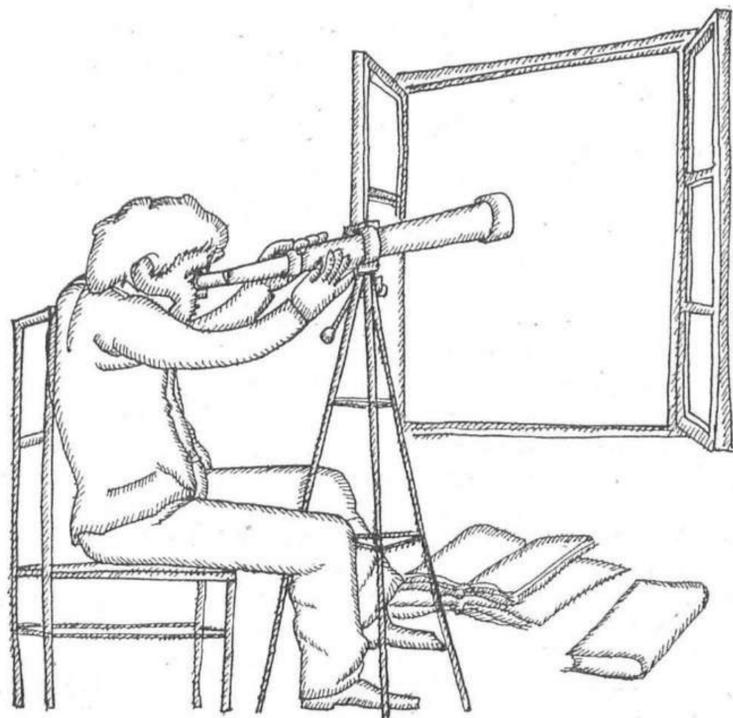
Que nosotros sepamos, éste es el primer libro publicado de Carmen Roldán. La autora ha escri-

to mucho para periódicos y revistas, ha ganado un buen número de premios, algunos de cierta importancia, pero es ahora cuando por primera vez recoge en libro parte de sus cuentos. Y ya se sabe: por mucho que se escriba para la prensa periódica, sea cual sea el género cultivado, es el libro el punto de referencia más sólido para valorar a un autor. El libro precisa de una entrega mayor, de una serie de cualidades donde el escritor queda definido de una manera más completa. En el libro todo artificio termina descubriéndose, denunciando la mediocridad de su progenitor.

Carmen Roldán nos ofrece en este volumen (finalista en el concurso Novelas y Cuentos de la editorial Magisterio Español) una amplia muestra de su producción narrativa: treinta y siete relatos, cuyas notas predominantes son el realismo y la sensibilidad. Incluso más que cuentos son historias que parecen arrancadas de la propia realidad. Como dice Trappero Pardo en el prólogo, «la autora demuestra que pasa por la vida observando lo que ésta le muestra en su entorno». Con un notable dominio de la técnica narrativa, Carmen Roldán nos aproxima a un mundo que ella conoce a fondo; a un paisaje poblado por criaturas sencillas, apegadas al terruño, a sus tradiciones seculares. Hemos de tener presente que la autora, aunque madrileña de nacimiento, ha residido mucho tiempo en Galicia, cuya presencia se hace notar de manera ostensible en gran parte de sus narraciones.

Efectivamente, como indica el título del volumen, los cuentos incluidos en el mismo valen para todos. Hay cuentos con clima y moraleja familiar; otros se refieren a amores frustrados o imposibles. También está presente el fenómeno de la emigración, con todas sus secuelas: la amargura, la nostalgia, el desarraigo, etc. La vida campesina, con su sosiego y sus dramas, la pincelada de claro matiz religioso, la infancia y la juventud con sus encantos y zozobras, la enfermedad y la muerte. La autora retrocede con frecuencia al pasado de sus criaturas, manejando el flash-back con oportunidad, dando así una mayor profundidad a sus relatos, una mayor consistencia. Incluso de esta forma hace que el lector siga más atentamente las historias.

Demuestra Carmen Roldán que



ALONSO IBARROLA: *Florejillas para ciudadanos respetuosos con la ley*. Ediciones Felmar. Madrid, 1975. 282 pp. Ø 11 x 17 Ø.

José Manuel Alonso Ibarrola, periodista, publicó en 1971 unas *Historias para burgueses* que si bien, auxiliadas por el significativo auge de la literatura y el dibujo de humor en España durante los últimos años, marcaban las líneas maestras de una forma de hacer personal, civilizadamente maligna, analítica en su breve desarrollo, pero punzante y certera en el momento definitivo de cada propuesta argumental, soporte de la intención crítica de las historias. Todas estas características se revelan más acusadas si cabe en su nuevo libro.

Alonso Ibarrola opta por el sistema narrativo de la «representación» rotunda y justa, casi instantánea, sin concesiones a lo explicativo o a los eficaces recursos de la descripción. Las referencias específicamente literarias se sustituyen, en definitiva, por la atmósfera final del libro, por el enfoque constante que utiliza el autor para desmontar el mundo de los que, irónicamente, califica como «ciudadanos respetuosos con la ley». Es esta situación común de acatamiento sólo aparente e hipócrita, o desesperado y vacío, pero al mismo tiempo casi biológico, inevitable, lo que amalgama y define

«CANDIDAS PALOMAS», CIUDAD DE BARBASTRO 1975

CARMEN KURTZ: *Cándidas palomas*.
Ed. Bruguera. Barcelona, 1975.

Con el bagaje de un desengaño matrimonial, heredado por parte de madre abandonada por su cónyuge, de una frustrada, grotesca y única experiencia sexual, y de un par de fallidos escauceos amorosos, una adocenada mujer, Eulalia, profesora de natación e institutriz accidental de cierta jovencita pre-adolescente, Lorena, va a pasar junto a ésta sus vacaciones veraniegas, en un modesto hotel de la Costa Brava. Durante ellas aparecerá un maduro contratista de obras, viudo por más señas, que, pese a la no injustificada actitud recelosa adoptada por Eulalia, acabará convenciendo para que se case con él.

Fácil solución, feliz desenlace para novela rosa protagonizada por solterona, favorecida por el hecho de su afición a la natación coincidente con la del viudo Rafael Tetras; apellido que es en parte barrera para la decisión de la profesora, porque además motiva las bromas de su pupila y familia con las que se relaciona durante las vacaciones.

Pero la anécdota es sólo parte de la novela *Cándidas palomas*, que le proporcionó a Carmen Kurtz el premio «Ciudad de Barbastro» 1975. La otra parte es el análisis y descripción documental de cómo vive, piensa y se manifiesta esa pre-adolescencia de precoz maduración que constituye el mundo que transita de la niñez a la pubertad, libre de inhibiciones, barajador mecánico de bruscas expresiones y actitudes, no exentas de ternura, iniciado en un erotismo teórico que ya forma parte de sus hábitos—aunque no sea siempre al nivel que se describe—por sorprendente que pueda parecer a las generaciones menos nuevas, como la de la propia institutriz.

En esta segunda vertiente la novela adquiere cierta complejidad, mayor interés y categoría, pese a que una profesora de



colegio se asombre de lo que dicen las chicas, Lorena y sus primas, Nuria, Natalia, Cristina e Isabel, «anti Lolitas, con ciertos resabios de Amazonas»—dice la autora—que le dan pie para definir a la juventud actual como novísima ola que rompe con las rompeduras anteriores, «... anárquica y conservadora al mismo tiempo. Confía en los padres porque quizá los padres jamás se han preocupado tanto de los hijos, han hecho una vida tan familiar».

Estamos ante un relato de técnica lineal, en el que Eulalia se dirige a la pequeña Lorena (en primera persona, aunque sin solución de continuidad pase a la tercera y recurra a la segunda en ocasiones) para recordar las, para ella, esperanzadoras incidencias de un agosto que va a cambiar el rumbo de su vida.

El lenguaje quiere ser tan desenfadado como pide el tema, y a veces no resulta

en boca de una profesora de la edad de Eulalia—cincuenta años—, verdadera protagonista de la novela a través de su insinuada historia y circunstancias que la abocan al encuentro amoroso de ya apuntado feliz desenlace.

Por ese propio desenfadado expresivo y por ese buceo en la cotidianeidad de las impúberes y alegremente impudoras jovencitas, amén que por la habilidad dosificadora de una experta escritora como es Carmen Kurtz, la novela está llamada a despertar indudable interés; tiene visos de comercialidad sin detrimento de la calidad literaria que lleva aparejada, pese a los frecuentes descastellanizamientos, laísmos y etcéteras que, en definitiva, son de menor cuantía en el contexto de la obra. Con ello no gana ni pierde una autora que ya tiene su sitio y personalidad, perfectamente definidos, tras casi una docena de novelas, ganadora de premios como el «Ciudad de Barcelona», el «Planeta» y varios galardones en el cultivo de la literatura infantil, entre ellos el «Lazarillo».

Cabe añadir que se trata de la quinta edición del «Ciudad de Barbastro», que ha premiado buenas y heterogéneas creaciones tales como *El unicornio*, de Javier Tomeo; *El címbalo estruendoso*, del autor de estas líneas; *La vida ausente*, del argentino Guillermo Ariel Ramón Carrizo, y *Los pelirrojos ángeles de la izquierda*, de Luis Carlos Moliner. Dejando a un lado la mía—como es natural—creo que el balance del «Barbastro» es positivo, y *Cándidas palomas* una muy digna compañera por lo menos de las otras tres que han conseguido el galardón, y probablemente la más digerible a todos los niveles, cosa que también cuenta—según es uso—en un certamen que, aunque no sea de íntegra naturaleza comercial, sí tiene el compromiso e intervención de la Editorial Bruguera, que edita, y muy bien, estas novelas.

ALFONSO MARTINEZ-MENA

a base de sencillez, de lenguaje conciso, aunque no muy evolucionado, se puede lograr literatura de excelente calidad. No siempre es indispensable el predominio de los valores semánticos, el protagonismo de la palabra. La armonía entre el fondo y la forma, aunque ésta se produzca a nive-

les sólo discretos, es buena receta literaria. La concordancia entre el lenguaje y lo que a través de él se quiere contar suele producir excelentes resultados. La frustración de la obra puede venir cuando se distorsiona la armonía entre el contenido y el continente. Es entonces cuando el lector ad-

vierte que le falta algo, que el libro que tiene en las manos carece de sustancia y le produce cansancio o tedio.

Carmen Roldán ha sabido conjugar sus posibilidades, empleándolas con inteligencia, sacando de ellas el mayor partido posible, consiguiendo una serie de relatos

que se leen con agrado, que llegan al lector de manera directa y suave. No ha escrito un libro para epatar a nadie. Es un libro sencillo y modesto, con vocación de no hacer apenas ruido, para llegar al público casi en silencio. Pero aquellos que lo lean pasarán unas horas agradables, estarán

con precisión incluso artística el universo reconstruido por el escritor.

Decía que el sistema utilizado es el de la «representación» rápida, en cuya brevedad reside un elevado tanto por ciento del impacto que pueda causar. La palabra ciñe progresivamente el momento argumental elegido, hasta estrangularlo, con frecuencia tras un quiebro leve, pero revelador. La palabra renuncia de antemano a toda misión ornamental, pasiva. La palabra aquí actúa y lo hace de un modo sorprendente: al distribuirse por los concisos relatos, se encarga de abrir en ellos huecos estratégicos que le dan profundidad. Evidentemente, son los recursos aplicados con profusión en el campo de la imagen. Y es que, en efecto, Alonso Ibarrola concibe sus brevísimas narraciones como *flashes* visuales, donde una inteligente distribución del lenguaje en zonas determinadas permite la aparición del juego de luces y sombras que dará relieve al cuadro escénico. Como es lógico, dada la brevedad de los relatos (casi puro instante, repito, si se trasladasen fielmente al terreno de la representación dramática), todos tienden a desembocar en una situación estática, algo brusca, muy similar al fenómeno cinematográfico de la imagen congelada. Es como si el propio lenguaje tuviese que desgarrarse para dar paso al plano delator, levemente desencajado, inmóvil, pero inconfundible y acusador, agresivo.

Porque hay mucha y saludable agresividad en el libro. Hay en estas páginas una violencia no por soterrada menos corrosiva, no por burlona y vivaz menos penetrante. Es una violencia tremendamente lúcida, incruenta: una violencia que no acaba de consumarse, que elude en todo momento la brutalidad. La visión del escritor es una especie de lente devoradora que va deformando los objetos conforme se les aproxima. Al quedar desencajada, la sociedad de estos hombres «respetuosos con la ley» deja al descubierto sus vergüenzas. Hay momentos de gran crueldad. Reflexiones feroces sobre la moral convencional, el arte sublimado, las queridas esclavitudes diarias, los deberes que a la gente le ha dado por considerar sagrados o, tal vez, sólo encubridores...

El resultado es un concierto tragicómico de enorme efectividad. En el libro están, aunque sólo sean diseñadas, las características de un nuevo esperpento, las nuevas líneas de la caricatura de nuestra sociedad maltrecha. El respeto a la ley se disfraza, o disfraza por su parte la cobardía o la malevolencia, salvo en casos de auténtica desdicha. Alonso Ibarrola nos retrata con decisión y crudeza no exentas ambas de cierta ternura. Y todo ello envuelto en última instancia por ese hábil y malicioso espejismo que llamamos humor.

E. M.

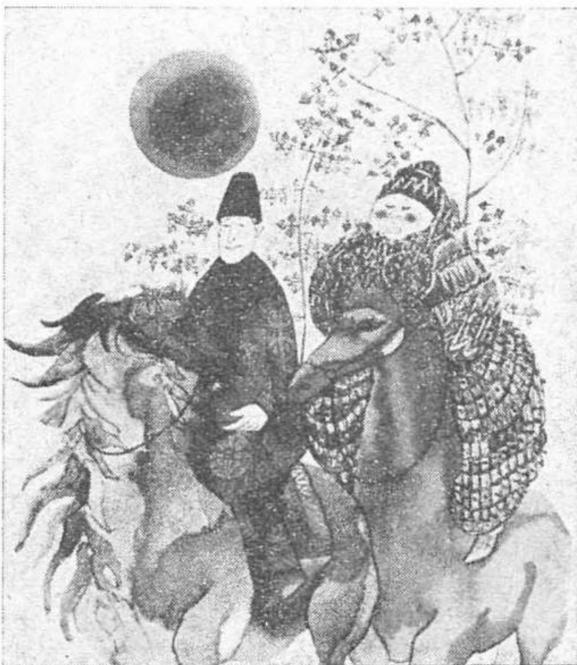
VACACIONES «TODO INCLUIDO»⁽¹⁾

Zamora y Gomorra; Torremolinos, Gran Hotel; Madrid, Costa Fleming... son claras muestras de la actitud e ingredientes narrativos de Angel Palomino: observación, testimonio, humor, traslación de experiencias y un lenguaje directo para una técnica ajena a malabarismos y experimentaciones con las que nuestro novelista, algo tardía pero firmemente asentado ya en el panorama literario, ha conseguido el favor de un público mayoritario.

Palomino, tal como hizo con el mundo de la hostelería en Torremolinos, Gran Hotel, nos ofrece ahora en Todo incluido la posibilidad de conocer desde nuestro propio domicilio la mecánica de los grandes viajes organizados, y aun más, casi, casi de participar directamente en ellos a través de una crónica repleta de detalles curiosos sacados de la realidad de esas excursiones, sabiamente adobados con imaginación y anecdotario que sólo la intensa experiencia del novelista podría aportar.

Se trata de un viaje al Japón en el que se enrolan una serie de tipos hábilmente elegidos para el propósito: el político recién cesado que no quiere olvidar los sabores de la profesión, aunque aparente que quiere; el zapatero de lujo, que hace sus pinitos extraconyugales con su secretaria; el periodista de campanillas obligado a presentar la dimisión por roces con su poderoso director-pezu gordo; la pareja de ganadores de cierto concurso televisivo (a punto de confundir Babieca con Platero), que, sin ser matrimonio, tienen que compartir la habitación por razones de pura economía; el gracioso andaluz-tópico, que pretende incansablemente entretener a la concurrencia; el cínico chantajista que intenta la extorsión; el rico fabricante de patatas fritas; el ejecutivo de cierta importante empresa; el traficante de aceites y divisas que se propone abrir una cuenta cifrada con los pingües resultados de sus maniobras; la jovencita situada que juega a rebelde contestataria... así hasta un grupo de cuarenta turistas que van a visitar el exótico Oriente.

Tokyo, Osaka, Hong-Kong, Thailandia y otras escalas son motivo para el curioso



reportaje viajero, escenarios donde se van a desenvolver estas personas, cada una con sus problemas, sus asombros ante experiencias y formas de vida nuevas en esta especie de crucero de gran categoría que en algún momento nos ha hecho recordar el de los Turistócratas, de Pierre Daninos. Pero no es eso. Aquí son «turisburgueses». Esta es una expedición muy hispánica en la que no hay millonarios y en la que se producen los conatos de aventura erótica y otros tipos de situaciones, a distintos niveles, a las que Palomino ha sabido insuflar la gracia de su agudo ingenio sin desaprovechar detalle ni ocasión. El millonario improvisado de Daninos es aquí burgués improvisado y también un tanto receloso y desplazado entre los demás.

Entre estos personajes sacados de la vida misma, de nuestra propia realidad, podrá el lector incluso reconocer, y no demasiado entre líneas, a algunos auténticos a los que dará nombres y apellidos (aunque no conste eso de «cualquier parecido es pura coincidencia»), así como hechos reales y otros que puedan serlo o lo hayan sido a nivel más particular.

Es parte de la salsa picante de Angel Palomino, escritor y humorista que ha sabido dar a esta faceta una categoría literaria no infrecuente en los cultivadores del género.

Palomino nos presenta una especie de reportaje exótico en tecnicolor en el que se entremezclan sus observaciones, situándose en viajero, con los apuntes del diario de un periodista destinados a libro futuro y los diálogos, intimidades y peripecias de gran parte de los componentes del grupo, sin desaprovechar ocasión informativa sobre la idiosincrasia, formas de vida y actitudes de los aborígenes, sacando punta a una simulada entrevista con Hiro-Hito, emperador de un país en el que se venden treinta y seis millones de ejemplares de periódicos diarios, o con el alcalde de Tokyo, que contesta a la pregunta de Varela, sobre si es cómodo ser alcalde de una ciudad así, que «Como cualquier otra gerencia; soy ejecutivo de profesión; antes dirigía una fábrica de óptica, diez mil empleados; no es cómodo ni incómodo; es un trabajo», respuesta y realidad insólita para el ciudadano hispánico.

El político cesante sembrando pistas y pendiente de ella, en secreto, por si lo vuelven a llamar, el periodista que terminará dirigiendo dependientísimamente un diario independiente, el chantajista frustrado, el fracasado intento de ocultación del traficante de aceites y divisas o los aventureros del erotismo oriental que les sale por un ojo de la cara, sin que falte el matrimonio «normal», la profesional azafata, sufrida y sonriente, o los circunspectos guías, son elementos más que suficiente en manos del novelista para proporcionarnos el ameno y en parte instructivo entretenimiento, que es lo que se ha propuesto y conseguido con la habilidad y buen hacer, ya acreditados, que posee este popular, y además leído, autor que es Angel Palomino.

A. M.-M.

(1) *Todo incluido*, de Angel Palomino, Ed. Planeta. Barcelona, 1975.

en contacto con una serie de historias con verdadero sabor a vida, a realidad palpitante. Lástima que el cuento, la narrativa breve, continúen sin disfrutar del favor de un mayor número de lectores. Es un fenómeno cada vez más crónico en nuestra literatura, pese a lo mucho que se ha escrito y se continúa escribiendo en su favor. A este género le suceden casi los mismos males que a su pariente cercana: la poesía.

JOSE LOPEZ MARTINEZ

ALBERTO VÁZQUEZ-FIGUEROA: *Como un perro rabioso*. Rotativa. Plaza & Janés. Barcelona, 1975. 124 páginas. Ø10 x 18,5Ø.

El hombre y el animal frente a frente: he ahí el tema de esta novela corta de Vázquez-Figueroa, el recordado autor de *Al Sur del Caribe*, de Ebano. Tema no nuevo, por supuesto. Pero la ori-

ginalidad reside en que ese feroz, implacable animal que persigue y acorrala al hombre es un perro. Hombre y Perro —porque se usan las mayúsculas— derrochan fuerza e inteligencia para ganar la batalla: que concluirá en renuncia, en aceptación por ambas partes de una paz trágica y dolorosa.

Vázquez-Figueroa sitúa la historia en una república americana, donde un tirano—Anaya— gobierna con mano dura. (Trujillo, Somoza, Pérez Jiménez son nombres que se barajan al par del citado, como ejemplos paralelos.) Aristides Ungría, intelectual condenado a trabajos forzados, es el Hombre. Perro, mixto de lobo y pastor alemán, fiel compañero de Guardián, el animal enemigo. Ungría logra huir, pero Guardián y Perro le encuentran; Ungría malhiere al perro y mata a su amo. Pero éste, agonizante, clava en la mente de la bestia esta palabra: «Mátalo». Y la caza comienza.

El ritmo es trepidante. Váz-

quez-Figueroa conoce bien las reglas del relato breve. No vamos a entrar en límites y en definiciones. Extensa es la novela; intenso, el cuento. La novela corta está más cerca de éste que de aquélla. Como un perro rabioso posee intensidad y, consecuentemente, interés. El peligro para el narrador nace desde el instante en que intenta adentrarse en la psicología del animal. Observa el hombre a su enemigo, recapacita cómo engañarle, razona sus movimientos de defensa; mas, frente a él, el perro hace otro tanto. Entra en juego su memoria, en la que retiene experiencias, lances, órdenes; programa su conducta. Y el lector no sonríe—no se le da ocasión—, pero recela. Acabará dejándose llevar por la acción, participando en ella. Y el novelista sale airoso.

Empero, la solución que da a su aventura no convence. Puntualizamos: no nos convence. «...Se observaron muy quietos. Se entendieron en silencio. No habría ya más persecuciones ni más

luchas. El Hombre se alejó calle abajo, en busca de un país lejano en el que descansar. El Perro se alejó calle arriba, en busca de su nuevo amo», escribe. Tácito compromiso que, si comprensible en el hombre, que ha admirado desde siempre a su perseguidor, pese al terror que le inspira, lo es menos en el animal, cuyo comportamiento obedece a muy diferentes impulsos.

Esto a un lado, Vázquez-Figueroa, ya lo hemos apuntado, logra, en líneas generales, un buen relato. Con concesiones un tanto desconcertantes (así esos toscos cuatreros que, en la noche, antes de darse al sueño reparador, se agrupan junto a un transistor a oír la adaptación radiofónica de una novela de Corín Tellado). Es posible que Vázquez-Figueroa, viajero infatigable, haya vivido experiencias similares. «Nada hay más fantástico que la propia realidad», escribió un clásico. Pese a ello, desentonan. Es una opinión.

C. M.

ALBERTO RONDÓN: *Jornada sin estela*. Ed. Unión Cardoza y Cía. Managua, 1975. 103 páginas. Ø 16,5 x 22 Ø.

Hay dos coordenadas literarias actuales para la maravillosa lengua hispánica que son: rebeldía e Iberoamérica. Rebeldes, no sólo de ideas, sino también de formas; no sólo es una contracultura, en tanto y cuanto ataque a lo clásico y a lo tradicional, sino también en lo que se refiere a la manera de exponer las cosas. Es decir, no es el enfrentamiento entre un poeta humanista y un vate de la belleza natural; un novelista preocupado por los problemas sociales y otro por los individuales; un dramaturgo con intenciones políticas y otro por las amorosas; es también la lucha entre poetas de versos rimados y vates de poesía libre que parece prosa; de novelistas que siguen los capítulos y de autores que entremezclan las situaciones y los personajes; igual que ocurre en el teatro y en todos los demás géneros literarios.

Hispanoamérica, como heredera

del idioma castellano, está sustituyendo en la primacía, de la cantidad y de la calidad, a la madre patria. A M. de Unamuno, A. Machado y otros de la generación del noventa y ocho, influyendo en Latinoamérica, le ha seguido M. A. Asturias, J. L. Borges y M. V. Llosa, imitados en España.

Pues bien, en ambas coordenadas estéticas, se puede situar a Rondón, poeta libre e iberoamericano. Alberto es rebelde, no tanto de fondo como de forma, llegando hasta a la incompreensión muchas veces, cuestión nada rara, por otro lado, en todas las facetas artísticas. Y por supuesto, es hispanoamericano, no sólo de nacimiento y de pluma, sino de espíritu y de talante personal.

Son 35 poemas, más bien 35 gritos silenciosos que desgarraron al autor y resquebrajan la paz del que los lee. Se ataca todo en ellos, pero sin odio, tampoco con racionalidad, más bien se contraponen valores éticos.

Jornada sin estela es un pequeño libro, físicamente, que aspira a ser un gran libro, espiritual-

mente. Quizá el intercalar frases en otros idiomas sea un símbolo de la pretendida universalidad, a lo mejor es simple diletantismo.

Es menester citar alguna frase textual: como «somos y estamos los que somos». Ni que decir tiene que, no es ningún acierto lógico, ni descubrimiento del Mediterráneo, ya que los que somos, somos. En cuanto a ser y estar, es una posibilidad del idioma castellano, que no nos brindan ni el francés ni el inglés. Será porque los anglosajones y los galos no son donde están o no están donde son. Mejor dicho, porque en ellos no se presenta la dualidad que en nosotros, los españoles, sí.

J. IGNACIO HERNAIZ

MERCEDES NOVO: *Manantial*. Emege Editorial. Barcelona, 1975. 148 págs. Ø13,8 x 19,2Ø.

Tiene el neopopularismo en Mercedes Novo una de sus más fieles cultivadoras. Neopopularismo

siempre al filo de lo romántico, del poema fácilmente convertible en canción. Desde su primer libro, Senderos de una mujer, publicado en 1970, hasta este Manantial, que acaba de salir de la imprenta, son cuatro los poemarios que lleva editados. Y en todos ellos prevalece su devoción por las formas populares, sobre todo por el romance. El mundo poético de la autora se debate entre el desasosiego y los paisajes bonancibles, pasando con cierta brusquedad de la convulsión profunda a la glosa lírica de hechos que quedan al margen de su problemática. Se trata de un caso curioso y completo.

Y es que, aunque otros opinen al contrario, yo cada vez estoy más convencido de que, como decía Baroja sobre la novela, también la poesía puede ser un saco donde quepa todo. Pienso que lo esencial es que el poeta se entregue con fidelidad a sus propios sentimientos y creencias. Cualquier modo de contar puede ser bueno con tal que proceda del auténtico manantial de nuestra sensibilidad; es entonces cuando el poema adquiere una mayor operancia comunicativa, una más intensa sensación de proximidad. Y este es el santo y seña de Mercedes Novo, el objetivo al que supedita toda su capacidad de creación. Pese a que hace años que salió de su Galicia natal, su

GUILLERMO DÍAZ-PLAJA: *Conciencia del otoño*. Colección Arbolé (21). Ediciones Oriens. Madrid, 1975. Págs. 67. Ø 14 x 20 Ø.

El número 21 de la bien presentada colección Arbolé nos ofrece esta obra de Guillermo Díaz-Plaja titulada *Conciencia del otoño*. El título, como todo el libro, adquiere esa doble dimensión del otoño, como estación del año en que la naturaleza se despoja de la vida exterior, y símbolo de la misma vida del hombre abocado a la vejez, a la destrucción, a la muerte: «Mi conciencia de otoño, como un ámbar triste de turbios oro me acompaña...» Inmerso en la temporalidad del hombre —«nuestra vida es tiempo»—, el poeta profundiza en el conocimiento de sí mismo como un ser para la muerte, y cobra esa plena lucidez y sentimiento ante la realidad, que se hace conciencia. La poesía se torna así dulce y triste y sus colores adquieren la hermosura del atardecer. Libro grave y lúcido éste de Díaz-Plaja, en la mejor línea de la poesía elegíaca española. Poesía honda y meditativa la suya, llena de esa melancolía del hombre a solas consigo mismo mientras va devanando en sueños todos los recuerdos «en la tenaz pesquisa de su imagen».

Consta el libro de tres partes bien diferenciadas y definidas. La primera, más amplia, lleva el título mismo del volumen: «Conciencia del otoño». En ella el poeta reflexiona obsesivamente sobre el tiempo, y se pregunta «¿a qué horizonte, / a qué cenit, a qué verdad navegas?» ... «¿dónde yace / la arquitectura de la carne aquella / que se encendía como un sol creciente?» Advierte que todo está consumado: «Siento en mí / la plenitud del árbol florecido, / la frondosa verdad de las raíces / y de los frutos...» Experimenta la tristeza del otoño oyendo el sollozo de los violines de Verlaine:

«Hay un vino que enciende burbujas de silencio,
goteando en las frondas del tiempo desmayado»...

Un bello romance titulado «Rueda dentada del tiempo» insiste en el tema obsesivo de la muerte; lo mismo en el poema «Los bosques del otoño». Esta obsesión adquiere una dimensión religiosa y se hace plegaria en «El poeta ha cumplido sesenta años»: «Todo es igual. Todo es ayer. / Todo es mañana y es hoy mismo. / Desde los fondos de mi ser / clamo, Señor, desde el abismo».

Cierra esta primera parte un poema extraordinario, «Canto de muerte en Leningrado», en el que recuerda y se duele de la juventud caída en la guerra: «Conciencia del otoño, fabricada / de ausencias de amargura irremediable. / Supervivientes somos de un inmenso / ejército en derrota por el tiempo». El tono de voz, la andadura del verso, las imágenes y palabras están perfectamente ensambladas con el tema. Hay una estrecha correspondencia entre significado y significante.



La segunda parte, «Cantata para dos voces», es un largo poema construido también a dos bandas: una, la de la realidad; otra, la de la meditación o el sueño. Lo concreto le da pie para ascender, para trascender. De lo fugaz presente pasa a lo eterno. Dos voces expresadas hasta en dos diversos tipos de letra. El diálogo entre lo temporal y lo eterno logra una formidable superposición de tiempos que produce una continuada emoción a lo largo del extenso poema.

Finalmente, «La casa vacía» es un manojo de diez poemas breves de intenso lirismo. En mi opinión, el libro adquiere en esta parte su dimensión más entrañable, más apoyada en las cosas cotidianas y sencillas. El poeta, mientras realiza un viaje en barco, va recordando la soledad de su casa vacía; los objetos: «Guarda el sillón la huella, todavía, / del cuerpo reclinado; las almohadas / / conservan la tibieza de unos rostros...», las viejas llaves, la mesa del yantar, la vieja servidora «como un fruto de bondades», los libros, los cuadros, los discos, las viejas fotografías que «reproducen —¿para quién?— existencias y sonrisas»; los hijos «que huyeron como pájaros». «Vacía en el hondón de su silencio», escucha su soledad porque «no hay nadie, nadie, nadie, nadie, nadie...» Y, para concluir, se oye el escalofrío poético: «Sabemos que, al final de la jornada, / irremediamente dejaremos / esta vez de verdad, y para siempre, / vacía nuestra casa. Para siempre».

Conciencia del otoño nos parece un libro grave, que nos comunica el temblor de un hombre ante la inexorable marcha del tiempo. En él se da esa difícil conjunción del contenido con la belleza expresiva de un verso bien hecho. La palabra adecuada, la metáfora intuitiva, el ritmo del verso, las aliteraciones y anáforas nos sorprenden en cada poema, confirmando al libro esa riqueza de lenguaje dentro de la más diáfana claridad. Guillermo Díaz-Plaja, el académico, el erudito, el sabio, dándose la mano a sí mismo, hombre y poeta.

RAFAEL ALFARO



BLEIBERG: CUARENTA Y SIETE AÑOS DE POESIA

Hace sesenta años que nació en Madrid Germán Bleiberg. Hace cuarenta que aparecieron, asimismo en la ciudad del Manzanares, sus primeros poemas bajo el título de *El cantar de la noche* (La Tentativa Poética). Mil novecientos treinta y cinco fue año muy fundacional para parte de la generación de poetas a quienes, sin embargo, agrupamos con la cifra de 1936, por la resonancia histórica que ésta tiene. Con Bleiberg, surgieron, en 1935, Gabriel Celaya (*Marea de silencio*); Luis Rosales (*Abril*); Dionisio Ridruejo (*Plural*), y Carlos Rodríguez Spiteri (*Choque feliz*). Para entonces, la poesía española se hallaba en trance de un nuevo giro que, no de un modo unilateral, iba a suponer auténtico cambio. Las direcciones de ese cambio se configurarían, esencialmente, así: replanteamiento de la disciplina formal; apoyos epigonales en el surrealismo; intensificación del acento humano con objetivo social—Serrano Plaja, por ejemplo—y adopción de algunas de las líneas maestras contenidas en el *Manifiesto de la poesía impura* lanzado por Neruda en ese 1935 de encrucijada.

El arranque de Bleiberg se perfila mejor a través de *Sonetos amorosos* (Ediciones Héroe, Madrid, 1936) y, por tanto, dentro de la primera de las tendencias señaladas. Muestra ahí su fervor por Garcilaso, que cundiría mucho un poco más adelante. A este propósito conviene repetir que el poeta soldado de Toledo significó, aparte de un estímulo para recobrar el gusto por

la estrofa y la medida, un impulso para el aumento de la temperatura lírica del poema. Este neoclasicismo, tantas veces identificado con la frialdad y el artificio retórico, fue sin duda uno de los factores iniciales y desencadenantes de transformaciones en la lectura, por lo que tenía, con su orden endecasílabo, de actitud neorromántica.

Una nueva lectura de los sonetos de Bleiberg es muy ilustrativa a este respecto. Lo que importa en ellos, lo que decide su valor, no es el virtuosismo de lenguaje ni los recursos de técnica, sino la sustancia emocional. Advertimos cómo las rimas en *ado* y *ada* se repiten y cómo no faltan las simplificaciones expresivas muy al hilo del modelo principal, aunque este garcilasismo anda lejos de ser una imitación. En 1933, Pedro Salinas había fijado en *La voz a tí debida* un mundo amoroso—verso de Garcilaso al frente—, y esta circunstancia no puede olvidarse. Bleiberg, como algunos otros jóvenes, tuvo en cuenta tan extraordinaria lección, que era la de una imagen platónica de la amada, pero para injertar en la misma las raíces del amor-naturaleza. La mujer fervorosamente querida, aunque como a distancia, se funde en el paisaje, es paisaje. Luz, aire, agua, cumbre, nieve, lluvia, aves, crepúsculo, noche, primavera, etc., constituyen algo más que una atmósfera propicia al encantamiento y al desvelo del amante, cuyo dolor se centra en un ver sin poseer, en una casta y serena presencia que conmue-

ve, pero sin que sean traspasados los límites muy estéticos de la contemplación. Miguel Hernández, en *El rayo que no cesa* (1936), daría al dúo amoroso un ardimiento corporal propio de quien consume lo deseado. Al fondo de esa diferencia de situaciones, hay que poner la que existe entre Garcilaso y Quevedo.

Para Bleiberg, amor y paisaje son valencias que no admiten separación. *Más allá de las ruinas* (Madrid, 1947) supuso una confirmada prueba de la juntura de esos elementos. Donde hay jaramagos y ruinas brota el romanticismo, vino a decir Ortega. Lo que abandona Bleiberg—¿para siempre?—es el soneto, si bien no la rima, a la que acude de cuando en cuando; lo que persiste en él es la manera de sentir el mundo desde una profunda soledad y apoyándose en cosas muy visibles. Su ritmo necesita de una continua simbiosis: *Una huella desprendida del amor como una hoja amarilla en noviembre / abre mis llagas al recuerdo sin pronunciar tu nombre; / tu nombre, fruta madura para siempre en mis labios. O te amo por encima de todas las flores, / porque en ti, tierra o mujer, es la espiga superior al tiempo, / y la luna llena describe la plenitud de tu caricia, / lluvia clara en tu adolescencia ceñida a los abismos, etc.*

Está claro que la poesía de Bleiberg, sin abandonar del todo ese clima a la vez abierto e introvertido, toma un camino denso en que los planos del *tú-yo* quedan al margen. Los poemas adquieren ampli-

mundo lírico es una prolongación del paisaje suave y romántico de dicha región: «Dejando voy por la senda / la estela de mis caminos... / Huellas de mi vida errante / que va tejiendo el destino.

Como queda dicho, Manantial es el cuarto libro de Mercedes Novo. En los anteriores, aparte de ofrecernos una conmovedora versión de su alma en soledad, tan influenciada por la morriña gallega, dedicó una serie de romances y cánticos a las regiones de España, realmente meritorios por su devoción y sencillez. Conviene tener en cuenta, para entender mejor su personalidad, que Mercedes Novo, además de sus libros, tiene editados varios discos donde ella misma interpreta con notable acierto sus canciones y poemas.

Aunque quizá en Manantial se haya replegado más que nunca sobre sus duelos y quebrantos espirituales, sobre sus más íntimas devociones. Me han gustado, especialmente, sus pensamientos y romances, en los que el verso octosílabo, asonantado, se nos ofrece con agilidad y gracia, con fluidez y arraigo. Digno de mención es su apasionado Canto a Guatemala, pleno de ingenuidad poética y de fervor hispánico. De ingenuidad en el sentido de pureza. En la última parte del volumen, cuya portada también ha sido dibujada por Mercedes Novo, se recogen varios trabajos en prosa, especie de crónicas viajeras, las cuales mantienen el debido decoro, no desmereciendo del poemario. Son las únicas páginas en prosa que conozco de la autora. También se publica el texto del discurso que la autora pronunció este mismo año en Bar-

celona como mantenedora de unos juegos florales.

Aunque son muy otros los caminos por los que hoy discurre la poesía española, la obra de Mercedes Novo merece nuestra consideración y respeto. Los poetas de raíz popular también tienen su encanto y su gracia. Es el caso de esta autora. El público así lo ha entendido, agotando las primeras ediciones de todos sus libros. Igualmente un amplio sector de la crítica ha elogiado su

poesía, reconociendo que en su entrega, en su sencillez y en su convulsionada pasión amorosa existen valores líricos muy estimables.

J. L. M.

JESÚS RIOSALIDO: *Muwashajat*. Editora Nacional. Libros de Bolsillo. Madrid, 1975. Ø 11 x 18 Ø.

Composición poética árabe, la muwashajat. Fue creada por Mu-

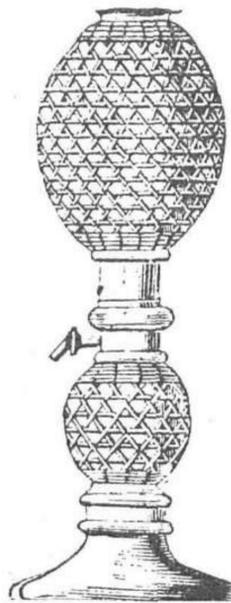
qabdam Ibn Muafa, invidente que vivió entre los siglos IX y X, bajo el emirato de Abdallah. Cultivada no sólo por los poetas del Islam, sino también por aquellos de confesión hebraica, posee la particularidad de doble rima, ofreciendo refinadas metáforas, de acuerdo con la tradición del Andalus. Al final presenta una salida o especie de estribillo, la llamada *jarcha*; esta *jarcha* viene a iluminar breve, efusivamente, el laberinto lingüístico que, en no

DAVID ESCOBAR GALINDO: Coronación furtiva. Ed. Cultura Hispánica. Madrid, 1975. 62 páginas. Ø 15,5 x 20 Ø.

El poeta salvadoreño David Escobar Galindo nos brinda, bajo un título sugerente, *Coronación furtiva*, un hermoso poemario, que parece escrito—relajante, sedadamente escrito—, sin perder, ni por un instante, el lema que rezan estos versos del poeta:

«El que destina algunos minutos de su día a pensar en las cosas que parecen pensadas o a cuidar de los bellos escombros familiares...»

Porque el libro, en el fondo—de aquí su risueña melancolía, si se me permite la paradoja—, no es otra cosa que un resucitar, moroso, proustiano, de vivencias, recuerdos y paisajes, destilados, naturalmente, no a través de la simple idea de la imagen retrospectiva, sino del corazón. Un viento lírico, suave, acariciador, recorre las páginas de este volumen, tan vivo, tan original, tan auténtico, como escrito de dentro



afuera que ha sido: «A vos, Carmen Rendedos, te quiero con un nudo de barro en la garganta...»; «Cuando mi mamá se puso un delantal / llorando por la edad de las bellas rodillas...»; «Por las cuatro paredes del comedor, el tiempo / descorriendo blancura...»

Poesía de buena, de buenísima

ley, desmochada de acotaciones retóricas y acechada de símbolos, veladuras y sugerencias, eso es, a juicio del crítico, *Coronación furtiva*. Pero aún hay más. En la tensión, siempre conturbadora en el poema, entre fondo y forma, el autor de *Coronación furtiva* intenta, y logra, mantener el equilibrio sostenido entre ambos, sin soltar los mandos, si se me permite la expresión, a fin de controlar en todo momento la expresión, que parece tender a escaparse, a hacerse torrencial. El ritmo silábico, desdeñado con tanta frecuencia en la poesía de hoy, adquiere en la de Escobar Galindo cierta cualidad de protagonismo, lo cual no sólo le permite esa contención expresiva que decimos, sino que abre el verso a una agradecida cadencia musical, muy en consonancia con el temblor nostálgico que domina el volumen, y que su autor subraya con frecuencia mediante juegos tipográficos.

Un libro, en fin, que cala hondo en el lector. Construido con escasos materiales—remembranzas, reviviscencias añorantes, símbolos—y vehiculado en un vocabulario directo, logra comunicar a aquél el

tud de desarrollo y ahondan en una textura de contenidos universales y, por supuesto, íntimos. La naturaleza, ya no al trasluz de la amada, continúa siendo motor, pero de motivaciones que llevan la carga de anhelos sin respuesta: *Sed. / Tengo sed, y las fuentes se han secado para mis labios, / el otoño es presencia también en las aguas, / y un abismo marchitando florece en mi nostalgia segura...* La angustia que impregna *Elegía de las hojas otoñales* tiene, al final, una especie de orgullo de la aceptación: *pero, sobre todo, que no llore nadie conmigo, / porque mi soledad es lo único cierto que poseo...* Esto es, que las invocaciones, admiraciones y preguntas, tan típicas de lo romántico en el más puro de los sentidos, ofrecen el contrapeso de una conciencia profunda del ser que habla y que cuida de refrenarse la tentación del desmelenamiento (por la época en que en estos poemas aparecen, el tremendismo resulta pan cotidiano). *Conozco los caminos más contrarios, / y en el cruce de todas las contradicciones / tiembla la vigorosa estrella de la armonía.* Con esa armonía—seguro contra los excesos—hay que relacionar las alusiones a cisnes, jardines, lagos inmutables, y también, clásicamente, a brujas y faunos. En *Años de presagio* se lee: *¿Dónde hallar ahora / la abnegada serenidad que se ha desangrado / entre las noches claras?...* La complacencia en la muerte avanza; aun así no se ha borrado el deseo de que *lo más solitario de mí mismo indique que nada ha sido estéril.*

La salida de esta angustia está en el *Himno del hombre* y, muy especialmente, en *Himno de la transfiguración*, uno de los ejemplos de verdad rotundos que pueden aducirse como manifestación de lo que un poeta de nuestros días aporta a la antigua

Germán Bleiberg

Selección de Poemas 1936-1973

Grant & Cutler

lucha del humano contra sí y de cómo la naturaleza se convierte en refugio y sentido, réplica a la metáfora manriqueña—*alegría fluvial*—, evasión consciente, modo de ser antiguamente libre.

Desde el fin de los años cuarenta, Germán Bleiberg prefirió el silencio como poeta. O casi. En el último apartado de esta *Selección de poemas (1936-1973)* (*) un breve conjunto de ellos son los que corresponden al tramo entre 1952-1973. Desde 1961, el poeta enseña en universidades norteamericanas. ¿Qué ha supuesto esa época

(*) GERMAN BLEIBERG: *Selección de poemas (1936-1973)*, Grant and Cutler, Londres, 16x24 cm., 88 págs.

en la producción de quien nos ocupa? En lo que este volumen deja ver no se perciben muchas variaciones respecto a lo antecedente, si exceptuamos la serenidad y un tratamiento más coloquial del lenguaje. *La visita* y *Búfalo 3* son verbigracias del nuevo tono, con las preocupaciones de tiempo, destino, insastifecha ansia, paisaje, que caracterizan esta obra. El mundo anglosajón y otras circunstancias vitales las han templado. Pero el romántico, con ecos de Hölderlin no renuncia, no puede renunciar del todo a lo que le sostiene.

Comencé este artículo aludiendo a la promoción de la que Bleiberg forma parte. A esta altura cabe verlo como un poeta de absoluta coherencia, que eligió la autenticidad y, acaso por mantenerla, ha preferido no prodigarse. ¿Soy clásico o romántico?, se preguntaba Antonio Machado. A esa pregunta, Bleiberg podría responder que es un romántico que ha luchado, con algunas armas del clasicismo, para superar las tentaciones estéticas y éticas de esa corriente que, en él, se identifica con la que conocemos por existencial. La conclusión de esa pelea parece hallarse en los últimos versos de esta preciosa edición: *Para qué pensar tanto en los ríos / y en otros ríos y en el mar / por qué cavar en las estaciones del año / o en los símbolos establecidos / vendrán los segadores de frente / sin máscara ni uniforme / todo se sumirá en la historia mal sabida / nada se sabrá al fin / ni del agua ni del fuego / y agua y fuego subsistirán para siempre / misterio anterior al misterio / más allá de la nada.* Así, el temor y temblor quedan paliados por un talante estoico, más allá de sus propias ruinas.

LUIS JIMENEZ MARTOS

pocas ocasiones, va en orden precedente.

La muwashajat del poeta Jesús Riosalido, según él mismo nos advierte, es conceptista, dada a la introversión. Escrita por un hombre de nuestro tiempo, propicia para una lectura reposada, sin intención de imitar antiguas vivencias históricas o religiosas, baraja un lenguaje no exento de belleza; a veces, delicado; otras, tajante, mas en todo caso, de una misteriosa singularidad.

Este libro que hoy llega a nuestras manos se presenta dividido en cuatro partes. La primera está dedicada a la poesía amorosa; diré más exactamente, erótica. En la segunda, temas satíricos se recogen; en la tercera y cuarta, panegíricos y elegías se vienen a agrupar respectivamente.

Al leer estas estrofas, que más bien fueron creadas para el canto, concebidas en fervor hacia aquellas hermanas árabes, hieren nuestra sensibilidad destellos del Andalus. Parece como si refulgiera un increíble artesanado; amplio ataurique; vigas de primorosa decoración; prodigios donde se apiñan geométricas lacerias. Y un fondo de lumbre bermeja, verde, azulada. Se descubre un acua de luz, enjambre de abejas o versículos; artesanados de estrellas, chorros del oro. A través de suspirante celosía, un hilo de luna. Y lámparas, centenares, millares de lámparas, de azófar o latón dorado. Y altos cirios de cera esmeralda, que alguien colocó hace un siglo o suspiro delante del mihrab. Mosaicos relucen, columnas de alabastro, bellas lápidas con inscripciones en caracteres cúficos... Estrofas del poemario *Muwashajat* van enmisteriando evocación y signos.

«Ghazal», poesía amorosa. Ecos del «Collar de la Paloma», de Ibn Hazm, ese «estudio sobre el Amor y los Amantes». Jesús Riosalido agrupa alrededor de una veintena de composiciones:

Al lado del cuerpo al lado resuenan las faldas tibias.

Mujeres vistas de calle cruzando de pronto el aire ponen caprichos fugaces

en los cuadernos pintados con curvas voces y cifras.

Levedad del talle, del blanco cuello. En «Amor largo en cimiento hondo» nos asalta una fluvial sorpresa, grácil de andadura:

Mi amiga cortó en secreto los ojos ciegos del puente.

De la parte que Riosalido consagra a la intención satírica—«Hiyá»—destaquemos las composiciones «Nueva dinastía», «Destrucción del castillo de Villaviciosa», «Alfonso orientales en la plaza tristeza», así como «El último dolor en público abollado».

Y llegamos al «Madh» (del árabe, panegírico). Allí nuestro Diego de Velázquez. («El portugués judío vuela verde / y azul / el agua en los cristales.»). Don Francisco de Quevedo, de enajenante desgarró, pluma y cerebro que va empapando, sin cesar, en su propia sangre, al lado de Jovellanos. («El poder que te arroja en el silencio / ya me ha arrojado a mí.») Para culminar dedicando una composición a Giner de los Ríos.

De «Razá» —alabanza que se consagra a los muertos—, con sus catorce elegías, vamos a citar «Lecho de muerte sola», «Mensaje para un desaparecido», la «Jaracha no escrita» y «Nihayat», que como su nombre indica—final, en lengua árabe—cierra este conjunto de antiguos y recientes versos.

Agradecemos también a Jesús Riosalido —había publicado con anterioridad *Zéjel del libro de Amor y algunos más, El diván de las sombras y Maqamat*— su in-

troducción, así como el glosario que nos permite desvelar los misterios de ese léxico árabe, hebreo o castellano arcaico.

Muwashajat viene a ofrecer, no diré a manos, sino a estrofas llenas, el homenaje de un poeta de nuestros días a un pasado lleno de turbadora vitalidad.

F. S.

ARCADIO PARDO: *Tentaciones de júbilo y jadeo*. Colección Rocamador, número 85. Palencia, 1975. 48 páginas. Ø 14,5 x 20,5 Ø.

Arcadio Pardo, que ejerce la docencia en Francia desde hace bastantes años, presenta en la «Colección Rocamador» su quinto libro de poemas. Pardo entiende el fenómeno poético como un medio sencillo, fácil, de transmitir, sin entrar en profundizaciones de ningún tipo, su encuentro con lo cotidiano, con pequeñas cosas que le emocionan: el recuerdo de su pueblo y de su madre; su hija llevando unos tallos de trigo; una reflexión dominguera en el confuso júbilo de octubre, / apagando unas tristes, sosegadas, / calladas ganas de llorar; el nido de golondrinas en el establo; la parroquia de Sèvres; un viaje a Voves, y otras tiernas costumbres, recogidas por el poeta y puestas en endecasílabos en su mayor parte, sin otra intención que la de hacernos partícipes de sus entrañables querencias.

En consonancia con el contenido, el lenguaje utilizado es el más simple, el de cada día, el que llama a las cosas por su concreto nombre, colocándolas en su exacto lugar, servido todo ello

estado de ánimo del poeta y mercerle en un apacible oleaje lírico. Lo que no es poco, o, mejor dicho, lo que ya es mucho.

Olvidaba decir —aunque se trate de un detalle marginal y anecdótico, pero que no deja de resultar significativamente corroborador de su calidad—, que el poemario *Coronación furtiva* quedó finalista en el Premio «Leopoldo Panero», de poesía, 1973. Como olvidaba asimismo consignar que, si se me pidiera escoger un poema entre los que contiene el volumen —difícil elección—, me quedaría con el titulado «El cine»:

«Por los años cincuenta aprendí a conocer la distancia angustiosa [de las especies reales; recontaba monedas, los profundos billetes que tenían un poder laberíntico, pude contar con ellos la Isla del Tesoro; y cuatro cosas, es decir, deber, insolución, iglesia oscura, cine oscuro con Tyrone Power y Alice Faye besándose; era el tiempo del mambo...»

MANUEL ALONSO ALCALDE

con ese ritmo musical pegadizo que dan los endecasílabos y ese acostumbrado sonido de frases tan oídas, tan gastadas ya: Ahora me surge tu recuerdo, tierra / mía, me embriaga tu recuerdo ahora. / Aquí hay un pino quieto desde siempre, / un cerro desde siempre / quieto que oprime el sol / del padre mediodía. / Aquí la huella de un pequeño pie, / unos cantos rodados, mucha arena.

Los veintisiete poemas son otras tantas tentaciones, a las que Pardo no ha podido resistir, de trasladar los júbilos y jadeos que le produce su diario contacto con las personas y cosas queridas o la nostalgia del ayer. Se adivina en él la persona capaz de silenciar todo obstáculo, toda interferencia del pensamiento, cualquier búsqueda —con más y más equipaje— de una explicación significativa de lo que vive y le rodea, o de un procedimiento más depurado en el empleo del verso. Porque el poema está visto como unas variaciones reiterativas de lo más intrascendente de la realidad: Qué tengo, di, qué tengo en este julio, / campanario abatido de campanas, / nido de noche, páramo de sombras, / orando en balbuceos mis riadas, / llorando el luto de mi poderío, / diciéndome Portillo tembloroso, / viéndome carretera soleada, / niño sin paz, ala sin pluma, pluma / caída, hecha de piedra en la zanja, / las manos apresadas en los hijos, / los ojos rojos de tejados

secos, / qué tengo, di, este julio de pinares, / para siempre decir mamá, mamá...

MARY CARMEN DE CELIS

TITO DE LACAR: *Poemas Euskalérricos*. Editor Pascual Manuel Urzainqui Erro. Pamplona, 1975. 137 págs. Ø12 x 19Ø.

El seudónimo de Pascual Manuel Urzainqui Erro es Tito de Lacar, apellido que tomó por haber servido como voluntario a los diecisiete años de edad en el famoso tercio de Lacar, habiendo combatido en él durante toda la Guerra Civil española.

Comienza este libro con un poema dedicado a los jóvenes luchadores de su tercio, o «potrillos», los cuales mandó como jefe o «tito».

Después, sigue el poema de «Euskalerría». En sus estrofas se cuenta de forma monótona y poco feliz la historia legendaria de Tubal, el hijo de Jafet, que, viniendo de la península de Istria, se adentró por Galicia e hizo su aparición en Ofiussa o Spania. Su asentamiento en Euskalerría, o valle del Roncal, crea el mito. Tubal queda convertido a partir de este momento en Aitor, que significa «padre de todos los vasos». Basándose en esta tradición,

el autor de este pequeño libro lanza su canto. Un canto excesivamente largo, que llega, sin ninguna duda, a crearnos cierto aburrimiento.

Luego vendrán «Cuerpos y almas»; «Firmino, San Fermín», y algunos más, que continúan dentro de la misma tónica; es decir, enlazando versos y versos que parecen que nunca van a terminar. Son poemas largos, de pocos decires y de muchos relatos, que ni nos llenan ni llegan a interesarnos, a no ser por la narración legendaria o histórica que algunas veces estos poemas poseen.

En el libro sólo encontramos algunas estrofas, muy distanciadas, que pueden ser consideradas medianamente pasables.

Sin embargo, debemos de hacer constar, para bien de Tito de Lacar, que en su obra existe una prosa muy ligera, que lleva por título «Poesía y poetas», que creo debe tenerse bastante en cuenta.

En este apartado vamos a encontrar una serie de frases felices que conviene anotar en este comentario que hoy hacemos de Pascual Manuel Urzainqui Erro. Dicen así: «El verso ha de nacer con su cuerpo y su alma; sin ortopedia. Los pensamientos e intenciones de un poeta son su estética. No hay escuelas, hay poetas.»

Y luego, Pascual Manuel, exclamará: «El poeta tendrá cerebro de teólogo, filósofo, sociólogo, oído de músico, pupila de pintor.» «El poeta es como el ruiseñor; nació para cantar, y si el ruiseñor hablase y le preguntásemos por qué da tonos altos, por qué da bajos, movería sus alas y desaparecería de nuestra vista.» «Lo trágico es que los cerdos, como los poetas, no son apreciados hasta después de muertos. Luego vienen las Elegías Blancas.»

Y después de mostrarnos Pascual Manuel estos rasgos de ingenio, acude de nuevo a sus poemas, donde seguimos observando sus ripios, la escasez de ritmo, de melodía y, en casi todos ellos, la monotonía de su decir, que francamente agobia.

Creo sinceramente que la línea que debe continuar haciendo Tito de Lacar es la de su especial prosa, que resulta, sin género de dudas, más profunda, más alegre y mucho más viva. Quizá, sin saberlo, camina hacia nuevas «greguerías».

Para terminar, basta decir que para Tito de Lacar el poema sólo consiste en hacernos historia o leyenda. El camino bordado de la imagen graciosa le va mucho mejor. Creo que Gómez de la Serna puede ser su verdadera musa, su inspiración.

JOSE LUIS DE BEAS HERRERO

JOSE CARLOS GALLARDO: *Juicio inicial al hombre*. Ediciones Cort. Palma de Mallorca, 1974. 50 pp. Ø13 x 19,5Ø.

He aquí unos poemas que surgieron a bocajarro, con rabia y tensiones de meditación. Como si el poeta, de profesión su dolor de ser hombre, se pusiera a hablar por la calle, en el bar o en la oficina. No quiere evitar expresiones prosaicas. Su visión y decir están en razón directa de una postura ética. Existen montones de muerte por el meollo de sus palabras:

«No hay hombres ya, sino raíces a [imagen y semejanza de la muerte.»

Noticias del diario: como la de ese obrero muerto en Mendoza durante una manifestación pidiendo que no aumentaran las tarifas eléctricas, o «La marcha del hambre»:

«El hambre a pie, el hambre a mano, el [hambre a telón corrido, el hambre como una mancha de silencio [en la mesa, hambre de todos que no espera hartura.»

Nacido en la ciudad de Granada, en 1925, José Carlos Gallardo aparece y desaparece como un Genil o Darro enfebrecido que no como un Guadiana de serenidad. Un día, cuando menos se espera, le encontramos, pero aquella misma tarde vuela a su residencia de la Argentina. En otra ocasión, y después de invitar a unos vasos de vino, nos lee sus versos más recientes y tenemos noticias de sus lecturas y conferencias en Universidades y centros culturales de Hispanoamérica, Estados Unidos, Francia, Inglaterra, Italia y otros países.

José Carlos Gallardo trabaja en el Instituto Argentino de Cultura, en Buenos Aires. De su labor poética recordamos los siguientes títulos: *Hombre caído* (del año



JOSE CARLOS GALLARDO

JUICIO INICIAL AL HOMBRE

PREMIO CIUDAD DE MANACOR DE POESIA 1973

1954); *De mar en mar*, publicado en la Colección *Veleta al Sur*, Granada, 1961; *Amor americano*, Colección *Adonais*, 1968; *Piedra serena*, Editora Nacional, 1970, y *Aparición de la alianza*, Ediciones de Cultura Hispánica, Madrid; este último libro quedó finalista en el Premio Leopoldo Panero 1971.

Dentro del tema del hombre, prodigado y a veces con exceso en esta corriente humanística o neohumanística que se llega a palpar en nuestro aire, pongamos en primer plano el sentimiento del vivir de cada día. Y en una meditación —meditación casera— se siente, suena el fluir del tiempo «como una bala deja de escucharse en un cadáver». El mañana llegará exactamente. El poeta será, como de costumbre, un ciudadano más. Puede que invente la belleza en un rostro o en una palabra.

Y tiene que aprender esa difícil asignatura: no morir todavía.

Se anotó con anterioridad que José Carlos Gallardo no evita el prosaísmo. Al no poner distanciamiento entre lenguaje familiar y lenguaje poético, con cierta frecuencia nos chocan versos como los siguientes:

«En Febrero la vida subió un 17 por [ciento.»

«Llevo deseril para la jaqueca. Me hice [un electroencefalograma.»

Aún teniendo en cuenta su carga testimonial, no quisiéramos corroborar aquella afirmación de que parte de la poesía que hoy se escribe es prosa y no siempre de calidad. En *Juicio inicial al hombre* encontramos aciertos expresivos propios de un ser que no ignora cómo luchar con el lenguaje. Así cuando el poeta...

«Yo entonces llego a casa. Abro los ojos. Caigo en la cama—afuera llueve—y leo hasta que el silencio me ata a su columna y la mañana empieza en una tos o un [timbre que pone en marcha el ascensor o la luz [del día.»

Estos versos no se podrían interpretar a la manera de monólogo. Se trata de un diálogo irrestañable. *Diálogo del hombre—carne de soledad—con los seres y las cosas de sus circunstancias históricas*. Estos versos aspiran a convertirse en una cura de urgencia.

Juicio inicial al hombre (Premio Ciudad de Manacor 1973) va a terminar con un poema concebido tal si de una conferencia se tratase, apta para todos los públicos. Allí el «señoras y señores». Y crece, con el dolor de las realidades que se respiran, el turbión del sarcasmo.

FRANCISCO SALGUEIRO

ALFONSO DE VALDÉS: *Diálogo de las cosas ocurridas en Roma.* Introducción y notas de José Luis Abellán. Editora Nacional. Madrid, 1975. Ø18 x 11Ø. 170 páginas.

Nada menos tópico que resaltar de la obra de Alfonso de Valdés su significación y vigencia. Y no sólo como documento histórico, sino también como testimonio literario, valores ambos que se sostienen mutuamente dentro de la vieja trama del diálogo apolítico, forma accidental de teatro cuyos dos eximios personajes (el maestro que con hábil dialéctica conduce al improvisado discípulo hacia una verdad sobreentendida) son meros pretextos al servicio de una intención que acaba confesándose única. Los problemas de fondo —como corresponde a tan ilustre silogismo— pertenecen a esa substantividad humana susceptible en todo tiempo de mantener sin desmayo un infortunado conflicto social. Me refiero, sin duda, a la degradación de la moral como forma vocacional del interés mundano. En este punto nace el erasmismo y en este punto fija Valdés el espíritu de su obra.

José Luis Abellán, en la introducción, se encarga de hacernos una amena y reveladora exposición de las líneas morales y políticas que están involucradas en los hechos que narra Valdés, y dentro del cuadro del erasmismo español, de sus consecuencias, avatares y problemas, la figura ideológica del autor nos llega nítida y veraz, insertada entre esos vértices que modelan su fisonomía: Erasmo y Carlos V.

El erasmismo, que alumbró el diálogo entre cristianos y protestantes bajo la idea primigenia de Erasmo de mantener pacíficamente la unidad espiritual cristiana, es imprescindible para comprender el concepto de "imperio" de Carlos V, concepto más religioso que político y más conciliador que expansivo. Y acaso sólo entendiendo esto se pueda comprender la justificación que hace Valdés del "saco de Roma", presentándolo como un obligado acto de violencia al servicio de la paz y la concordia cristiana. La argumentación es, por una parte, la opinión personal de un erasmista —Valdés—, y por otra, la versión oficial de los hechos. Sobre ella, Carlos V es el príncipe cristiano hecho a imagen de Dios, intercesor suyo ante los hombres y, en definitiva, el "buen pastor" bíblico que suspira por su rebaño. Algo, pues, muy contrario al prototipo del príncipe de Maquiavelo, y algo que consigue reunir la política y la verdadera moral cristiana bajo una advocación paternalista.

Acerca de esto, es francamente perspicaz la valoración que hace Abellán de la ideología erasmista que sirve de fondo a la argumentación de Valdés. Así, el sentido espiritualista de la Iglesia está motivado en Valdés por la concepción paralela de "imperio", y ambas ideas —originadas y originantes entre sí— tienen en el erasmismo el clima moral que les da cohesión y que Valdés alterna para atacar a la Iglesia y a la violencia que por su ambición desata. La crítica, dirigida a Clemente VII, pero suavizada a través de la mala elección que

ha hecho de sus consejeros, orquesta dos argumentos: el deterioro moral de la Iglesia, necesitada de una profunda reforma, y la voluntad divina que, por medio del emperador, castiga con apocalipsis este estado de conciencia dormida. Las reminiscencias bíblicas de culpa y castigo como mecanismos fatales de acción y reacción, son las citas que cualquier erasmista hubiera elegido para valorar tal estado de cosas. La segunda, sin embargo,

tiene un fundamento e intención teológicos que revelan hasta qué punto quería llegar la doble argumentación de Valdés.

De otra parte, Abellán da detallada cuenta del ideario erasmista que se halla diluido o fragmentado en el curso de la obra: la doctrina del cuerpo místico, el velado paganismo oculto tras reliquias e imágenes, la comunicación directa con Dios, el espiritualismo esencial... Y en última instancia, Valdés nos ofrece su



ALFONSO LINDO: *La aventura del «comic».* Edit. Doncel. Madrid, 1975. 204 pp. Ø11 x 18Ø.

Estamos ante un libro que merece una atención detenida y destacable. Alfonso Lindo ha tenido el buen criterio de aunar en un mismo volumen un grupo de entrevistas con diecinueve representantes del comic en España. Esta obra, aparentemente breve y un tanto frívola, está cargada de una fina y penetrante interpretación en torno al mundo del comic como revelador de una «cultura de masas» y de una «cultura del lenguaje icónico», particularmente referidos al niño, que encuentran en el libro de las imágenes una fuente pedagógica de largo alcance.

Recordemos a este respecto cómo el libro de Alfonso Lindo se viene a insertar dentro del campo de los estudios realizados por psicólogos y sociólogos sobre imagen y comunicación. Hasta tal punto, esta temática encierra un hondo y amplio contenido que, en virtud de ella, se plantean las mejores investigaciones en torno al niño y su aprendizaje. Sólo citaré una muestra relevante de tales investigaciones: J. Piaget («La imagen mental en el niño»), G. Salachas («El hombre y la imagen»), Sullerot («La lectura de la imagen»), S. Szuman («La identificación en el niño con objetos representados en imágenes»), A. M. Tibault-Laulan («El lenguaje de la imagen»).

Valorado desde esta perspectiva el libro de Alfonso Lindo podemos captar su punto de arranque, expresado por el autor en el prólogo. Existen «dos lenguajes» coincidentes en el comic: el lenguaje literario, con máxima carga significativa, y el lenguaje icónico, revestido de carga expresiva-intuitiva. De ahí que el tebeo y el comic, como apunta Alfonso Lindo, es transmisor de una hondura y un contenido depurado que supera los ámbitos de lo artificial y fácil, de lo convencional y de lo inmotivado. Plenamente de acuerdo con la tesis de nuestro autor. El comic, por otra parte, sirve a una «cultura de masas». Claro está que este tipo de cultura es muy semejante a una «cultura-ficción». Pero, sin embargo, la cultura de masas reclama una «participación real» del hombre contemporáneo en los medios audiovisuales —cine y televisión, particularmente—, porque encierran mensajes y contenidos que deben ser «evaluados» y filtrados con criterio cabal y sensibilidad captadora. Lo que sí es cierto, y vuelvo a coincidir con Alfonso Lindo, es que el comic precisa una «renovada estructuración» para no caer en lo vulgar, lo rutinario y lo inexpresivo. El niño es un ser dotado excepcionalmente de unas funciones mágico-motrices que están enraizadas en su imaginación explosiva. El comic y el tebeo deben estar de acuerdo con los condicionantes psicológicos del niño.

Son diecinueve los autores de comic que registra el presente libro. Todos españoles. Sin embargo, algunos gozan ya de una bien merecida dimensión de autores mundiales. Las entrevistas y las anotaciones de Alfonso Lindo son incisivas, nítidas y definitivas del perfil de cada dibujante.

En último y definitivo alcance, el libro de Alfonso Lindo es una aportación desembarazada y digna —como tarjeta de presentación— de uno de los fenómenos menos estudiados de nuestro tiempo. Es más lo que sugiere que lo que afirma; tiene más de encuadramiento que de sistematización; es predominantemente un libro periodístico, pero no por ello de tono menor.

FRANCISCO VAZQUEZ



imagen de hombre renacentista "tratando de incorporar en un sentido cristiano los valores de la antigüedad clásica", es decir, sugiriendo ese utópico afán universalista que, inspirado en una moral cristiana, fue el sueño profundo de una época. Tal es también la invocación a la "aurea mediocritas", a nuestro hombre del traje gris rescatado de las garras de los héroes.

La edición ofrece algunos cambios en un deseo de hacer una versión más popular y accesible: supresión de algunos rasgos ortográficos que han perdido hoy su función fonética o modernización de otros, sin que en ningún caso se altere con ello el valor léxico o connotativo de la época. Dentro de la forzosa brevedad, el estudio preliminar de Abellán ha seleccionado aquellos puntos significativos que mejor alumbran el contexto histórico que enmarca la obra. De esta forma, la edición responde debidamente a su deseo.

LUIS LANDERO DURAN

EQUIPO DE ESTUDIOS: *El filo de la crisis (España hoy).* Ediciones Felmar. Madrid, 1975. 242 págs.

El libro titulado como arriba se indica es una especie de centón de datos acerca de lo mal que está este país a causa del tremendo pecado público de no tener una democracia apta para recibir la bendición laica de otros países que por su cuenta afirman que son prototipos de democracia. Menos mal que los datos se refieren al período que va desde el 1 de octubre de 1974 al 31 de marzo de 1975, solamente un semestre. Si abarcara un período mayor la palabra crisis del subtítulo hubiera tenido que ser sustituida por la de catástrofe. Pero quizá se trate de algo positivo, ya que, para muchos, la «homologación» con Europa consiste en igualar a Europa en número de huelgas, motines, secuestros, desórdenes públicos, etc.

El libro está organizado en cuatro partes. La primera, dedicada a crónica (negra) del período. La segunda estudia, describe, interpreta y valora «seis meses de lucha obrera». La tercera trata de la «lucha en las alturas del poder». Por último, la cuarta contempla los «conflictos y tensiones en la región de las ideologías».

En esta última parte, es especialmente peregrina la metodología aplicada al estudio e interpretación de los problemas religiosos. Es, por lo menos, tan absurdo como si, para estudiar la conflictividad interna de las tensiones marxistas, aplicáramos esquemas y modos teológicos, es decir, esquemas y modos correspondientes a un campo y una mentalidad radicalmente negados o rechazados por la ideología marxista.

De todas formas, la lectura de este libro será muy útil para los sectores que, al filo de la crisis, aún permanecen ciegos y sordos.

Algunos de los trabajos incluidos en este tomo son ciertamente valiosos y en ellos se muestra

un fino talante intelectual, exigente de rigor y de instintivo horror al tópico y a las interpretaciones gruesas.

Es lástima que el lector no pueda saber quiénes son realmente los distintos autores de los diversos trabajos. Es más, parece falta de respeto al público hurtar incluso la identidad colectiva de ese Equipo de Estudios. Un equipo está formado por varias personas concretas, está dirigido por alguien y está respaldado, fundado o promovido por una persona o por un ente jurídico. En este caso, inexplicablemente falta la identificación.

F.

ELIZABETH FONSECA CORRALES: *Juan Manuel de Cañas*. Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes. San José, Costa Rica, 1975. Ø 18,5 x 11 Ø. 194 págs.

La revelación de un personaje histórico, la tarea de desenmascarar juicios tradicionalmente aprobados para ofrecer una visión inédita y en profundidad (y, aún más, cuando la finalidad expuesta por la autora es "hallar las profundas raíces de lo que hoy es nuestra Costa Rica, el origen de muchos de los problemas que hoy nos inquietan") son objetivos difíciles y escurridizos. El punto de partida está en la figura desconcertante, y en cierto modo mitificada, de Juan Manuel de Cañas, último gobernador de Costa Rica. La entidad de Cañas se convierte entonces en

un ángulo de visión que permitirá acceder a la época oscura de la independencia centroamericana, al desvanecimiento del poder real y el prestigio dudoso de sus representantes. Tomando como referencia los hitos cronológicos del biografiado (descubierto en sus actuaciones como militar y gobernador, pero silenciado en el resto de sus características personales), Elizabeth Fonseca Corrales penetra en la situación de Costa Rica en los primeros años del siglo XIX: una economía estancada y desprotegida, escasa densidad demográfica, problemas étnicos de convivencia, austeridad de costumbres y religiosidad casi mágica. Y, en el trasfondo de estos datos tan poco halagüeños, la sombra de la Corona española y los conatos de una independencia ya triunfante en otros puntos de la América hispánica. Don Juan Manuel de Cañas comienza en Costa Rica "una larga y fructífera carrera militar, en la cual se distinguió por su valor, rectitud, obediencia a sus superiores, capacidad de mando" (p. 25), dotes que le valieron la graduación de sargento mayor.

Envuelto por un halo débilmente apologético, que la autora va tendiendo para sublimar a su personaje, Cañas protagoniza una expedición de fines pacificadores a Nicaragua, de resultados negativos para la economía costarricense. El salto de militar a gobernador era previsible. La monarquía española bien podía otorgar este cargo supremo de ultramar a quien defendía tan explícita-

KARL JASPERS: *Filosofía de la existencia*. Traducción del alemán y prólogo de Luis Rodríguez de Aranda. Aguilar. Argentina, 1974. 132 pp.

«La llamada filosofía de la existencia —dice Jaspers mismo— es sólo una forma de la filosofía: de la filosofía una y primigenia.» Tiene, por tanto, tanta licitud como pueda tenerla otra filosofía, por ejemplo, la cartesiana, que no haga de la existencia el presupuesto radical, sino del pensamiento: pienso, luego existo. En definitiva, no habrá verdaderamente filosofía hasta tanto no se pregunte por el ser en general. Jaspers va a llamar a ese ser en general *lo abarcador*, según el término castellano elegido por el traductor.

El breve, pero denso e intenso tratado jaspersiano está distribuido en tres capítulos o lecciones. En la primera estudia el problema respecto al ser en sentido de «vastísimo espacio de lo abarcador». En la segunda, Jaspers estudia la cuestión respecto a la verdad «en el sentido de camino hacia el ser que nos llega». Y en la tercera se trata la cuestión respecto a la realidad «en el sentido del ser como meta y surgi-

mente los vínculos de dependencia colonial: "... se trataba de la independencia del yugo legítimo de un soberano que tan dignamente es digno de mayor respeto y amor de sus vasallos" (p. 45). Son las propias palabras de Cañas. Esta idea de fidelidad a España es precisamente el origen del fracaso del gobernador: el país, en vías de independencia, consideraba a su dirigente como un intruso de dudosa autoridad. Demasiado aferrado a sus propias ideas y desfasado en anacrónicos ideales de sumisión y servicio al rey español, Cañas se vio aboca-

do a aceptar una independencia irreversible, pero en medio de la desconfianza e incluso la antipatía populares, que le presionaron a la renuncia de su cargo (un cargo ya anquilosado para un país emancipado) y a un exilio forzoso.

Una de las tesis dominantes y unificadoras de este estudio es el "españolismo" de Juan Manuel de Cañas, característica en la que la autora encuentra la explicación última y la clave reveladora para indagar todos los hechos costarricenses preliminares a su independencia y penetrar en la persona-

otros libros recibidos

LUIS LÓPEZ ANGLADA: *Redondela*. Artistas Españoles Contemporáneos. Madrid, 1975. 88 páginas.

En la colección «Artistas Españoles Contemporáneos», que edita el Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia, y que dirige Amalio García-Arias, acaba de salir la biografía del pintor Redondela, escrita por Luis López Anglada.

Con una visión muy acertada de la pintura del artista madrileño, dice López Anglada: «Agustín Redondela, dentro de esta manera de sentir la pintura, tiene, además, otras características afines a su propia manera de ser. Podríamos decir que la vida y la pintura de Redondela forman una unidad completa, exacta y sin posible alienación. Redondela es como es, y su pintura es como es él. Sería inconcebible que este hombre, bueno a carta cabal, contemplador apasionado de la tierra y las gentes que le rodean, enemigo del grito, del gesto ampuloso y de la retórica solemne, nos viniera a dar en la pintura un expresionismo desgarrado, torvo y pesimista. En Redondela hasta la geometría se hace serena proporción y servicio para una anécdota limpiamente vital. Claro que esta anécdota ha tenido antes que causarle alguna emoción, porque si es cierto que siempre hay un "argumento" natural y concreto en sus pinturas, también es cierto que esto no es más que un bello pretexto para construir su mundo de color y formas, fluido, fulgurante a veces, siempre bellissimo.»

El párrafo transcrito da idea de la profundidad con que Luis López Anglada ha abordado esta biografía crítica de tan importante pintor español.

ANTONIO LEÓN MANJÓN: *La primavera en el Jerez-Xérès-Sherry*. Conferencia pronunciada en Rumasa. 1975.

Bella conferencia la pronunciada por Antonio León Manjón el 25 de abril de este año, en el salón de cultura de Rumasa. «La primavera en el marco del Jerez-Xé-

rèz-Sherry no llega —comenzó—: estalla, dejándolo todo inundado de su luz, color y aroma.»

Tras hablar del impacto de la primavera en los escritores —«La primavera ha venido. / Nadie sabe cómo ha sido»—, el conferenciante pasa a tratar de las glorias y fastos del marco de Jerez. «Dentro de él

—explica— las tierras soñadoras de vendimias y sementeras, fronterizadas por dos ríos: uno, legendario y marismenío; y el otro, guerrero y serrano: el Guadalquivir y el Guadalete.» Dice León Manjón con aire de sentencia: «Es el Guadalquivir un río estremecido por la historia.» Y más adelante (página 14), con intuición poética de historiador, añade: «En el fondo arenoso del Guadalete debe haber muchas gumías, alfanjes y picas visigodas.»

Seguidamente, el conferenciante habla de los caballos jerezanos, y cuenta la historia de «Soldado» y de su venturosa llegada a Jerez en un día de abril de 1780: «Una mañana de abril —todas las cosas buenas de Jerez han surgido en primavera— vieron venir a un caballo horniguero...»

Y para finalizar —tema obligado y capital—, León Manjón canta las glorias del vino de Jerez, «Un vino que tiene alma, que habla todos los idiomas y es el mejor embajador que tiene España en el mundo», apostilla airoso el conferenciante. Y tras explicar cada uno de los tipos de «sherry», habla de aquel rincón mágico andaluz, «Donde la primavera es costumbre» y

al que, para finalizar, dedica un poema de Domínguez Lobato, del que destacamos estos versos:

Aquí cumplo, sin prisa
y sin desmayo,
mi rumbo triangular con
la labranza,
abierto al vino, al toro y
al caballo.

*

HENSLEY C. WOODBRIDGE: *Benito Pérez Galdós: A selective Annotated Bibliography*. Metuchen, N. J. 1975. 322 páginas.

El presente libro, fruto de una laboriosa tarea investigadora, recoge en sus capítulos la obra crítica existente en torno a Benito Pérez Galdós. En el capítulo que el autor dedica a «Galdós and his contemporaries», vemos desfilar a figuras tan conocidas como Leopoldo Alas, Azorín, Pío Baroja, Joaquín Costa, Angel Ganivet, Marcelino Menéndez Pelayo, Unamuno, Ortega, Valle-Inclán, etc. El capítulo que Woodbridge dedica al teatro de Galdós recoge la crítica que Luis Morote dedica al gran novelista con motivo del estreno de su drama *El Abuelo*, y en el que llega a compararlo a Shakespeare, etc.

Interesante, pues, el libro que comentamos y de obligada referencia para todo el que emprenda un trabajo de investigación o de estudio sobre la obra galdosiana.

JOSÉ MIGUEL PEROSANZ: *Iglesia en tiempo de crisis*. Dopesa. Barcelona, 1975. 160 págs.

José Miguel Perosanz hace un diagnóstico de las crisis que se manifiestan en la Iglesia, en sus instituciones y en sus personas, y apunta las soluciones. La reivindicación de la justa autonomía de las realidades humanas y de la legítima libertad de los laicos, que se propugna en este libro, puede contribuir a una certera configuración de la fisonomía del hombre corriente en la sociedad y en la Iglesia y contribuir también a una superación del clericalismo.

*

MARC HILLEL: *En nombre de la raza*. Noguer. Barcelona, 1975.

En el curso de una difícil investigación, Marc Hillel y Clarissa Henry han encontrado a los testigos de aquella operación de Himmler que se denominó las S. S. Lebensborn, establecimientos destinados a la procreación que albergaban a muchachas, solteras en su mayor parte, cuidadosamente seleccionadas y mentalizadas, dispuestas a cumplir un servicio a la patria y a ser fecundadas por jóvenes de pura raza germánica. Fruto de la investigación de los autores es el presente libro.

miento originario donde todo nuestro pensar y nuestra vida hallan descanso».

Son, pues, los tres grandes temas: el del ser, el de la verdad y el del bien, con lo que Jaspers entra en coincidencia con los temas de la filosofía clásica siempre en torno a la ontología, la gnoseología y la ética y teodicea.

No está muy claro el sentido que tiene en Jaspers el término de trascendencia. A veces su «trascendencia» parece limitarse a un vago concepto de horizonte infinito o globalización del ser existente. Es nada y es todo. Por tanto —dirá el propio Jaspers—, «la trascendencia es *nada* para nosotros en cuanto que todo lo que para nosotros es, es en forma de existente. Y, por tanto, la trascendencia es *todo* para nosotros en cuanto lo que para nosotros es verdadero ser del existente, lo es únicamente respecto a la trascendencia o como cifra de la trascendencia». En todo caso, pocas cosas tan certeras se han dicho acerca de la validez de la religión como las que Jaspers ha escrito en la tercera de las lecciones de su magistral *Filosofía de la existencia*.

F.G.S.M.

lidad de Cañas. Pero los documentos existentes no son suficientes para mostrar la naturaleza más significativamente humana del discutido personaje español, que, incluso en la conclusión, aparece indefinido y contradictorio: "... aunque don Juan Manuel de Cañas fue en algunas oportunidades duro y arbitrario, sus actuaciones estaban movidas por un sincero deseo de hacer lo mejor para su Patria".

Sin juicios tajantes, mostrando escuetamente el testimonio de los archivos nacionales y un importante aparato bibliográfico, el li-

bro de Elizabeth Fonseca Corrales descubre una época clave para la historia de Costa Rica. Su interés, quizá relegado a un ámbito erudito y local, puede extenderse en cambio a todo aquel que busque una puntual información de los movimientos independentistas americanos (aunque confinados a un marco nacionalista y desvinculados de concomitancias externas) y los últimos coletazos de un imperio que se derrumbaba irremisiblemente.

M. J. C.

CARMEN MARTÍN GAITE: *Macanaz, otro paciente de la Inquisición*. Taurus. Madrid, 1975. 476 páginas. Ø 13,5 x 21,2 Ø.

El que una obra alcance una nueva edición, con editorial y título distinto parece buena prueba de su indudable interés. Este es el caso del texto sobre Macanaz —¿ensayo?, ¿biografía?— publicado por «Moneda y Crédito» en 1970, y aparecido ahora en edición de Taurus. Aquél, el primero, bajo el epígrafe «El proceso de Macanaz» —que ya fue comentado en estas páginas— y esta segunda con el título, «Macanaz, otro paciente de la Inquisición», que Taurus incluye con el número 132 en su serie de «Ensayistas».

Obra concienzudamente elaborada sobre un intenso trabajo de archivo —seis consultados, cuatro en Madrid, uno el de Simancas y otro, el de «Asuntos Exteriores» de París—, amén de la rica colectánea documental contenida en el «Semanario Erudito» de Valladolides (17 volúmenes, editados en 1787), tiene, no obstante esta maciza poyatura erudita, generosamente rociada con casi un centenar de consultas bibliográficas a autores especializados, una elaboración fluida de relato biográfico, elaborado por la excelente escritora que es Carmen Martín Gaité, quien de intento ha prescindido de las aportaciones usuales en este tipo de obras históricas —y ésta lo es auténti-

camente— de incorporar apéndices documentales o de insertar en el texto los documentos utilizados en su idioma original, pues su buen corte de narradora ha pretendido —y lo ha logrado— ofrecer al lector hispánico un relato tan ágil como interesante y asequible a un público general, sin que ello desdiga —y sus notas a pie de página lo atestiguan— del evidente rigor científico en su confección.

El tantas veces escuchado «no hay mejor novela que la vida misma», cobra en estas páginas una meridiana verificación. Ya de por sí, constituye un acierto la elección de la peripecia vital de un personaje como el hellinero don Melchor de Macanaz, cuya dilatada existencia —1670-1760— le permitió vivir en los sucesivos reinados de Carlos II —el último y enfermizo Austria— y de los tres primeros Borbones, Felipe V y sus hijos, Fernando VI y Carlos III (sin contar el brevisimo, intercalado entre las dos épocas del padre, del primogénito Luis I) en una coyuntura histórica plotónica de acontecimientos del XVIII, tan significativos cual cambiantes de aquel pasado español —cambio de dinastía en el trono de San Fernando, «regalismos» a ultranza, encrucijadas intrigantes de política internacional, ásperas ambiciones personales, etc.—, y que se nos presentan en este libro de Carmen Martín Gaité, mucho más completos —y desde luego mejor escritos— que en la hasta ahora

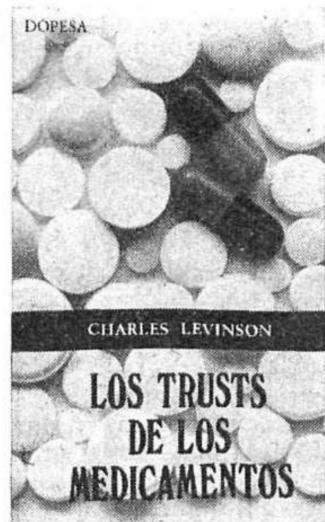
THEODORE DREISER: *Nuestra hermana Carrie*. Caralt. Barcelona, 1975. 406 págs.

Nuestra hermana Carrie es la historia de una muchacha, Carrie Meeber, ingenua y soñadora, que pasará por las más terribles experiencias antes de convertirse en gran actriz. Se trata, pues, de una obra que recoge toda la historia de la protagonista desde su llegada a Chicago hasta su triunfo en Nueva York. La vida americana de finales de siglo desfila por estas páginas con toda intensidad.

JEAN-FRANÇOIS DUBOS: *Venta de armas. Política*. Dopesa. Barcelona, 1975. 212 págs.

«El comercio de armas es una vieja historia. Ya en la Edad Media, los aceros toledanos habían adquirido una reputación indiscutida entre los nobles, que eran entonces los únicos habilitados para usarlos. En el siglo XVIII, Beaumarchais había aprendido el oficio proporcionando fusiles a los colonos anglosajones de América, rebeldes contra la metrópolis londinense. Repartidos por toda Europa, había individuos especializados en este lucrativo comercio. Desde antiguo las armas han constituido una moneda de cambio.»

Con estas palabras se hace historia para entrar de lleno en el comercio de armas en nuestros días, materia de la que trata el presente libro.



CHARLES LEVINSON: *Los trusts de los medicamentos*. Dopesa. Barcelona, 1975. 176 págs.

La preocupación primera de toda sociedad es proteger la salud y asegurar el bienestar de sus miembros. El papel que los gobernantes tienen, directa o indirectamente, en la organización de los servicios de sanidad y de los sistemas de seguridad social, y esto incluso en las economías más ligadas a la libre empresa, da testimonio de esta preocupación. La eficacia del tra-

tamiento ofrecido a un paciente en el cuadro de esos sistemas depende en gran medida de la disponibilidad y de la puesta a punto de productos farmacéuticos modernos, vacunas y equipos sanitarios.

SIR ARTHUR CONAN DOYLE: *Cuentos de médicos*. Nostrodomo. Madrid, 1975. 152 págs.

Sir Arthur Conan Doyle, antes de alcanzar renombre literario y popularidad por su creación del detective aficionado Sherlock Holmes, ejerció la profesión médica durante ocho años. Estos cuentos, recuerdo de unos tiempos en que los estudios y la práctica de la medicina eran muy distintos de los que son en la actualidad, nos confirman una vez más la maestría de Conan Doyle.

LUIS A. SÁNCHEZ: *América desde la Revolución emancipadora hasta nuestros días*. Nueva Historia del Mundo, número 8. Edaf. Madrid, 1975. 406 páginas.

La Revolución abarca aproximadamente el lapso de tiempo entre 1770 y 1824. Este período se subdivide en dos etapas: primera, la de fermentos ideológicos y protes-

tas económicas, que culmina con la independencia de los Estados Unidos de América (1776) y los grandes estallidos indígenas y de los comuneros (1780); y la segunda, la conspiración criolla, de tipo separatista y político, que desemboca en la guerra emancipadora con la proclamación y confirmación de la independencia de las Américas española y portuguesa (1822 y 1824), coronadas por la ratificación de la autonomía continental, expresada por Monroe (1823).

En este período, como en la época de la conquista, descuellan individualidades pujantes; pero, a diferencia de aquella, las masas empiezan a ejercer activa presión.

CLAUDE NORDMANN: *La ascensión del poderío europeo (1492-1661)*. Nueva Historia del Mundo, número 5. Edaf. Madrid, 1975, 354 páginas.

Al querer negar la continuidad con la Edad Media, se tenía la impresión, durante el último tercio del siglo XV y la primera del siglo XVI, de que una época nueva comenzaba para Europa. De hecho, en el plano político esto correspondía al robustecimiento del poder real en España, Francia, Inglaterra y en los Estados de

los Habsburgo, y al desarrollo de las actividades económicas ya influidas por la política. En esta sociedad, la conciencia nacional empezaba a fortalecerse.

LUIS A. SÁNCHEZ: *América precolombina, descubrimiento y colonización*. Nueva Historia del Mundo, número 7. Edaf. Madrid, 1975. 314 págs.

Por América entendían los europeos de los siglos XVI y XVII la región de Méjico, las Antillas y la meridional. Más tarde se agregó la parte septentrional. Posteriormente quedó admitida la existencia de tres Américas: del Norte, del Centro y del Sur. Históricamente, este concepto es poco sólido. Si bien se instalaron cuatro grandes imperios europeos en su suelo —España, Portugal, Francia e Inglaterra, más algunas colonias holandesas y danesas—, en realidad poco antes de la independencia se distinguían ya dos regiones diversas: la América anglosajona y la lusohispana.

Con la independencia de los Estados Unidos, América pasa a significar sólo a aquéllos. Con la independencia de la América española, portuguesa y Haití, surgió el concepto de América latina.

JUAN BAUTISTA MUÑOZ: *Historia del Nuevo Mundo*. Biblioteca Americana de Aguilar. México, 1975. 324 pp. Ø11,5×19Ø.

Toda labor destinada a poner al alcance de los lectores de hoy obras fundamentales que yacen muchas veces en las estanterías de bibliotecas especializadas o fuera del alcance del gran público, es digna del mayor encomio. Las generaciones se renuevan y el hambre de saber y de compulsar, afortunadamente no se extingue. Y es cabalmente un esfuerzo por facilitar a nuestras promociones universitarias y de estudiosos el motivo por el que la conocida editorial Aguilar acaba de poner ante nuestros ojos, gracias al profesor José Alcina Franch, esta cuidada reedición del tomo primero—único publicado, que comprende hasta 1500—de la *Historia del Nuevo Mundo*, del gran humanista—filósofo trocado en historiador—, el valenciano Juan Bautista Muñoz, libro clásico si puede haberlos de los umbrales de la epopeya española en América.

Con razón, dice del encargo recibido de Carlos III por este autor—nombrado cosmógrafo mayor de Indias el 29 de marzo de 1770— a mediados del año 1779, el caballero José Nicolás de Azara, marqués de Nibiano y agente de preces de Roma, cuando lo comenta en correspondencia con su amigo Juan Bautista Muñoz: «... su plano (plan) de la historia en que esta trabaxando me ha parecido de aquellas empresas que hacen erizar las carnes solo de pensar en ello, porque deven ponerse en el cuerpo tantos y tan horribles almacenes de papel (que) nadie puede saber que trabajo (supone) sino el que lo prueba...». Hemos respetado y completado en algo lo que el profesor Ballesteros-Beretta denominaba—y no sin razón, aunque propio de la época—la «endiablada sintaxis epistolar» del ilustrado y enciclopedista diplomático aragonés para dar mayor sentido presente a las expresiones con las que comentaba el proyecto de escribir el libro que hoy nos ocupa que había de referirse a «los hechos de los españoles en los descubrimientos y conquistas de América que (son) tan raros, extraordinarios y patentes que piden un método y



estilo tan singular como son ellos». La empresa, confiada al excelente latinista y pulcro neoclásico que era Juan Bautista Muñoz, bien merecía el esfuerzo y la ilusión que a ella le consagró, pues, entre otras cosas, en aquel tiempo, fuera de nuestras fronteras, se resucitaba en libros trascendentes y mal intencionados del escocés Robertson y del abate francés Reynal las interpretaciones más oscuras y denigrantes con las que la permanente leyenda negra antiespañola zahería aquel trance de nuestro pasado. Pero Muñoz—como prolija y amorosamente relata en su introducción al profesor Alcina—no quería acometer la tarea superficial y alegremente: se propuso para darle cima una minuciosa pesquisa en archivos y bibliotecas que le proporcionaran los materiales objetivos que le permitieran aventar, con sople irrefutable, las amarguras y falsedades acumuladas por la incomprensión y la injusticia. Y merced a su empeño edificó el sólido edificio de esta Historia, cuyo tomo primero, que hoy se revive, acompañado de borradores y manuscritos que se conservan en el tomo CLIV de esa joya documental que guarda la Academia de la Historia, la Colección Muñoz—cuyo catálogo circunstanciado se publicó no ha muchos años bajo la inspiración y experto timonaje del llorado profesor Ciriaco Pérez Bustamante, desaparecido en su fecun-

da y siempre entusiasta paternal labor de investigación histórica este mismo año de 1975—, colección que, con el Archivo de Indias, asimismo creado por el mismo Muñoz tras su afanosa pesquisa de elementos para lograr un libro tan completo como serio y que por añadidura—y así podemos comprobarlo en esta valiosa edición mejicana que se nos ofrece como «libro de bolsillo»—hizo exclamar a Menéndez Pelayo que representa lo mejor de la prosa castellana del siglo XVIII—salvando algunos fragmentos de Jovellanos—y también la mejor biografía de Colón. Vemos por ello—y el lector de *ESTAFETA* sabrá disculparnos las aparentes digresiones eruditas con las que hemos querido ponderar este excelente logro de la Biblioteca Americana de Aguilar, que no solamente está justificada, sino que es de gran oportunidad la reedición, sólidamente preparada y anotada por el profesor Alcina Franch, de este tomo de la *Historia del Nuevo Mundo*, concienzuda y galanamente ofrecido por Juan Bautista Muñoz, tras embriagarse del néctar vital que destilan los miles de documentos y crónicas por él consultados y que se reencarnan hoy en este librito que compendia, como bien dijo nuestro gran polígrafo santanderino, lo moral y lo físico, lo espiritual y lo temporal, lo civil y lo literario, adelantándose en su concepción y realización al actual concepto enciclopédico de la Historia.

Tras un laborioso y esclarecedor preámbulo sobre Juan Bautista Muñoz y su obra, que ocupa cerca de medio centenar de páginas y que nos ayuda sobremana a pasar a la degustación de libro tan bello y enjundioso, viene la reproducción íntegra, anotada y completada de la *Historia del Nuevo Mundo*, con sus seis libros y el sumario de este primer tomo, rematado todo ello por un conjunto de nuevas notas, aclaratorias e interpretativas, que hacen de esta obra, dedicada a la exégesis de la colonización española de América, un texto tan valioso y útil para el estudiante de historia y para el especialista, como lectura agradable y fascinante en su bien trazada trama narrativa, para el público lector de ambas orillas del Atlántico.

NAVARRO LATORRE

única biografía de aquel inquieto y grafómano protagonista, debida a su descendiente Joaquín Maldonado Macanaz. Creo recor-

dar, decíamos en nuestra reseña anterior, que otro de su linaje quiso poner trabas a la prolijidad de los escritos que atribuidos al

fiscal de Felipe V, corrían por España en el último tercio de aquella decimotava centuria, prueba indudable que su fama de escritor irreprímible y de propugnador de reformas—especialmente en materias de soberanía regia y de relaciones con la Iglesia—, había calado tan profunda como ampliamente en nuestro país, de modo que su firma no sólo cobijaba—y nuestros abundantes manuscritos de la época dan buena fe de ello—producciones auténticas de su pluma incansable y, seguramente engendros que aspiraban a ser legitimados bajo su rúbrica. Cierta que Carmen Martín Gaité—que ha pretendido con este libro iluminar zonas amplias de nuestra penumbra dieciochesca, y abrir caminos e incitaciones a otros trabajos acerca de temática tan sugestiva—no se detiene, cual tal vez hubiera podido, habida cuenta de la extensión y tiempo empleado en su dilatada consulta documental, en la precisión de lo que pudiéramos calificar de «trigo y cizaña» de la graforre-

de Macanaz, al que Henry Kaman—en la edición castellana de su «Inquisición Española», que Martín Gaité no cita en esta segunda edición de su libro, a pesar de haber sido publicada como «libro de bolsillo» por Alianza Editorial en 1973—llama «el primer gran reformador y el escritor político más prolífico de la España borbónica».

Treinta y dos capítulos, parcelados por epígrafes, la ya aludida nota bibliográfica, y un completo explicativo índice: «Dramatis personae», integran las 476 páginas de este libro, distribuidas en tres partes de incitante lectura. «Tentativas iniciales», «El Apogeo» y «La Desgracia», constituyen el contexto de este bien elaborado libro, que para nuestro gusto—y a pesar de los sinceros y pudorosos remilgos de su autora—es una de las mejores monografías históricas—tanto por lo hondo de su investigación como lo ameno de su narrativa—de los últimos tiempos.

N. L.

POESIA HISPANICA

REVISTA MENSUAL

Director: JOSE GARCIA NIETO

Redacción y Administración:

Avda. de José Antonio, 62

MADRID-13