

la

estafeta literaria

nº
639
1 julio 1978
30 ptas

revista quincenal de libros, artes y espectáculos



LUCIO MUÑOZ: KRAMPERTISCO AUREO

LOTERIA DE las artes y las letras



PUEDEN JUGAR

JUSTA POETICA DE GALICIA

Certamen convocado por el Excmo. Ayuntamiento de Santiago de Compostela

El Excmo. Ayuntamiento de Santiago de Compostela convoca un certamen poético con carácter regional, bajo la denominación de "Justa poética de Galicia", coincidiendo con la celebración de las X Jornadas de Folklore Gallego, y con arreglo a las siguientes

BASES

1. Podrán concurrir a este certamen solamente poetas gallegos que, aun no siéndolo, tengan su residencia y vecindad en Galicia desde hace, por lo menos, dos años.
2. Se otorgarán los siguientes premios:
 - A) 1. Premio "GALICIA" de poesía en lengua gallega, consistente en 50.000 pesetas y placa conmemorativa, al mejor libro inédito de poemas, o conjunto de éstos, de extensión no inferior a 500 versos, escrito en gallego y que constituya una exaltación de Galicia.
 2. Accésit de 25.000 pesetas y placa conmemorativa al libro o conjunto de poemas que siga en méritos al anterior.
 3. Flor natural, premio de 30.000 pesetas y placa conmemorativa al mejor poema rigurosamente inédito, escrito en gallego, de extensión no inferior a 30 versos ni superior a 100, de tema libre.
 4. Accésit de 15.000 pesetas y placa conmemorativa al poema que siga en méritos al anterior.
- B) 1. Premio "GALICIA" de poesía en castellano, consistente en 50.000 pesetas y placa conmemorativa, al mejor libro inédito de poemas, o conjunto de éstos, de extensión no inferior a 500 versos, escrito en castellano y que constituya una exaltación de Galicia.
2. Accésit de 25.000 pesetas y placa conmemorativa al libro o conjunto de poemas que siga en méritos al anterior.
3. Flor natural, premio de 30.000 pesetas y placa conmemorativa al mejor poema rigurosamente inédito, escrito en castellano, de extensión no inferior a 30 versos ni superior a 100, de tema libre.
4. Accésit de 15.000 pesetas y placa conmemorativa al

poema que siga en méritos al anterior.

3. Los libros o conjuntos de poemas que opten a los premios "GALICIA" se considerarán inéditos aunque parcialmente hayan sido dados a conocer en revistas o por cualquier otro medio de difusión, siempre que no hayan sido publicados formando parte integrante de un libro de poesía.

4. Los trabajos presentados deberán estar escritos a máquina, a doble espacio, en tamaño folio, por cuadruplicado —pudiendo presentarse en xerocopias—, en sobre cerrado y bajo un lema, el cual se repetirá en el anverso de un sobre lacrado en cuyo interior figurarán el título del libro o del poema y el nombre, residencia y domicilio del autor, con una breve noticia biográfica del mismo, en la que se indique su lugar de nacimiento, su directa ascendencia gallega o la circunstancia de su residencia en Galicia por un término superior a dos años. Estos extremos serán constatados por la organización del certamen una vez discernidos los premios y antes de la entrega de éstos.

5. Los sobres conteniendo los poemas deberán tener entrada en el excelentísimo Ayuntamiento de Santiago antes del día 12 de julio próximo; haciendo constar en aquéllos las menciones siguientes: "Justa poética de Galicia", la lengua en que concursan y si optan al premio "GALICIA" o al tema libre.

6. La entrega de premios y la lectura de los poemas premiados, en las que será inexcusable la asistencia de los autores, se verificará el día 25 de julio, Día de Galicia como broche final de las X Jornadas de Folklore Gallego que tendrán lugar en Santiago del 21 al 24 de julio del presente año.

7. El Jurado tendrá amplias facultades para la interpretación de estas Bases, pudiendo declarar desiertos alguno o algunos de los premios, en cuyo caso su importe pasará a incrementar el de los premios que se otorguen en la proporción que el Jurado designe, pero siempre dentro de la misma sección o lengua, pudiendo igualmente conceder menciones honoríficas u otros accésit con dotación económica hasta absorber el importe del premio o premios que, en su caso, hubiesen sido declarados desiertos y con sujeción al criterio expresado.

8. Cada autor solamente podrá concurrir con un trabajo para cada uno de los premios convocados. Las obras premiadas continuarán siendo propiedad de sus autores, pero éstos, caso de publicación, vendrán obligados a hacer constar en sus ediciones el premio obtenido.

9. Los originales no premiados serán destruidos, salvo los que concurren a los premios "GALICIA", que se conservarán durante un mes a partir del fallo del Jurado, dentro de cuyo término sus autores podrán solicitar su devolución.

PREMIO ALDEBARAN 1978

La Colección "Aldebarán", en el sexto aniversario de su fundación, convoca el premio "Aldebarán 1978", con arreglo a las siguientes bases:

1. Podrán concurrir a este premio poetas españoles, hispanoamericanos y de cualquier otra zona del mundo, con un libro inédito de poemas en castellano.

2. Bastará presentar un solo original o copia clara, mecanografiado a doble espacio. La extensión deberá ser, aproximadamente, de 600 a 900 versos.

3. Es requisito indispensable el uso de seudónimo, con el que se firmará el original. Deberá ir acompañado de un sobre cerrado —encabezado por el seudónimo utilizado— que incluirá una nota con el nombre del poeta y una breve reseña biográfica, así como su dirección y teléfono si lo tuviera.

4. Será otorgado un primer premio, que verá la luz en la colección "Aldebarán". El autor premiado recibirá, en ejemplares de su obra, el 10 por 100 de la edición. A juicio del jurado podrán concederse cuantas menciones se estimen oportunas.

5. La fecha final para la admisión de originales queda fijada para el 1 de octubre. Deberán ser remitidos a nombre del director de la colección, José Luis Núñez, calle Virgen de las Torres, 8, 1.º D. Sevilla. El jurado emitirá su fallo en el plazo de un mes.

6. "Aldebarán" se reserva el derecho de publicar la primera edición de los libros premiados.

7. No se devolverán los originales, que serán destruidos.

8. La presentación al concurso implica la aceptación de las presentes bases.

IX CERTAMEN DE PINTURA "CIUDAD DE FELANITX"

PREMIOS

CIUDAD DE FELANITX. Dotado con 75.000 pesetas y medalla de oro, por el Excmo. Ayuntamiento de Felanitx.

ARNESTO MESTRE. Dotado con 25.000 pesetas y medalla de plata, cedido por el Banco Central.

JUAN ESTELRICH. Dotado con 25.000 pesetas y medalla de plata, cedido por la Banca March, S. A.

MIGUEL BANUS. Dotado con 25.000 pesetas y medalla de plata, cedido por el Banco de Crédito Balear.

PADRE AULI. Dotado con 25.000 pesetas y medalla de plata, cedido por el Banco Español de Crédito.

MATEO OBRADOR. Dotado con 25.000 pesetas y medalla de plata, cedido por la Caja de Ahorros y Monte de Piedad de las Baleares.

BARTOLOME CALDENTY. Dotado con 25.000 pesetas y medalla de plata, cedido por la Caja de Pensiones para la Vejez y de Ahorros.

METGE RIGO. Dotado con pesetas 25.000 y medalla de plata, cedido por el Banco de Bilbao.

MIGUEL BORDOY. Dotado con 25.000 pesetas y medalla de plata, cedido por el Banco Hispano Americano.

GUILLERMO SAGRERA. Dotado con 20.000 pesetas y medalla de bronce, cedido por Productos Fontanet, S. A.

BASES

1. Podrán participar en el presente certamen cuantos artistas pintores lo deseen sin limitación de nacionalidad ni de residencia.

2. Todas las obras que se presenten, serán tema libre.

3. El tamaño de las obras no deberá ser inferior a 73 x 50 centímetros.

4. El plazo de admisión de las obras finalizará el día 17 de agosto, pudiéndose entregar o enviar al Ayuntamiento de Felanitx. Se expedirá el correspondiente recibo.

5. Se montará una exposición en la Casa Municipal de Cultura, plaza Santa Margarita, que permanecerá abierta del 26 de agosto al 3 de septiembre.

6. La obra que obtenga el premio Ciudad de Felanitx pasará a ser propiedad del Excmo. Ayuntamiento y destinada a la Casa Municipal de Cultura. Los autores de las que obtengan los premios restantes tendrán opción a dejar o retirar la obra premiada. En este último caso se entenderá que renuncian al premio en metálico con que han sido dotados.

7. Las obras se presentarán debidamente montadas y enmarcadas con un simple listón de madera que no exceda de tres centímetros.

8. Los cuadros deberán ir acompañados de un sobre que contenga el nombre completo del autor, edad y dirección, así como el título de la obra.

9. Se requerirá la persona física o un representante legalmente autorizado por mandamiento notarial para recoger el premio. La entrega del mismo tendrá una caducidad del año natural a su obtención.

10. Ni el Ayuntamiento ni la Comisión Organizadora se harán responsables de los deterioros que puedan sufrir las obras desde su entrega hasta su devolución, si bien cuidarán de ellas con el máximo celo.

11. El jurado calificador se dará a conocer oportunamente.

IV CERTAMEN FOTOGRAFICO SOBRE FAUNA Y FLORA HISPANICAS

BASES 1978

1. Podrán participar todos los profesionales y aficionados que lo deseen. La inscripción es totalmente gratuita.

2. Los temas serán los siguientes:

- A. Perros de caza y de pastor.
- B. Ganado vacuno (Irisón)

Se indicará el lugar en que fue obtenida la fotografía.

3. El procedimiento será en blanco y negro para el tema A y en color para el tema B.

4. El número de obras por autor no excederá de cinco por cada tema y no habrán obtenido primeros premios en otros certámenes nacionales.

5. Las dimensiones mínimas serán de 30 x 40 centímetros y las máximas de 50 x 60 centímetros o equivalentes.

Se recomienda reforzar con cartón de la misma medida que la fotografía.

6. Se presentarán las obras con título y lema, acompañadas de sobre cerrado que ostentará el lema e interiormente el nombre y domicilio del autor y títulos de las obras, así como la Sociedad Fotográfica a que pertenece.

7. El envío se hará a la Institución Cultural de Cantabria, Excma. Diputación Provincial de Santander, antes del día 1 de septiembre de 1978, a portes pagados, indicando "Para el IV Certamen Fotográfico".

8. La exposición será del 2 al 10 de octubre próximo en la Sala de Exposiciones de la CAJA DE AHORROS DE SANTANDER y, posteriormente, en otras Salas de la provincia.

9. Los premios serán los siguientes:

TEMA A:

1.º 6.000 pesetas y trofeo de la Delegación Provincial de Agricultura.

2.º 4.000 pesetas y trofeo de la Sociedad de Fomento de Caza y Pesca.

3.º 2.000 pesetas y trofeo de Radio Santander.

TEMA B:

1.º 7.000 pesetas y trofeo de la Caja de Ahorros de Santander.

2.º 5.000 pesetas y trofeo del Colegio Oficial de Veterinarios.

3.º 3.000 pesetas y trofeo de la Unión Territorial de Cooperativas del Campo (UTECA).

10. Se concederá el trofeo del Instituto de Estudios Agropecuarios y material fotográfico valorado en 1.000 pesetas, al mejor lote presentado por aficionados juveniles menores de veintinueve años. Los concursantes de este grupo deberán expresar la palabra JUVENIL después del lema y al dorso de las fotografías.

11. EL PREMIO DE HONOR consistirá en el trofeo de la Excma. Diputación Provincial de Santander y 7.000 pesetas, que se concederá al autor que presente la mejor colección de fotografías en blanco y negro y color, dos por cada tema.

12. A ningún participante podrá adjudicarse más de un premio por tema, excepto el PREMIO DE HONOR.

13. El Jurado Calificador y el Jurado de Selección estarán constituidos por personas de reconocida solvencia y su fallo será inapelable.

Las fotografías premiadas quedarán en propiedad del Instituto de Estudios Agropecuarios.

La organización podrá publicar cualquiera de las fotografías presentadas citando el nombre del autor.

14. En el plazo de cuarenta y ocho horas del resultado del Certamen

XXVIII FIESTA DE LAS LETRAS EN LA CIUDAD DE TOMELLOSO, 1978

BASES:

1. Podrán concurrir a esta XXVIII FIESTA DE LAS LETRAS, todos los poetas y escritores españoles e hispanoamericanos, aun aquellos que hayan sido galardonados, en cualquier tema, en los Certámenes anteriormente celebrados. Los trabajos serán originales e inéditos y el número que cada autor puede remitir a este Certamen es ilimitado.

2. Los trabajos que concurren a los temas 1.º, 2.º y 3.º, serán enviados, por cuadruplicado, en tamaño folio, firmados con un lema y acompañados de un sobre cerrado, conteniendo nombre y dirección del autor. Los que concurren al tema 4.º, deberán enviar cuatro recortes y un ejemplar del periódico en que haya aparecido publicado el artículo. Todos los trabajos deberán ser enviados a la Secretaría del Ayuntamiento antes del día 31 de julio fecha en que quedará cerrado el plazo de admisión.

3. Si a juicio del Jurado dictaminador, autoridad inapelable para la concesión de premios, no hubiera trabajos con méritos suficientes, podrá declararse desierto cualquier tema de los anunciados, quedando facultado para conceder los accésit y menciones honoríficas que considere procedentes.

4. El Ayuntamiento se reserva el derecho de publicación de los trabajos premiados dentro de sus medios de difusión. Su autor queda obligado a mencionar el premio obtenido en cualquier libro o revista que lo reproduzca.

5. Se hace obligatoria la asistencia de los autores premiados al acto de entrega de premios, para dar lectura a sus trabajos, cuya fecha de celebración les será comunicada con cinco días de antelación. La ausencia injustificada, a juicio del Ayuntamiento, se entenderá como renuncia al premio otorgado.

6. No se mantendrá correspondencia sobre los trabajos no premiados, los que podrán ser retirados en el plazo de un mes a partir del día 1 de septiembre.

TEMAS Y PREMIOS

TEMA PRIMERO

Premio de Poesía "JOSE ANTONIO TORRES"

Medalla conmemorativa, Diploma y 30.000 pesetas a la mejor composición poética, con libertad de tema, rima y extensión.

TEMA SEGUNDO

Premio de Narraciones "FRANCISCO GARCIA PAVON"

Medalla conmemorativa, Diploma y 25.000 pesetas al mejor cuento o narración inédito, con una extensión máxima de siete folios, escritos a máquina y a doble espacio, por una sola cara.

TEMA TERCERO

Premio de Poesía "ELADIO CABAÑERO"

Medalla conmemorativa, Diploma y 20.000 pesetas, a la mejor composición poética, de cualquier metro, rima y extensión, sobre tema netamente manchego.

TEMA CUARTO

"PREMIO CIUDAD DE TOMELLOSO" de artículos periodísticos

50.000 pesetas, Medalla y Diploma, al mejor artículo periodístico publicado en la prensa nacional e hispanoamericana, en el que se resalten las virtudes de la ciudad de Tomelloso en sus aspectos cultural, histórico, social, económico, etc. La fecha de publicación deberá estar comprendida entre el 1 de agosto de 1977 al 31 de julio de 1978.

men se editará un catálogo de las obras presentadas y premiadas y será remitido a todos los participantes.

15. Se hará público el fallo el día de la inauguración de la Exposición, comunicando el PREMIO DE HONOR y los dos primeros premios por telegrama y el resto por correo ordinario. La entrega de premios será el día de la clausura.

16. La devolución de las obras no premiadas y de las rechazadas se efectuará al término de las exposiciones. Se tratará con esmero el material enviado, pero se declina toda responsabilidad en caso de extravío o desperfectos del mismo.

17. Para la recogida de los premios será imprescindible presentar una copia de 18 x 24 de la fotografía o fotografías premiadas.

54 DIA UNIVERSAL DEL AHORRO Y DEL CENTENARIO DE LA CAJA DE AHORROS.

El Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba, en conmemoración del 54 Día Universal del Ahorro y del Centenario de la Caja de Ahorros, cuya celebración oportunamente se comunicará, y para premiar los valores positivos que cooperan en bien de la cultura y el desarrollo económico y social de Córdoba y Jaén, crea los Trofeos y Premios siguientes:

Cuatro Trofeos de Plata, con la dotación que en las bases se indica, para los mejores trabajos presentados en las actividades siguientes:

INVESTIGACION LITERATURA TESIS DOCTORAL (Economía Agraria) y ARTE

Treinta y un Premios Final de Carrera, dotados con 20.000 ó 10.000 pesetas cada uno, a estudiantes de las provincias de Córdoba y Jaén que terminen sus estudios con mejor expediente académico en las Facultades, Escuelas y Colegios Universitarios, Escuelas Técnicas, Conservatorios de Música, Escuelas de Artes Aplicadas y Seminarios Mayores.

Premios al Magisterio, cuatro Medallas dotadas con 25.000 pesetas cada una, para premiar la labor más destacada de Maestros y Maestras Nacionales, que desempeñen su plaza en Colegios de Córdoba, Jaén y sus respectivas provincias.

INVESTIGACION

Dotado con 200.000 pesetas y trofeo de plata y dos accésit de 25.000 pesetas y placa de plata, cada uno.

Para distinguir el mejor estudio ideológico sobre: "Un ilustre pensador de la etapa arábigo cristiana de Al-Andalus".

BASES

1. Podrán optar a este trofeo: investigadores españoles, bien individualmente o formando equipo científico.

2. El trabajo de investigación que se presente será original e inédito.

3. Los concursantes deberán presentar o enviar tres copias del trabajo al domicilio social del Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba, Avenida del Generalísimo, 22 y 24, hasta el día 31 de octubre de 1978, con la indicación "Para el Trofeo de Investigación".

4. El premio, que será indivisible, estará dotado con 200.000 pesetas y un Trofeo de Plata; se concederán dos accésit de 25.000 pesetas y placa de plata, cada uno, para dos trabajos que a juicio del Jurado sean acreedores a ellos.

5. La Entidad que convoca este concurso designará un Jurado cualificado, cuya composición se hará pública, juntamente con el veredicto.

6. El Jurado podrá declarar desierto este concurso, si no hubiese candidatos con suficientes méritos para ser premiados.

7. La entrega del Trofeo y Premios se hará en la cena que se celebrará en el día, hora y lugar que oportunamente se designe.

8. El Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba se reserva el derecho de edición del trabajo premiado, sin abonar derechos de autor.

9. La participación en este concurso implica la aceptación de estas bases, del Jurado y del fallo del mismo, que será inapelable.

10. Los concursantes podrán retirar los trabajos no premiados dentro de los tres meses siguientes a la fecha de celebración del acto.

LITERATURA

Dotado con 200.000 pesetas y trofeo de plata y dos accésit de 25.000 pesetas y placa de plata, cada uno.

Para premiar una "Amplia colección de trabajos periodísticos sobre temas relacionados con Córdoba y Jaén, y publicados en la prensa de estas localidades".

BASES

1. Podrá optar a este trofeo todo español que lo desee.

(Pasa a la pág. 33)

la estafeta literaria

Director en funciones: JUAN EMILIO ARAGONES DAROCA. 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: Dirección General de Difusión Cultural :-: Suscripción anual: ESPAÑA, 700 pesetas EXTRANJERO (ordinario o aéreo), 700 pesetas más gastos de envío

Imprime GRAFOFFSET, S. L. GETAFE (Madrid)

Depósito legal M. 615/1968

Sumario n.º 639

- LA AFLICION DE ARRABAL, OIDA, por Enrique Llovet. (Págs. 4 a 6).
EL ESCRITOR, AL DIA: JOSE HIERRO, por Arturo del Villar. (Págs. 7 a 11).
TRES SONATAS PARA VIOLIN Y HEROE (Cuento), por Carlos Faraco. (Págs. 12 a 14).
JUNTO A LO QUE NO MUERE (Poema), por Antonio Hernández. (Págs. 14 y 15).
EL HISPANISMO EN LOS ESTADOS UNIDOS. (CONVERSACION CON ENRIQUE RUIZ-FORNELLS), por Jaime Ferrán. (Pág. 16).
CARLOS ROJAS, CRONISTA DE NUESTRO TIEMPO, por Heleno Saña. (Págs. 17 y 18).
LA MUSICA: ELEMENTO MAGICO EN UN TALLER DE TEATRO, por Mary Carmen de Celis. (Págs. 22 a 24).
LA PINTURA VASCA DE JOSUNE A MURNARRIZ, por Carlos Areán. (Págs. 26 y 27).
NAGEL, O EL SIMBOLISMO DE UN "YO" PATETICO, por Rosa Martínez de Lahidalga. (Págs. 27 y 28).
LOS ENAMORADOS DESPOJOS DE LUCIO MUÑOZ, por Luis López Anglada. (Página 36).

Secciones	Págs.
LOTERIA DE LAS ARTES Y LAS LETRAS	2
EL BAUL Y EL ESPECIERO, por "Al-Qadisi"	11
CINE, por Luis Quesada	19
TEATRO, por Juan Emilio Aragonés .	20
MUSICA, por Carlos-José Costas	21
ITINERARIO DE EXPOSICIONES: MADRID, por Rosa Martínez de Lahidalga	28
ITINERARIO DE EXPOSICIONES: BARCELONA, por Francesc Galí ..	30
ESTAFETA NOTICIAS	30
BARCELONA, ACTUALIDAD, por Julio Manegat	32
ESTAFETA LIBROS (suplemento bibliográfico), críticas, reseñas y notas. (Páginas 3249 a 3264).	



LA AFLICTION DE ARRABAL, OIDA

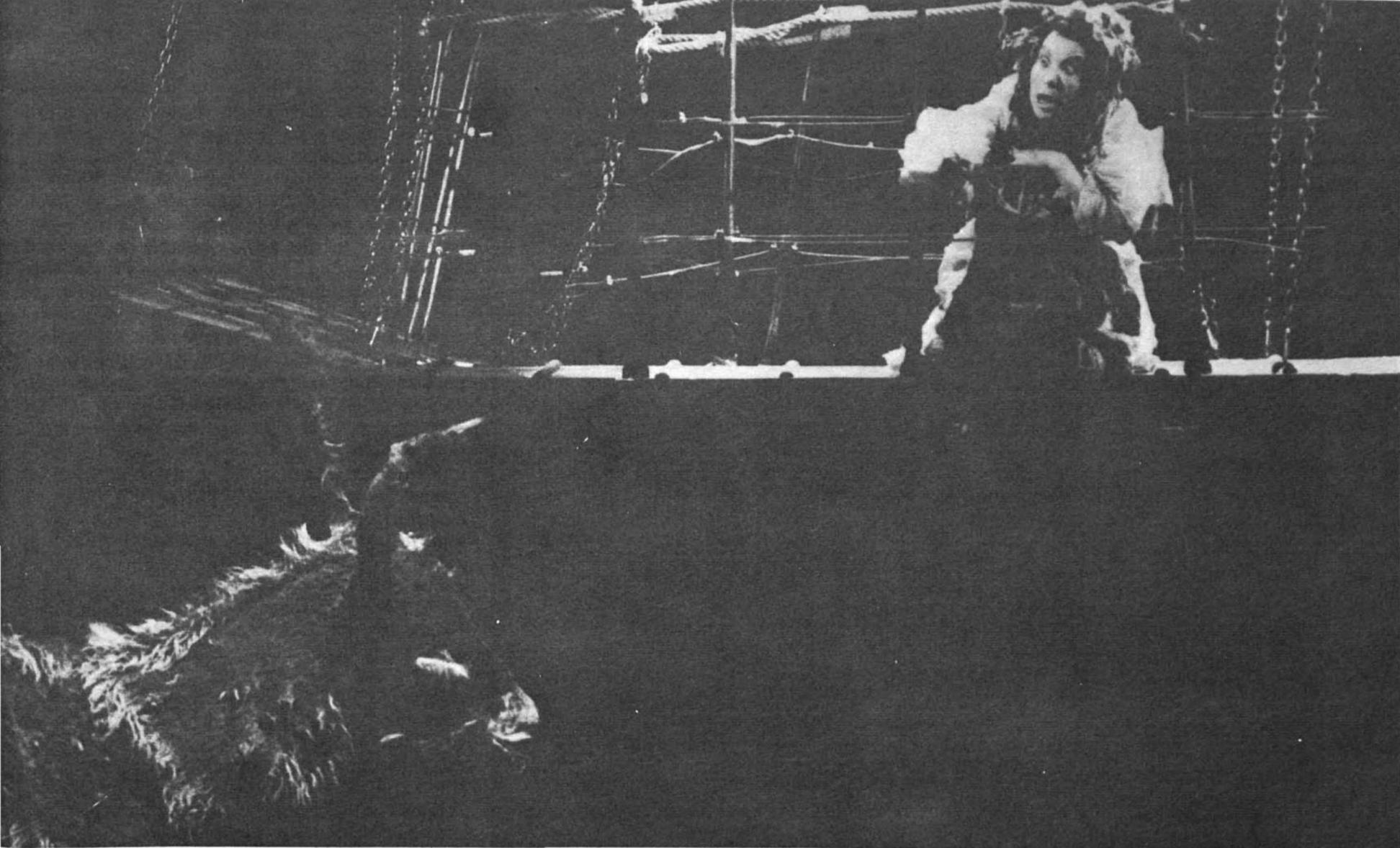
Por Enrique LLOVET



HACE poco más de un año, en una temporada que podía considerarse como expiatoria, nuestras gentes de teatro —las más brillantes, las más destacadas, las más capaces— comenzaron a traer, al fin, las obras más representativas de Fernando Arrabal. Nacido y dolido aquí, crecido y formado fuera, Arrabal ha logrado ver de pie, en el mundo entero, su admirable pretensión de crear un teatro nuevo, diferente, de ruptura y alternativa. Como es lógico Arrabal no hace esas tortillas sin romper huevos y eso confiere a su persona y a su obra una crispada añadidura. Arrabal —españolísimo en eso— ha compuesto, además, una “figura literaria” que se entromete humana y bruscamente en el pacífico y convencional tejido de nuestra vida teatral. Pensé que este país acostumbra a intercambiar con facilidad datos de la obra y datos de la biografía de un autor y escribí que la tormenta pasaría porque Arrabal “no está en el Sinaí.” Sólo que tampoco estaba en España y una escandalosa y demencial polémica acompañó a su primer estreno, zarandeado por controversias y enfrentamientos, que denunció a Arrabal sin haberlo visto. Yo traté de despegar el suceso de la significación real del escritor que nos llegaba.

Ahora, con Arrabal naturalmente inserto en la cartelera madrileña, conviene recensionar lo que tan pocos quisieron oír hace quince meses. Con una obra de cerca de cuarenta títulos representativos, en el mundo entero, por los actores más inquietos, los productores más valerosos y los directores más imaginativos, el “corpus” dramático de Fernando Arrabal tiene la coherencia —y, naturalmente, la desigualdad— que es de rigor en un hombre que, casi con seguridad, entiende su trabajo como el de un plástico que turba, excita y descubre la confusión de un mundo en que la poesía se mezcla con el humor, la soledad alterna con el histerismo y los deslumbramientos se confunden con el misterio. Emocionalmente panteísta, vitalmente funambulesco, literariamente repetitivo, estéticamente barroco, Fernando Arrabal ha sido cómodamente clavado por algunos profesores cazamariposas en el tablero de lo que se llamó el “teatro del absurdo”. Es una gran ligereza. El tal “absurdo” sería nada menos que una bella, una ética persistencia de los personajes en contemplar la vida con ojos muy jóvenes, ojos infantiles que no quieren ni pueden “comprender”. Esa capacidad los vuelve crueles pero los mantiene inocentes y les ahorra cualquier reflexión sobre la culpa. Arrabal es, pues, bastante

núm. 639 de LA ESTAFETA LITERARIA



"Oye, Patria, mi aflicción"

más que una exploración de absurdos e irracionalidades. Su propio y voluntario encaje en el movimiento "pánico" —que debe entenderse como una pretensión de "totalidad"— ya advierte la posibilidad en que Arrabal es, a la vez, inventor y maestro: un teatro de humor y poesía, de lirismo y protesta, fascinación e intimidaciones, surrealismos y puntualidad, en que las alegorías quedan templadas por el calor humano, la imaginería del Bosco convive con la de Goya y la de Sade con San Francisco. Hombre apasionado que asume todos sus oídos, hombre inadaptable y, a la vez, sediento de paz, de justicia, de belleza, Arrabal es un predicador brutal y divertido que sólo desea ser oído.

Y sucede, además, que el teatro de Arrabal es un gran teatro que en los últimos veinte años —los que van transcurridos desde el estreno de **El cementerio de automóviles**— ha impuesto, con el rigor de una dramaturgia sólida e imaginativa, la revelación de una imagen vital —alternancia de sacralización y sacrilegio, banalización y misticismo, exaltación de la vida y exhorcización de la muerte— que conforma casi una filosofía. Lo ha logrado elaborando estructuras dramáticas monotemáticas dentro de las cuales se mueven personajes representativos y patéticos que, en situaciones irreales, revelan sentimientos reales e impecables, mostrados a través de una acción poco previsible y de un diálogo de ritmo excelente, medida justa, poca carga literaria e intención unitaria. Todo ello configura un fondo libertario —"pánico"— y una forma mística, ritualizada y ceremonial. Así pues a quienes van a recordar a Beckett yo les sugeriría que pensasen también en Calderón.

¿Cómo revisamos ahora éste a priori? ¿Y por dónde empezar? Veamos una cronología. Víctor García, uno de los mayores caballos que jamás entraron en la cacharrería teatral, hipertrolista de colosal imaginación escenográfica, gran perturbador, gran sacudidor, formidable e inarmónico hombre de teatro hizo "su" gracia fantástica y tuvimos el gigantesco, el deslumbrante el metalizado montaje de **El cementerio de automóviles**. Hubo que quitarse el sombrero ante la vivacidad de los espacios y la potencia escultórica del director. Pero hubo que olvidarse de lo demás: texto, signos poéticos, ritmos, actores, modulación, valores acústicos, carnalidad, corporalidad, vida. Lo que estuvo presente en el teatro Barceló fue enorme. Tan enorme como lo que faltó.

El espectáculo partía de varias piezas de Arrabal, muy relacionadas entre sí —por afinidad de obsesiones, identidad poética y aun parentesco sensible de los personajes— que se articularon tomando como ejemplo mayor el conjunto parabólico que subyace en la propuesta de **El cementerio de automóviles**. Los habitantes de ese cementerio microcosmizan la gran ciudad con su clara locura y su clara memez. Las especificaciones de los textos embutidos proponían análisis específicos de algunos personajes que iban —desde **los dos verdugos**, sobre todo, a **Primera comunión**— marcando registros oscilantes que alternaban la poesía con la violencia y el lirismo con la crueldad. El Arrabal puro —personajes débiles con sueños poderosos bárbaramente reprimidos— estaba allí con todo su "yoísmo" pasado, presente y futuro. La visualización de ese universo era admirable. Las zonas de actividad escénica integraban a los espectadores en la acción y la imaginativa utilización de las alturas proponía algunos efectos dramáticos suplementarios. Pero en

esas condiciones comenzaron a sentirse las desigualdades. **Los dos verdugos** era Arrabal puro, gran Arrabal. **El cementerio de automóviles** era puro Víctor García. La sátira se perdió, el texto se edulcoró, la violencia se fue y apareció un ritual flojito que ponía cierto encanto poético donde el texto parecía proponer una dura y sarcástica visión. El eterno desinterés y descuido de García por sus intérpretes ayudó a la descompensación: las excelencias extraordinarias de Berta Riaza levantaron **Los dos verdugos** y las brillantes pero cortisimas reiteraciones de Briski disminuyeron y agrisaron el "cementerio". El director le hizo utilizar agotadoramente todo el espacio disponible, le integró muy bien en el mundo físico en que debía desenvolverse pero el texto, fatalmente, se escapó. Aquello fue grave. **El cementerio de automóviles** es, quizá, el texto de Arrabal en que nace un mundo rigurosamente inventado, mundo violentado por las estructuras organizadas del mal establecido. En el texto de Arrabal el paralelismo entre Cristo y el protagonista produce cierta luminosidad inocente. Pero esa inocencia es tan absurda en nuestro mundo que gira inmediatamente hacia la tragedia. Creo que esa clave se perdía en el espectáculo de García. La crueldad se volvió burla y la dureza simplicidad. Los "brillantes momentos" alternaron con muy fatigosas gratuidades. Cuando podía sentirse a Arrabal el montaje era fascinante. Cuando Arrabal se perdía el montaje era pura y lisa chatarra. Cualquier vehículo de cuantos pululaban por el espectáculo había sido más mimado por el director que todos los humanos intérpretes juntos. El resultado fue que nos quedamos sin Arrabal.

Y llegó, contemporáneamente, el episodio de **El arquitecto y el emperador de Asiria**, fulminantemente denunciado por Arrabal. Lo que yo vi es que Arrabal había escrito una fiesta macabra, grotesca, mística, barroca, mágica, extravagante, una pesadilla realista, un festejo de contradicciones, efectos inesperados y confusión, gran confusión. Vi también que Klaus Michael Grüber había montado una versión burlesca, "superior", brillantísima y "estetizante" del texto. Eduardo Arroyo había creado un espacio escénico lleno de magia y color. Prada y Marsillach hicieron un fastuoso alarde de histrionismo malabarista, capacidades en todos los términos de la baraja interpretativa, diversión, lucidez y juego. Y Arrabal los desautorizó. El festejo simbólico imaginado por el autor consiste en una dialéctica de factura muy literaria, en que dos personajes cho-





can, se atraen, se odian, se perdonan, se confunden, se repelen y se confrontan continuamente a través de una relación de imprevisible y cambiante desarrollo. Cada uno de ellos, a su vez, está dotado de un polimorfismo que le permite cambiar de forma sin que se altere su naturaleza. El juego entre los dos personajes —uno, el arquitecto, familiar con los terrores y expresiones de la naturaleza; otro, el emperador, experto en filosofías y civilizaciones— se practica a través de la metamorfosis continua hasta que uno de ellos, el emperador, corta la espiral proponiendo al otro un acto de antropofagia que los unifique. Las reiteraciones tienden a favorecer, por supuesto, una cierta idea de eternidad. Arrabal, entre el miedo y la ternura, propone una metáfora fragilizada en los diez años transcurridos desde su escritura. Hoy sigo pensando que esa metáfora, directamente presentada, es obvia y nada “epatante”. Comprendo la indignación del autor porque el director había prescindido de una “constante” en el teatro arrabaliano: la circularidad que tradicionalmente lleva al escritor a parear los principios con los finales; pero estimé en mucho la bellissima clarificación de la metáfora continua y la plastificación del barroquismo. Otra cosa es —y lógicamente Arrabal tenía que enfadarse— la contemplación “desde arriba” del texto de Arrabal, la negativa al relampagueo realista y la actualizada elaboración de una caja mágica personal en que se salvaban la poesía y el humor pero se eliminaban la intimidación y la amenaza.

6 Tanto desajuste, suplementado por una actividad paralela de cartas, respuestas, declaraciones y todo



tipo de actividades personalistas, ha venido a terminar con el respaldo del autor a un montaje ilustre, una espléndida interpretación y una triunfal acogida a la última obra de Arrabal: **Oye, Patria, mi aflicción**. La verdad es que ninguna de las anteriores tormentas sirvió para gran cosa en cuanto al desprezamiento de la atención general. Ahora, al fin, parece que se ha producido el milagro y este compatriota nuestro, altivo a grandes ratos y, a pequeños, humilde postulante al apluso español, este gran hombre de teatro, gran poeta y gran fabulador, este acusador encendido, este rupturista literario, ético y político, este Fernando Arrabal ha plantado al fin su tienda en mitad de nuestro cotarro poniendo en jaque a troyanos y tios, manteniendo su empecinada luz de aguafiestas y proporcionándonos, paralelamente, una extraordinaria y hermosísima fiesta teatral. Es cierto y muy importante que un enorme dato viene a sumarse al bagaje de triunfos foráneos: Arrabal ha escrito **Oye, Patria, mi aflicción** para nosotros y no para el cosmos; para unos teatros de esta tierra de dolores y no para el columpio de los grandes festivales; para unas gargantas españolas y no para unas melodiosas cuerdas ajenas a los hábitos de la pena y el impropio. **Oye, Patria, mi aflicción** no es un texto “importado”. Esa es la enorme diferencia que ha hecho entender a este público nuestro lo que tenía delante: un paisano integral, frenético, deprimido, soñador, hipercrítico y aún lleno de ilusiones, que usa su gran sentido plástico para inquietar, revelar y aclarar la perturbación que permite a la poesía convivir con la risa, a la quietud de las soledades aliarse con la pasión de los históricos, a los que lo ven todo claro coincidir con los misterios y a los demás pasar de locos a cuerdos o de buenos a malos o de torpes a listos sin que se rompa la cuerda.

Lo que Arrabal propone en **Oye, Patria, mi aflicción** es una reconsideración “a lo Valle” de los mitos españoles contemplados en los espejos cóncavos del aún existente callejón madrileño del Gato; una asunción poética y crítica del quebradizo memorial de nuestros énfasis; una alegoría de los derrumbamientos hispánicos; una descripción social; una meditación sobre los ensueños y las intimidaciones de los esquemas nacionales; una clara y poética estimulación del ser que le corresponde y nos corresponde como herencia del ayer y proyecto del mañana. Es natural que un predicante así no pueda dormir sin ser oído. Arrabal sabe que su teatro está bien hecho, es fuerte, imaginativo, bien escrito y mostrador de una imagen vitalista que ofende y mitifica a la vez, se reclama conjuntamente de oscuridades sexuales y relámpagos místicos, amor a la vida y falta de énfasis con la muerte; toda una postura filosófica modelada debe severas estructuras teatrales muy aptas para el deslizamiento de tantos y tan patéticos personajes, irreales pero representativos, remotos pero sentimentalizados, inventados y corpóreos. Gentes que hablan un diálogo literario y teatral pero percutiente en todas y cada una de sus intenciones. Un teatro de místico colérico. Un teatro irreverente y ceremonioso. Un teatro calderoniano y galáctico. Un teatro propio.

También hay que traer a primer término la formidable tenacidad de Aurora Bautista que por imprevisibles caminos ha unido su revitalización profesional a la suerte de **Oye, Patria, mi aflicción**. No sólo como promotora y productora del espectáculo sino como actriz que ha borrado, a golpetazos, una gran parte de su cerrado historial profesional lanzándose, como una debutante, a proponernos una nueva y vitalísima imagen de actriz.

¿Cómo no entender y admitir la ola de pasión suscitada por estos estrenos? No son los espectadores sino Arrabal quien quiere descabezar a los títeres y romper las injustas reglas del juego. No son los preofendidos quienes agreden sino el furioso y bien armado ofensor. Parece obvio decir que el acto de una representación suele arrasar, si es bravo, cualquier prejuicio y cualquier actitud previa. Un teatro de penetración y totalidad no permite, ni debe permitir, más escape que la huida. Quien no quiera ver ni oír a Arrabal tiene todo el campo libre. Pero los asistentes tendrán que reconocer, aún disintiendo, el formidable vozarrón, la sinceridad del grito y la capacidad de la imaginación liberadora. Así de sencillo ha sido, finalmente, el éxito de Arrabal.



**el escritor,
al día**

JOSE HIERRO

Por Arturo DEL VILLAR

MANTENER a Pepe Hierro sentado en un sofá durante un par de horas y hablando de sí mismo es algo tan insólito que no lo creerán cuantos le conocen. Porque Hierro es lo menos parecido a la solidez indicada por su apellido, es un hombre en continua agitación, que resuelve en pocos minutos lo que a cualquier persona le ocuparía unas horas. Le he visto cumpliendo sus funciones de crítico de arte: llega a la galería, saluda a todo el mundo, comenta los cuadros con el artista, charla con un amigo sobre cuestiones del momento, y se marcha. Pues bien: si se hubiera conometrado la visita, se comprobaría que duró un minuto escaso. Por eso me parece imposible aún haber estado manteniendo un diálogo seguido con él a lo largo de dos horas. Bien es verdad que no quería y que opina que las entrevistas deben hacerse a los escritores jóvenes y no a los que ya rebasan el medio siglo. Al fin se rindió ante lo inevitable y con-

Madrid-España, 1 de julio de 1978

testó a todas las preguntas, sacando de su almarico los recuerdos más antiguos. Habla muy rápido, tanto que casi no permite apuntar sus palabras. Su vitalidad le obliga a hacerlo todo de prisa, y se diría que por eso ha dicho ya todos los poemas que debía escribir en su vida.

—Desde el *Libro de las alucinaciones*, publicado hace catorce años, apenas has dado a conocer algunos poemas en revistas, una media docena de ellos. ¿A qué se debe esta sequía?

—Ya dije todo lo que tenía que decir, y no necesito añadir nada más. He escrito algo que no me satisface, y por eso no lo publico; son poemas que no han salido de mí. Tengo un libro inédito, compuesto de ilustraciones, de pies poéticos a unas litografías de Eduardo Vicente; pero no lo incluí en las poesías completas.

—La edición de *Cuanto sé de mí* hecha por Seix Barral termina con

sólo cinco poemas no recogidos en libro.

—Sí, se trata de unos poemas que me pidieron ocasionalmente, y de un largo y viejo poema, rechazado cuando lo escribí, "Fuegos de artificio en honor de don Pedro Calderón de Barca", que se publicó en el primer número de *Peña Labra*, y por eso lo recogí en las poesías completas. Pero esto no tiene nada de raro: hay épocas de estiaje que resultan más o menos largas; se escribe cuando se necesita decir algo, y cuando no, se calla uno.

En el prólogo de *Cuanto sé de mí*, el libro que agrupa todos sus versos con el mismo título que ya había puesto a un libro en 1957, tomándolo de un verso de Calderón de la Barca, explica Hierro: "Seguiré escribiendo poesía cuando ella me lo exija. Ella, la mía, me ha ido enseñando *cuanto sé de mí*. Los materiales que andaban dispersos por mi conciencia, modificados por la experiencia, tuvieron

sentido para mí cuando los vi convertidos en versos. Poco importa ahora la calidad de los resultados. La poesía ha sido, para mí, tan fecunda como el amor. Amor y poesía son 'personales e intransferibles'. Por eso, a la hora de crear, a la hora de amar, me importa muy poco que hayan existido Manriques y Lopes, Romeos y Calixtos que poetizaban y amaban mejor que yo. Mi vida necesita mi poesía y mi amor: no pueden llenarla los de otros."

Recordamos el lema juanramoniano de "Amor y poesía cada día". Hierro es gran admirador de Juan Ramón Jiménez, y hasta ha hecho una adaptación de *Platero y yo* para teatro infantil, que se estrenó en el teatro María Guerrero en 1972, con música de Carmelo Bernaola y bajo la dirección de José F. Montesinos. Es una casualidad, pero José Hierro nació en Madrid el 3 de abril de 1922, cuando nació también la *Segunda antología poética* de Juan Ra-



món en uno de los tomitos de la Colección Universal de Calpe. Claro que ese mismo año se produjo la marcha sobre Roma que llevó al poder dictatorial a Mussolini, sin que esta coincidencia influyese para nada en el poeta. España seguía manteniendo entonces la absurda guerra de Marruecos, y Primo de Rivera se preparaba para instaurar la dictadura. Los poetas de la generación del 27 empezaban a publicar sus libros; por ejemplo, Gerardo Diego, que con plena conciencia provocadora lanzó su libro creacionista **Imagen**, acabado de imprimir el 15 de abril de 1922, por lo que es casi mellizo de Hierro.

Cuando el poeta contaba tres años la familia se trasladó a Santander, y allí nació su hermana; la madre también era santanderina, aunque el padre era madrileño. Desde entonces el poeta se ha sentido muy vinculado a la provincia montañesa, donde pasa los veranos siempre. Por eso suele considerársele a veces un poeta santanderino, y así figura en varias antologías. Estudió primero en el colegio de los salesianos, y después en la Escuela de Industria.

—¿Cómo se te ocurrió ingresar en una escuela tan alejada de tus aficiones y de la que iba a ser tu ocupación?

—**Me parecía que los estudios técnicos ofrecían más posibilidades de trabajo que los literarios. De todos modos, iba a dar lo mismo, porque cuando había terminado el tercer curso, a mis catorce años, empezó la guerra.**

No consigo saber si estos recuerdos impresionan aún al poeta o los ha superado. Habla de ellos, de aquel tiempo traumatizante, con el mismo tono que emplea para relatar anécdotas pintorescas e irreproducibles. Y, sin embargo, la guerra y la posguerra inmediata resultaron trágicas para Hierro.

—¿Recuerdas cuándo empezaste a escribir?

—**Lo que recuerdo es que mis primeros escritos eran unas prosas poéticas y cuentos; a los doce años gané un concurso de cuentos con uno que trataba de samuráis, y no creían que lo había escrito yo. No sé qué organismo convocó el concurso; tal vez el Ateneo Popular. Después, en torno a la guerra, comencé a escribir versos, bajo una clara influencia creacionista debida a Gerardo Diego; yo le admiraba mucho, como poeta y como antólogo. La amistad con José Luis Hidalgo fue otro factor que me animaba a escribir versos.**

Aurelio García Cantalapiedra, fraternal amigo de Hidalgo y de Hierro, cuenta numerosos datos interesantes en su libro **Tiempo y vida de José Luis Hidalgo** (Madrid, Taurus, 1975). Por ejemplo, nos informa de que a finales de 1937 Hierro, Hidalgo y Jaime Giménez compusieron una revista mecanografiada, **El pino**, con diversos textos e ilustraciones; su único número está dedicado a Luis Corona, pariente del poeta Jesús Cancio, que se hallaba encarcelado desde la toma de Santander por las tropas franquistas, a finales de agosto de 1937: precisamente cumplía la condena en el colegio de los salesianos donde estudió Hierro.

La amistad con José Luis Hidalgo sólo se interrumpió con la muerte del poeta, en 1947. Hidalgo trabajaba en el estudio fotográfico de Duomarco,



LAS NUBES

Inútilmente te interrogas.
Tus ojos miran al cielo.
Buscas, detrás de las nubes,
huellas que se llevó el viento.

Buscas las manos calientes,
los rostros de los que fueron,
el círculo donde yerran
tocando sus instrumentos.

Nubes que eran ritmo, canto
sin final y sin comienzo,
campanas de espumas pálidas
volteando su secreto,

palmas de mármol, criaturas
girando al compás del tiempo,
imitándole a la vida
su perpetuo movimiento.

Inútilmente interrogas
desde tus párpados ciegos.
¿Qué haces mirando a las nubes,
José Hierro?

JOSE HIERRO

(De *Cuanto sé de mí*, 1957)

el hombre que reunió la mayor colección de fotografías de Santander, y allí mismo pintaba y los dos amigos leían sus versos y los ajenos. Juntos fueron a saludar a Gerardo Diego, que desde 1931 era catedrático del Instituto de Santander, reintegrado a su cátedra tras la toma de la provincia:

—Se organizó en el Cinema del Soldado un concierto de piano a cargo de José Cubiles, presentado por Gerardo Diego. El poeta estaba en la sala, pero el pianista se retrasaba y todos deseábamos que no llegase para que Gerardo tuviera que interpretar las composiciones anunciadas. Pero llegó y Gerardo se limitó a dar una breve conferencia sobre los músicos que figuraban en el programa.

—Gerardo y tú habéis escrito sobre una antología poética que se perdió por culpa de vuestra respectiva timidez.

—Eso ocurrió en el treinta y nueve. José Luis Hidalgo y yo reunimos trece poemas de cada uno, seleccionados de lo que nos parecía mejor entre todos nuestros versos y los mecanografiamos para formar un volumen que además ilustró José Luis con varios dibujos. Estaba dedicado a Gerardo, en dedicatoria mecanografiada también, y nuestra intención era regalárselo. Como José Luis estaba

movilizado, se le acabó el permiso antes de que pudiéramos llevarle el libro a Gerardo, así que fui yo sólo a su casa a entregárselo, y al cabo de un mes volví para que me diera su opinión sobre nuestros versos. Me habló con afecto y con palabras de ánimo, y me devolvió el ejemplar; yo no me atreví a decirle que lo habíamos "fabricado" para él, y ahora ese ejemplar se ha perdido.

Transcurre después una época negra, de la que el poeta no habla. La guerra terminó dos días antes de que él cumpliera diecisiete años; su padre fue detenido por motivos políticos y él quedó al frente de la familia, por lo que empezó a trabajar en una fábrica de gomas como cilindrador. El 13 de septiembre de 1939 ingresó en el Centro Penitenciario de Santander José Hierro Real, hijo de Joaquín y Esperanza, quedando a disposición de la Dirección General de Seguridad. El 11 de marzo de 1940 fue trasladado a Madrid, y se decretó su libertad provisional, pero al año volvió a ser detenido y reingresó en la Prisión Provincial de Madrid; en libertad nuevamente, el 1 de mayo de 1943 se ordenó su traslado a la Provincial de Madrid. En estas entradas y salidas de la cárcel por motivos políticos se consumió su juventud. Al terminar esta pesadilla comenzó a es-

cribir los poemas que configurarían su primer libro, **Tierra sin nosotros**, del que ofreció un anticipo en el número nueve de **Corcel** (Valencia, junio de 1945). Había ido a Valencia llamado por Hidalgo, que estudió allí la carrera de Bellas Artes:

—Me carteaba mucho con José Luis desde que le movilizaron, y nos intercambiábamos los versos. Por aquella época él era muy aleixandriano, muy superrealista, y yo en cambio sentía más influjos del creacionismo. La verdad es que todos nuestros conocimientos poéticos provenían de las antologías de Gerardo Diego. A principios del cuarenta y cuatro me escribieron desde Valencia, diciéndome que allí podría encontrar trabajo, y me marché a vivir a su pensión. Pero no había trabajo; por suerte, la patrona era una mujer comprensiva y nos permitía que pagásemos el hospedaje cuando podíamos. Tuve que hacer muchos oficios; por ejemplos, redacté fichas para una historia de la literatura española y para un diccionario mitológico, y también escribí algunos biografías.

Bebemos orujo de Potes, traído de Santander al regreso de los veraneos. Lines se siente con nosotros a ratos, aunque en seguida se levanta y sale de la habitación: quizá conoce demasiado bien la historia y le aburre oír de nuevo. O el cuidado de la casa la requiere en todas partes: desde luego, sólo ocuparse de los montones de libros, de los muchísimos cuadros que ya quedan arrimados a las paredes por no encontrar hueco en ellas, y de la gran cantidad de tiestos, sólo con eso hay tarea para rato. Ahora tienen un perro, de raza poco definida, desde que se les perdió el gato en el campo, en el terreno que el poeta denomina "el minifundio"; a toda la familia Hierro le encantan los animales, y Joaquín, el hijo pequeño, quisiera estudiar etología si en España existiese esta carrera; como no existe, se conforma con leer a Konrad Lorenz. Pero José Hierro no ha escrito poemas a los animales, como hizo su amigo José Luis Hidalgo, que les dedicó un libro entero. La familia de Hidalgo me entregó varios cuadernos del poeta para que publicase los poemas inéditos, como así hice. Uno de estos cuadernos, titulado **10 poemas junto al mar**, compuesto entre 1938 y 1939, se abre con un soneto de Hierro que data de la misma época probablemente (el poeta José Hierro a los diecisiete años); tiene por título "Umbral":

Va a volar, va a volar. Abre las manos,
endulza los oídos, que el poeta
—10 veces junto al mar, tú, interpreta
sus ensueños nos cede más lejanos.

Purifica los ojos, los profanos
no gustarán jamás de la secreta
tristeza de la "acacia, que, inconcreta"
pule sus rubias hojas cien veranos.
Porque él lo quiso, nuestra es la hermosura
"del mar", "del litoral", de la más pura
"de las aguas que saben su camino."
Versos de junto al mar, gusta su breve
belleza, junto al mar que es su destino:
la mar los trajo, que la mar los lleve...

—¿Cómo lo pasaste en Valencia?

—Muy bien, gracias a la amistad con José Luis y con Jorge Campos; éramos muy amigos los tres. Allí conocí a Ricardo Zamorano, que entonces estudiaba Bellas Artes y después se convertiría en mi cuñado. En Valencia tenía más contacto con los pintores que con los escritores: Lozano, Mustieles, Pastor, y muchos otros. La pensión me costaba doce pesetas, y como me pagaban las biografías a peseta el folio y escribía trescientos en un mes, estaba en la opulencia.

—Tanto es así que empezaste tu primer libro.

—Tierra sin nosotros lo inicié en la primavera del cuarenta y cuatro, con un criterio orgánico; es decir, que no se trataba de una simple colección de poemas sueltos. Esto mismo me ha ocurrido con todos mis libros; los poemas se relacionan entre sí y se explican mutuamente.

—¿Dónde aparecieron tus primeros versos?

—Lo primero que publiqué fue un soneto, en una página de poesía montañesa que compartí con José Luis Hidalgo y Angel Laguillo en la revista de Pedro Pérez Clotet Isla, en el treinta y nueve. Después colaboré en Corcel, la revista de Ricardo Blasco, y en el verano del cuarenta y cinco me incorporé a la revista Proel.

La revista santanderina Proel fue una de las más avanzadas de su tiempo, gracias al patrocinio del gobernador civil. Colaboraron las firmas de prestigio y los jóvenes, y se permitió publicar poemas de Juan Ramón Jiménez y de Miguel Hernández cuando estos nombres figuraban en las listas negras de la censura; igualmente, se tradujo el manifiesto de Sartre El

BIOBIBLIOGRAFIA

José Hierro nació en Madrid, el 3 de abril de 1922; cuando contaba tres años sus padres se trasladaron a Santander, donde nació su hermana. Estaba estudiando en la Escuela de Industria cuando empezó la guerra civil, al término de la cual su padre y él fueron encarcelados por motivos políticos; permaneció diversos períodos en las prisiones de Santander y Madrid, hasta 1944. Ese año se trasladó a Valencia, llamado por su amigo José Luis Hidalgo, y vivió allí hasta finales de 1946, en que regresó a Santander. En la capital montañesa se integró en el grupo de escritores que editaba la revista Proel y dirigía su sala de exposiciones. Desde 1952 reside en Madrid, pasando los veranos en Santander, de cuya Universidad Internacional es profesor. Está casado, tiene cuatro hijos y una nieta.

Ha publicado los siguientes libros:

POESIA

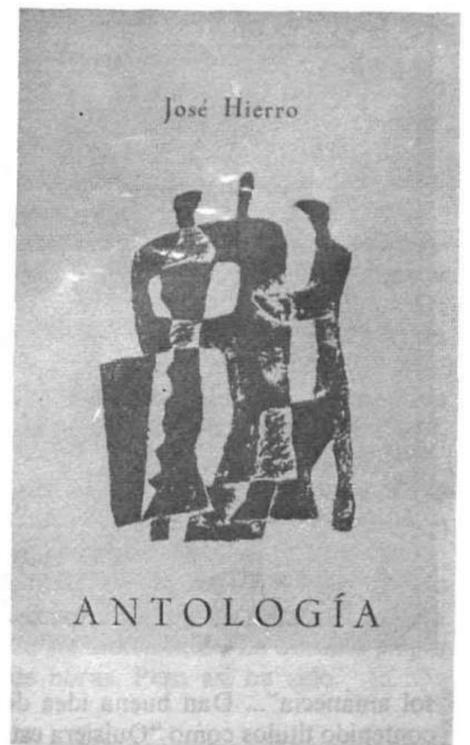
- Tierra sin nosotros, Santander, Proel, 1947.
Alegria, Madrid, Adonais, 1947; premio Adonais.
Con las piedras, con el viento..., Santander, Proel, 1950.
Quinta del 42, Santander, Editora Nacional, 1952.
Poemas, trad., de Roger Ncél-Mayer; París, Pierre Seghers, 1952.
Antología, ed. de bibliófilo, Santander, 1953; premio Nacional de Literatura. 2.ª edición corriente, Santander, Cantalapiedra, 1954.
Estatuas yacentes, Santander, ed. privada de Pablo Beltrán de Heredia, 1955.
Cuanto sé de mí, Madrid, Agora, 1957; premio de la Crítica y de la Fundación March en 1959.
Poesía del momento (recoge Tierra sin nosotros y Alegria), Madrid, Afrodiseo Aguado, 1957.
Poesías escogidas, Buenos Aires, Losada, 1960.
Poesías completas (1944-1962), Madrid, Giner, 1962.
Libro de las alucinaciones, Madrid, Editora Nacional, 1964; premio de la Crítica.
Cuánto sé de mí (poesías completas), Barcelona, Seix Barral, 1974.

NARRACION

- 15 días de vacaciones, Santander, Tito Hombre, 1951.

MONOGRAFIAS DE ARTE

- Ubeda, en col., con Manuel Conde, Sao Paulo, Manchester Indústria e Comércio, 1970.
Ferrerías, Madrid, Galería Juana Mordó, 1976.



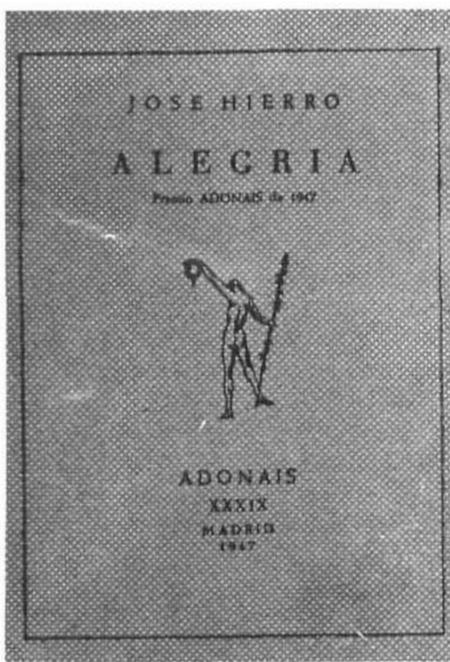
Madrid-España, 1 de julio de 1978

existencialismo es un humanismo, aunque disimulado dentro de un ensayo del profesor Frutos. Hierro firmó dos poemas en el número 15-17, correspondiente a junio, julio y agosto de 1945, y a partir de entonces fue colaborador habitual de sus páginas hasta la desaparición de la revista, con poemas, críticas de cine y de arte, y con las funciones administrativas que se repartían entre todos. Con la revista se creó una sala de exposiciones, y Hierro firmó la presentación de algunos catálogos. El grupo de Proel quedó integrado en sus principales nombres por José Luis Hidalgo, Julio Maruri, Carlos Salomón (nacido en Madrid, de familia montañesa), Leopoldo Rodríguez Alcalde, Marcelo Arroita Jauregui, Enrique Sordo y Pepe Hierro, además del pintor Pancho Cossio (nacido en Cuba, de familia montañesa). La revista estuvo dirigida por Pedro Gómez Cantolla, un falangista de talante liberal en aquellas fechas, y contó con el asesoramiento de Ricardo Gullón.

Las reuniones de los proeles han dejado fama en Santander; es una lástima que ellos cuenten las anécdotas y no las escriban, porque la narración de segunda mano resulta siempre menos colorista. Se divertieron mucho, se burlaron de todo lo ridículo, y escribieron algunas de las mejores páginas líricas de la posguerra. Hierro vivió en Valencia hasta finales de 1946, pero los veranos los pasó siempre, entonces como ahora, en Santander. En el de 1945 tomó él la

que puede ser última fotografía de Solana; estaban paseando por el Muelle Hidalgo, Hierro y Maruri con el pintor, y Pepe les hizo una fotografía a los tres que después se ha reproducido mucho.

En marzo de 1947 las ediciones de Proel imprimieron su cuarto título, que es el primero de Hierro, Tierra sin nosotros. Es un libro desolado, en el que clama el poeta por lo que pudo ser y ya no será: "y voy con un fantasma en mi costado: / mi trébol de ilusión, encadenado / desde mil novecientos treinta y siete." Algunos de sus poemas eran ya conocidos y se han hecho famosos, como la "Canción de cuna para dormir a un preso" o "Falsos semidioses" o "Generación", con recuerdos de cárcel y de frustraciones sólo tercamente superadas: "Días de ayer; ¡Dios os perdone lo que habéis hecho de nosotros!" Al mismo tiempo que concluía este libro iba escribiendo otro de título equivoco: Alegria. La colección Adonais empezaba a superar sus dificultades financieras y convocó un concurso para libros inéditos en 1947. El jurado, compuesto por Vicente Aleixandre, Dámaso Alonso, José Luis Cano y José Antonio Muñoz Rojas, otorgó el premio a Alegria, que pareció ese mismo año en la colección publicada entonces por un Consejo Editorial. Un soneto aclaraba en el pórtico la postura del poeta: "Llegué por el dolor a la alegría. / Supe por el dolor que el alma existe. / Por el dolor, allá en mi reino triste, / un misterioso



sol amanecía"... Dan buena idea del contenido títulos como "Quisiera esta tarde no odiar", "Lamentación", "Desaliento". "Ese gesto de muerte." y otros semejantes.

—¿De qué te sirvió ganar la segunda convocatoria del Adonais?

—Para un desconocido significaba una llamada de atención, dentro de la poca atención que se concede a la poesía, naturalmente. Creo que consistía en dos mil pesetas así que no me situó en la vida.

En esa etapa del retorno a Santander publicó bastantes artículos y críticas de arte en el diario *Alerta*, y formó parte del cuadro de actores de Radio Santander. Por cierto que se producían a menudo escenas imprevistas, porque fiados de su buen hacer no ensayaban las obras, sino que las leían a micrófono abierto, y cuando el diálogo era divertido se reían a carcajadas; en otra ocasión en que andaban sobrados de voces masculinas y faltos de femeninas, convirtieron a un matrimonio en dos hermanos, dado que se trataba de papeles secundarios; pero tuvieron que cortar la radiación por la mitad cuando los supuestos hermanos empezaron a recordar su enamoramiento: aquel diálogo que en el original resultaba absolutamente casto se convertía en un delirio lujurioso ante el micrófono.

También el teatro representado le interesaba, por más que su participación fuese modesta: ejercía de apuntador. En una ocasión, sin embargo, recibió su oportunidad, cuando el galán de *El Caballero de Olmedo* no pudo o quiso actuar, y él ocupó su puesto; los decorados fueron realizados por Pancho Cossio. Otra de sus aficiones es la música, que estudió sobre el libro *Treinta canciones de Lope de Vega*, y hasta ha dirigido una masa coral.

En 1949 se casó con Lines, santanderina, alta y delgada, como una copla montañesa dice que debe ser la mujer. Cuando supieron que iban a ser padres, convencidos de que sería un niño, escribieron a Juan Ramón Jiménez pidiéndole que fuese el padrino. El poeta respondió desde su exilio de Riverdale (Maryland), el 3 de noviembre de 1949: "Desde que leí su primer poema, le he seguido con verdadero deseo. Le digo, porque es justo, que le debo a una crónica radiada de Gerardo Diego el segundo poema que conocí de usted; el año 47. Considero a usted uno de los pocos mejores entre los poetas jóvenes españoles actuales, poeta de libre remoción directa, sin virtuosismo ¡por fortuna!

"Quiero enviarle a su hijo mi recuerdo de ese padrino que me honra tantísimo: Juan Ramón Hierro. ¡Me hubiera gustado llamarme así! Ruego a usted que su mujer me diga lo que ella prefiere para el niño. Así estoy seguro de no equivocarme.

"A ella y a usted de mi mujer, y a ella, a usted y al que ya viene mis abrazos y mis besos. Uno muy tierno de mi parte después de los suyos a su Juan Ramón, al nacer."

"Su Juan Ramón Jiménez."

Después de Juan Ramón nacieron Margarita, María de los Angeles y Joaquín. En 1952 la familia Hierro se trasladó a Madrid, donde el poeta había encontrado trabajo en la Editora Nacional. Para entonces *Proel* sólo era un recuerdo. La segunda época de la revista se había pensado que editara cuatro números anuales, pero en 1946, sólo aparecieron tres, uno durante todo el año siguiente, ninguno en 1948, uno en 1949 y otro en 1950; este último fue un volumen importante, consagrado al arte abstracto en casi todas sus páginas, que se abre con unos alorismos de Juan Ramón. Precisamente uno de los proyectos no cumplidos era dedicar la siguiente entrega de la revista al autor de *Eternidades*. Lo que sí hizo *Proel* como editora fue imprimir el tercer libro de Hierro, *Con las piedras, con el viento...* En una carta-prólogo que es también dedicatoria a Gerardo Diego confesaba el autor: "Estoy convencido de que la poesía es realmente esa llama que vive en quien sabe alimentarla durante toda una vida, y sospecho que en mí se va apagando." Sigue siendo un libro triste, de desamor y desánimo, reflejado en el insistente final de uno de los poemas: "Y no hay caminos. Y no hay / caminos. Y no hay caminos."

Llegó a Madrid en 1952 para trabajar en Editora Nacional, como queda dicho, y en 1952 publicó Editora Nacional su cuarto libro, *Quinta del 42*. Hay en él un poema programático, que señalaba los cauces de la poesía llamada por entonces social; es el dedicado "Para un esteta", en el que advierte: "No has venido a la tierra a poner diques y orden / en el maravilloso desorden de las cosas. / Has venido a nombrarlas, a comulgar con ellas / sin alzar vallas a su gloria." Otro poema muy leído y comentado es "Una tarde cualquiera", ejemplo del más claro realismo social y desesperanzado: "Yo, José Hierro, un hombre / que se da por vencido / sin luchar. / ... / Mudo, esta tarde,

oyendo / caer la lluvia, he visto / desvanecerse todo, / quedar todo vacío. / Una desgana súbita / de vivir..."

En el verano de 1952 apareció la famosa y discutida *Antología consultada de la joven poesía española*. Para confeccionarla se había dirigido Francisco Ribes a poetas y críticos preguntándoles: "¿Quiénes son, en opinión suya, los diez mejores poetas, vivos, dados a conocer en la última década?" No resultaron diez, sino nueve, y entre ellos se encontraba Hierro. Recordamos que en el prólogo justificativo decía Ribes que no señalaba el puesto que según el resultado de la votación correspondía a cada uno; pero resulta que el poeta más votado fue José Hierro, con una diferencia realmente significativa sobre los dos clasificados a continuación. En las notas que a manera de poética preceden a su antología declaraba Hierro: "El poeta es obra y artífice de su tiempo. El signo del nuestro es colectivo, social. Nunca como hoy necesitó el poeta ser tan narrativo; porque los males que nos acechan, los que nos modelan, proceden de hechos. (...) Quizá la poesía de hoy debería ser épica. Entre novela y poesía épica —en el sentido en que interpreto esta palabra— habría la misma distancia que entre periodismo y novela. El periódico cuenta todos los hechos. La novela extracta los más significativos. La poesía registra la huella que en el corazón del poeta dejan unos hechos, los que concretan su tiempo."

—Tu sueles estar considerado como uno de los principales responsables de la poesía social.

—En el prólogo a las Poesías completas ya digo que no estoy de acuerdo con esa denominación. Lo social se refiere a la sociedad, a las sociedades; la condición de social no puede someterse a la filiación política del poeta. Por eso prefiero hablar de poesía testimonial.

—¿Y qué es una poesía testimonial?

—La que da testimonio de su tiempo, tanto desde el yo como desde el nosotros, porque caben las dos posibilidades. Toda poesía es un acto de egoísmo, por el que el poeta se considera el ombligo del mundo, y de generosidad, porque se da a los demás. Si el poeta habla de sí mismo es porque algo a su alrededor le ha causado una emoción, lo mismo que cuando se pinta un autorretrato aparece el ambiente externo. Si eso tiene alcance social, se llama social. Si yo cuento mis impresiones, debo dar los datos

precisos, y así mi impresión podrá ser estética o social o religiosa o testimonial, en cuanto a sus fundamentos.

—Estableces una distinción para tus poemas entre alucinación y reportaje.

—Se trata de un método de trabajo. Cuando cuento sucesos para que la emoción se refleje en los demás, escribo reportajes; en las alucinaciones todo queda mucho más vago y el lector no distingue los hechos que causaron la escritura, porque el espacio y el tiempo quedan abolidos. En el campo de la alucinación cabe también el reportaje alucinado.

También en 1952 editó Pierre Seghers una antología de Hierro, traducida por el hispanista Roger Noël-Mayer con el sencillo título de *Poemes*. Al año siguiente otra antología suya recibía en España el premio Nacional de Literatura; como era una edición de bibliófilo, la colección Cantalapiedra, dirigida por Aurelio García Cantalapiedra, hizo una impresión sencilla en 1954, que se agotó en seguida. En 1955 editó Pablo Beltrán de Heredia en su colección Clásicos de Todos los Años un largo poema de Hierro, titulado *Estatuas yacentes*, inspirado por dos estatuas vistas en la catedral de Salamanca, la de don Gutierre de Monroy y la de doña Constanza de Anaya.

Pero el libro de mayor éxito es sin duda *Cuanto sé de mí*, incorporado en 1957 a la colección Agora por Concha Lagos, que al año siguiente obtuvo el premio de la Crítica, y en 1959 el de la Fundación March. Poemas como "Mambo", "Réquiem", "Sinfonietta a un hombre llamado Beethoven" y muchos más son inolvidables para cualquier lector de poesía. El verso de Hierro adquiere aquí un ritmo especial, musical, gracias a los estribillos, a las repeticiones de palabras y de asonancias: "Del vivir nace el cantar, / el cantar es como el vino / de sus uvas. Y cantar / puede ser nombrar: un rítmico / nombrar, aludir (que nadie / sorprende lo que decimos)."

Se buscaban sus anteriores libros, y como no era posible encontrarlos el editor Afrodiseo Aguado decidió reunir en un volumen los dos primeros, que el poeta tituló *Poesía del momento* y le puso un prólogo explicativo en el que leemos: "Mis versos no podrán dejar de ser un testimonio, un diario, una suma de instantes vividos con intensidad. (...) En mi diccionario lírico, poesía del momento se contraponen a poesía del recuerdo. Esta es clásica, con más arte que vida. Aquella, romántica, con más vida que arte. O, si se prefiere, la del momento emplea el arte como medio; la del recuerdo, como fin. (...) Mi norma general es una: dejar el poema en los puros huesos, eliminando todo lo que no está vivo. De ahí mi aversión a lo que tantas veces es recurso para disimular la noble desnudez: adjetivos y metáforas. Mi lengua pretende ser la lengua de la calle, la que hablo con los que convivo."

Poco después el editor Giner se animó a publicar las *Poesías completas* de Hierro, en 1962, un libro ya inencontrable. Pero dos años más tarde su título ya no servía, porque Pepe Hierro dio un libro a Editora Nacional, el *Libro de las alucinaciones*, también merecedor del premio de la Crítica. Este sigue siendo desde entonces su último libro de versos.

Poemas como "Los andaluces", "El pasaporte" o "Mis hijos me traen flores de plástico" demuestran que el poeta se hallaba en su mejor momento creador. Y, sin embargo, el penúltimo poema, "Historia para muchachos", constituía una despedida: "Ya no me importa nada / mis versos ni mi vida. / Lo mismo exactamente que a vosotros. Versos míos y vida mía, muertos / para vosotros, y para mí" Cuando Seix Barral recoja en 1974 sus poesías completas con el título antiguo de **Cuanto sé de mí**, sólo cinco poemas se añadirán a los libros editados.

—¿Qué circunstancias pueden haber hecho espaciar tanto tu entrega poética?

—**Ninguna, ni el exceso de trabajo ni las preocupaciones. Yo he escrito en el tren, en el metro, por la calle, en cualquier sitio. Ahora apenas escribo**

en verso. No sé, es algo raro. No culpo al empedrado, sino a la poesía, que no viene. Yo desearía volver a escribir, pero no provoqué la creación. No es una actitud de retirarme la mía, de no querer saber nada con la poesía. Más bien diría que es una actitud semejante a la del pescador: no pican los peces, y qué le vamos a hacer, como no sea esperar.

—Dicho de otra manera, que crees en la inspiración.

—**Relativamente; no creo que la poesía se escriba bajo una inspiración absoluta. San Juan de la Cruz decía que unas palabras se las daba Dios, y otras las buscaba él.**

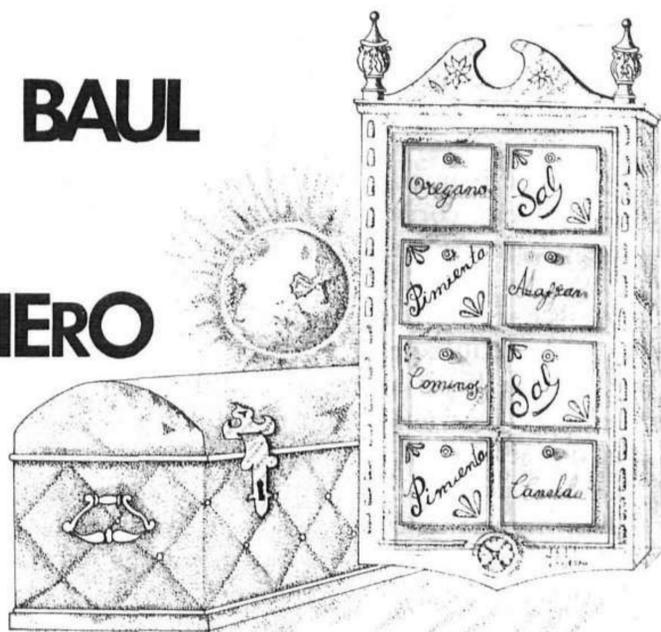
Dejó en 1968 su trabajo en Editora Nacional y pasó a Selecciones del Reader's Digest, donde estuvo hasta 1975; en la actualidad trabaja en la editorial Orbe. Lo que no ha dejado en todo el tiempo que lleva en Ma-

drid, desde su regreso de Santander, es de hacer crítica de arte en varias revistas y diarios, y ha publicado dos monografías dedicadas a los pintores Ubeda y Ferreras.

Cuentos no ha publicado muchos, aunque en algunas revistas quedan ejemplos de su arte narrativo, y en un breve volumen que se editó en Santander en 1951, titulado **15 días de vacaciones**; forma parte de la colección Tito Hombre, fundada por Aurelio García Cantalapiedra, Víctor F. Corugedo y José Hierro. Esta colección, muy bellamente presentada, publicó indistintamente versos, narraciones y ensayos, con originales de Gerardo Diego, Charles David Ley, Jorge Campos, Carlos Salomón, María de Gracia Ifach, Juan Guerrero Zamora, y otros. Murió esta colección de muerte natural, es decir, por apuros económicos.

Y la vida sigue. Sus dos hijas se han casado y ya tiene una nieta, que en opinión de toda la familia es el retrato más exacto del abuelo. El hecho de serlo no ha modificado sus costumbres, su rapidez, su vitalidad agotadora para cualquier otra persona. Sigue yendo a su "minifundio" a descansar en cuanto le queda un rato libre, si se puede llamar descansar a plantar árboles y flores y cuidarlas; así conserva el color del verano en la cara, gracias a los aires no contaminados del campo. En su cabeza hubo siempre poco pelo, y ahora ya ni eso, pero el poeta se mantiene con un aspecto juvenil que ningún otro abuelo podrá mostrar. Se debe, sin duda, a su jovialidad, a su vitalidad y a su actividad desenfrenada. Todavía no acabo de creer que haya permanecido sentado frente a mí durante un par de horas. Pero así ha sido.

EL BAUL Y EL ESPECIERO



KUBALA Y LA DIVINA PROVIDENCIA

RECIENTE extinguidos los Mundiales argentinos de Fútbol, y recuadrillo de B. M. Hernando, íntegra y literalmente tomado de la primera página del diario madrileño "Informaciones"; se acaba de librar el encuentro España-Austria, que fue tan penoso para nuestro equipo:

"El 22 de abril de 1978, Ladislao Kubala declaró: *Sólo creo en Dios y en mis jugadores*. Parece inminente otra declaración del entrenador: *Sólo creo en Dios*. Conforme a esta inminente declaración de fe divina, parece que la próxima alineación del equipo español de fútbol en los Mundiales será la siguiente: Cristo, Santa María, San José, Angel, Serafín, San Juan, San Pedro, Iglesias, San Sebastián, San Germán... Como suplentes, Obispo, Capellán, Abad y Del Cura. Y que sea lo que Dios quiera."

No sin donosura, aunque tampoco sin prudencia, Hernando aclara a seguido:

(NOTA: Garantizo que todos los nombres transcritos pertenecen a jugadores que militan en la Liga Nacional Española de Fútbol).

LA RESPUESTA

Y, para seguir "a lo divino", veamos lo que escribe Arnoldo Liberman en el catálogo de la expo del pintor Oscar Mara:

"Alguna vez, un poeta, Jean Cocteau, se tropezó con un viejo diálogo entre el hombre y Dios.

El hombre pregunta a Dios:

—¿Cómo se explica Usted los accidentes de ferrocarril o carretera?

Y Dios le responde:

—Eso no se explica, eso se siente.

ESO MISMO

MUERTA la minifalda para desdicha de nuestros ojos, alguien la evoca con dolor en "The Kiplinger Magazine":

"Como progreso tecnológico, la minifalda era comparable al buque a vapor, cuyo inventor, Robert Fulton, dijo: *Ya no tenemos por qué esperar a que soople el viento.*"

UNA ABJURACION NOMINAL

ENTREVISTADO recientemente por Fernando Sorrentino, y con una laboriosa disquisición final sobre ciertas líneas de un relato de otro Fernando, Quiñones, Jorge Luis Borges declara que una vez se encontró con un boxeador...

"...Creo que se llamaba Selpa. Yo estaba con Emma Risso Platero, salíamos de un restaurante de la calle Esmeralda, y Selpa me reveló su existencia y me abrazó. Yo me sentía ligeramente incómodo, pero al mismo tiempo agradecido. ¿no? Selpa, en vez de llamarme *Jorge Luis Borges*, me llamó *José Luis Borges*, y yo me di cuenta de que eso no era una equivocación, sino una corrección. Porque *Jorge Luis Borges* es muy duro; en cambio, *José Luis Borges* suena mucho más atenuado. ¿Por qué repetir un sonido tan feo como *orge*? Creo que no urge repetir el orge, ¿no? Y que, a la larga, yo voy a figurar en la historia de la literatura como *José Luis Borges*, sí.

UNA BUENA "GABADA"

A Gabriel García Márquez, o sea, a "Gabo" para los amigos, infortunado como líder político en su Colombia natal ("novelista, a tus novelazas", comentó alguien), se le atribuye la siguiente dicho en otra entrevista:

—Lo único previsible sobre el futuro del mundo es que los sucesos imprevisibles ocurrirán con previsible regularidad.

TAL CUAL

FERNANDO Savater —y ya va bien hoy de Fernandos— en su "Panfleto contra el Todo":

"Decir que antes de la aparición del Poder separado como un Todo, o sea del Estado en cualquiera de sus formas, reinaba la igualdad, es tan absurdo como afirmar que, antes de que se inventase el matrimonio, todo el mundo era soltero."

A LO MEJOR...

Dos chavales muy chicos salen de la escuela provistos de un buen lavado de coco; un profesor de religión *vielle école* ha estado hablando, en clase de religión, del Diablo.

—¿Y tú que dices de eso? —le pregunta al otro uno de los peques.

—Bueno: ya sabes como acabó aquello de los Reyes Magos... Lo más seguro es que el Diablo sea tu padre.

"AL-QADISI"

TRES SONATAS PARA VIOLIN Y HEROE

Por Carlos FARACO



(Estríbillo:)

*Si yo fuera Jim
tendría un espejo
para ver a Jim.*

I SI YO FUERA JIM, UN HOMBRE FUERA DE LA LEY

Salió de la granja arrastrando con cansancio las espuelas plateadas. Caía un sol de plomo derretido, el valle ardía como un cuervo seco. Se ajustó el pesado cinturón, el cañón del revólver aún estaba caliente. Los cuerpos de Linda y Billi yacían ensangrentados y tendidos sobre el estiércol de la cuadra. Montó y se fue alejando; al rebasar la colina, su figura se recortó sobre el globo solar del mediodía.

El no era un asesino. Sólo había amado a una mujer. Pero esa mujer amaba a otro.

Cerró la novelita y la guardó en el bolsillo de la chaqueta. Bajó la mano hasta el bolsillo del pantalón... Las tres señoras de enfrente le miraban; luego, se volvían para cuchichear. Sacó el pañuelo y disparó a quemarropa contra las tres gordas, que se desinflaron con gran estrépito en la plataforma del vagón. Tenía

que hacer trasbordo en la próxima. Volvió a recordar la escena de la taquillera. Había salido sin dinero de casa. También se había dejado las llaves; Juan Antonio, su compañero de piso, no volvería hasta la noche. La taquillera le miró como a un forastero peligroso. Estuvieron así un rato, vigilándose a través de la ventanilla. Por fin, él preguntó: "para ir a Rubén Darío, ¿dónde hay que hacer trasbordo?"

"En Alonso Martínez", le respondió hipnotizada. "Gracias". Y pasó sin billete; corrió hacia las escaleras mecánicas, las bajó a saltos. En la cabina, la taquillera avisaba por telégrafo a los inspectores de la Wells Fargo. Unas monjitas comentaban en la cola la actitud del desaprensivo hombre de la chaqueta de pana.

Se abrieron las puertas: frente a él, casi acosándole, tres hombres de gris, una secretaria y una señora con dos niños. ¡Le habían reconocido, sin duda! Pasó entre ellos con las manos en tensión cerca de las caderas. De un salto, se hizo con un caballo abandonado junto al anuncio de los pantalones tejanos (él también llevaba Blue Jeans) y salió a todo galope por los pasillos de la correspondencia con la línea V.

Llegó cansado, sucio. Por suerte no había control de billetes en la salida de Rubén Darío. Salió a la calle. Antes de llegar al edificio de oficinas donde trabajaba desde hacía cuatro años, cayó en la cuenta de que era sábado. Sábado. Imbécil. Los sábados no se trabaja. Una fuerza incontenible le llevó hasta el lugar donde, habitualmente, se detienen los autocares contratados por el Departamento de Servicios Estadísticos del Ministerio de Gobernación, para transportar a sus funcionarios hasta la Central habilitada a las afueras. El coche tardó quince minutos en aparecer. Su llegada produjo la afluencia al borde de la acera, en donde se detenía ahora, de un grupo pequeño de hombres y mujeres, desperdigados hasta ese momento por el paseo, el quiosco y la cuadra de Murphy Skey. Abrió la portezuela con decisión. "Buenos días", dijo con la musiquilla habitual. El conductor de la diligencia le respondió cortado, mirando fijamente las dos cachas negras que sobresalían de las cartucheras. (Juan Antonio, su compañero y buen amigo, trabajaba de programador del turno de noche en el Departamento de Estadística; tenía a su cargo varias máquinas computadoras..., y la otra llave del piso que compartían.) El autocar iba casi vacío. Notó en seguida las miradas de los dos tipos de su derecha. El del sombrero debía ser uno de esos ricos ganaderos del Sur: un hacendado. El otro, con

sus lentes dorados y el chaleco de cuadros, una rata, el típico individuo sin escrúpulos que facilita los contactos con las tribus del otro lado de las montañas. También viajaban, un cuatrero —le delataba la forma de mordisquear los cigarros— y una muchacha pensativa, dulce, al lado de su inseparable dama de compañía; señoritas de Boston, se dijo. Uno de los tipos de la derecha, el cícnico de los lentes, le habló (tenía la voz delgada como un bramante sucio); "No tenemos el gusto de haber sido presentados, me llamo Mc Goy, tengo un rancho a la otra parte del río. Usted no es de por aquí, ¿me equivoco?". "No, en efecto, vengo a ver a un amigo; cuestión de negocios. Quizá ustedes le conozcan". "Puede ser", me respondió, intentando disimular su curiosidad. "Se llama Juan Antonio Sánchez". La cara de los dos hombres reflejó el mismo latigazo de ira y temor. El gordo se volvió como impulsado por un resorte. Su movimiento brusco me obligó instintivamente a buscar la boca de la cartuchera. "¿Juan Antonio?", preguntó por fin el del sombrero, quitándose el sudor frío y repentino que le empapaba el cuello de cerdo. "Sí, ¿lo conoce"? Vaciló, "no, no tengo el gusto." "A mí tampoco me suena; es extraño, llevo mucho tiempo en la empresa", añadió el de los lentes. No volvimos a hablar durante el resto del viaje. Pero nos vigilábamos estrechamente. El autocar rebasó el control de entrada por la parte reservada al personal. Los guardas escrutaron inútilmente el interior del coche a través de las ventanillas. Yo disimulé rebuscando en mi chaqueta. Fue entonces cuando advertí que tampoco llevaba encima mi documento de identidad. Era un hombre fuera de la ley: indocumentado, perseguido por los agentes de la Wells Fargo, uso indebido de transportes ministeriales, espionaje... Se me buscaba, además, por el asesinato de Linda O'Sullivan y su novio, Billi Thomson. Al bajar del autocar, me topé con un cartel pegado a un árbol, que estremecedoramente decía: "SE BUSCA. 300.000 dólares de recompensa a quien atrape, vivo o muerto, a Jim Fernández Cueto". Mi foto está borrosa, pero no es difícil reconocerme, a pesar de la barba. Salto sobre uno de los caballos que hay amarrados frente al Saloon. La chica de Boston y su institutriz gritan asustadas. A pesar de mi destreza como jinete, los guardas logran alcanzarme en una pierna al cruzar la barrera de salida. El disparo ha tocado también el caballo. Caemos entre una nube de polvo... Soy estúpido, también he olvidado en casa la cartilla de la Seguridad Social.

II BALADA DEL COLABORADOR MISTERIOSAMENTE BELLO

Ella se echaba polvos de talco en los pezones, de forma que su blusa transparente no resultara excesivamente erótica. Imposible distinguir así los dos puntos negros allí donde más o menos debían de estar. Una secretaria simpática. Entré muy agradecido y algo indeciso: ella había dejado la puerta abierta, había vuelto a su mesa, a la máquina de escribir, a los papeles. Desde detrás de la celosía funcional —si es que algo así existe— me respondió que no, que G. A. no estaba, pero que viene todas las tardes. Pero hoy había poco que hacer. Y G. A. sólo aparecía a última hora. Quién sabe.

Estaba nervioso, sí, a pesar de mi promesa, de mis deseos de no estarlo. Y eso que no estaba G. A. Lo tenía todo planeado. Colocaría mi colaboración en *El Noticón*; o lo que hiciera falta. Tenía que demostrar de una vez por todas mis dotes de hombre desenvuelto y libre. Pero ya el portal me desilusionó, si no otra cosa que desilusión fue lo que sentí. Sencillamente porque en mi planteamiento inicial no había portal. Ni portero. Aquél era antipático (por como miraba); hacía su trabajo (!) sin entusiasmo, con desgana infinita. Su respuesta escueta: “tercero D”, llevaba escondido un “pero no estarán” irracional y malvado. Era un malasangre aquel portero. Sí, había calculado lo del ascensor. A las casas ajenas hay que subir en ascensor; llegar echando el bofe después de escalar cuatro pisos le sitúa a uno siempre en franca desventaja. Es antidiabético. Sé que esto delata debilidad. Es el típico planteamiento del débil, que ha de superar por la astucia lo que no le permitiría la fuerza. Subí en ascensor. Llamé a la puerta. ¿Estás nervioso? Sí. Terrible. Abren. Y todo por nada: G. A. no estaba. “No ha llegado todavía.” “¿Pero, vendrá?” “Sí, un poco más tarde; no tiene hora fija.” Ser G. A. es una ventaja innoble. Si yo fuera G. A., Y. O. vendría a verme y me pondría nervioso y tendría que esperar. Creo. Pero no soy G. A.; siempre llevo las de perder. No se puede ir de pobre por la vida. Cuando yo sea un G. A... no sé, pero supongo que tampoco será divertido (siempre tendría

un G. A. superior al que *ir a ver y esperar*). Indudablemente el mal no está en ser o no ser un G. A., sino un Y. O. Terrible también. Si toda la vida soy Y. O., ¡estoy listo!

Esperé. Ojeé unas revistas. A ratos, apenas las hojeé. Miraba a la secretaria, era guapa. Más que guapa, grande. Pero la miraba de reojo. Y no la *rehojeaba*. Había también unos periodistas que se hacían los americanos y, en realidad, no podían superar su pose de funcionarios aburridos. El uno llamaba por teléfono para ir al cine con el del otro lado del aparato. Aquel otro pedía un sobre, como el que pide un tipo casi extinguido de ave amazónica. Y apenas estaba a dos metros y medio del “ave” que le cazamos entre la secretaria y un servidor. Ella levantaba pantalones, y sin duda se echaba polvos de talco en los pezones para que no se le notaran. Al rato me fui, tenía ganas de mear y no me atrevía a preguntar por el water.

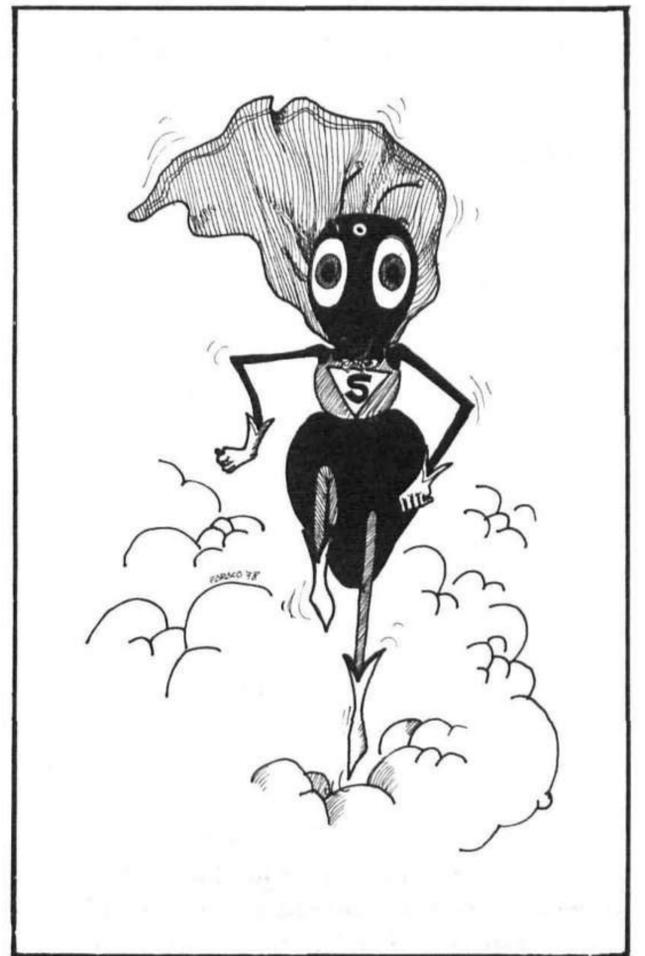
Entro. Voy a colocar un par de colaboraciones. Estoy con G. A. Es un tipo simpático, lleva camisa estampada y me comenta, de sopetón: ¿Te has fijado en la secretaria? Se echa polvos de talco en los pezones. Le digo que sí, un poco sorprendido. Antes de poder añadir un *bueno...* introductorio, inútil, vacío, se adelanta para preguntarme: ¿qué me traés?, a ver, saca. (Todo estaba previsto. Al entrar en *El Noticón*, la secretaria me preguntaría “¿de parte de quién?” “De la mía.” Así, seco y fuerte, con la voz entera y los ojos brillantes). “Bueno... —ahora sí—, como traer hecho, este par de chapucillas.” Las hojea; le ojeo las manos, lleva dos anillos gruesos, los puños de la camisa algo sobados: es un tipo majo. “Los leeré despacio.” (Todo pudo ser así) “Tengo otras ideas, pero me hace falta ilusión; si publicas —perdona la franqueza—, si publicas uno de esos, te prometo algo fino: un estudio sobre patatín y patatán con visión socio-lo-que-sea y pa pa pa pa...” G. A. me está mirando a los ojos: le gusto. Y me gustan los hombres que aplican su sensibilidad libremente. Me gusta gustarle a la gente: me anima... “A parte de que soy capaz de hacer cualquier cosa. Por cierto, perdona, ¿dónde meáis aquí?”

No es difícil llegar a ser un G. A. Es más, pienso que siendo un Y. O. natural puedo llevarme la palma de cualquier situación. Me interesa el dinero, y afirmarme en lo que valgo. Cuando consiga esto, le pediré a la de los polvos de talco que se venga a dar una vuelta conmigo cuando quiera, que me llame cualquier día. Estoy preparado para oír la más hermosa disculpa.

III SI CUANDO EL HEROE

Papelería Margot. Estará Paloma. *Enigmas de la India*. HAY BARRO SANTO Y PASTELINA. *Cómo hacerse rico en diez lecciones*. Gramática. Paloma. Sí. Más delgada. No hemos crecido apenas. Ibamos a besarnos a la calle Décima. Tú eras mi pareja. Te pusiste el vestido de lunares negros, lilas, morados. La trenza, el pelo largo. Se nos acabó estar juntos, buscarnos por la calle ancha, comprar pipas. Huir de tu padre, que ha salido del bar La Marina. Portal 27. Las sillas del Gongar. Pipas Rodica, ¡qué ricos, repita!

—Tenéis papel de..., de colores. No es cartulina; tiene un hombre francés. Es para hacer “parpantuf”.



—Hay unos con brillo. Te los enseñaré.

Te ríes igual. Y no sé por qué, ahora, te ríes. Yo me hice poeta, estudiante. Tú eras novia del que fue a pegarme a la academia. Y aún tienes el vestido de lunares rosas, pero ya nunca te lo pones. ¿Estaré bien peinado? La camisa de cuadros me sienta bien. Estoy delgado. Se me ven demasiado los brazos. Tú también estás más delgada.

—Papel “maché” o “cuché”, me parece que se llama.

—Bueno, yo te enseñé lo que hay y tú escoges. ¿Qué color?

—Verde..., o salmón.

Se va. Paloma Cerro. Qué ligera eres ahora. Antes eras testaruda. Te diría: ¡Hola!, Paloma. ¿Qué tal? No, *quetal* no. ¡Hola! Carlos. Sí. Has venido... He venido a sacarte de aquí, a darte un beso. ¿Uno de aquéllos? No, un beso nuevo que aún, que nadie aún conoce. Un beso de Carlos-Paloma. Vengo a sacarte de la papelería. Te cojo de la cintura y vuelas sobre el mostrador. ¡Qué fuerte estás! A besarte, vengo a besarte; a dar un paseo, porque ya son las siete y tu padre aún no ha salido de La Marina. Las manos de Paloma, que separan los pliegos de papel “couché” o “fouché”, las mías aún. Tienes uñas de laguna. No, no le dirás eso. Le dirás: hace diez, doce años que recuerdo tus manos. Deja el papel couché. Mira, estoy mal peinado, me da mal la luz, se me ve grande la nariz. Mira, Paloma. Y ella me mira un instante, como si me hubiera oído. Me recuerda. Nos recuerda. ¿Qué haces ahora, Mujer? Ya sé, trabajas aquí. Y luego vuelves a casa. Y cada tarde, a las nueve miras tras los visillos porque José y yo jugamos ahí al fútbol. En el patio de tierra y cardos. Y él tira y yo la bloqueo bien. Y te vigilo de reojo. ¡Tira una buena ahora, José! Pero cuando hago la palomita ya no estás. Te ha llamado tu madre. Y yo me arañé los codos.

—No sé. Este salmón es feo.

Sí, es feo.

Yo también estaré feo. Debería haberme puesto la camisa azul clara. Como soy moreno me brilla la cara. Y tú piensas: te brillan los ojos: negros. Igual que cuando me cogías la



mano y no podías mirarme. Yo quisiera cogerte la mano, ahora, Paloma. Ya no es igual. Quiero decir que ahora no hay compromiso. No hay misterio. Sólo encanto.

—Bueno, este verde me lo llevo. ¿Tienes en marrón?

—No sé, me parece que sí.

Andas igual que siempre, abriendo los pies. “La Paloma es una pato”. El pato que yo amo. ¿Yo decía “te amo”? ¿Decía “te quiero”? ¿O “amor mío”? No recuerdo qué decía. Bueno, ya va siendo hora de que me marche. Esto no tiene sentido. Irás a casa. Luego, un poema. Un disco antiguo. No vas a decirle nada. Sí, bueno, le dirás: ¿cuánto es?

—¿Qué cuesta cada pliego?

—Cada pliego..., siete, me parece.

Si me los regalaras te besaría. Sobre el mostrador. Ya no, si no hubiera entrado ese hombre...

—¡Chaval, levanta las manitas, y quieto! ¡Y tú, niña, dame lo que hay en la caja! Si hacéis tonterías os meto la navaja por el cuello.

Un loco. Un ladrón. ¿Qué hago? Me estoy quieto. Si me estoy quieto no pasará nada. Te vas a desmayar, Carlos. Sigues siendo un cobarde. Si no hubiera entrado este loco la estaría besando. Tienes miedo. Y todos estamos nerviosos. Si yo fuera un héroe. ¡Qué idiotez! Estas cagado. ¿Y Paloma? Paloma va a pensar que sigues siendo un cobarde. Yo no soy un héroe. No soy Supermán. Si me clava la navaja me desangro. Y no soy fuerte, no soy un héroe inteligente que piensa y actúa. Lo mejor es estarte quieto.

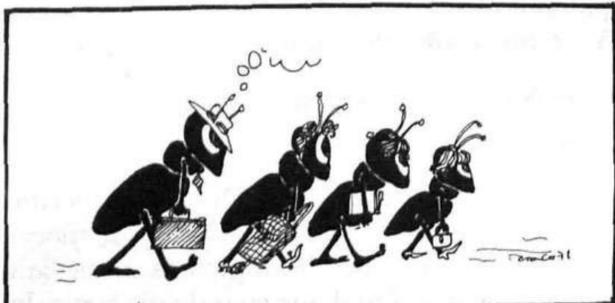
—¡Venga, niña! Así me gusta, quietecitos, hijoputas. Quietecitos. Ahí quietos o os rajo.

¡Se va! ¡Se lleva el dinero! Está loco, pero yo no... Le tiro este mamotretro a las piernas, tropieza en el escalón de la tienda, pierde el equilibrio. Grito: ¡¡¡Es un ladrón!!! ¡¡¡Socorro!!! Y me tiro encima como un loco y le doy fuerte en la cabeza. Con mucha rabia. Esta caído, aturdido y le aplasto la cabeza contra la acera. Y me ayudarán esos hombres del bar La Marina. Esos obreros son decididos. ¡Soy un Héroe! ¡Creo que soy un héroe! Paloma me mira desde la puerta. Me mira con los ojos tan abiertos... Vendrá a recogerme. Me curará este rozón que me he hecho en el codo, de pura rabia. Pero no vendrá. Sólo en el pasado, yo, Carlos, cambiaré de pronto en su recuerdo. Ya no seré el cobarde chulito que enamoraba sin orden.

Y yo, el héroe, me iré a casa andando entre los árboles y los coches, y me guardaré aquí dentro mi alegría. Y cuando llegue a casa no podré explicarle a mi hermana nada. Le diré que no había de esos colores. Si cuando..., si el héroe regresa a la papelería, Paloma me verá las lágrimas. Me verá este llanto grande y nervioso y no podremos decirnos nada. Me voy a casa.

(Estribillo final:)

*¡Oh, Jim,
ven a mi cama y dame
un beso de amooooor!*



JUNTO A LO QUE NO MUERE

A Pepe Luque

I

Y qué me importa ya si la historia es tristeza, si es acumulación de leyendas y lentes, si el mundo nos lo hicieron con bocas diminutas y con comprometidas visiones de otros años. Qué tengo yo que ver con los primeros fríos, la glaciación de Würm, el cambio de la fauna, qué con el paleolítico, la raza de Grimaldi, qué me puede decir Cro-Magnon, Chancelade.

Si todo lo que me hace sin sentido proviene de la acumulación, qué me importa Altamira. Si quienes, como yo, a lo más que llegaron fue a pintar un bisonte como un limbo de inmenso, un friso con el triunfo vano del Homo Sapiens o con la Dama Blanca de Damaraland sola, qué las estatuillas y los bajo relieves como una imitación de la propia sorpresa. Qué el IX Milenio antes de nuestra Era cuando los mesolíticos, definitivamente, perdieron el contacto con el brote más puro. Y qué me importa a mí si la historia es tristeza y está escrita por ojos que fueron apagándose, por los que renunciaron a escribirla con vida, con las manos pasadas en sus antecedentes. Cómo voy a creer que me salva Herodoto o Amón, mientras su gloria pasada mira a Egipto impotente y vencida cuando Dayan sonríe. Cómo voy a llorar por estas cosas pobres perdiendo con mis lágrimas el tesoro de un sueño.

Vuelo sobre las aves que entienden mi armadura, que saben yo vigilo en la esperanza un tiempo donde seremos dulces como lo es la hierba, como el rocío en pasto seco, tal la nevada que sabe ha de iniciar un río como un gozo.

Para qué la tristeza, la ambición y el prestigio si un guerrero es un rayo que destruye las chozas y ahuyenta de los campos a las claras gacelas, si un hombre con espada sigue estando en Esparta y un rey es una copia torpe de un hombre solo.

Para qué, para qué, si sólo nos salvamos
recogiendo los frutos, comprobando las alas
intocables del ritmo, mirando entre los bosques
la prudente sonrisa de las hojas cayendo.

Tan sólo contemplando se conecta el presente
con el futuro y se abre el hombre a su destino
esplendoroso y vago como su misma historia.

Qué me puede decir la Patria si la entienden
como una rebelión que salta las fronteras,
qué me puede decir si ya nadie la acepta
como es bajo el cielo: un manzano, una brisa.
Y qué puedo decir contra tanta muralla
sino volar, volar junto a lo que no muere.

II

Pero, en fin, mentiría. Si todo cuanto he dicho
fuese mi pensamiento descartando a los hombres
de mi tierra que sufren, mentiría. Y mi canto
sería también polvo, deshilvanada imagen
de mis años en lucha a mi única belleza.
Sería infiel conmigo porque mi llanto viene
de las generaciones que ordenaron mis huesos,
los hombres de los campos, andaluces veloces
como los astros fijos y tan deslumbradores,
seres engavillados en el remoto trance
de hacer crecer los trigos, vigilar el ganado,
llevar a beber agua hasta el río a las yeguas.

Con ellos sobre todo, y con quienes tal ellos olisquean
como el toro en la lucha el camino
de su opción encerrada, el centro de mi canto
que es la vida real de mi sueño, su almendra.

III

He vivido en Atenas y en Sevilla. Los años
no pasaron en balde, pero ya no los tengo.
No me quejo ni lloro porque di mis palabras
y algunas de ellas fueron gozo para otros cuerpos.
Sólo quiero decir que he vivido y no importa,
pero que algo aprendí donde no me servía.

Ahora es bien distinto y en los ojos del pájaro
aprendo que es prisión todo lo que no obliga.
Fui marino en Hamburgo y agoté la cerveza,
sacerdote del templo de Ra en Heliópolis,
capitán de los tercios y amigo de Calixto.
Melibea me puso un altar con su boca.
Y al fin qué me ha quedado de aquellas sensaciones,
qué me enseñó de Dios la cólera de Aguirre,
haber estado en Harlem qué me dio ante la muerte
sino temor y odiarla, deseo de no hallar
en ella cuanto ofrece lo que es desconocido.
(Degustando su aroma me he dormido en trigales
de Andalucía; puse
mis pies sobre los rojos páramos castellanos

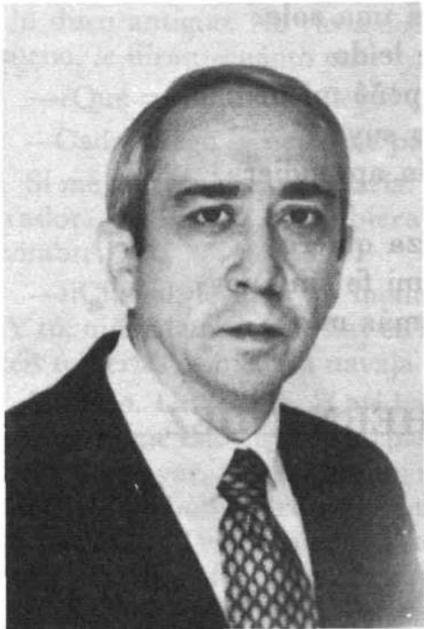
y me ascendió en la sangre un golpe de ternura;
en Galicia, la húmeda constancia del asombro
me hizo ala sin cuerpo que llevar al espacio).
En fin, soñé, perdí sabiendo qué tenía
que hacer para ganar: desterrar mi pureza;
domé, en varias sábanas, mujeres tal si potros,
y, ahora, sólo me queda, una vez acordado,
dolor de no haber dado mi calor a una sola.
Y puesto si la carne es triste y he leído
el mismo libro siempre, dónde empeñé mi tiempo,
el que reclamará la luz como algo suyo
que me prestó una vez para que la aprendiera.

Con mi estricta razón de semejanza quiero
hablar con los que huyen, darles mi fe sin Dios
y encontrar en sus ojos el espejo más mío.

Antonio HERNANDEZ



EL HISPANISMO EN LOS ESTADOS UNIDOS



(Conversación con
Enrique
Ruiz-Fornells)

Por Jaime FERRAN

LOS profesores de español en los Estados Unidos contamos con un poema —magnífico— de José María Valverde, un artículo —ejemplar— de Luis González Seara... y poco más. Uno y otro, poema y artículo, cuentan nuestras penalidades por tierras transatlánticas, al servicio de nuestra cultura, que fuera de éstas —y otras— honrosas excepciones nos tiene olvidados, porque España es un pozo sin fondo del que nada o muy poco nos llega... (Con una excepción: la esforzada "España cultural" de Salvador Pérez Valiente, que alegra quincenalmente nuestros casilleros...)

En verano los profesores de español renunciamos a nuestros cursos veraniegos —mejor pagados, por lo general, que los invernales— para pasear por España nuestra melancolía. De vez en cuando nos encontramos, como yo acabo de encontrar ahora a quien fuera —el curso 1976-77— el presidente de nuestra Asociación, Enrique Ruiz-Fornells.

Enrique fue vicepresidente de la A.A.T.S.P. (Asociación Americana de Profesores de Español y de Portugués) durante el curso 1975-76, presidente el curso siguiente y en la actualidad miembro de la Junta Directiva (hasta 1979) y jefe del Comité de Relaciones Internacionales. Como tal se halla en España buscando nuevos cauces para las relaciones entre nuestro país y la Asociación. También está organizando un Simposio sobre programas americanos en los países Hispánicos. Este Simposio se ha celebrado del 26 al 30 de junio, en Madrid.

He creído que una conversación con Enrique podría ilustrar a los españoles sobre el cometido de la Asociación que presidiera y que cuenta con 14.000 miembros. Le he preguntado, pues, por ella:

"La A.A.T.S.P. recoge a aquellas personas que se muestran más activas en la enseñanza del español. En los últimos dos años ha tenido algunas actividades interesantes en España. En primer lugar su reunión anual se celebró en Madrid el año pasado lo que hizo posible que muchos de sus miembros conocieran o tomaran contacto con España. En segunda instancia, la misma reunión facilitó el contacto entre los círculos académicos españoles y nuestros profesores miembros, que enseñan español y portugués."

Le recuerdo el catalán, que ha tenido un gran protagonismo en el Simposio de la A.E.P.E. (Asociación Europea de Profesores de Español), que acaba de celebrarse en Palma de Mallorca y al que he asistido.

"Se acaba de celebrar un Simposio en la Universidad de Illinois, organizado por Alberto Porqueras Mayo, que ha examinado las condiciones en que el catalán se enseña en las Universidades norteamericanas y su proyección hacia el futuro. La Universidad de South Carolina, entre otras, ha enviado a uno de sus profesores a Barcelona para estudiar el catalán, con objeto de implantarlo en su currículum."

Hablamos ahora de las diferencias entre el Viejo y el Nuevo Mundo con relación al hispanismo.

"El hispanismo norteamericano es el más importante hoy día, no sólo por los estudios que se realizan en ese país, sino también por la pujanza e iniciativas que tiene. Por ello al comparársele con

el hispanismo en Europa, más cercano a nosotros, pero mucho menos intenso se advierte su vitalidad, que creo deberían tener en cuenta nuestras autoridades. Para dar prueba de la importancia del hispanismo norteamericano. *Cuadernos hispanoamericanos* publica todos los años una bibliografía mía con los libros y artículos aparecidos en los Estados Unidos, sobre España e Iberoamérica."

Pasamos a hablar sobre el Simposio "México, España y otros países de lengua española y portuguesa", que se ha celebrado en Madrid en estos días.

"La Asociación lo ha organizado en colaboración con la Dirección General de Relaciones Culturales sobre los programas de universidades norteamericanas en países de habla española y portuguesa. Se van a examinar estos programas con ánimo de mejorarlos en todos sus aspectos, desde el académico hasta el administrativo. En él se han leído 74 ponencias, que se publicarán en forma de libro. Se piensa —si la Asociación lo considera oportuno— que esta clase de simposios se repitan dentro de dos o tres años en México y más tarde en los Estados Unidos."

Finalmente le pregunto a Enrique, como antiguo presidente de la A.A.T.S.P., qué le recomendaría hoy al profesor de Español:

"El que todos ayudaran a que la Asociación tuviera un mayor impacto en la cultura española de los Estados Unidos, aportando sus ideas y su esfuerzo."

¿Te refieres también a los ámbitos chicano y neorriqueño? termino:

"Como es sabido se empieza a reconocer que el español es el segundo idioma de los Estados Unidos. En esta dirección ha aparecido la literatura chicana y neorriqueña, que representan el esfuerzo de las minorías de habla española. Aunque la chicana está en parte escrita en inglés parece ser que la tendencia es a que se haga completamente en nuestro idioma."

Termina nuestra conversación con la constatación de las dificultades que tenemos para relacionarnos y para vernos cuando llegamos a España. Hemos tenido que acabar organizando nuestros Congresos aquí —Enrique lo ha hecho ejemplarmente— para encontrarnos, ya que España no tiene, como otros países, organizaciones que nos acojan y que nos pongan en contacto con nuestros colegas españoles... Yo coincido hoy con Enrique en Madrid. Un poco más tarde quizá me encuentre a Alberto Porqueras Mayo, de Illinois, en la playa de Cambrils. Seguramente veré a Roca Pons en Barcelona, donde le preguntaré por el nuevo nombre de su departamento de español y portugués, que ha sido rebautizado Departamento de Español, Portugués y Catalán... Después me volveré a mi "campus" lejano, donde la voz de España llegará a retazos de revistas volanderas y a lomos de las ondas cortas de nuestra Radio Exterior. Y allí tornaré a encontrarme en nuestros Congresos multitudinarios con Enrique, con Alberto, con éste y con el otro y nos dedicaremos a recordar nuestros encuentros en España. Y volveremos al poema de José María Valverde y al artículo de Seara —publicados ambos hace años— para tratar de convencernos de que no hemos sido olvidados del todo...

Asociación Americana
de Profesores de Español y Portugués

SYMPOSIUM

Academic Programs Abroad
Mexico, Spain and other Spanish
- and Portuguese -
Speaking Countries



Con la colaboración de la Dirección General de Relaciones Culturales del Ministerio de Asuntos Exteriores de España, The University of Alabama, Holy Cross College, Northeastern Illinois University, Mississippi State University, Vanderbilt University y Wichita State University. Madrid, del 26 al 30 de junio de 1978.

CARLOS ROJAS, CRONISTA DE NUESTRO TIEMPO

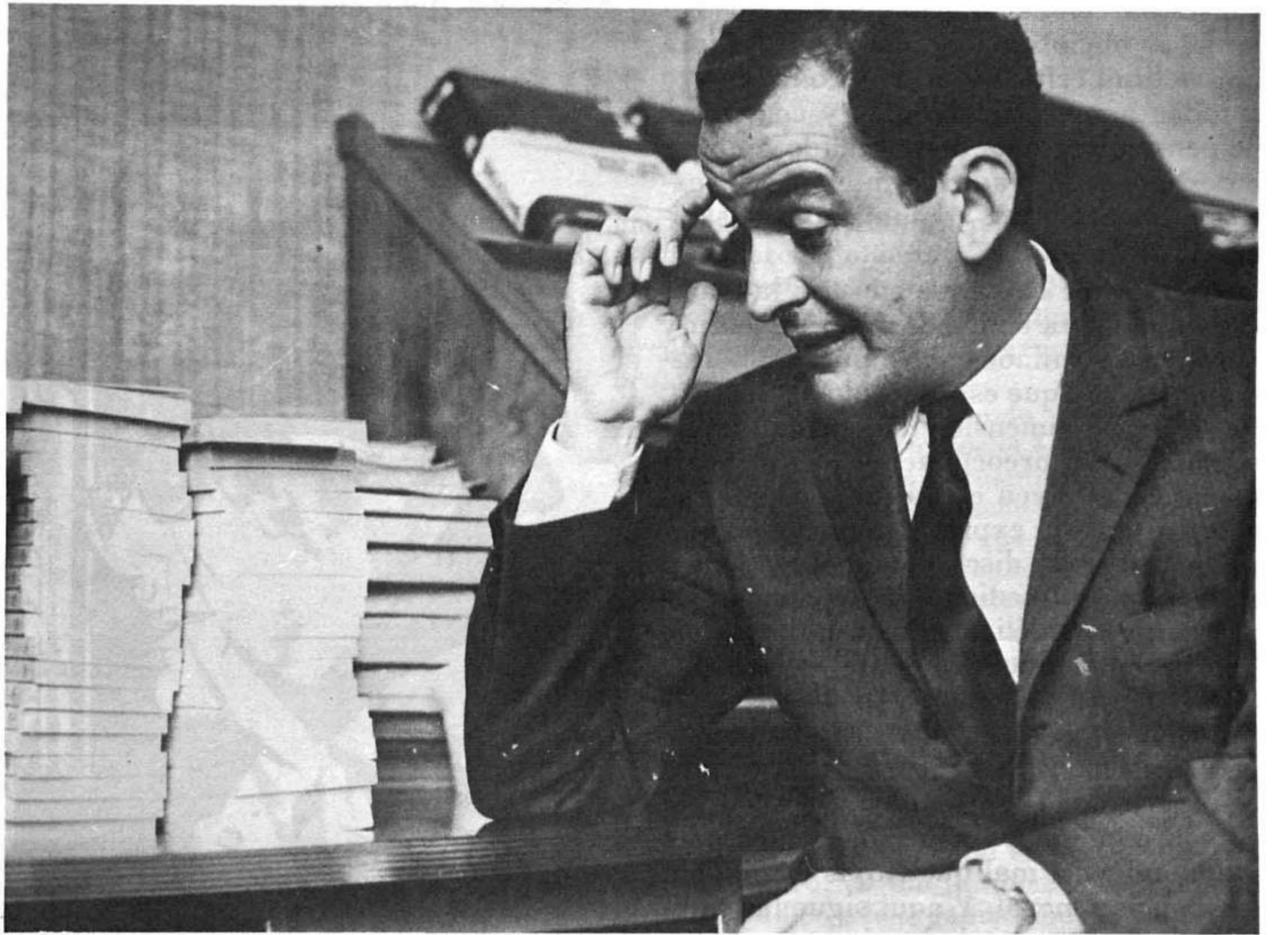
Por Heleno SAÑA

ES todavía pronto para establecer juicios de valor definitivos sobre la literatura española de los últimos decenios. Esto reza también para la obra del novelista y escritor Carlos Rojas, que desde la publicación de su primera novela "De barro y de esperanza", en 1957, ocupa un lugar firme y constante en la narrativa de nuestro país. Rojas cumple estos días sus cincuenta años de edad, y este pequeño acontecimiento autobiográfico nos parece una ocasión idónea para intentar un análisis global de su labor creadora.

A pesar de haber sido galardonado varias veces con premios literarios de indudable entidad —Planeta, Ciudad de Barcelona, Ateneo de Sevilla, Premio Nacional de Literatura— Rojas no es un escritor representativo o típico de la literatura española de los últimos veinte años. La intencionalidad, estilo y estructura de sus obras constituyen más bien una excepción dentro de nuestra narrativa. Sus novelas se parecen muy poco a las de sus compañeros de generación, tanto los españoles como los extranjeros. Rojas no se ha adscrito a ninguna de las tendencias creadoras vigentes en la literatura contemporánea: objetivismo, psicologismo, "nouveau roman", novela social, tremendismo o virtuosismo idiomático. Por ello no es fácil de encasillar.

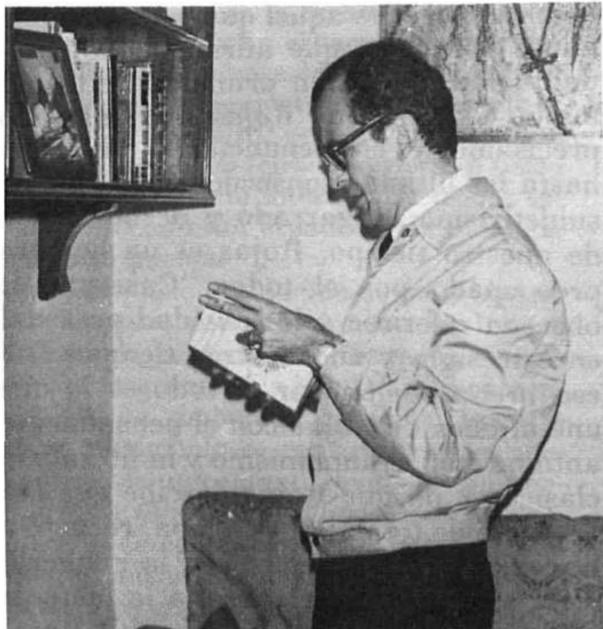
Uno de los elementos de la novelística de Rojas es, en efecto, su originalidad y su independencia, rasgos que han provocado numerosas discusiones en torno a su obra, como ocurrió por ejemplo con su novela "Azaña". Pero eso no quiere decir que sea un solitario o un guerrillero de la literatura. Muy al contrario: la obra de Rojas se caracteriza precisamente por su vinculación intrínseca a la herencia cultural y literaria del pasado. No creo que a estas alturas sea necesario subrayar que Rojas es un hombre familiarizado con las corrientes principales del pensamiento y la literatura universales. Más aún: su obra no se explica sin esta comunicación constante con los valores culturales y estéticos de Occidente.

Rojas es un novelista de ideas, un representante de lo que a veces se denomina peyorativamente "literatura de tesis". Dentro de su autonomía creadora, Rojas sigue aquí la huella de los grandes maestros de la literatura universal y, últimamente —para citar algunos precedentes concretos— de Thomas Mann (La montaña mágica) y Aldoux Huxley (Punto-



Contrapunto). Podríamos buscar también ciertos paralelos con Hermann Hesse —sin el fondo lírico, claro— y, sobre todo, con el dramaturgo y ensayista alemán Rolf Hochhuth, uno de los últimos grandes representantes de la literatura de ideas, aunque Hochhuth haya elegido esencialmente el teatro como forma de expresión.

Para exponer sus ideas, Rojas elige a veces la pura fabulación, pero otras recurre al testimonio histórico. Sus mejores



novelas son quizá precisamente las que forman una síntesis equilibrada entre ficción y realidad, entre fábula e historia. El novelista catalán no opera con la técnica reproductiva o mimética del cronista profesional, sino que reinventa y enriquece la historia dada con su sensibilidad e imaginación de artista. No se limita a reproducir experiencias y situaciones humanas, sino que las recrea y redescubre de nuevo, dándoles una dimensión inédita, casi siempre más profunda y precisa que la propia realidad histórica. Algunos de sus retratos históricos son magistrales. Yo confieso que leyendo a Rojas he comprendido mejor a personajes archiconocidos como Trotsky, Stalin, Hitler, Azaña o José Antonio, de los que yo mismo me he ocupado en mi propia obra de historiador y ensayista.

Que nosotros sepamos, ningún novelista español —y muy pocos extranjeros— ha prestado tanta atención como Rojas al desarrollo histórico de nuestro tiempo. Esta pasión por la historia tiene dos dimensiones básicas: la historia de nuestro país y la historia mundial. España está siempre presente de una u otra manera en las obras cosmo-históricas de Rojas, y, a la inversa, el mundo aparece siempre en sus obras sobre España. Esta dialéctica constante entre lo nacional y lo universal

da a las novelas de Rojas una dimensión planetaria. En realidad, las novelas de Rojas son un debate permanente sobre la historia universal. Su juicio, en este aspecto, no puede ser más concluyente: "Precisamente creo que toda la historia de este siglo, incluida la de mi desdichado país, con la espantosa guerra civil que padece ahora, es la historia de un fracaso general, que no absuelve a nadie", hace decir a uno de sus personajes.

Todo novelista —y especialmente el novelista de ideas— parte de una concepción determinada del mundo, de una "Weltanschauung" concreta. La médula espinal de la concepción de Rojas es el humanismo, un humanismo del que yo subrayaría tres elementos esenciales: la huella cristiana, el sentido de la libertad y el espíritu de justicia. Es en torno a este tríptico que gira el universo axiológico del novelista barcelonés. Partiendo de estos valores, es obvio señalar que Rojas adopta una actitud crítica y acerba con respecto a todas aquellas ideologías y corrientes de pensamiento que han tendido a negar o desfigurar la tradición humanista: fascismo, capitalismo, comunismo, trotskismo, etc.

Un escritor que tome en serio la tradición humanista no puede dejar de sentir y pensar en términos éticos, pues humanismo no es más que eso: sentido de la ética. Rojas es, en dimensión más profunda, un moralista. La preocupación y el mensaje moral constituyen el subsuelo de sus novelas. Rojas no expresa su vocación moral a través de discursos apologéticos o edificantes, ni mediante la descripción de personajes modélicos, como por ejemplo han hecho Camus (*La peste*) o Heinrich Böll (*Billar a las nueve y media*), o antes Gorki y, en general, la literatura ideológica clásica. Rojas recurre a la técnica traumática de la caricatura y el absurdo: es subrayando los aspectos grotescos e inhumanos del mal que Rojas testimonia su vocación moral. Y aquí sigue la tradición de Cervantes, de la picaresca española, de Larra, de Valle Inclán y, fuera de nuestras fronteras, de Jonathan Swift, de Beckett, de Dürrenmatt o Gunther Grass (*El tambor de hojalata*). No es casual que su pintor predilecto sea Goya, el gran espejo deformante de la pintura española.

La gran sensibilidad y talento de Rojas para captar los aspectos oscuros y grotescos del alma humana puede producir la impresión de que el novelista catalán se burla de todo. Si es cierto que el gusto por lo esperpéntico y lo paradójico puede ser una manifestación de cinismo, perversión o frivolidad, es innegable que puede ser también un grito indirecto de indignación, un acto de protesta elíptico contra el mal y la injusticia del mundo. Si Rojas elige el absurdo como vehículo de denuncia moral es para subrayar precisamente que no es un ingenuo, que está familiarizado con todas las formas de lo demoníaco e irracional. En este sentido ha asumido como metodología la tradición nihilista y abismal que surge a partir de Dostoiévski y la literatura negativa: "Desde aquella madrugada sé que la paz no existe, porque aun en los momentos de mayor serenidad, un monstruo agoniza siempre dentro de nosotros", exclama por boca de uno de sus criaturas. Los verdaderos novelistas no son los que esconden el mal, sino los que son capaces de mirar de fren-



te el abismo sin fondo del alma humana. Si la "Divina Comedia" de Dante, el "Paraíso Perdido" de Milton o las piezas escénicas de Shakespeare han pasado a la literatura universal es sobre todo porque reflejan sin concesiones la dimensión cainita del hombre.

La preocupación moral, reducida a su "sustratum" último, no es otra cosa que vocación de coherencia y totalidad. Un hombre moral es aquel que piensa en términos cósmicos, que afirma la objetividad como dimensión primaria de lo humano. La tarea de Rojas ha consistido precisamente en denunciar y describir hasta las últimas consecuencias el hiper-subjetivismo desgarrado y desmesurado de nuestro tiempo. Rojas es un hombre preocupado por el todo: "Casi parece obsceno referirse a la felicidad personal en este siglo y en nuestros tiempos." Y esa preocupación por el todo es lo que une la obra de Rojas con el pensamiento antiguo, con el humanismo y la literatura clásica. Y porque Rojas percibe que esa herencia de totalidad se acaba, recurre a la caricatura, al absurdo, a la exageración, al espejo deformante, a la lente de aumento, a la técnica del "chock". Rojas

es un europeo y español agónico, como Kierkegaard, como Unamuno. Detrás de su aparente desenfado se esconde la mueca de dolor, la conciencia de desesperación.

Rojas ha tenido que recorrer un largo camino para encontrarse a sí mismo. Entre su primera fase de creación y su fase madura existen diferencias cualitativas notables, aunque su obra de conjunto sorprenda por su continuidad y trabazón. En su primera fase creacional, que concluye más o menos con "El aquelarre", Rojas se muestra barroco y verbalista, se deja dominar excesivamente por la brillantez y la paradoja. Más que orientar y enseñar —que es la verdadera misión del escritor— quiere deslumbrar y desconcertar. A ratos su obra es expresionismo puro, conceptualismo, simple imaginería verbal y conceptual. En esta fase su lenguaje no es siempre homogéneo, peca de indisciplina, de coherencia estilística, con exceso de arcaísmos no utilizados ya ni el lenguaje coloquial ni descriptivo. Ello es una manifestación de exuberancia, de un desbordamiento creativo todavía no ordenado. No formulamos estas reservas en tono de reproche. La tendencia esperpéntica de Rojas no es más que una respuesta dialéctica a la propia realidad española. En el fondo, al recurrir a lo grotesco y arbitrario Rojas no hace más que utilizar los mismos elementos dados ya en la historia real del país. Rojas se limita a potenciar a través de su imaginación la propia estructura incoherente de España.

Luego se produce una evolución clara. Rojas profundiza sus ideas, disciplina su intelecto, pule su estilo y se libera del afán juvenil de deslumbrar a través de lo ilógico y caprichoso. Esta evolución constituye la transición de lo barroco a lo clásico. Esta fase madura alcanza su culminación en "Mein Führer, mein Führer" y en "Memorias inéditas de José Antonio", que personalmente considero dos obras básicas de la literatura contemporánea, incluida la extranjera.

Rojas no ha abandonado todavía su inclinación al efectismo —sobre todo en "Mein Führer"—, pero ahora este elemento ya no ocupa el primer plano creador, sino que es un simple recurso formal para llevar la atención del lector a la verdadera problemática de la existencia y de la historia. Los elementos esperpénticos quedan diluidos en la intención ideativa de fondo. El autor ya no quiere ante todo desconcertar, como en sus primeras novelas, sino convencer.

La fase madura de la novelística de Rojas coincide aproximadamente con la publicación de sus primeros ensayos históricos, que van desde "Diálogos para otra España" hasta "Retratos antifranquistas". La confrontación con el material histórico ha contribuido sin duda a disciplinar la imaginación barroca de Rojas y a hacerle comprender que la misión del novelista no es tanto la de inventar la realidad como la de interpretarla.

Rojas intenta desde hace veinte años explicar el mundo, y al margen de que se esté o no de acuerdo con su contexto discursivo, no cabe duda que su obra de novelista y escritor constituye una defensa permanente del hombre y un ataque implacable contra todo aquello que ponga en peligro el gran legado del humanismo: lo bueno, lo hermoso y lo verdadero.

las películas de la quincena

ARRIBA HAZAÑA, de José María Gutiérrez

cho de que cada personaje y cada situación puedan ser traducidos sin forzamientos, de una forma natural, a los personajes y situaciones de una clara alegoría política, facilita notablemente la comprensión de las intenciones de José María Gutiérrez y su coguionista José Samano.

Ya hemos hecho notar la correcta realización funcional que denota una técnica depurada: los movimientos de cámara, la planificación y la dirección de actores son excelentes. El tono de humor con que discurre la historia colegial ayuda a la sátira subyacente. Acaso, el único reparo a oponer sería un apresuramiento excesivo en el último tercio del filme, con la aparición del nuevo director, ya que las elipsis son abundantes y no se perciben con suficiente detalle la forma de actuar del nuevo director y la forma en que consigue aislar a los cabecillas de la rebelión estudiantil.

LA OSCURA HISTORIA DE LA PRIMA MONTSE, de Jordi Cadena

NO hay duda de que Jordi Cadena, cuyo primer largometraje es éste que ahora comentamos, parte de la base de que todos los espectadores de la película conocen la novela homónima de Juan Marsé en la que se basa. De otra forma no comprendemos la adaptación que ha hecho del libro. Ya el texto original ha de ser leído con atención por su especial construcción estilística, lo que exigía una reelaboración importante para mantener una estructura mínima espacio-temporal que facilitara la comprensión de lo que sucede. Jordi Cadena y su coguionista Ramón Font han organizado tal desbarajuste cronológico, con saltos atrás y adelante, que es muy difícil para un espectador medianamente inteligente y atento seguir el hilo de los acontecimientos. Si a esto se añade el vacío interior de los personajes, que actúan ante la cámara porque así se lo ordena el director y no dejan traslucir nada sobre sus motivaciones, tenemos una película absurda donde todo lo que sucede es gratuito y así Montse (encarnada por una inexpresiva Ana Belén) podría cohabitar con Salva (Javier Elorriaga), con su primo Paco (Ovidi Montllor, con su eterno rostro de pobre hombre en apuros), con el presidiario Manolo o con el tendero de la esquina. Y no estoy seguro de que todo eso no ocurre en el filme, porque el espectador asiste a una interminable serie de "coucheriers" y de exhibiciones anatómicas de todos los intérpretes, sin orden ni justificación, como no sea la de la real gana del personal. La dirección de actores es muy mediocre. Planificación y ritmo inexistentes. A estas alturas no vamos a hablar de la fotografía, del peluquero o del decorador.

NO conocemos la novela "El infierno y la brisa", de José María Vaz de Soto, en la que se basa esta película y por tanto no podemos calibrar el grado en que José María Gutiérrez ha dependido del relato literario para construir su fábula o parábola política utilizando un relato realista, lineal y perfectamente lógico en su primera lectura. Porque, no nos engañemos, *Arriba Hazaña* es, desde que comienza hasta que aparece la palabra "fin", una sátira sobre los cambios políticos que se han venido operando en España desde hace algunos años a esta parte; sátira estructurada a través de una narración alegórica en la que se nos describe la vida de un colegio en el que los alumnos internos, hastiados de la disciplina absurda impuesta por el hermano Prefecto, de la mediocridad de los profesores, del aburrimiento que se desprende de una enseñanza y unos modos de vida rutinarios... adoptan una actitud de indisciplina que rápidamente se convierte en rebeldía activa y aun violenta, reclamando unos cambios fundamentales en la vida del internado, las clases, etc. Ni el hermano Prefecto, amigo de acudir a los métodos contundentes, ni el hermano Director, partidario de diálogos, reeducaciones y exámenes psicológicos consiguen calmar los ánimos de los díscolos alumnos. Al fin, llega un nuevo director que comienza por dar la razón a los muchachos, les anima a formar comisiones, acepta cuanto se le propone, organiza votaciones... y consigue con hábil suavidad que las cosas vuelvan a estar como antes estaban, aislando a los cabecillas de la revuelta y dando a los muchachos la ilusión de haber conseguido unos cambios que sólo son, en realidad, superficiales.

La habilidad de José María Gutiérrez consiste en mantener constantemente el hilo de la segunda lectura, de la sátira política, paralelamente o superpuesto al relato realista de un episodio estudiantil, banal pero jugoso y distraído para el espectador que puede perfectamente seguir sin esfuerzo los dos niveles del relato fílmico. Esto se debe en parte a una realización sobria, de ritmo muy medido, lineal, sin altibajos, sin preciosismos estilísticos que deriven la atención. El realizador ha acudido a ejemplos notables del moderno cine francés, donde la cámara no es más que un intermediario discreto entre la realidad descrita y el ojo y los oídos del espectador. Por otra parte, aunque los personajes del relato son verídicos, respiran autenticidad como tales (el hermano Director, lleno de buena voluntad pero atenuado por su carácter religioso y su situación; el hermano Prefecto, producto de una formación rígida; los profesores, rutinarios; los alumnos, inseguros, anhelantes de cosas indefinidas y apenas entrevistas, etcétera), y este verismo crea un filme coherente en la primera lectura, el he-

Madrid-España, 1 de julio de 1978



Por Juan Emilio ARAGONES

“LOS MUERTOS”, de Max Aub, RESUCITADOS

Cuando en el número 638 de la revista se publicaba el discurso que sobre *El teatro y la guerra* pronunció Max Aub en el X Congreso Internacional de Teatro, el año 1937, en París, bajo el rótulo de *Textos recobrados*, estábamos en la Redacción muy lejos de sospechar que, justamente en la misma fecha de ese número, 15 de junio de 1978, se produciría en Madrid el tardío y singular estreno de una de sus obras, escenificada por vez primera —no ya en España: en nuestro planeta— merced al director Alberto González Vergel... y al denuedo del grupo de teatro del Club Philips, constituido por trabajadores de la empresa.

Semejante estreno hace que a continuación del epígrafe *Textos recobrados* —necesario, pero insuficiente cuando la voz recuperada es la de un hombre de teatro—, se nos permita hoy la licencia de emplear metafóricamente el verbo “resucitar” para dar fe de un hecho dramático que significa tanto como el descubrimiento para muchos españolitos del lado de la propia creatividad —en este caso, teatral— que tan prolongada y tenazmente se ha mantenido oculta a su apetencia... ni qué decir tiene que por causas extra-teatrales y en buena parte reveladoras de un tan inconsciente como justificado complejo de inferioridad.

Llega tarde el estreno de *Los muertos*, pero sin daño. Tan es así que sólo a la miopía de nuestros empresarios puede obedecer la circunstancia de que el acontecimiento se haya producido al margen del circuito comercial de salas escénicas. Sin daño, no sólo porque el drama contenga ingredientes válidos ahora mismo —desde el tratamiento patéticamente lor-

quiano de la esterilidad femenina, con sus ribetes sainetescos de Arniches en *La señorita de Trévelez*, al desespere existencialista de Unamuno y del propio Sartre—, sino porque todavía hoy este drama escrito y reelaborado en el trastierno, entre 1945 y 1963, puede competir con ventaja frente a las obras usuales en el circuito comercial hispano.

Resulta impensable, tras la asistencia al estreno de *Los muertos*, que Max Aub no hubiese puesto en el título de su drama un punto de paradójica ironía, toda vez que, junto al problema de la esterilidad de la protagonista, hay en *Los muertos* un persistente y hermoso canto a la vitalidad de la especie humana, evidenciado sobre todo en la imborrable es-

cena entre el personaje central y los hijos que no tuvo y quiso tener y que aparecen con pirandelliano carácter de tramoyistas: a su trémulo interrogante de mujer desválida —“¿Qué hubiera decir?”—, los hijos-tramoyistas responden con tono a la vez insolente y lógico: “Parir”. ¿Cabe una mayor capacidad de síntesis? Tan radical y transparente dicotomía sólo puede lograrse por autores que, como Max Aub, han escrito exclusivamente teatro, desde sus iniciales concepciones. La regla de empezar por la poesía adolescente o los cuentos juveniles resulta aquí excepción: las primeras creaciones del jovenísimo Max Aub tenían ya un tratamiento específicamente teatral. Por eso, de la generación del 27, es el que cuantitativamente mayor aportación hizo a la escena: exactamente, cuarenta y ocho títulos, de los que al menos diez o doce, lejos de resultar hoy obsoletos, acreditan cualidades insultantemente testificadoras de la realidad. Como, por ejemplo, *Los muertos*.

Los secretos del teatro son tan insondables que uno inquiere en vano qué circunstancias han obligado a González Vergel a estrenar una pieza tan extraordinaria poco menos que de tapadillo, marginada y sin la audiencia habitual, que, en casos tan flagrantes, hay que dar de lado las dotes adivinatorias para ceñirse a los hechos.

Y ante ellos lo único que cabe lamentar es la forzosa cortedad numérica de espectadores. En todo lo demás, desde la admirable labor de González Vergel en el que posiblemente sea su más acabado trabajo como director de actores, hasta las condiciones formales del escenario y la confortable sala de espectáculos del edificio Philips, la representación del drama de Max Aub ha logrado cotas de calidad infrecuentes en el teatro profesional. Y eso, con intérpretes aficionados, es prueba que califica definitivamente a González Vergel —o lo revalida, para los que ya lo considerábamos como tal— en posición cimera de la actual dirección escénica española.

Aurora Azpiazu fue la protagonista del drama. Corporeizó una criatura —en casos así, escribir “personaje” equivale a reducir las cualidades anímicas que el autor puso en ella— compleja y acoplejada, diversa y una, con aciertos y autenticidad impresionantes, y con entrega total a su cometido. Una breve estancia en un conjunto profesional sería suficiente para que eliminara cierta rigidez de movimientos que supuso el solo y mínimo reparo a su labor de actriz. Por lo demás, tiene la voz educada y presta a utilizarla con la variedad tonal que conviene a cada situación anímica. Toda una revelación. Admirables también de exactitud en la modulación alternativa de voces y en los alternantes gestos correspondientes a la dualidad de cometidos como hijos soñados y tramoyistas autómatas, Gregorio Zarzalejo, Miguel Ángel Díaz y Manuel Salamanca; en una tabla valorativa, les corresponde el lugar inmediatamente inferior al eminente, ocupado por la protagonista. Alicia Gutiérrez y Encarna Ramírez, convincentes en sus respectivos trabajos, ambos con ribetes sainetescos. Y todos, porque incluso Enrique Mari-blanca, aunque no vocaliza bien, sabe escuchar con perfección que para sí quisieran muchos profesionales. Lógicamente, González Vergel le repartió el cometido de un cura que apenas hace otra cosa que oír resignada y atentamente las confidencias de la protagonista.

Para que la fiesta resultase cabal, Juan León ideó unos sencillos elementos escénicos, suficientemente descriptivos, y la iluminación funcionó en impecable subrayado de la trama.

GRUPO DE TEATRO
DEL CLUB PHILIPS

Presenta
el estreno en España de

**LOS
MUERTOS**

de
MAX AUB

Escribí el primer acto de LOS MUERTOS en 1945 y se publicó en 1948. Siempre quise darle continuación. Pasó el tiempo y escribí lo que hoy estreno hacia 1963. Pasó el tiempo, se interpusieron viajes, y hasta tal punto se me borró de la memoria lo hecho, que en conversaciones con jóvenes norteamericanos en mal de tesis estos últimos años, siempre cité LOS MUERTOS como ejemplo de obra que hubiese querido continuar y rematar.

Revisando papeles di con esta versión que seguramente por el paso de los años no me ha parecido mal.

De este drama me importa Matilde porque, sin querer, tenemos cierto aire de familia, aunque ella era de pueblo. Posiblemente dirán que recuerda a donna Rosita, la de Federico García Lorca —que tiene diez años más que ella—, y hasta podrían encontrar una fotografía, hecha en Barcelona, donde estoy al lado de Margaria Xirgu durante su lectura. No sé por qué se ha de parecer más a ella que a la señorita de Trévelez, de don Carlos Arniches o tantas solteronas y solteras de don Jacinto Benavente. ¡Bah! Es un tipo de mujer latina bastante corriente a fines del siglo XIX y durante los primeros años del XX. Si no me importa la fecha, tampoco el lugar: la obra puede suceder lo mismo en un poblachón español que en uno italiano, brasilero o mexicano en el que haya un Instituto de Segunda Enseñanza. Se hallará hasta una referencia de la bomba atómica. Para los jóvenes de hoy siempre existió. Que la empleen o no es otro problema, precisamente el de existir. Por eso LOS MUERTOS no tenía otra salida que algo muy parecido al «Huis-clos» sartriano. Aquí la hay; una vez más todos los caminos conducen a la Roma particular de cada quien. Quisiera no tener razón y que el azar y la suerte contaran más.

Max Aub

Carlos-José COSTAS

OPERA Y BALLET CIERRAN LA TEMPORADA

FESTIVAL DE LA OPERA

★ Las actuaciones del Teatro de la Opera de Varna (Bulgaria) y las representaciones de **El Ocaso de los Dioses** han cubierto el último tramo del XV Festival de la Opera de Madrid, celebrado, como los anteriores, en el insuficiente pero aceptable escenario del Teatro de la Zarzuela.

Al margen del estreno de **Lud Gidia**, ya comentado en nuestra crónica anterior, tres títulos de repertorio **Boris Godunov**, **El Gallo de Oro** y **El Príncipe Igor** sirvieron para dar una imagen de la calidad, cohesión y eficacia de los equipos técnicos y artístico, solistas, coro y orquesta del teatro de la Opera de Varna. No es Varna una ciudad de primera magnitud y por ello despierta mayor interés comprobar que la tradición operística está en sus gentes al extremo de explicar la existencia de este conjunto. Por fortuna el público de Madrid también respondió llenando casi totalmente el teatro de la Zarzuela, lo que supone una esperanza para la problemática posibilidad de que Madrid cuente con teatro permanente dedicado la ópera. Aun así, tenemos nuestras dudas.

Boris Godunov contó en el foso con el maestro Borislav Ivanov que fue en gran medida responsable de la excelente versión ofrecida. Se podrían citar algunos ligeros fallos de la orquesta, pero no fueron significativos a la hora de hacer el balance tanto de esta sesión como de las posteriores. Es un conjunto de gran nivel que se mueve con soltura en obras que conoce bien y están dentro de su ámbito de preocupaciones.

Las voces coinciden en ese buen hacer general, en el que cuentan bastante las interpretaciones. Ejemplo de ellos fue el bajo Stefan Elenkov, con un "Boris" sentido en la interpretación como actor y como cantante. Junto a él, dentro del amplio reparto, la soprano Sofía Ivanova en un papel como el de "Xenia" muy bien cantado y con menos imperativos en la interpretación.

Tanto en **Boris Godunov** como en el resto de las óperas presentadas, los decorados fueron de Mariana Popova. Bien resueltos los del "Boris" y cuidados de ambientación. Graciosos los de **El Gallo de Oro**, en los que habría cabido mayor imaginación, y muy efectivos los de **El Príncipe Igor**, que ayudaban en el juego escénico, y

con especial efecto de profundidad el del campamento de los polovtianos en el que se desarrollan las famosas "Danzas".

La imaginación que tal vez faltaba en los decorados de la obra de Rimsky-Korsakov, faltó también el de la interpretación, un tanto desangelada. Merecen citarse como excepciones Iwan Panajotov, en el papel del "Rey Dodon", acertado en voz y en características del personaje, y la soprano Anni Bosseva en la voz del Gallo. Sin embargo, la coreografía de Galina y Stephan Yiodanov que rodeaba prólogo y epílogo, reflejó bien el tono de farsa —entre farsa y fantasía— que se desprende del argumento. Cumplida la dirección de Wladi Anastassov.



Norman Bayley, intérprete de "Gunter" en "El Ocaso de los dioses."



Marcia Liebman intervino en la obra de Wagner



Bjorn Asker, otro de los intérpretes de la última parte de la tetralogía

El Príncipe Igor que cerraba la presencia del conjunto de Varna sirvió en su tono general para dejar un excelente recuerdo de su paso por el Festival. Y en ese buen hacer como cantantes ha de incluirse prácticamente a todo el reparto, encabezado por Sabin Markov, en el papel de "Igor", y Stefka Efstafieva en el de "Jaroslavna". En la segunda representación fue de nuevo Wladi Anastassov el que ocupó el podio frente a la Orquesta. Junto a ellos, también el Coro alcanzó su mayor altura, que la tiene. Las direcciones de escena a cargo de Emile Bochnakov ("Boris") y Kusman Popov reflejan claramente los efectos de la condición de estable del conjunto; con ello, los efectos y posibilidades han sido considerados y reconsiderados para una mayor fluidez y eficacia en los desplazamientos de los solistas y, sobre todo, del Coro.

El Ocaso de los Dioses completa la presentación de la tetralogía wagneriana en el Festival, y la ha completado con una dignidad nada fácil de conseguir en un conjunto ocasional. Ljubomir Romansky, al frente de la Orquesta Ciudad de Barcelona y del Coro Nacional de España ha sido el elemento conjuntador de permanente eficacia, con meritorios resultados por parte de los dos conjuntos, y con su atención a la escena.

Jean Cox fue un "Sigfredo" que compensó ampliamente con su entrega algunas faltas del vigor en los agudos. Norman Bayley dio fuerza a un "Gunter" de dificultades de sobra conocidas. Berit Lindholm dominó el papel de "Brunhilda" más segura según avanzaba la representación. Bengt Rungreen dio prestancia a "Hagen". Y junto a ellos, en excelente réplica, Bjorn Asker, Barbara Vogel, Marcia Liebman y Linda Finnie, con las tres Normas a cargo de Ruth Hesse, Diana Stafford y Johanna Meier.

Los bocetos de Dominik Hartmann están dentro de la órbita de los creados por Wieland Wagner, con lo que sin novedades cumplen con la imagen wagneriana creada ya hace algunos años. El vestuario del teatro de la Opera de Colonia está en la misma línea, más cerca hoy de la eficacia que de la brillantez.

Termina así una nueva temporada cuya celebración estuvo dudosa en principio y que por parte del público ha recibido una amplia acogida en líneas generales. Los resultados medios del Festival, desde el punto de vista artístico, han sido de gran calidad. Se trata sin duda de una de las mejores ediciones de las quince ya celebradas, en la que no han faltado las figuras de excep-

ción, ni las representaciones de calidad media. Es decir, los elementos que deben integrar una temporada.

BALLET DEL SIGLO XX



Maurice Béjart y su "Ballet del Siglo XX" se han presentado en Madrid

★ En el Palacio de los Deportes de Madrid se ha presentado el **Ballet del siglo XX** constituido en fechas anteriores, pero que adopta este nombre en la temporada 1961-62, en Bruselas, bajo la dirección de Maurice Béjart. Entre los ballets creados por el conjunto figura un "Homenaje a Stravinsky" que incluye **Pulcinella**, **Juego de Cartas** y **La Consagración de la Primavera**. Sin embargo, en su presentación en Madrid ha ofrecido un programa igualmente dedicado a Stravinsky, pero con **El pájaro de fuego**, **Petrouchka** y **La Consagración**. Un segundo programa ha tenido a Mahler como protagonista con **Lo que la muerte me dice**, **Canción del compañero errante** y **Lo que el amor me dice**.

La idea de los "homenajes" ha sido especialmente cultivada por Béjart que con el conjunto ha presentado el de Bartok, con **Sonata para tres**, **Climas**, **Suite en negro y blanco** y **El Mandarín maravilloso**; la **Suite Vienesa**, con música de Schoenberg, Berg y Webern; el dedicado a este último, o el que ha titulado **Wagner o el amor loco**.

Para **El pájaro de fuego**, Béjart se sirve de la "suite" de orquesta realizada posteriormente por el propio Stravinsky, en grabación cuyos datos no se citan, lo mismo que en el resto del programa. La coreografía y el desarrollo de la histo-

ria de Béjart alterna la dulzura con la energía, que lleva a término con un conjunto extraordinario, bien ensayado, bien compenetrado. Todos fueron calurosamente aplaudidos y en especial Yvan Marko en "El pájaro"; Michéle Mottet, que encabezaba a los "Partisanos", y Patrice Touron, como "Ave Fénix".

En **Petrouchka** utiliza algunos elementos de decorado para acercar al espectador al ambiente. Su visión responde a una concepción nueva de la historia que alterna los pasos tradicionales de danza clásica, con las insinuaciones folklóricas y la expresión corporal. Jorge Donn, Rita Poelvoorde, Bertrand Pie y Jacques Leclercq recogieron con el resto del conjunto los insistentes aplausos del público.

Sin que signifique colocar los dos primeros en una posición de inferioridad, el hecho es que en **La Consagración de la Primavera** Béjart ha conseguido un acierto total. La coreografía de su estreno ha sufrido el peso indudable de incompreensión de la música en su tiempo. Hoy, cuando la obra es "repertorio" en las orquestas, Béjart se ha acercado a ella con un dominio absoluto de su significado y los resultados son espectaculares. Fue el único ballet en el que el público interrumpió con sus aplausos al término de una escena. Hay fuerza, gesto suficientemente expresivo para sentirse atraído por la acción. Daniel Lommel, Angele Albrecht, Bertrand Pie y Yann Le Gac fueron el centro del entusiasmo del público por todo el programa, que incluía la admiración por el trabajo de Maurice Béjart.

NOTICIAS

★ La Dirección General de Música va a poner en marcha con su ayuda una serie de actividades musicológicas. La Sociedad Española de Musicología ha sido subvencionada para la convocatoria del Concurso Anual de Investigación Musical, la edición de la revista de la Sociedad y la publicación de tres obras en este campo, entre ellas el catálogo del Archivo Musical de la catedral de Avila. Asimismo, ha subvencionado al Seminario de Estudios de Música Antigua para una investigación sobre recopilación y clasificación de las representaciones de instrumentos musicales en el arte español anterior a 1700. Estas actividades proseguirán el año próximo, dentro de los créditos para Musicología previstos por el Ministerio de Cultura.

★ Entre los homenajes que se están celebrando este año con motivo del centenario de la muerte de Hilarión Eslava, ha figurado el ofrecido por la Orquesta Sinfónica de Radiotelevisión Española en el teatro Gayarre de Pam-

plona. El concierto tuvo lugar bajo la dirección de Enrique García Asensio e incluía obras de Hilarión Eslava y de compositores navarros, concretamente de Fernando Remacha y Agustín González Acilu.

★ Entre los homenajes que se están celebrando este año con motivo del centenario de la muerte de Hilarión Eslava, ha figurado el ofrecido por la Orquesta Sinfónica de Radiotelevisión Española en el teatro Gayarre de Pamplona. El concierto tuvo lugar bajo la dirección de Enrique García Asensio e incluía obras de Hilarión Eslava y de compositores navarros, concretamente de Fernando Remacha y Agustín González Acilu.

★ Otra serie de homenajes está correspondiendo al centenario del nacimiento de Conrado del Campo, del que también se cumplen los veinticinco años de su muerte. Uno de estos conciertos ha sido el celebrado con el Cuarteto Hispánico por la Sección Española de la Sociedad Internacional de Música Contemporánea. El Cuarteto Hispánico interpretó sus Cuartetos en la mayor, conocido como "Carlos III", de 1949, y el en mi menor, de 1911.

★ Ha sido declarado desierto el Premio Internacional de Música Oscar Esplá 1978, de frecuencia bienal y dotado con 250.000 pesetas. Pero el jurado, integrado por Xavier Montsalvatge, Manuel Rosenthal, Joly Braga Santos, Francisco Calés y Antonio Iglesias,



Gabriel Fernández Alvez, tercer premio Oscar Esplá 1978

concedió un segundo premio, dotado con 150.000 a **Las alturas del Macchu-Picchu**, del belga Charles Gyselynck, y un tercero, dotado con 100.000, a Gabriel Fernández Alvez, por su obra **Mimo ballet Om**. El premio fue instituido por el Ayuntamiento de Alicante.

★ ISME (Sociedad Internacional para la Educación Musical) y más concretamente la Sección Española que preside Rosa María Kucharski, anuncia ya los detalles de su XIII Congreso que tendrá lugar entre el 12 y el 20 de agosto en London (Canadá).

LA MUSICA: elemento mágico en un taller de teatro

Por Mary Carmen DE CELIS

TUMBADOS en el suelo, vamos a sentir la música. Sentid la cabeza. Sentid el tórax: movedlo a partir de la música, descubridlo lentamente, no tengáis prisa. Moved el pecho nada más. Ahora vamos a coordinar cuello, pecho y cabeza. Quien se vaya cansando que permanezca quieto. Localizad mentalmente la pelvis, movedla a partir de la música. Las manos no existen todavía. Ahora, pelvis, cabeza, cuello y pecho coordinados. Descubrid las manos y los brazos, a ver cómo les dais vida a partir del *Preludio a la siesta de un fauno*, de Debussy. No abráis los ojos: el mundo de fuera no interesa. Coordinad todo. Me quedo muy rígido, muy quieto. Tengo todo, menos piernas. Vamos a localizarlas: primero los pies, luego las piernas. Ya tengo cuerpo y voy a coordinar todo. Voy a tocar el suelo todo lo que pueda. Voy a moverme. Voy a ocupar el máximo espacio con todo el cuerpo... Ahora vamos a cambiar de música. Con el ritmo de *The Entertainer*, levantaos con los ojos cerrados. Seguid el ritmo de la música de dos en dos, de espaldas. Que cada uno haga lo que quiera. Por parejas: uno es un espejo y tiene que hacer lo que el otro, al mismo tiempo...

En la Cooperativa Trabenco (Zarzaquemada, Leganés) se planteó desde un principio, y con urgencia, qué hacer en las actividades extraescolares, entendiendo como tales no las de los sábados y domingos, sino acciones para después de la escuela,

para recoger de alguna manera a los chavales que habían venido a un barrio nuevo, que estaban desorientados, enajenados. Los chavales tenían un poco de despiste, a nivel de espacio, en el sentido de que venían de barrios con una animación distinta y se encontraban con un barrio nuevo al que le faltaban muchas cosas. La escuela, para estos muchachos, ha sido hasta ahora un centro normalmente represivo donde se les ha guardado, se les ha cuidado físicamente, y nada más. Están empezando a ver en el centro unas perspectivas distintas, un trato quizá distinto, y comienzan a sentirse de otra manera. Pero los chavales salen fuera, a un medio desconocido, a un medio desorientado, y se comportan de forma cuasi bárbara.

Al plantearse los profesores, en una asamblea de clase, qué hacer después del horario escolar, ven que el teatro puede ser un enfoque para esa desorientación que existe. Los chavales vienen de colegios tradicionales y sólo han visto hacer teatro tradicional. Haber ensayado en aquel momento unas técnicas nuevas de creación y experimentación habría supuesto quedarse sin chavales a los cuatro días. Federico Martín empieza a hablarles de que el teatro de niños debía ser algo distinto a lo que normalmente habían visto. Los chavales sólo conocían el teatro adulto, que nada tiene que ver con el teatro infantil, o el célebre teatro que se hace en los colegios tradicionales el día del cumpleaños del director, de la patrona o

al final del curso: un teatro en el que se coge a los cuatro o cinco más listos e ingeniosos, se montan unos chistes muy represivos con respecto a la situación del centro o se monta Guzmán El Bueno, y ya está en marcha esta juerga teatral castrante y disimuladora de la realidad del chaval.

LA MUSICALIDAD CORPÓREA

“Formad un círculo. Vamos andando por un bosque lleno de hojas, desnudos. Empieza a llover cada vez más fuerte. Empieza a nevar. El terreno es resbaladizo. Hace mucho frío. Echo a correr sin moverme del sitio. Boxeo. Regateo... Vamos a hacer máscaras a partir de la canción *Oh Susana*. Uno sale, hace una máscara y los otros le imitan... Vamos a contar una historia utilizando sólo números... Ahora, una historia, sin palabras, en la que el niño llega tarde a casa... Vamos a poner una silla en el centro de la clase, la vamos a saludar; la vamos a insultar primero con palabras y luego con el cuerpo; ahora la queremos, es nuestra amiga. Ahora somos el padre y la silla es nuestro hijo. Somos la abuelita de la silla. Somos el hijo y ella es el padre. La silla es la madre. La silla es nuestro compañero de clase. Ahora vamos a utilizarla para todo lo que queramos, menos para sentarnos...”

Federico Martín les dijo que había que investigar y bucear en ellos mismos y en la realidad exterior; les habló de que en el teatro debían aparecer ellos de alguna manera, que debía aparecer todo lo que les rodeaba, lo que les pasaba, lo que no querían que les pasara y lo que quisieran que les ocurriese. Empezaron a trabajar, a jugar, a cantar a partir de una canción muy simple, muy popular y muy hermosa: *A los tontos de Carabaña se les engaña con una caña*. Sobre esta estructura empezaron a meter frases: “a los tontos de esta vida se les engaña con dos mentiras y a los tontos de Carabaña se les engaña con una caña”, “a los pobres de este mundo se les engaña con un mendrugo y a los tontos de esta vida se les engaña con dos mentiras”. La obrita iba creciendo, con nuevos elementos, mientras Federico decía a los chavales que la escuela no estaba ni lejos de la familia, ni lejos del barrio, ni lejos de España, que todo formaba un bloque y que tenían que ir analizando todo este tipo de cuestiones, lo genérico. Empezaron con un núcleo mínimo: la escuela (“nos gusta nuestra escuela”, “no nos gusta nuestra escuela”, “cosas que no nos gustaban de aquella escuela y aplicación de las nuevas que estamos viendo aquí”), hasta llegar a la realidad del país. Planteando una situación muy dialéctica, buscando las contradicciones, estaban dentro de un teatro épico: a las cuestiones que estudiaban les daban una estructura dramática.

Jugaban con las jitanjáforas de Alberti, cogían una estructura que habían visto en la realidad y la presentaban de una forma épica, y así hasta que la obrita terminó, con el

tiempo, durando una hora y cuarto. Empezaron a actuar en asociaciones de vecinos, en colegios, en alguna Escuela Normal. Era un espectáculo muy fresco, de crítica de la enseñanza tradicional. Se daban alternativas, había coloquios, leían poemas. Seguían la técnica del texto libre de Freinet y se dieron cuenta de que los poemas que habían hecho en clase, que habían elegido, que habían cosido, que habían remendado, que habían perfeccionado, podían ser leídos, pero también cantados. Y componían teniendo en cuenta toda la musicalidad corpórea que llevamos encima. Coincidiendo con el centenario de Machado, le dedicaron poemas. Cantaban “la primavera ha venido y el rey se va, muchos duques le acompañan hasta la mar”, todos los poemas republicanos tan hermosos de Machado. Todos los lenguajes y todas las investigaciones estaban presentes en su trabajo.

SONAR EN EL SUELO

“Cerrad los ojos. Expresad con el cuerpo, sin tocar nada, la imagen que la música barroca os da: un objeto, un ser. Seguid con la figura y moveos. Ahora podéis hacer lo que queráis: moveros o quedaros quietos... Comunicad con una figura de la pared y haced cualquier cosa con ella sin necesidad de tocarla... Vamos a hacer con otra danza el cuento de Caperucita: somos Caperucita, somos la abuelita, somos la mamá de Caperucita, la mamá de consejos a Cape-

rucita, Caperucita se encuentra al lobo, que cada uno siga el cuento como quiera: se puede deformar, empezar por el final o por el medio... Cambiamos de danza: sois un cazador, sois una señora que va con una sombrilla, sois el marido de la señora. Se acabó el juego, hay que entrar en clase, ritmo.”

En un momento determinado se dieron cuenta de que lo que realmente necesitaban era hacer teatro de niños, un teatro que debía ser distinto al teatro de adultos. Federico empezó a hablar de esto a los chavales; si no les hablaba no lo podían llegar a descubrir: de que “el teatro de adultos es imperfecto, malo, porque expone sólo a los privilegiados que saben moverse y expresarse, mientras cientos de individuos, sentados en las butacas con sus almas muertas, reciben lo que les echan”. Ellos habían tenido un excesivo ritmo adulto de representaciones con *Los tontos de Carabaña* y el homenaje a Machado (habían hecho 200 representaciones de cada obra) y necesitaban esconderse en su taller de teatro.

Los chicos estaban muy rígidos, muy granitizados, y había que empezar por relajarse. Se metieron dentro de ellos mismos, del grupo, y empezaron a estudiar las cuestiones elementales: “tenemos un cuerpo, qué pasa con nuestro cuerpo, y hacer una serie de ejercicios donde comprobáramos qué posibilidades tenía nuestro cuerpo y no cumplíamos. Es el conocimiento corpóreo, de mi cuerpo que busca el cuerpo de otros: lo individual camino de lo social”. El juego fue la

fuerza que les empujó al teatro auténticamente de niños, no teatro infantil, en el sentido de que van a ser los propios niños los que van a hacerlo, los que van a investigar, los que desde el principio hasta el final van a tener todos sus intereses ahí mediatizados, metidos. Partiendo del cuerpo, hacían ejercicios de observación, de espacio, de memorización, de sensibilización. Crearon nuevos juegos, pretextos para el próximo texto.

Si no hubieran montado teatro sobre unas tablas los chavales no habrían arrancado, pero ahora tenían que buscarse: empezaron a bucear, a relajarse, a tumbarse en el suelo, a sonar en él, a jugar, a reptar, a levantarse, a sentir la cabeza, el cuerpo, todo mediante lo lúdico, utilizando la estética del niño: el juego. “La estética del hombre es el juego y su única realidad es el placer. Lo que ocurre es que nosotros, desgraciadamente, ya no jugamos porque nos han asfixiado: la realidad chata, amorfa y sus acólitos, nos están oprimiendo siempre. Un chaval de once años que juega y juega ya no es, para la gente, el chico aplicado, decente, respetuoso. Yo les fui influyendo la hermosa rebeldía de Cocteau, enchufada hacia el juego, pero siempre la rebeldía sabiendo donde va uno encaminado.”

ESPACIOS ABIERTOS

“Esto es muy importante y nos sirve porque aprendemos a mover nuestro cuerpo y a utilizarlo para más cosas” (María Rosa Gamero, doce años). “Estos ejercicios han servido para que la gente que haya sido tímida se defiende mejor. A mí antes no me apetecía salir, pero me acostumbré, y ahora, tan normal” (José Luis García, doce años). “Esta es una manera de entender el teatro muy libre, sin que tengan que decirte siempre lo que tienes que hacer. Cada uno se puede expresar como quiera” (Teresa Martín Llamas, doce años). “Nos comprendemos más unas personas a otras” (Manoli Pérez, trece años). “Es una forma de romper el antiguo tópico que había sobre el teatro de los mayores y sus actores famosos. ¿Por qué desde pequeño no vas a poder hacer tu teatro? ¿Por qué tienen que ser los mayores siempre?” (Francisco José Valderrama, doce años).

El teatro que surgió de aquí era suyo desde el principio hasta el final. Siguió creando sus propios procesos, sus juegos dramáticos, buscando, montaban obras, las sacaban fuera, pero ya con una perspectiva distinta: ya no era subir a un estrado y plantear cuestiones provisionales. Todo lo que se decía ahora era mucho más vital que lo anterior. No consistía sólo en investigar en el teatro hablado, sino todos los lenguajes elementales. “El teatro de niños no es en absoluto nada de lo que se ha hecho hasta ahora. Adquiere una validez y una finalidad distinta desde el momento en que se investiga. Tiene que huir de la representación de forma efectiva, de la representación por la representación, de la gratuidad de la representación, de montarse simple-



mente en una tabla los graciosos, los que tienen gracia para las cosas, los divos que se mueven lo que quieren porque saben, mientras el alma seca del espectador está quieta porque no sabe expresarse."

Hay que huir de los órdenes cerrados, de las salas a la italiana; ir a espacios abiertos o a sitios cerrados con una gran amplitud, como los palacios de deportes. Se necesitan cientos de metros cuadrados y representaciones que duren como mínimo siete o ocho horas. Para esto hay que reivindicar las plazas, los parques, los espacios vacíos, los bosques. El teatro de niños tiene que ser un teatro de posibilidades creativas. En él la representación tiene una importancia casi efímera. Lo importante es su gestión, el momento en que el chaval empieza a pintarse. El espectador debe estar en un jardín muy amplio, con materiales de todo tipo, para que también él pueda pintarse, construir, participar de una forma lúdica. Puede ocurrir que estén todo el día moviéndose por el parque y al final opten por presentar únicamente un mural, una pancarta, o por cantar un canon. Es un teatro de ruptura donde el juego, la investigación y la vida del chaval deben estar presentes.

CREATIVIDAD

"Este colegio es un mundo de los mayores pero en pequeño, para que nosotros remodelemos este mundo tan podrido que tenemos ahora, en el que todo es odio, para que cuando salgamos podamos limpiar toda esa podredumbre. Aquí nos tratamos todos por una comprensión mutua. Si un chico no ha hecho, por ejemplo, una ficha de matemáticas, en otros colegios te ponen un castigo, una multa, tonterías así. Aquí se le preguntan las razones de por qué no la ha hecho, y si se ve que son tonterías se apuntan unas faltas que luego serán dato importante para las notas finales. No se da un castigo corporal, sino mental" (Francisco José Valderrama, doce años). "Formamos como un mundo, trabajamos en cooperativa; nos conocemos más unos a otros y conocemos más el mundo exterior. En otros colegios sólo te enseñan a leer y escribir, no te hablan del mundo exterior. Aquí hay comisiones de padres que se reúnen todas las semanas. Se relacionan los padres con los profesores más que en otros colegios" (María Teresa Martín Llamas, doce años). "Podemos tutear a los profesores y el material es de todos, no tiene cada uno sus libros. No es que podamos hacer lo que queramos, pero tenemos más libertad" (José María Ruiz, trece años). "En otros colegios sólo habla el profesor. Aquí podemos hablar todos, te respetan lo que digas" (Lucía Barba, trece años).

Las piezas de teatro escrito, de Angela Gasset, Alfonso Sastre o Pilar Enciso, según Federico Martín, responden al teatro de adultos: "ese teatro donde aparece el león, dice: 'hola, me voy, hasta luego'; no, el teatro infantil no debe ser escrito. Sí debe estar constatado en la clase o por el grupo debe ser de una forma muy elemental: 'dos alumnos se encuen-

tran en la calle. Punto. Se saludan. Guión". Otra nueva situación: "se encaminan a una plaza, en la plaza se encuentran con cinco chavalas. Punto. Uno se pone muy pelma. Guión. Empiezan a discutir sobre el objeto. Punto. Aparece la mamá de un individuo que dice... Punto. Deciden ir al bosque a jugar. Guión". Estos serán los únicos detalles de apoyatura, pero esto no sirve porque luego a lo mejor no se van al bosque, sino en busca de la chavala o del objeto que acaban de encontrar en un momento determinado." El teatro de niños no es la pura improvisación por la improvisación, pero sí ha de tener una libertad de creatividad suficiente para que ninguna representación se repita. Repetir las representaciones es el adocenamiento del teatro. "Los mayores están hartos y los chavales igual. La estructura que yo doy es válida porque, según el día y el humor con que se encuentren, dos chavales que se ven se saludarán de una forma distinta, mientras que dos adultos, siempre, estén bien o mal, se saludarán de la misma forma porque el guión dice: 'hasta luego, querida mía. Hasta luego, hermoso mío'".

PARTICIPANDO

"En otros colegios hay equipos, pero como el material es individual, impide hablar con los otros. Aquí, por ejemplo, hay un equipo de libros; entonces tú, al levantarte y al ir a pedir un libro, estás hablando ya con otra persona" (María Rosa Gamero, doce años). "En otros colegios hay que hacer todo a fuerza de palo. Si no haces una cosa te levantan, te ponen la mano y te pegan un palazo. Aquí te preguntan las razones" (José Francisco Camacho, doce años). "La relación entre padres, maestros y alumnos es mayor que en cualquier colegio normal" (José Luis García, doce años). "Las notas no las ponen sólo los profesores; las pone toda la clase, la que se merece cada uno. En el 'crítico', 'propongo', 'felicitó', ponemos lo que nos interesa. Por ejemplo, yo felicito a una persona porque se ha portado bien esta semana o porque me ha ayudado. En otros colegios no cuenta la opinión de la clase, tiene que ser lo que dicen los profesores" (Manoli Pérez, trece años). "Los viernes, al final de la semana, hacemos una asamblea. Si vemos que una persona ha hecho algo mal la criticamos, proponemos un cambio o felicitamos al que nos ha ayudado. Tenemos un delegado que da la palabra, y un coordinador que pone orden. Se eligen por mayoría: primero alzamos la mano, se apuntan en la pizarra los nombres de los que quieren ser, se leen y se vota" (Juan Nieto, doce años). "Hay varios grupos que van rotando: cada uno se encarga de una cosa: material, libros, poner orden en la clase, puntualidad, limpieza. Es el equipo el que controla las entradas y las salidas" (José Manuel Vinuesa, doce años). "Para las puestas en común nos ponemos la clase alrededor para que nos podamos ver mejor: participamos todos" (Lidia de la Cruz, doce años).

Siguen saliendo fuera, pero con

unas coordenadas distintas a las anteriores, a hacer partícipes a los demás de una experiencia diferente. Han montado una obra con pre-texto, texto y estética suyos, que duró cuatro horas en una escuela de magisterio porque se hizo en un gimnasio donde había cuerdas, espalderas, para hacer ejercicios, y donde se aprovecharon todos los elementos. La gente terminó cantando, bailando, saltando, participando porque había un local para hacerlo. Y han tratado de contar su vida con un método de mejorización a partir de detalles, a partir del olor como lo podía hacer Proust, a partir de fotos de ellos, de la familia, de la vivienda, del barrio, y se han dibujado en la clase. "Después de ver los procesos de la clase, se puede expresar lo oído por medio de una cantata, con expresión corporal, mimo, mímica, con lo puramente dramático: conflictos y personajes que se enfrentan; otros pueden emplear un mural y representar con aleyunas, aucas, romances de ciego."

No es sólo teatro infantil subirse a unas tablas y expresarse de una forma dramática. Es comunicarse, de alguna manera, a partir de las propias situaciones. "Yo, un día determinado, puedo no tener necesidad ni ganas de expresarme dramáticamente, pero me puedo expresar pictóricamente. Hay que abrir todo el abanico de posibilidades que tiene el teatro infantil. Un día jugamos con números nada más. Otro día cogemos una canción mínima, *Quisiera ser tal alta como la luna: cómo la cantarían en un entierro*, etc. Otro día buscamos objetos en los basureros, que hay cosas muy hermosas, muy aprovechables, y montamos obras. O cogemos un poema y le damos una estructura dialogada y dramática. O aprovechamos un juego, un movimiento de un individuo que se acerca". A partir del juego van a salir cantidad de cuestiones, van a contar a partir de lo que oyen, van a tocar un objeto: a partir de un trozo de cartón, por ejemplo, que va pasando de mano en mano, los niños van diciendo frases o soltando sonidos nada más.

LA COMUNICACION

A partir de una silueta, de cómo la ha construido, un niño puede reconstruir su vida, y no sólo su vida, sino este momento y lo que piensa sobre



muchos aspectos. "Me llamo Juan Nieto y nací en Madrid. Mi peor momento fue cuando me rompí el brazo, y el mejor, no sé, tendría que pensarlo mucho." Sus compañeros le hacen preguntas: "¿Por qué te has puesto eso cuadrado en el corazón?" "Porque alguna gente me lo oprime." "¿Por qué te has puesto el pene y los testículos aplastados?" "Se han aplastado solos." "¿Por qué te has puesto el nombre en la cabeza?" "Porque los nombres, si no fuera por la cabeza, no los tendríamos." "¿Las personas que no te dejan expresarte son de la clase?" "Sí." "Nombres." "Lidia, Manoli." "¿Por qué te has puesto esa interrogación?" "Porque hay muchas cosas que me gustaría saber." "¿Por qué te has puesto la pelvis amarilla?" "Porque es el color que más me gusta." "¿Por qué te has puesto ese corazón ahí?" "Porque amo a una persona." "¿Y esas lanas que tienes colgando del brazo?" "Estoy con un jersey y ahí, como me rompí el brazo..." "¿Y esos cachos de trapos cuadrículados por las piernas?" "Porque no me gusta ir bien vestido." "¿El amor es de la clase?" "Era; se ha ido hace poco." "¿Te conoces a ti mismo?" "No." "¿Te gusta tu nombre?" "Sí." "¿Con qué personas vives mejor: con chicas o con chicos?" "Con chicas no he tratado mucho porque tampoco quieren ellas." "¿Y no crees que a veces es por tu culpa, porque no tratas de comprender ni a chicos ni a chicas?" "Sí." "¿Con qué figura femenina te gustaría vivir?" "Con la de Elisa." "¿Y morir?" "Con la de Elvira." "¿Y pasear?" "Con la de Lidia." "¿Qué chica de la clase te gusta más?" "Ahora ninguna." "¿Te gusta estudiar?" "Sí." "¿Y jugar?" "Sí." "¿Y la música?" "También." "¿Cuál es tu deporte preferido?" "La natación."

Investigando, jugando, buscando la comunicación, con mucha libertad, sin ningún tipo de castración, los individuos se pueden expresar. La misma clase, con las siluetas, es un ejemplo mínimo de libertad: cada uno se ha expresado libremente, respetando siempre a los demás, nadie se ha colocado encima del otro. Están dentro de una serie de grupos independientes, pero aunque participen en la asamblea de independientes, su perspectiva es distinta, en general, a la de los grupos que están por ahí adocenando el teatro infantil. "Yo tengo palabras de mucho elogio para gente que está investigando: Jincacha, Ana María Pelegrín. Pero es una pena que los textos que salen de las escuelas no los monten los niños, sino un grupo independiente. Estoy viendo todo este tipo de vicios que hay en el teatro de adultos. Hay que salir de este marasmo y reivindicar el teatro en las escuelas. Yo formo parte de A.C.I.E.S.: somos individuos que seguimos a Celestino Freinet, que estamos trabajando mucho para que esto se consiga. "Acción Educativa" está haciendo también una labor importante (Ana María Pelegrín, Luis Matilla...). Esta gente debería venir a las escuelas. El estado tiene que subvencionarles: en las escuelas tiene que haber centros, talleres de investigación creativa."

ESTAMOS
PERDIENDO EL
OIDO

Los compañeros tienen títulos para la vida de Nieto: "Nieto o lo desconocido." "Nieto o el amor." "Nieto o el que busca respuesta." "Nieto o un amor perdido." "Nieto o el corazón oprimido." "Nieto o el corazón perdido." "Nieto: interrogación." "Nieto: su corazón es un gusano verde." "Nieto o un amor lejano." "Nieto o su amor escondido." "Nieto: el corazón destapado." "Nieto o un corazón encarcelado." "Nieto o un corazón con una herida entre dos interrogaciones." Este es el título escogido.

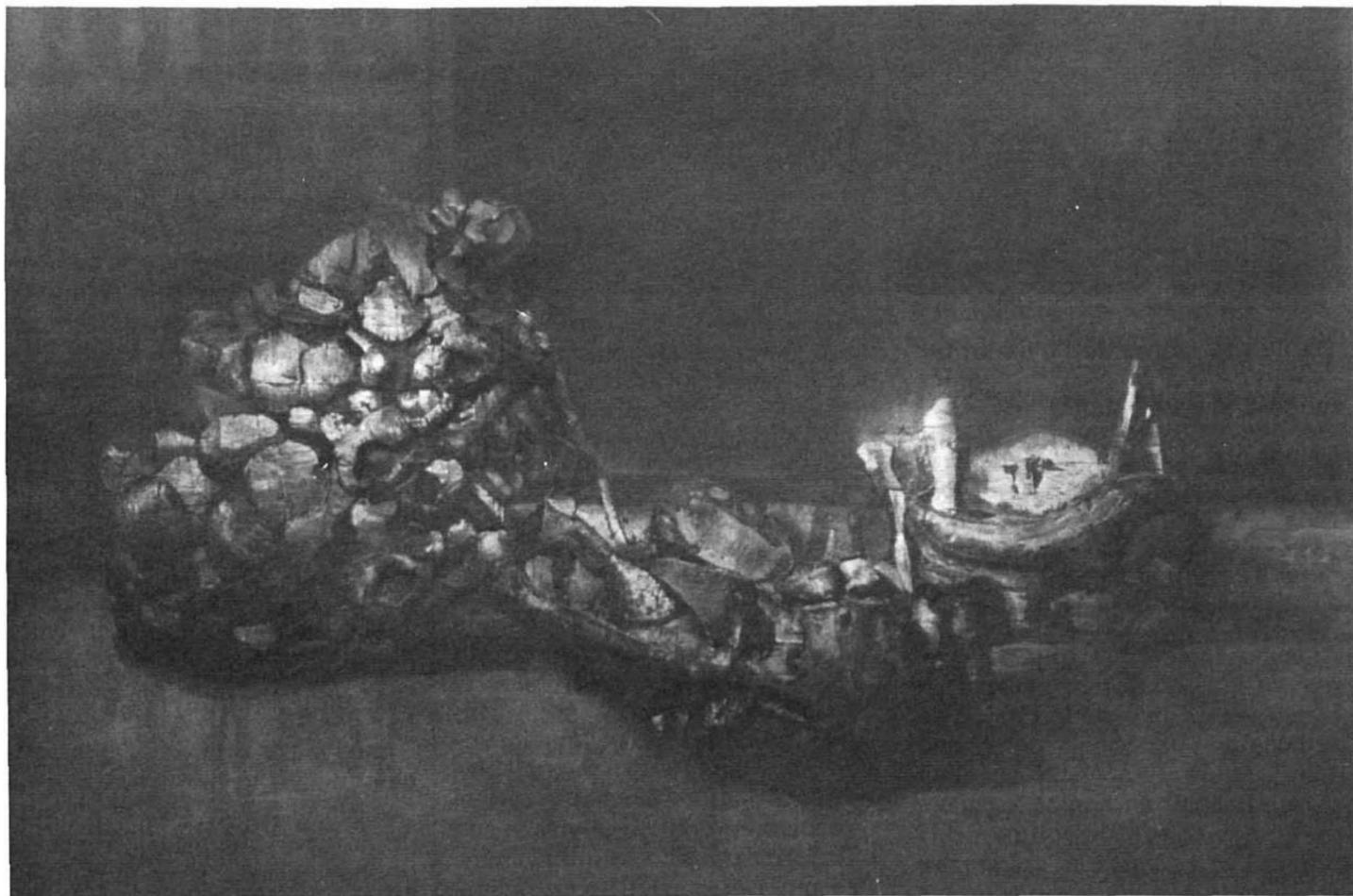
Juegos de mente y ritmo para crear nuevas situaciones. Aprender a quedarse en la situación. Aprender a mover el cuerpo. Reivindicar las clases en el suelo: "reivindicar no sólo el suelo de las plazas, sino el suelo de las clases, bajar de las sillas, comer en el suelo, dormir en el suelo. Que el padre de familia llegue y se tumbe en el suelo, en la alfombra, que no hay que estar tan rígidos, tan encasquetados."

"Cayetana: ¿con qué figura no te pasearías?" "Con Santiago." "¿Te gustaría volar, poder salir por la ventana?" "Sí." "¿Qué es lo que más te gusta en esta vida?" "La felicidad." "¿Qué animal te gustaría ser?" "Un perro." "¿Con qué figura masculina vivirías?" "Con la de Adolfo." "¿Tienes algún amor secreto?" "Sí." "¿A qué edad te gustaría morir?" "A los ochenta o más." "¿Te gustaría tener ochenta años y seguir tal como estás ahora?" "Sí." "¿Deseas morir?" "No." "¿Eres infantil?" "Algunas veces." "¿Te gusta el amor?" "Sí." "¿Cuál es tu deporte preferido?" "El fútbol." "¿Te gusta que te llamen Caye?" "No." "¿Y Tana?" "Sí."

Escuchar música también forma parte del taller de teatro. "Los chavales están perdiendo el oído; cada vez oyen menos por culpa de la televisión que les ha robado el ojo... Yo rogaría a aquellos maestros que trabajan con gente pequeña que, antes de empezar a trabajar, metan algo mágico en el taller: música, globos flotando, un guante de box, un balón, una careta, para empezar a jugar. Siempre lo maravilloso, el placer, porque ya está bien de que no reivindicamos el pasarlo bien. Hay que reivindicar el juego y ya que yo ahora, si me pongo a jugar de forma estentórea, la gente me va a llamar algo feo, aunque a veces no me importa, por lo menos dejemos que el chaval siga buscando mediante el juego y siga eternizando el juego como elemento de expresión y elemento de comunicación."

"Cayetana o un sueño infernal." "Cayetana o las tres cabezas." "Cayetana: rojo o verde." "Cayetana: el amor secreto." "Cayetana o Tana." "Cayetana o un sueño de flores." "Cayetana o tres cabezas para un sueño." "Cayetana la voladora." "Cayetana o un sueño amenazador." Escoge "Cayetana o tres cabezas para un sueño."

LOS ENAMORADOS DESPOJOS DE LUCIO MUÑOZ



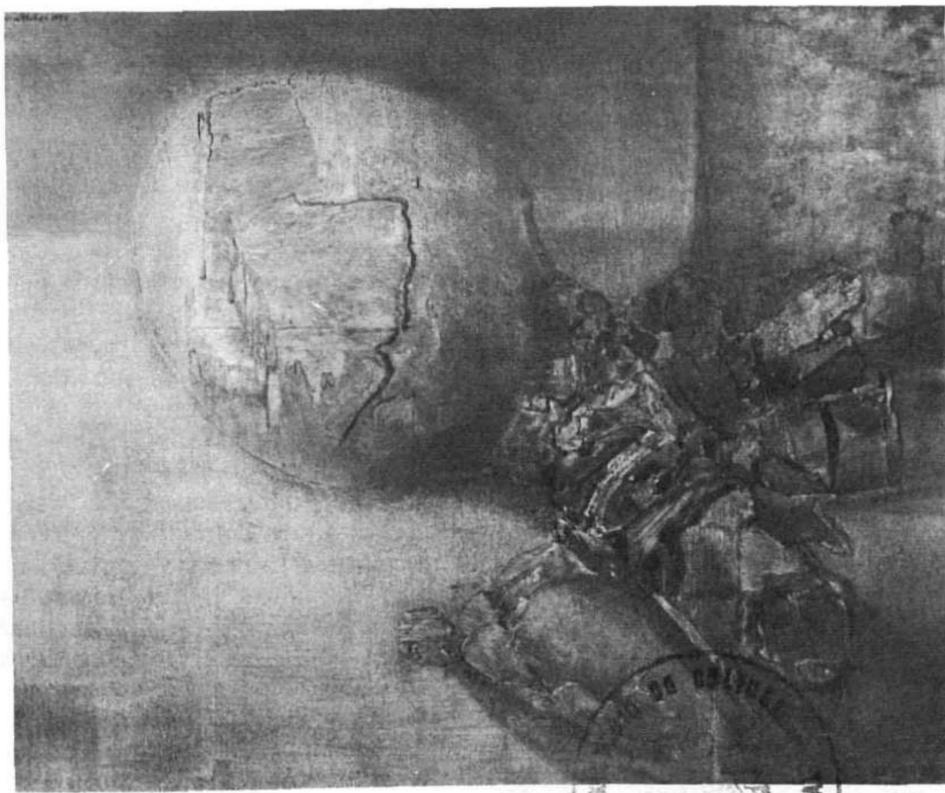
(Viene de la pág. 36)

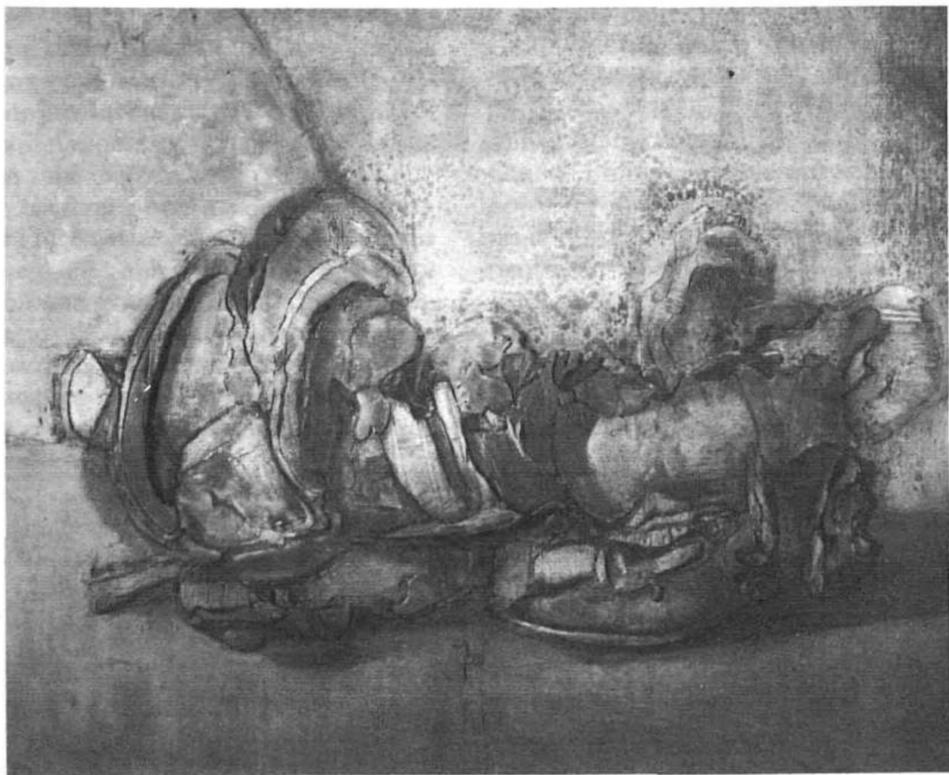
esperar el momento en que las alcachofas florecen para competir con los rosales. En el campo de fútbol que posee el pintor juegan enconados partidos futbolistas que se llaman Chillida o Antonio López García y mientras los cuatro rapaces del artista se bañan en la espléndida piscina familiar la esposa, la gran pintora Amalia Avia se permite el lujo de ganarse el premio de pintura de la Villa de Madrid de este año.

En este ambiente de arte, alejado de los tiempos duros en que el pintor conoció la incompreensión y la indiferencia de los que están afeerrados a una manera inmutable de pintar, Lucio Muñoz vive su apasionada aventura de crear entes y mundos con los que toda sugerencia se hace posibilidad y donde las formas nacen de entre territorios no usados. Para Lucio Muñoz la pintura no se queda en la posibilidad de un lienzo unos pinceles. Este es uno de esos que han sabido incorporar al arte todos los materiales propicios para materializar sus sueños. Un día supo que con despojos de madera, con resinas y escorias se podía bautizar una posibilidad de testimonio. Pero estos testimonios no necesitaban sino de esbozos de forma; él caminaba sobre

los ángeles albertianos para descubrirlos en los más enamorados materiales que encontraba a mano. Y mientras los creaba descubrió que tenían nombres propios, jamás escuchados por oído alguno, pero con prosapia real, con encarnadura de velo, con personalidad de penumbra. Eran Reco y Metis y Tana Egina. Iban del corpúsculo a la disolución, se erguían sobre mares

que siempre han estremecido de pasión al pintor y cuando la materia se le volvía demasiado pesada, ocurrió que Lucio Muñoz hizo el gran descubrimiento de la palabra que le pareció la herramienta más flexible, la más rica y natural que puede emplear un artista. Y de la obra de arte al poema no hubo más distancia que la de un ala a otra ala:

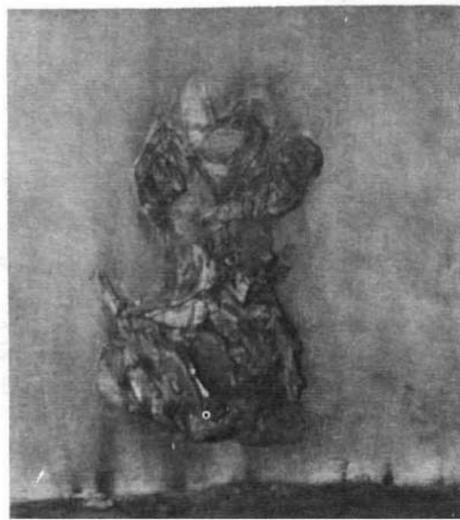




Dame esa calma de lluvia en tus
oídos
reliquia vegetal, dame esa
calma,
petrificado amor mío.
¡Cuántos mundos separan
nuestras almas
¡Cuántos siglos besaron sus
aristas
enterradas!

Lucio Muñoz fue uno de esos que se jugaron la personalidad en busca de los nuevos territorios de la belleza. Cuando allá por el año 1957, Saura y Tapies se aunaban para proseguir en equipo su lucha de titanes contra los muros de la rutina, Lucio Muñoz se enfrentaba en solitario con los molinos de las incomprendiones. El sería de los que promueven polémicas agrias y convierten en feroces diatribas los pulcros atrios de los templos clásicos. Lo que ocurre es que luego vino el tiempo de las gavillas maduras y los que saben de esto proclamaron a Lucio Muñoz como esforzado paladín de las nuevas maneras y sus obras empezaron a colgarse en los museos de Europa y de América y su nombre se colocaba entre los de los elegidos de los dioses.

¿Le importa esto algo a Lucio Muñoz? Es bello, sí, el triunfo y más cuando llega en plena vigencia vital y los hijos aprenden a codearse con los famosos. Pero si buscáis a Lucio Muñoz le podéis encontrar como ajeno a todo este relumbramiento de cotizaciones y famas, embelesado en la creación de sus arcángeles semimateriales, de sus categorías emergiendo de un mundo que se



desquicia o de sus relieves conseguidos casi con mimo y caricia en la soledad de su estudio:

Minerales estancias de remota
energía
su futuro perdido en la noche,
fósil ya sin remedio en el día.

Sucede que al pintor de lo que le gusta hablar es de poesía; sucede que su mejor maestro en pintura lo fue al mismo tiempo en dicción poética y que Lucio Muñoz ha levantado el altar de sus admiraciones y sus recuerdos para aquel fabuloso Eduardo Chicharro con el que iba a aprender arte y salía con el corazón transido de inquietudes. Acaso por esto han sido los poetas los que mejor han comprendido la obra de este artista. Por ejemplo, Pepe Hierro dijo que "las primeras creaciones de la joven madurez de Lucio Muñoz eran como un monumento al silencio" y Corredor Matheos hizo suyas las palabras de Aguilera Cerni para afirmar que "al final de todo, queda un calor imposible entre las grietas oscurecidas y los surcos carbonizados... algo ha muerto allí, algo ha cesado sin remedio." y Eduardo Cirlot afirmó:

"Ha llegado este artista a unos dominios de soledad iluminados por una luz oscura como la que desciende sobre los campos, sobre las noches de Castilla."

¿Creéis posible hacer que los críticos, en lugar de sus habituales maneras de enjuiciar, usen, cuando se trata de Lucio Muñoz, de auténticas expresiones poéticas, de versos en una palabra? ¿Cómo podría acercarse nadie a estas obras sin venir cargado de una honda posibilidad de estremecimiento?

Por eso, cuando Eladio Cabañero nos vino a avisar que Lucio Muñoz nos estaba esperando, dejamos todo otro cuidado y fuimos al encuentro de sus enamorados despojos materiales, de sus minerales posibilidades de luz. Su casa y su estudio venían ya a hablarnos de lo hermoso que es el triunfo de un artista, pero desde sus obras nos estaba hablando un poeta entronizado en el misterio.

La pintura vasca de

JOSUNE AMUNARRIZ

Por Carlos AREAN

QUE es lo vasco en esta pintura? Dos elementos primordiales que se dan lo mismo en la pintura que fuera de la pintura y otros varios que son estrictamente pictóricos. Los dos primeros, propios de todos los vascos, son una comunión panteísta con la naturaleza y un acercamiento enternecido al ser humano. El panteísmo vasco no tiene nada de construido. Es espontáneo y sin haber sido reelaborado ni por la filosofía, ni por la literatura. El hombre vasco se siente uno con su paisaje, con sus sedosidades de tierra verde, con su bruma, con sus luces cernidas y con su chirimirí. La ternura es sobria, un poco pudorosa incluso en las mujeres y honestamente embarazosa en los hombres. Estas dos cualidades vascas, que se dan no sólo en la vida de relación o en la comunión mística con el universo, suelen patentizarse en todas las demás actividades humanas. Así sucede con Josune en sus lienzos. El tema del paisaje es uno de los predominantes, pero en la desnudez absoluta que requiere el perderse en él. Es un paisaje sin casas, sin seres humanos, con amplias masas de colores multitonizados que son exactamen-

te los del país vasco. Cada verde, igual que en las praderas de Constable, está compuesto de muchos verdes de tonos diferentes, pero no tanto en pinceladas, como en pequeñas masas. Este paisaje resulta envolvente. Se yergue frente al espectador, pero no se queda lejos como en la sabiduría oriental. Llama hacia él y acaba por sentirse la sensación, no de querer caminar entre sus vericuetos, sino de hundirse en la totalidad de su masa. Opuestos en todo a los paisajes, los cuadros con figuras humanas tienen fondo neutro, pero no naturaleza vegetal que dialogue en ellos con los seres humanos. Dichos fondos son cuadros abstractos relacionables con eso que se ha dado en llamar abstracción lírica y que no es en realidad otra cosa que un encabalgamiento de manchas fluctuantes de tonalidades suaves y luz resbaladiza en interpenetraciones múltiples. Sobre ese fondo que es ya un cuadro en sí mismo, aparece la figura en su pura mismicidad. Una niña dormida, un niño que con gesto de arrobo sostiene un perro entre sus manos, algo en que sueña o medita. Hay ocasiones en que sin un solo contraste el color de las figuras



es casi el mismo que el del fondo. En otras ocasiones un traje rojo, contrastante, pone una nota de viveza que no llega a ser tensión. En todas estas obras e incluso cuando un color se enfrenta a los restantes, la oposición es medida y todos los colores tienen la misma altura tonal. Una luz que es, por otra parte, arbitraria, porque no emerge desde ningún punto concreto, acaba por unificar colores y tonos y por convertirse en uno más entre los personajes del lienzo.

No sólo son vascos el panteísmo y la ternura, sino que lo es también en parte el recién descrito color. La variedad de paleta es extremada, pero con ausencia de negros y grises. Los primarios y los binarios no abundan demasiado, pero sí lo suficiente para dar a veces la tónica general de la ambientación. Lo habitual es que Josune tienda a aclararlos y a evitar las estridencias incluso en paisajes en los que los verdes —múltiples verdes— son densos y hay sepias sumergidos bajo algunos de estos verdes. No se sabe si alguna resonancia amarilla se debe a una extraña modalidad de mezcla óptica por superposición de manchas o si es la pura contigüidad del toque la que la provoca. Fuere lo que fuere, el resultado es de densidad suelta y el cuadro adquiere profundidad sin acudir a ninguno de los sistemas tradicionales.

Unidas a estas características vascas y a una ornamentalidad de ciertas zonas con caligrafías de ancho trazo, en las que podría haber a veces una confluencia con Iturrino, hay también elementos, aunque contados, en los que ha podido influir la permanencia de Josune en Madrid. La tercera Escuela de Madrid tenía tres temas casi únicos: el paisaje, el bodegón y la figura humana. En Josune sucede lo mismo. La confluencia no va más lejos. Factura y color son diferentes, pero Josune se recrea como los madrileños en estos tres temas antiespectaculares. Los bodegones rompen los cauces habituales. Mesas partidas a margen perdido en las que sólo hay los platos que esperan a alguien. Perspectivas inhabituales, a vista de pájaro y con rigor de estructura cubista sin cubismo. Hay, no obstante, un andamiaje previo sobre el que resbalan las curvas y contracurvas organicistas. Otras veces el interior se vuelve exterior y son las plantas las que protagonizan la obra. Una ventana le permite cernir más todavía el paisaje y desleír los verdes en una bruma apenas visible. La misma ventana facilita los efectos de luz de vidriera, pero, tal como es habitual en esta artista, sin dirección prefijada. Todo produce así la impresión de una levedad extrema, pero con medida interior. Se trata, en suma, de una pintura que es muy tradicional en apariencia, pero que consigue lo más difícil: innovar, pero no en el vacío y arrojando por la borda toda una herencia milenaria, sino permaneciendo fiel a la corriente mayor de una tradición a la que se reelabora con sutileza y sin negar nada de cuanto es grande en sí mismo y mantiene, además, una vigencia espontánea.

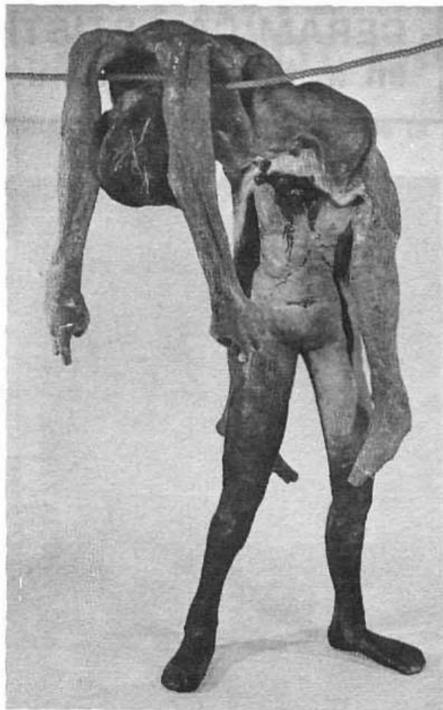
ESCULTURAS, DIBUJOS Y SERIGRAFÍAS

NAGEL, O EL SIMBOLISMO DE UN "YO" PATÉTICO

Las calas, en el límite de su artificiosidad, ornamentan sueños dudosos. Hay alas de papel y una sugestión de ritual desempolvado de la muerte. Los cuerpos, con taras y malformaciones inventadas, asume un *verismo formal pleno de sentido y de contrasentido* e inician la redención del absurdo desde su propia fragmentación caótica. Nos referimos a las esculturas de Andrés Nagel, que junto con dibujos a tinta y serigrafías se exponen en la galería Felipe Santullano de Madrid.

Las formas escultóricas son reconocibles: una figura sentada o colgada, una prenda cualquiera, un cuerpo con piel suelta atendiendo a lo insólito de su *desdoblamiento*. Un extraño animismo, hecha realidad su proyección en el presente, emerge de entre cajas de vinos y cuerdas, de estas pieles desprendidas de un cuerpo sexuado pero equívoco. Cada forma parece haberse desdoblado previamente y ser el resultado plástico de su enfrentamiento, la respuesta icónica a su contemplación desde fuera de sí misma.

Encontramos, entre otras, la "pareja de baile" con seis brazos blancos, falos teñidos en rojo y piernas coloreadas a franjas; cuerpos abiertos al proceso de autodescomposición, y entre los dibujos a tinta con "collage" incorporado, el expresionismo de la línea al servicio de un simbolismo



surreal que rinde culto al ángel caído. Un pasado temporal, en visión de sentimientos y deseos, castraciones y sueños muertos, coexiste con el presente.

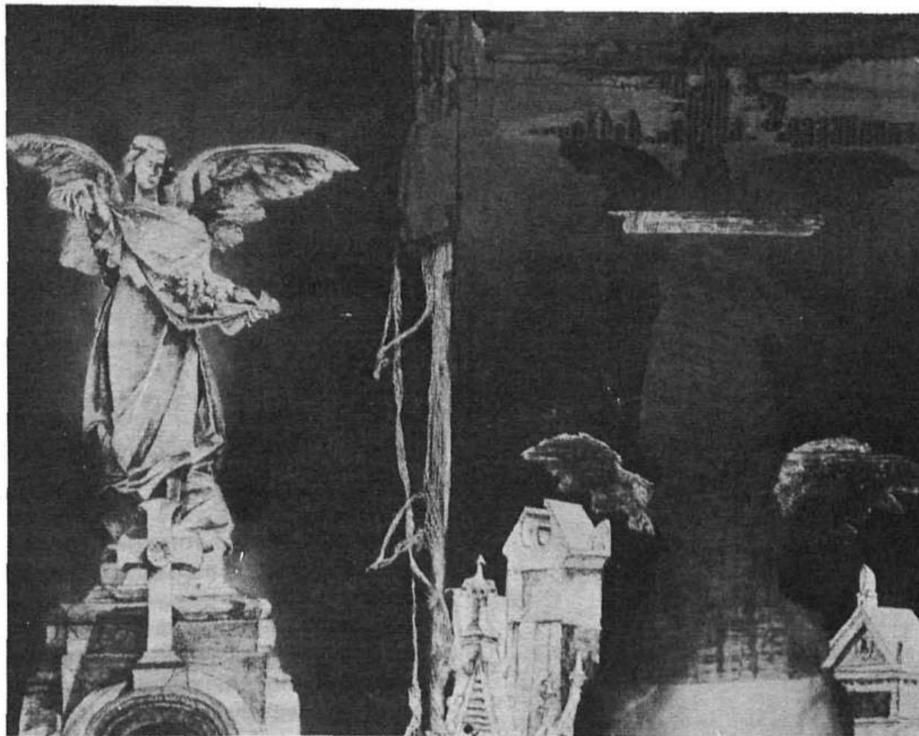
Nagel es el mago creador de esta fantasmagoría traída "del otro lado", que con su "realidad" viene a distorsionar la nuestra. Todo se nos da en ella hecho y concluso. Lo imaginable como locura se ha sometido, en mutación formal, a un cánón preciso y reglamentado con lúcida razón. Lo que vemos no pide ni espera interpretación alguna. Todo está tácitamente

asumido y condensado: la repulsión, el desconcierto, la atracción, el miedo... Las esculturas de Nagel han soportado una extraña vivencia y no han dudado en escenografiar su propio rito. Encontramos la culebra que enreda espacios y cuerpos blanquecinos, de dedos largos y cortos, rostros-carátula malévolos, y sondas, gases, heridas. Nagel no da la imagen de la corrupción o de la muerte, sino que crea objetiva y formalmente la idea de la misma. Ninguna de estas formas espera nada del contemplador. Si provocan o no, es cosa que poco les importa. Les basta con ser parte esencial de la monstruosidad generadora de un espacio donde la barrera de lo real e irreal desaparece. Formas grotescas que simbolizan una particular pasión y servidumbre humanas se hallan inmersas en un vacío enrarecido, como de ultratumba. Estas esculturas, pese al barroquismo de sus torsiones y contorsiones no dinamizan el espacio en su entorno, ni tan siquiera lo desplazan. Todo acontece en no sabemos que extraña existencia de lo orgánico y lo mental. En todo caso, se trata de una obra dotada de elevada potencialidad conmovedora y sorpresiva.

En la realización de estas esculturas utiliza el artista, como estructura previa, la tela metálica que recubre con poliéster con el que construye la forma. El material no es disimulado, unas veces en cuanto a color y textura se refiere, mientras que otras, aparece pintado. Poliéster y óleo, fibra de vidrio o pintura sintética permiten el logro de texturas diversas: acartonadas y de hueca sonoridad al tacto, gelatinosas, resbalantes, plastificadas. El color, siempre artificioso, es muy importante, en contraste de claridades desvaídas y de tonalidades intensas desrealizadas que sirven a la escenificación que cada figura constituye.

Lo que vemos sorprende, inquieta y equivoca. Nagel lo consigue dominando el lenguaje para que exista en función de dar a luz a un mundo en el que, según creemos, los ecos de Dadá, del surrealismo, del "arte pobre" y del "pop-art", del expresionismo y de la abstracción, se integran en la objetivación significativa de una auto-destrucción de hombre, patética y genial.

La estructura artística del antiarte ha recorrido un largo trecho. Primero



fue la dominante contra la belleza, después contra la presencia humana. Vino más adelante la estructura significativa de la materialidad como tal, sin olvidar el geometrismo modular que en el límite de la desobjetivación ha topado con la negación y el silencio. La dimensión desrealizante de esta funcionalidad artística, viene a ser análoga a las dislocaciones desrealizantes del dadaísmo. Recordemos el "Sacacorchos" o el "Urinario" de Duchamp, objetos que buscaron su sentido descontextualizados de su realidad utilitaria y fueron proyectados con una dimensión imaginativa.

El dadaísmo fue la primera toma de conciencia de antiarte de nuestra época que planteó, a su vez, una dialéctica especulativa de negación entre lo real y lo no real en el hecho artístico. Nagel responde a esa dialéctica con la consumación de la negación rotunda, pero aún va más allá y resuelve a favor de la comunicación "comprensible" de su "yo" individual mediante figuras y formas que son exponentes "per se". La intelección de su fenomenología artística viene dada, no por simple intencionalidad objetual, sino por los claros sistemas de conexiones que hay en su obra. No busca las leyes de construcción artística, sino de sus mismas condiciones de existencia.

En su obra de intervención de la figura y del objeto, fieles a su perdido estatuto antropológico, es toda una recuperación conceptual a nivel artístico. De nuevo reencontramos la impronta de la gestualidad y de todo un sistema profundo de las pulsiones y de la sexualidad inmersa en formas simbólicas. Nada se narra aquí, pese a predominar la curva, que por milenios nunca ha dejado de narrar el movimiento. La curva es protagonismo formal, recuperación de plenitud corpórea y gestual, del sentido del objeto y de la forma si no en su naturalidad primitiva, sí trasladado a una esfera surreal de comprensión inmediata.

En nuestra sociedad de consumo, tan industrializada y tecnificada, parecen haberse roto las cuerdas del tiempo y con ellas los cauces por los que circulan los símbolos de la memoria. Con la ruptura se ha desprendido una geometría rigurosa y gestos vacíos de significado. El objeto se ha emancipado de su fase animista y no es extraño que asistamos, como último recurso, a su muerte organizada en un "happening" gigantesco.

El deterioro de la comunicación estrecha y directa del hombre con el hombre ha obligado al arte, más de una vez, a salirse de su curso y a proponerse, más allá del discurso, en un vértice de orígenes que habían sido cancelados. Nagel ha retomado la senda. Lo que ofrece su obra no es un cuerpo matematizable sino un cuerpo que hace el signo mientras se hace signo, y de un signo que se hace cuerpo, símbolo y acto de transgresión liberadora, conquistado al margen de la objetualidad muerta.

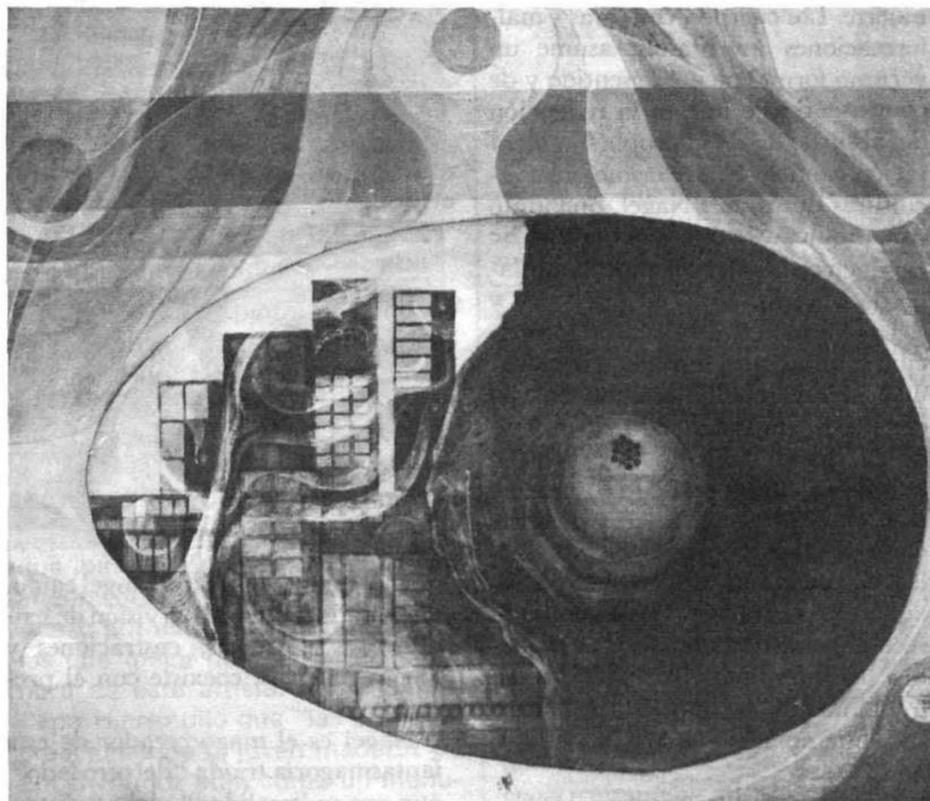
ROSA MARTINEZ DE LAHIDALGA

Itinerario de EXPOSICIONES

Madrid

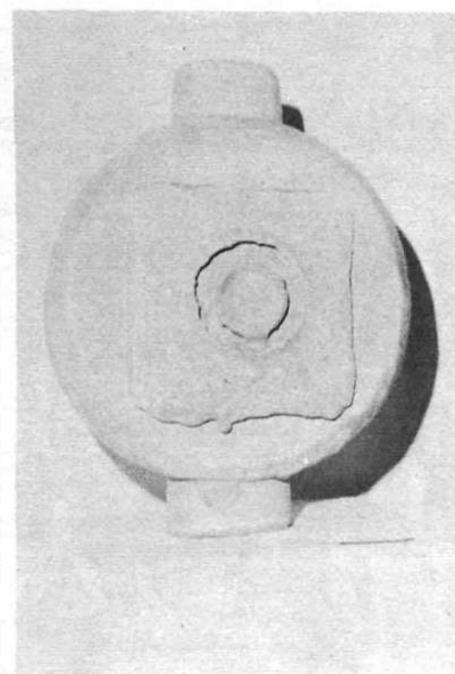
Por Rosa MARTINEZ DE LAHIDALGA

CERAMICA ARTISTICA, en la librería Antonio Machado



Fernando Pascual

Cuatro artistas jóvenes: Amelia García, Lucette Godard, Fernando Pascual y Pilar Soria presentan varias piezas de su producción cerámica en la librería Machado. Aún cuando la muestra incluye formas de la cerámica tradicional, inspiradas en esa proyección subli-



me de lo artesano lograda por un Llorens Artigas o un Cumella, cada artista utiliza prioritariamente el material cerámico al servicio de una voluntad expresiva pictórica o escultórica.

Amelia García, de Salamanca, presenta paneles sin apenas relieve, dotados de contrastes texturales suaves y erosionados en la línea de una abstracción pictórica que abunda en tonalidades secas, en tierras, ocre y negros de escueta sobriedad.

Lucette Godard, nacida en Francia, toma contacto con la cerámica el año 1968. De 1969 a 1972 estudia en la Escuela Nacional de Cerámica de Madrid ampliando sus estudios en los cursos dados por el Instituto de Cerámica

FAYGA OSTROWER, en el Centro Villa de Madrid

Ciento quince obras entre grabados, xilografías y serigrafías, son exponentes del hacer artístico desarrollado por la gran grabadora brasileña Fayga Ostrower, entre 1957 y 1977. Con frecuencia el fondo mate del papel crea virtualmente un espacio abierto a la inserción sobre el mismo de la mancha deli-

y Vidrio en Arganda del Rey y participando el año 1976 en la Experiencia "Escuela Libre de Sargadelos". Las piezas que presenta, trabajadas en pastas de gres y refractarios, establecen relación inicial con la forma artesana: vasija, tonel o pieza ornamental de moderno diseño. El logro de texturas lisas o granuladas pero siempre suaves al tacto, el predominio de gamas frías en gris y en negro, las formas voluminosas de forzada convexidad, controlada al máximo la perfección de la curva, concluye en el logro de formas rotundas, de expresividad condensada y precisa. Aún cuando la razón anima el rigor constructivo de estas formas, no dejan de traer un cierto pálpito de la tierra y sus estratos minerales de la utilidad primigenia.

Fernando Pascual, nacido en la provincia de Zamora, ejerce desde hace años la docencia de la especialidad de Cerámica en la Escuela de Artes y Oficios. De los artistas reunidos, es el que posee un más amplio currículum expositivo y cuenta con varios premios de prestigio nacional. De Fernando Pascual hay en la exposición piezas de diversas etapas: Desde vasijas de forma escueta, de textura gastada y ascética incluso en el color, a murales sin relieve donde calidad matérica y gama cromática predominando en tierras y en ocre, o en ocre y azules decolorados establecen una composición orgánico-geométrica que sirve a una recia expresividad, contenida y poética. Hay algunas obras recientes en las que pese a ser la imaginación creadora la que inspira el modelado, y sin liberarse totalmente de la evocación del viejo recipiente, se aventuran en un organicismo vegetal-animal, ofreciéndose ornamentada la forma por rústico trazado de pinceladas en negros y en ocre.

Pilar Soriano es la más joven del grupo y la única de Madrid. Realizados sus estudios en la Escuela de Artes y Oficios de Salamanca el año 1972 funda con otros artistas el grupo Itaca de Cerámica. En la exposición presenta paneles de pequeño formato de sencilla composición, en la línea de una figuración ingenuista a la que dota de rica coloración en esmaltes vivos y alegres.

cada e ingravida; mancha que tiene entidad real en estas abstracciones espaciales. El reducido registro de gamas monocromáticas en tierras, sepías y negros, característicos de un determinado momento, se amplía en otro al colorido vivo de los verdes, malvas, fresas, azules y dorados, estableciendo un

animado contraste de intensidades y ornamentación china no objetivables. Asistimos también a una etapa en la que el rayado expresionista de la línea teje su agresiva firmeza sobre el soporte.

Fayga Ostrower obtuvo hace veinte años el Gran Premio Internacional de Grabado de la Bienal de Venecia. Desde entonces su obra gráfica ha experimentado una paulatina renovación sin dejar de ser fiel a sus presupuestos: ausencia figurativa y lo que creemos es una síntesis del concepto atemporal e

impasible del espacio, a la manera oriental, con el expresionismo de la mancha, del color y del trazo propios de una definida sensibilidad occidental.

Nacida en Polonia se trasladó siendo muy joven a Brasil, su verdadera patria. La exposición, patrocinada por la Embajada de Brasil y el Centro Iberoamericano de Cooperación, es un exponente categórico de la obra de esta gran pintora que hace del grabado y de otras técnicas de estampación el medio adecuado a su sonoro lirismo expresivo.

LUISA DIAZ VELAZQUEZ, en Círculo 2



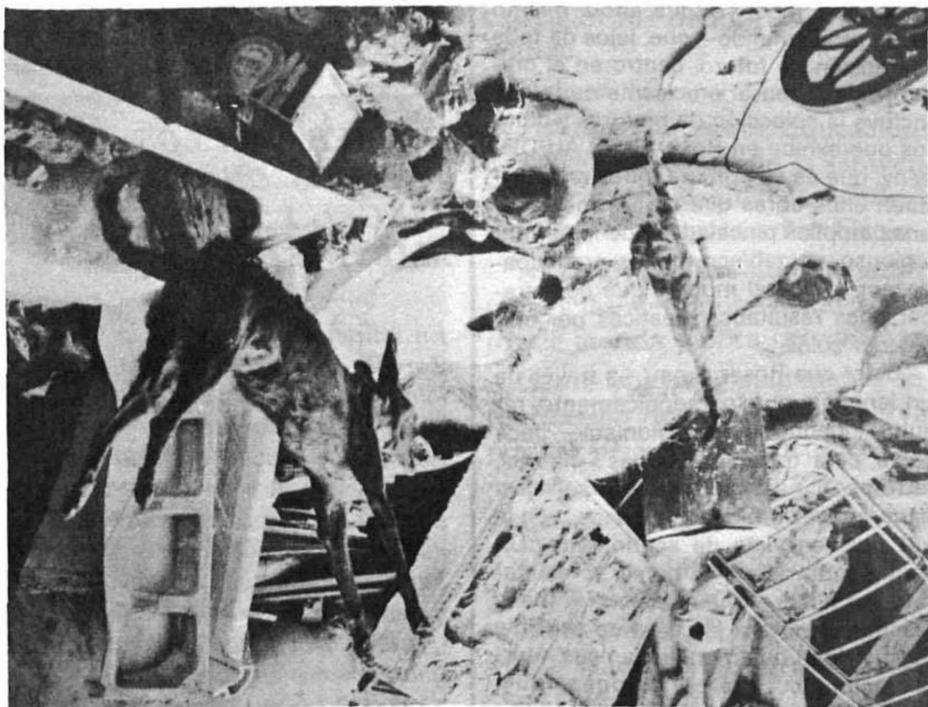
ra de María Luisa Díaz Velázquez, no se halla exenta su expresión de cierto patetismo. Es la retención del instante pasado, en formas de quietud o en movimiento; la luz indirecta y no real; estancias interiores o reductos vallados junto a la urbe industrial, elementos que acompañan a una infancia que es a su vez símbolo de abandono.

Una atmósfera vaporizada envuelve las figuras delicadamente trabajadas, dotadas de perspectiva real y sin embargo embargadas de ausencia. El pincel va desgranando el tiempo, pausa a pausa, y merced a su dosificada aplicación surge en simbiosis la captación de lo evocado hiperreal y caligráficamente.

Ensoñación y realidad hacen caer la barrera divisoria que las separa y es un clima poético embebido en tonalidades degradadas y en visualización de imágenes directas traídas del ayer, lo que ofrecen con intimista y personal dicción estas pinturas de María Luisa Díaz Velázquez.

La infancia se ha convertido en un reducto de soledad, y pese a la ternura que conlleva esta temática en la pintu-

BARON, en la Galería Kreisler Dos



Cuando los relicarios han dejado de guardar vestigios de una fe ya descreída, he aquí lo que podrían ser los nuevos amuletos para el siempre y el nunca. Encontramos anudaciones y formas ovóideas que cabalga un cuerpo humano estilizado; el paraíso nocturno, en alegoría huidiza de los sexos, o de la alegoría de la muerte, convertida en osamenta que deja ver su arquitectura estructural. Engranaje de piezas, cavidades que se abren oferentes, el abrazo barroco de la forma en la forma.

Un silencio que presagia la iniciación al tiempo sin líneas divisorias, emana de estas esculturas. Unas apuntan al origen y en su pátina condensan el aliento corrosivo de la tierra, otras, parecen ser la proyección de aquel origen desnudo al infinito. Entre uno y otro extremo, la síntesis de razón, vida y ensueño —pulsando resor-

Madrid-España, 1 de julio de 1978

tes preciosistas o arrancando a la materia broncea quejidos broncos. Las curvas constante casi indeclinable, ritman encuentro y dispersión acompasada de volúmenes en difícil equilibrio.

Francisco Barón ha dedicado su actual exposición al barrio bilbaíno del Querol, donde transcurrió parte de su infancia. El año 1948 obtuvo su primera medalla en el certamen nacional de Educación y Descanso. Más tarde ingresó en Bellas Artes obtuvo becas para estudiar en Londres y en Nueva York, mereció premios y conoció a artistas como Moore, Butler, Seymour Lipton, Paolozzi...

Entre el ayer y el hoy, una tensión dramática y una definida voluntad creadora de formas escultóricas. Siempre los límites, a nivel conceptual, como constante animadora de su obra: potencialidad expresiva condensada en la forma y forma que es latido orgánico, unas veces, e idea lanzada al infinito, otras. Formas, en definitiva, que se pueden abrir o permanecer acopladas, guardianas de un arcano en el que tiene cabida la inquietud proyectiva vital, en barroca tensión curvilínea, y la llamada escueta y abstracta que va tras de la idea.

LA PINTURA DE MARISOL CARRASCO

Sala de Exposiciones de la Caja
de Ahorros de Madrid.



Las formas y los colores nos introducen con acierto en el mundo poético de Mary Sol Carrasco. Ante su obra pueden disfrutarse variadas emociones, siempre en armonioso tono, sin estridencias, sin torpeza, porque incluso los defectos, de puro candorosos, se transforman en virtudes y a través de ellas nos enfrentamos a espacios que se ordenan con un rigor expresivo y justo. El mar se nos ofrece inmenso, y como niños olvidados tras los hierros de la baranda de un balcón, quedamos en silencio contemplando aquel paisaje interminable, hondo, por el que los barcos navegan con sordo rumor. El privilegio de ver sin ser vistos nos colma de alegría, y presurosos viajamos a otro lugar. Ahora son campos de Castilla, de humilde condición pero de belleza precisa y justa, los que nos recuerdan paseos en la tarde; después contemplamos frutas, unas hermosas lilas en un jarrón de cristal transparente y ríos bajo arcos que los cruzan con una severidad que en nada entorpece el lento discurrir del agua en la que se reflejan torres de iglesia, álamos dorados, nubes presurosas...

Toda esta pintura goza del misterioso arte de la medida y quizás en esa medida radique su más valiosa cualidad que aparta a esta obra de las habituales y fatigosas muestras de originalidad forzada. La sencillez en la concepción de cada cuadro trasciende a la materia, que se resuelve con una constante eficacia a base de un tratamiento directo, sin complejas elaboraciones que con tanta frecuencia pretenden encubrir la carencia de sensibilidad del autor.

La composición del espacio, la técnica —precisa pero nunca rígida— e incluso la tonalidad general de la obra logran que por ella la fantasía del espectador discurra sin que nada ni nadie la estorbe.

El historial artístico de Mary Sol Carrasco es, sin duda, interesante: viajes, exposiciones, premios; mas, sin embargo, para quien contempla su pintura nada importan estos datos, y se da ésta siempre deseable circunstancia porque el hecho valioso e importante es la obra y el singular poder poético que la anima, poesía tan poco frecuente en la pintura actual y que en Mary Sol Carrasco da sentido a su honesta y firme vocación.

JORGE DISDIER

Barcelona

Por Francesc GALI

ANTONI, en Galerías Padró



Entre los artistas que de continuo están en contacto con su público cabe situar a Antoni Trulls —Antoni, en el mundo del arte— pintor que, incansablemente, da salida a una obra que, fiel a su pasado y a su ayer mismo, sigue encontrando expresión a través de un lenguaje que es, a la vez, social y lírico.

La muestra que está exhibiendo en Galerías Padró —32 son las obras presentadas— abunda en la temática que acabamos de apuntar: la que encuentra sus escenarios en los suburbios de las ciudades y pueblos; la que descubre sus figuras —de continuo— unas maternidades y grupos que se mueven —como los mismos escenarios que las acogen o se dejan ver entre la luz de las frecuentes ventanas que se abren en sus pinturas— en torno de algo que

el hombre conoce con el nombre de ternura, Antoni, al pintar —como le ocurría al malogrado poeta colombiano Eduardo Cote— siente la ternura de las cosas, de las mujeres, niños y hombres que junto a algunas flores que completan los paisajes son protagonistas de sus pinturas: piedras que le hacen tropezar con el sentimiento de cada día que indefectiblemente son sus cuadros.

Pinturas hechas con poético expresionismo, ricas en texturas —la espátula también juega a conseguirlo— y gruesas pinceladas que sirven, lo mismo, para alzar una figura, levantar una casa o un pueblo —unos muros— o, todavía, abrir una ventana a la esperanza pues —como dice Antoni en el título de una de sus obras— “també hi arriba una mica el sol als pous on vivim”...

AURORA ALTISENT, en la Sala Gaudí

En la Sala Gaudí se viene exhibiendo una importante colección de dibujos de

Aurora Altisent, artista que —como nos tiene acostumbrados— halla su expresi-



sión —la que coincide con la realidad que le sirve de modelo— a través de la simple y desnuda línea.

Trazo que la artista inscribe sobre el papel con una objetividad —que nunca alcanza a liberarse del sentimiento que la expresa— que le permite ir al detalle y, a través de él, dejar establecida la atmósfera precisa que el escenario reclama: tiene.

Hacer que Aurora Altisent realiza —en su obra presente— dibujando —caligrafiando para la posteridad— una serie de tiendas perdidas por nuestra ciudad que suman, a su originalidad desfasada la poética —por pasada y presente— atmósfera que les da, siempre, luz: cabida.

Cabida de una realidad —en un espacio en blanco— que Aurora Altisent convierte en testimonio de algo existente y concreto que sólo el dibujo —cuando está bien hecho como ocurre en la muestra presente— puede dar su representación más exacta: aquella que sintetizándola ofrece en su más pura esencia.

Alexandre Cirici Pellicer —presentador del catálogo— ha escrito una docena de notas sobre la artista. Voy a transcribir, por creerla muy acertada, una de ellas. La que afirma que “els dibuixos i pintures d’Aurora Altisent són cara i creu d’un discurs coloquial, d’una vivència sempre astorada, d’una immarcescible capacitat de mirar el món real i l’irreal, amb ulls nous”.

ROSER ARNAU, en Rosa Bisbe, Art/Disseny

Definirse sobre la obra de una artista joven, como lo es Roser Arnau, tiene algo de aventura, de profecía: audacia y adivinación que, frecuentemente —con todo el riesgo que comportan— me acompañan —debo confesarlo— en el difícil camino que lleva al juicio.

Juicio crítico —el que ahora mismo estoy proclamando— que, lejos de toda pretensión de futuro, centro en el presente de su obra: precisamente la que incluye la colección de pinturas y dibujos que exhibe en Rosa Bisbe. Art/Disseny, que es su primera muestra individual: unas obras que realiza mediante unas amplias pinceladas que la pintora —pienso— establece menos preocupada por repetir el modelo que por ofrecer unos resultados plásticos por medio del color.

Color que Roser Arnau —a través de un lenguaje que, paradójicamente, resulta ingenuo y expresionista— hace servir para trazar sus temas —figuras, retratos, flores, bodegones, paisajes, panorámicas urbanas, ventanas...— a la vez que los viste de sentimiento. Un sentimiento que lejos de ser o resultar dulzón, Roser Arnau, plasma y hace plástico gracias a la carga de sensible expresividad que manifiestan sus interpretaciones. Interpretaciones que, cuando Roser Arnau dibuja, realiza utilizando la línea que, larga, breve, continua o quebrada, traza y matiza con seguridad los temas.

Temas que tal como sucede en los óleos, resultan siempre expresivos: característica que un día sabremos, con toda certeza, si es o no la personal de esta artista que, ahora, cuando justo empieza, pone ya de relieve un instinto y una fuerza envidiables.

PUERTO RICO

CREA UN PREMIO

SOBRE EL

MILENARIO

DE LA

LENGUA CASTELLANA

La Secretaría Técnica del Milenario de la Lengua de Puerto Rico anunció la convocatoria de un concurso literario, en el que podrán participar todos los naturales o residentes de Puerto Rico.

Los concursantes tendrán que presentar un estudio de lingüística o de crítica literaria, de tema de libre elección, relacionado con la lengua o la literatura hispánica y que no haya sido publicado ni presentado a otro certamen con anterioridad.

Habrán dos premios, uno para lingüística y otro para crítica literaria, consistentes en un viaje a España con una estancia de 15 días, en la que se incluirá excursiones a los monasterios de San Millán de la Cogolla y de Silos, lugares donde se originaron los primeros escritos en castellano en el siglo X, mas la cantidad de 500 dólares (unas 40.000 pesetas).

Los trabajos deberán ser enviados antes del 15 de septiembre de este año al doctor Carlos Varó, Secretaría Técnica del Milenario de la Lengua, Casa Blanca, calle San Sebastián, 1. San Juan, Puerto Rico.

ENTRERA DE LOS PREMIOS DE POESIA “ANGEL LOPEZ MARTINEZ”

En un acto celebrado en la Casa de Zorrilla se han entregado los premios “Sarmiento” de Poesía, que este año han llevado el nombre de Angel López Martínez, joven poeta manchego fallecido hace unos meses en Valladolid. Dichos premios han sido ganados por Nicolás del Hierro, Rafael Fernández Pombo y Juan Sánchez Tejerina.

En el mencionado acto pronunció una conferencia sobre “Vida y obra de Angel López Martínez” la profesora Isabel Paraiso, directora del aula de poesía de la Casa de Zorrilla. También intervinieron el director del grupo Sarmiento, Andrés Quintanilla Buey y el crítico literario José López Martínez, cerrando la sesión el director de la Casa de Zorrilla y profesor de la Universidad vallisoletana, César Hernández.

FALLO DE LOS PREMIOS DE "ABC".

EL MARIANO DE CAVIA, PARA PEDRO RODRIGUEZ;

EL LUCA DE TENA, PARA ANDRES TRAVESI, Y EL MINGOTE, PARA JOSE GARCIA

Los premios "Mariano de Cavia", "Luca de Tena" y "Mingote" fueron fallados por un jurado presidido por el académico Fernando Lázaro Carreter, del que formaban parte Pedro Rocamora, Jaime Campmany, Joaquín Luis Ortega y José Ombuena.

El premio "Mariano de Cavia" fue otorgado por unanimidad al artículo presentado por Pedro Rodríguez con el título "Plegaria para los españoles de Belén", publicado en "Arriba" el 31 de diciembre de 1977.

El premio "Luca de Tena" se concedió al trabajo titulado "Ser o no ser español", presentado bajo el lema "Hamlet", del que resultó ser autor Andrés Travesí Sanz. Este trabajo fue publicado en "ABC" el 30 de diciembre de 1977.

Por mayoría de votos fue otorgado el premio "Mingote" a una fotografía publicada en "ABC" el 28 de octubre de 1977, y de la que es autor José García y García, en la que aparecen Santiago Carrillo y Manuel Fraga Iribarne riéndose.

Los premios "Cavia", "Luca de Tena" y "Mingote", fueron instituidos en los años 1920, 1929 y 1966, respectivamente.

CINCO NUEVOS "HONORARY FELLOWS"

Cinco escritores españoles e hispanoamericanos han sido galardonados con el título de "Honorary Fellows", la más alta distinción que concede la Society of Spanish and Spanish-American Studies, de la University of Nebraska-Lincoln, a aquellas personas que más se hayan destacado por sus contribuciones a las letras hispanas y a las humanidades. Los cinco escritores galardonados han sido Vicente Aleixandre, Juan José Arreola, Nicolás Guillén, Manuel Puig y Ramón Sender.

"CUADERNO DE CULTURA", NUEVA REVISTA DE DIFUSION LITERARIA Y ARTISTICA

Dentro del conjunto de acciones de apoyo a la difusión de la cultura que realiza el Ministerio de Cultura, el ministro don Pío Cabanillas presentó en el Palacio Nacional de Congresos y Exposiciones la revista Cuaderno de Cultura.

Habló en primer lugar el secretario general técnico del Ministerio, Jaime de Urzaiz —quien es también director de la revista—, afirmando que Cuaderno de Cultura aparece con un nivel de información general en un afán de familiarizar crecientemente al pueblo español con las actividades culturales. Trata de ser una herramienta de difusión cultural dentro de las competencias del propio Ministerio de Cultura, que van desde la infancia y la condición femenina al deporte y la juventud, pasando por el Patrimonio Artístico, el cine, el teatro, la música, la



arqueología, el libro, las ediciones sonoras. Añadió el señor Urzaiz que "aparecía con una clara vocación de utilidad, abierta, expositiva de nuevas técnicas y respectiva de las inquietudes ajenas en el campo cultural."

Cerró el acto el ministro señor Cabanillas para hacer un breve estudio panorámico de las publicaciones periódicas que actualmente edita su Departamento y explicó que Cuaderno de Cultura viene a llenar un vacío existente en el mercado.

ENTREGA DEL PREMIO NACIONAL DE ENSAYO A RAFAEL MONTESINOS

El ministro de Cultura, Pío Cabanillas Gallas, hizo entrega del Premio Nacional de Literatura de Ensayo 1977 a Rafael Montesinos, por su obra "Bécquer, biografía e imagen" en un acto celebrado en la Biblioteca Nacional.

El galardonado pronunció un discurso sobre el tema "De un Bécquer apócrifo a un Bécquer inédito", en el que se refirió a los numerosos atentados cometidos contra la memoria del poeta sevillano, hablando de los responsables de que su figura llegase falseada hasta nuestros días.

El ministro de Cultura pronunció unas palabras, en las que recordó la importancia de saber valorar al hombre creador en situaciones de equilibrio, frente a los dos atributos que tiende a primar: el arcaísmo en las personas que se niegan a reconocer otra realidad más que la pasada, y el futurismo de aquellos que desvalorizan toda capacidad de creación pasada. En la obra de Bécquer —dijo— se da ese término medio.

CONGRESO INTERNACIONAL SOBRE CERVANTES

Bajo la presidencia de honor del Rey don Juan Carlos, del 3 al 9 del presente mes de julio, se celebrará en el Centro Cultural de la Villa de Madrid el I Congreso Internacional sobre Cervantes, al que asistirán los principales hispanistas de todo el mundo.

Ocupan las vicepresidencias de honor los ministros de Asuntos Exteriores, Educación y Ciencia, Cultura e Interior; el rector de la Universidad de Alcalá de Henares y el alcalde de Madrid, y la presidencia efectiva, el ministro señor Oreja Aguirre.

Al congreso han sido enviadas alrededor de 270 ponencias y comunicaciones sobre diversos aspectos de la vida y obra cervantinas.

Como objetivos planteados, se encuentran la actualización de toda la obra cervantina —de la que por vez primera se hará una edición crítica— y la fijación de la biografía del escritor universal y bibliografía acerca de él.

Durante estas jornadas de estudio, permanecerá abierta en el Centro Cultural de la Villa de Madrid una exposición de libros sobre y de Cervantes, y el día 29 se inaugurará otra en la Biblioteca Nacional.

El día 8, los congresistas se desplazarán al Festival Medieval de Hita cuyo programa de actos incluye la representación de la tragicomedia "Don Quijote no es caballero", en versión escénica de Criado de Val, música de Gregorio Paniagua y dirección de Carlos M. Suárez Radillo. Con un solemne acto en el Paraninfo de la Universidad vieja de Alcalá de

Henares, al día siguiente quedará clausurado el congreso.

Durante la rueda de Prensa celebrada, el profesor Criado de Val destacó el gran auge del hispanismo en Estados Unidos, frente al desinterés que se detecta en Europa y el propio país natal del autor del Quijote. Especialistas de todas las Universidades norteamericanas han anunciado su participación en el Congreso, junto con otros procedentes de países que, como China, Japón y la India, no habían mostrado hasta ahora especial interés por los estudios hispánicos.

Patrocinan el Congreso la Dirección General de Relaciones Culturales del Ministerio de Asuntos Exteriores, el Patronato Arcipreste de Hita, el Ministerio de Cultura y el Instituto Miguel de Cervantes, del Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

Firman la convocatoria Dámaso Alonso, Juan L. Alborg, Rafael de Balbín, Vicente Cantarino, Joaquín Casaldueiro, José María Casayas, Manuel Criado de Val, María Embeita, Carlos Fernández Shaw, Jaime Ferrán, Jorge García Antezana, Carmelo Gariano, José Ibáñez Cerdá, John Keller, José Antonio Maravall, Matías Horanyi, Dean Mcpheeters, Walter Mettaman, Andre Michalski, Eric W. Maylor, James A. Parr, Alberto Porqueras, Danie Poyan, Robert Ricard, Josep M. Solá-Solé, Enrique Ruiz-Fornells, Alberto Sánchez, Fernando Sancho Tomé, Gonzalo Sobejano, James R. Stam, Fernando del Toro, Pierre L. Ullman, Edwin J. Webber, Raymond S. Willis y Anthony Zahareas.

JOSE LOPEZ MARTINEZ,
PREMIO
"PRIMAVERA"
DE PERIODISMO

Se ha fallado el XIV Premio "Primavera" de periodismo, que anualmente convoca el Ayuntamiento de Alcázar de San Juan con motivo de su Festival Internacional de la Canción de Primavera. Ha resultado ganador José López Martínez, por su trabajo *Canciones de Primavera en el corazón de la Mancha*. La cuantía del premio es de 40.000 pesetas. El jurado ha otorgado dos accésit de 20.000 pesetas cada uno, que han correspondido a Santiago Romero de Avila, y a Tomás Vidales.

MIGUEL MAS,
"IX PREMIO
DE
POESIA
PUENTE
CULTURAL"

Miguel Mas, con su libro *Celebración de un cuerpo horizontal*, ha obtenido el Premio de Poesía Puente Cultural, que, en su novena edición, se ha fallado en Madrid. Debido a su calidad, se ha decidido también la publicación del libro *Pandemonium*, de Vicente Presa. El Jurado estuvo compuesto por Claudio Rodríguez, Manuel Ríos Ruiz, Angel García López, Luis Antonio de Villena y Miguel de Santiago, actuando como secretario Javier Lostalé.

ERNESTO JUAN
FONFRÍAS,
PREMIADO
EN EL
CONCURSO SOBRE
LENGUA
CASTELLANA

El escritor puertorriqueño Ernesto Juan Fonfrías, director del Instituto de Lexicografía Hispanoamericana "Augusto Malaret", ha obtenido el primer premio en el concurso sobre la lengua castellana, organizado por "Mobil Oil Caribe". El tema era "El milenario de la Lengua Castellana y los cinco siglos de su nacimiento y vida en América."

Ernesto Juan Fonfrías ha dedicado su vida a la defensa y promoción del idioma castellano en Puerto Rico. En 1969 presidió en Puerto Rico un Congreso de académicos de la Lengua, de España y de América.

Barcelona, actualidad

BIBLIOTECA "SELECTA", EFEMERIDES DE LAS LETRAS CATALANAS, Y OTRAS NOTICIAS HACIA EL VERANO

Por Julio MANEGAT

La verdad es que las condiciones en que se desarrolló la literatura catalana de la inmediata posguerra fueron precarias. Hasta los primeros años cincuenta no comenzó a notarse que la literatura catalana seguía estando viva y empujaba por dar fe de vida, testimonio de continuidad y de presencia.

Uno de los primeros esforzados por sacar adelante libros escritos en catalán fue el editor José Cruzet, quien fundó la llamada "Biblioteca Selecta", de libros catalanes que iban desde la narrativa a la historia, desde el ensayo a la poesía. Y ahora se ha cumplido un jalón importante: la aparición del volumen número 500. Tal vez en otras colecciones sería una efemérides digna de ser celebrada, pero lo es mucho más tratándose de esta colección dignísima de libros inquietos hacia tantas direcciones.

El volumen número 500 es una obra del periodista y escritor Andrés Avelino Artís, "Sempronio". Un libro que se titula *Aquella entremaliada Barcelona*. "Sempronio" es cronista oficial de la ciudad y autor de un gran número de obras literarias y periodísticas. El nacimiento de este volumen ha sido celebrado como se merecía y la presentación de la obra corrió a cargo del académico Guillermo Díaz-Plaja que, en cumplida palabra, glosó el significado de ese número 500 en una colección severa, de gran calidad, y sin duda la más importante obra de difusión de libros catalanes desde la guerra. Difusión digo, porque, además, los títulos de la "Biblioteca Selecta" han estado siempre al alcance de todas las economías.

EL PREMIO "SANTAMARIA", DESIERTO

Dada la inflación de concursos literarios que hoy tenemos, es ló-

gico que aquellos concursos que prefieren el silencio de un "desierto" para su mayor prestigio, sigan este camino. De nuevo, un concurso importante ha sido declarado desierto por estimar el jurado que no concurrían obras teatrales—este año, el "Santamaría" estaba dedicado al arte dramático— de suficiente calidad como para ostentar el galardón.

El jurado, presidido por el escritor Baltasar Porcel, ha hecho muy bien. El "Joan Santamaría" tiene una trayectoria de exigencia y de calidad, y no se trata, como suele hacerse en tantos certámenes, de premiar aquello que siendo lo mejor es también lo menos malo. Enhorabuena.

LA FUNDACION "JOAN MIRO"

En diversas ocasiones me he referido a la labor cultural que realiza la Fundación "Joan Miró". De nuevo insistiré ahora a la vista del programa confeccionado para este mes de junio. Ni un solo día sin un acto programado, bien se trate de la inauguración de una exposición o bien de una conferencia, de un seminario, de una proyección cinematográfica, de un concierto o de una mesa redonda.

Destacaré, en esta programación, la exposición de la obra de Francis Bacon, la de Gérald Minkoff, la exposición-concurso de dibujos para el premio Miró, los homenajes a este artista y al poeta J. V. Foix que han cumplido los ochenta y cinco años, un espectáculo de music-hall escogido por el poeta Joan Brossa, un ciclo de música contemporánea con conciertos y conferencias, otro ciclo en torno a la obra de Francis Bacon...

Es una labor continuada, de una muy seria vitalidad cultural. Los barceloneses es mucho lo

que, en este aspecto, tenemos que agradecerle a la Fundación "Joan Miró".

CICLO DE MIMO

Interesante será resaltar que, también organizado por esta fundación, se celebró en los últimos días de mayo un ciclo de mimo bajo el nombre de "Setmana Internacional del Mim."

Fueron cinco sesiones protagonizadas por los siguientes mimos: Mario Valdez, del Perú; Ives Riou, de Francia; Jean Claude Cottillard, de Francia también; Jkuo, del Japón; y, por último, asimismo de Francia, Pinok et Matho.

El ciclo mantuvo un exquisito tono de calidad, de intención interpretativa, de manifestaciones en el viejo arte de la mímica.

CREACION DE UN NUEVO PREMIO LITERARIO

El llamado "Cercle d'agermanament occitano-catalá" acaba de crear el premio "Rei en Pere", dotado con la suma de 100.000 pesetas y abierto a todas aquellas obras que traten de las relaciones y lazos de distinta índole entre Cataluña y Occitania. En breve se harán públicas las bases para concurrir al nuevo certamen que, desde luego, significa un estrechamiento de lazos culturales entre la lengua occitana y el catalán.

EL MUNDO DE UBU REY, EN LOS COLORES DE MIRO

El Liceo ha abierto sus puertas a la calle mayor de Barcelona. Me parece una decisión cultural que contará en la historia del teatro en Barcelona. Y las puertas se abren para dar paso a un espec-

táculo que nos llega de la mano del infatigable Joan Miró y de una compañía, Claca, que empezó hace diez años a transformar, como se ha hecho en el resto del mundo, el horizonte de las marionetas, de los títeres. Es el momento en que salen a escena los muñecos, las ideas convertidas en ademanes, las deformaciones de la realidad que buscan la evocación grotesca de esa realidad.

Es también, claro, la ausencia de la palabra, la que busca la comunicación por medio del grito, del gemido, de la sugerencia sonora.

El avance de Claca ha llegado a la coincidencia del encuentro con el pintor Joan Miró: el espectáculo titulado "Mori el Merma". Miró se ha sentido inquieto, y tentado, desde hace tiempo por el mundo alucinante de Alfred Jarry y, muy concretamente, por su personaje Ubu, que es ya un "clásico", del teatro contemporáneo. Es la acusación al mundo y a los hombres en la figura grotesca e increíble de este monstruo Ubu que encarna todas las miserias, todas las crueldades, todos los egoísmos, todas las suciedades físicas y morales. Es el delirio de la estupidez cruel en la cima del poder, en la arbitrariedad de un mundo absurdo en el que sólo podemos intentar, al menos intentar, rebelarnos. Jarry nos presentó este absurdo valiéndose del juego trágico y burlesco de sus muñecos. Y este horror nos llega como para someternos al impacto alucinante de su mundo despiadado, obscuro, irresponsable. Incluso desde el camino del humor contrastado y cruel.

Mucho de todo esto hay en "Mori el Merma", con decorados, figurines y muñecos de Joan Miró. El espectáculo nos llega como una burla trágica, menos hiriente, menos cáustica que en Jarry. Pero sí es el mismo mundo, aunque hayan otras motivaciones en el espectáculo plasmado en la monstruosidad de esa dimensión escénica poblada de extrañas y delirantes criaturas. La experiencia es muy estimable y acaba, o empieza, convirtiéndose en algo obsesivo desde la burla, desde la construcción "infantil" del espectáculo, desde lo esquemático, aunque fértil, de las sugerencias a que nos invita "Mori el Merma."

Miró y Claca han trabajado seriamente en ese clima escénico a veces torturado, a veces alucinante, a veces, también, aburrido. Pero, en resumen, se trata de un espectáculo plástico, sumergido en la luz y en la sombra, en el horror y la burla, en la intención crítica y en un clima de infantil desolación que ponen sobre las tablas las extrañas criaturas simbólicas, como monstruosas deformaciones de la realidad. Grotesco y delirante, absurdo y despiadado, ingenuo y dolorido. Aunque dudo mucho que ese público de la calle mayor de Barcelona pueda comprenderlo en todo su sentido.

Y esto, amigos, es todo por hoy.

Madrid-España, 1 de julio de 1978

PUEDEN JUGAR

(Viene de la pág. 3)

2. El trabajo literario que se presente será original, publicado en la prensa a que esta convocatoria se refiere y no editado en libro.

3. Cada trabajo deberá ser remitido en recorte por triplicado, incluyendo al menos un ejemplar completo de la publicación en que haya sido publicado, al domicilio social del Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba, Avenida del Generalísimo, 22 y 24, hasta el 31 de octubre de 1978, con la indicación "Para el Trofeo Literatura".

4. El premio estará dotado con 200.000 pesetas y un Trofeo de Plata; se concederán dos accésit de 25.000 pesetas y placa de plata para cada uno de los trabajos que a juicio del Jurado sean acreedores a ellos.

5. La Entidad que convoque este concurso designará un Jurado cualificado, cuya composición se hará pública, juntamente con el veredicto.

6. El Jurado podrá declarar desierto este concurso si no hubiese candidatos con suficientes méritos para ser premiados.

7. La entrega del Trofeo y Premios se hará en la cena que se celebrará en el día, hora y lugar que oportunamente se designe.

8. El Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba se reserva el derecho de edición del trabajo premiado, sin abonar derechos de autor.

9. La participación en este concurso implica la aceptación de estas bases, del Jurado y del fallo del mismo, que será inapelable.

10. Los autores podrán retirar los trabajos no premiados dentro de los tres meses siguientes a la fecha de celebración del acto.

TESIS DOCTORAL

Dotado con 200.000 pesetas y trofeo de plata y dos accésit de 25.000 pesetas y placa de plata, cada uno.

Sobre un tema de: Economía Agraria, leído y aprobado en los cursos académicos 73/74, 74/75, 75/76, 76/77, o antes del 31 de julio de 1978.

BASES

1. Podrán optar a este trofeo todos los doctores españoles que lo deseen.

2. La tesis doctoral que se presente tiene que haber sido leída y aprobada en los Cursos Académicos: 73/74, 74/75, 75/76, 76/77, o antes del 31 de julio de 1978.

3. Los concursantes deberán presentar o enviar tres copias de su tesis doctoral al domicilio social del

CONVOCATORIA DEL XIII CONCURSO DE CUENTOS "HUCHA DE ORO"

Primer premio de 300.000 pesetas y HUCHA DE ORO

Segundo premio de 50.000 pesetas y HUCHA DE ORO (miniatura)

Tercer premio de 35.000 pesetas y HUCHA DE ORO (miniatura)

Veinte premios de 10.000 pesetas y HUCHA DE PLATA

La Confederación Española de Cajas de Ahorros convoca un concurso de cuentos con arreglo a las siguientes

BASES:

1. Se establece un primer premio, dotado con la cantidad de 300.000 pesetas y la HUCHA DE ORO.

2. Se establecen un segundo y tercer premios, dotados, respectivamente, con 50.000 y 35.000 pesetas y una reproducción en miniatura de la HUCHA DE ORO en ambos casos.

3. Se otorgarán veinte premios, dotados cada uno de ellos con 10.000 pesetas y una HUCHA DE PLATA.

4. Únicamente los cuentos que hayan obtenido HUCHA DE PLATA entrarán en selección final cuando se vayan a conceder la HUCHA DE ORO y el premio de 300.000 pesetas, y los premios segundo y tercero de 50.000 y 35.000 pesetas, respectivamente.

5. Los premios de 50.000 y 35.000 pesetas y las miniaturas de la HUCHA DE ORO recaerán inexcusablemente en aquellos cuentos que hayan sido los más tardíamente eliminados en las dos últimas votaciones, respectivamente. Estas dotaciones se concederán independientemente de las 10.000 pesetas que acompañan a las HUCHAS DE PLATA.

6. Los cuentos deberán estar escritos en lengua castellana. Cada concursante podrá enviar cuantos originales desee. Se podrán enviar firmados o con seudónimo; en este segundo caso, acompañará al cuento un sobre cerrado en cuyo exterior figure el seudónimo, y en su interior, en una hoja, el nombre y apellidos y domicilio correspondiente. Este último dato del domicilio deberá figurar también, a continuación de la firma, en los cuentos que se envíen firmados.

7. La extensión de cada cuento será de tres folios como mínimo y de seis como máximo, mecanografiados a dos espacios y por una sola cara. Los cuentos deberán ser inéditos, siendo el tema totalmente libre, si bien se considerará como mérito la circunstancia de que el cuento ponga de relieve alguna virtud o un valor humano, con un sentido de ejemplaridad.

8. Los originales habrán de remitirse por triplicado, dentro de un sobre en cuyo exterior se haga constar: Para el concurso de Cuentos HUCHA DE ORO, Alcalá, 27, Madrid-14. El plazo de admisión de los cuentos quedará definitivamente cerrado el 30 de septiembre de 1978. Pueden remitirse ya desde el momento mismo en que se hace pública la convocatoria.

9. El Jurado que otorgará las HUCHAS DE PLATA estará constituido por catedráticos de Literatura o escritores o críticos de reconocido prestigio y permanecerá secreto hasta que se dé publicidad al fallo. Será inapelable su resolución.

El Jurado que concederá el premio de 300.000 pesetas y la HUCHA DE ORO, así como los premios segundo y tercero entre los cuentos previamente seleccionados, será otro compuesto por once miembros, en el que estarán representadas la Real Academia Española de la Lengua, las Facultades de Filosofía y Letras, los escritores profesionales de la Literatura, los autores premiados con HUCHA DE ORO, la crítica literaria y la Confederación Española de Cajas de Ahorros, patrocinadora del premio. Asimismo se nombrará un suplente para el caso de que alguno o algunos de los miembros de este Jurado final no pudiera estar presente en las votaciones, y, en consecuencia, quedara reducido el Jurado en su composición a un número par de miembros. El voto del presidente será dirimente. Este Jurado comprenderá miembros residentes fuera de Madrid y su decisión, asimismo, será inapelable.

10. El fallo del concurso de Cuentos HUCHA DE ORO se realizará a finales del mes de febrero de 1979, en el día, lugar y hora que oportunamente se comunique.

11. Todos los cuentos quedarán de propiedad de la Confederación Española de Cajas de Ahorros, a todos los efectos, bien para su impresión, radiación, escenificación, etc.

La devolución de los originales no premiados podrá solicitarse todos los viernes durante los meses de abril y mayo de 1979; pasado este plazo, podrán ser destruidos.

Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba, Avenida del Generalísimo, 22 y 24, hasta el día 31 de octubre de 1978, con la indicación "Para el Trofeo Tesis Doctoral".

4. El premio estará dotado de 200.000 pesetas y un Trofeo de Plata; se concederán dos accésit de 25.000 pesetas y placa de plata cada uno, para dos trabajos que a Juicio del jurado sean acreedores a ellos.

5. La Entidad que convoca este concurso designará un Jurado cualificado, cuya composición se hará pública, juntamente con el veredicto.

6. El Jurado podrá declarar desierto este concurso si no hubiese candidatos con suficientes méritos para ser premiados.

7. La entrega del Trofeo y Premios se hará en la cena que se celebrará en el día, hora y lugar que oportunamente se designe.

8. El Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba se reserva el derecho de edición del trabajo premiado, sin abonar derechos de autor.

9. La participación en este concurso implica la aceptación de estas bases, del Jurado y del fallo del mismo, que será inapelable.

10. Los autores podrán retirar los trabajos no premiados dentro de los tres meses siguientes a la fecha de celebración del acto.

ARTE

Dotado con 150.000 pesetas y trofeo de plata y dos accésit de 50.000 pesetas y placa de plata, cada uno.

Para premiar la mejor: "Obra musical, sacra o profana, de las características que se señalan en las bases".

BASES

1. Podrán concurrir al mismo todos los compositores españoles que lo deseen sin que exista ninguna limitación en cuanto al número de obras a presentar.

2. Las obras deberán ser originales, inéditas y no interpretadas en audición pública, de duración entre diez y veinte minutos, escritas para instrumento solista o agrupación de cámara hasta un máximo de 25 intérpretes.

3. Quienes deseen tomar parte en este concurso deberán enviar al domicilio social del Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba, Avenida del Generalísimo, 22 y 24, hasta el día 31 de octubre de 1978, con la indicación "Para el Trofeo de Arte", la siguiente documentación:

- Fotocopia del D. N. I.
- Un ejemplar de cada una de las obras presentadas, totalmente instrumentada.
- Aclaración de las anotaciones compositivas no habituales empleadas por el autor.

4. Las obras se podrán enviar firmadas o con seudónimo. En este segundo caso la fotocopia del D. N. I. deberá ir en un sobre cerrado en cuyo exterior figure el seudónimo.

5. La Entidad que convoca este concurso designará un Jurado cualificado cuya composición se hará pública, juntamente con el veredicto.

6. Se establecen los siguientes premios:

A. Primer premio: 150.000 pesetas y trofeo de plata.

B. Dos accésit de 50.000 pesetas y placa de plata, cada uno.

7. El Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba, se reserva el derecho de edición de las obras premiadas sin abonar derechos de autor.

8. Las obras premiadas serán estrenadas en concierto público en la fecha que se determine, comprometiéndose los concursantes premiados a tener preparado el material de ejecución de sus obras en un tiempo prudencial antes de la audición.

9. La participación en este concurso implica la aceptación de estas bases, del Jurado y del fallo del mismo que será inapelable.

10. El primer premio podrá declararse desierto.

11. Los ejemplares de las obras premiadas quedarán en poder del Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba, sin perjuicio de los derechos de propiedad intelectual en favor de los autores premiados. Los ejemplares no premiados se hallarán a disposición de los concursantes durante los tres meses siguientes a la fecha de la celebración del acto, y serán restituidos contra entrega del resguardo que en su día se haya dado. Pasado dicho plazo, el Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba declina toda responsabilidad sobre la custodia de dichas partituras una vez transcurrido el mencionado plazo.

12. La entrega del Trofeo y Premios se hará en la cena que se celebrará en el día, hora y lugar que oportunamente se designe.

PREMIOS FIN DE CARRERA

Dotados con 20.000 ó 10.000 pesetas y medalla.

Estos premios serán adjudicados a los alumnos que obtengan mejores calificaciones al terminar sus estudios en las Facultades y Escuelas Técnicas ya indicadas, sin necesidad de solicitud por parte de los mismos.

Los decanos y directores de dichos Centros, previa selección propondrán los candidatos, acompañando expediente y calificaciones de los que, a su criterio, sean merecedores de estos premios.

Los premios de 20.000 pesetas serán para estudiantes de las Facultades Universitarias y Escuelas Superiores Técnicas.

Los de 10.000 pesetas, para estudiantes de los resanes Centros que figuren reseñados en la presente convocatoria.

Los galardonados recibirán el premio en el mismo acto de entrega del resto de los Trofeos.

PREMIOS AL MAGISTERIO

CUATRO MEDALLAS DE PLATA DOTADAS CON 25.000 PESETAS CADA UNA

Destinadas a premiar la importante y abnegada labor que el Magisterio viene desarrollando en Córdoba, Jaén y sus respectivas provincias.

La selección para el otorgamiento de estas Medallas se efectuará de la forma siguiente:

1. Las inspecciones de Enseñanza General Básica de las provincias de Córdoba y Jaén facilitarán, al Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba, una terna para cada una de las Medallas, de aquellos maestros y maestras que, a su juicio, son merecedores del premio; una de estas ternas correspondientes a maestros y maestras con plaza en Córdoba y otra a maestros y maestras con plaza en Jaén.

Las ternas vendrán acompañadas de una relación con los méritos y servicios de cada maestro o maestra propuestos.

2. Un Jurado de reconocida competencia en el campo de la Enseñanza elegirá, de entre dichas ternas, al maestro y maestra que considere acreedores al premio.

3. Estas Medallas serán entregadas en la cena que se celebrará en el día, hora y lugar que oportunamente se designe.

PREMIOS SEREM-78

La integración social de los minusválidos físicos y psíquicos requiere el concurso solidario de toda la sociedad sin cuya colaboración las acciones del sector público y de las entidades privadas, interesadas directamente en la problemática de los discapacitados, difícilmente progresarán en el logro de tal objetivo.

La Comisión interministerial, creada al efecto, elaboró y presentó una propuesta de medidas que fue aprobada en la reunión del Consejo de Ministros del 27 de septiembre de 1974. Entre ellas figura la convocatoria de premios que contribuyan a la creación de una conciencia social, encaminados a estimular, por una parte, la preocupación de las empresas en orden al empleo de minusválidos, y, por otra, a promover la atención de los profesionales y de los medios de comunicación social en el planteamiento y solución de cuantas cuestiones se relacionan con la marginación de las personas con capacidad física y psíquica disminuidas.

Durante tres años consecutivos se han procedido a la convocatoria, celebración y fallo de los Premios SEREM, que ha obtenido un buen número de participantes.

Por otra parte, la experiencia acumulada aconseja replantear las especialidades de la convocatoria. En su virtud, La Dirección General de Servicios Sociales a propuesta y a través del Servicio de Recuperación y Rehabilitación de Minusválidos Físicos y Psíquicos convoca los Premios SEREM-78, en las siguientes modalidades: Empresas, Arquitectura, Artículos de Prensa, Cuentos, Ensayos, Fotografía, Investigación, Radio y un Premio SEREM Extraordinario.

Bases comunes

Primera.—Los trabajos deberán entregarse personalmente o remitirse por correo certificado al Servicio de Recuperación y Rehabilitación de Minusválidos Físicos y Psíquicos de la Dirección General de Servicios Sociales de Ministerio de Sanidad y Seguridad Social, María de Guzmán, 52, Madrid-3, con la indicación "Premios SEREM-78".

Segunda.—El plazo de admisión finalizará el día 15 de enero de 1979.

Tercera.—Los Jurados de los Premios estarán presididos por el Ilustrísimo señor director general de Servicios Sociales y su composición se anunciará oportunamente.

Cuarta.—El fallo de los Jurados será inapelable y se hará público en Madrid a partir del día 1 de marzo de 1979, a través de los medios informativos, comunicándose perso-

nalmente a los interesados, pudiendo declararse desiertos, en su caso, los concursos.

Quinta.—No podrán concurrir a esta convocatoria el personal y colaboradores del SEREM.

Sexta.—Los originales de los trabajos no premiados en las modalidades de Arquitectura, Investigación, Empresas, Ensayo y Radiodifusión podrán ser recogidos por los interesados dentro del mes siguiente al fallo de los premios, pasado el cual, serán destruidos.

Septima.—La participación en los concursos implica la aceptación de sus bases y de las normas complementarias que se dicten.

Bases específicas

1. EMPRESA

1. Podrán presentarse todas las empresas establecidas en España que consideren haber realizado, desde el 1 de enero de 1978 hasta el 31 de diciembre de 1978, una labor importante en favor de la integración social del minusválido físico, sensorial o psíquico.

2. Las empresas que concurren deberán remitir, por quintuplicado, en folios mecanografiados a doble espacio y por una sola cara, una memoria de extensión no inferior a los veinte folios ni superior a los cincuenta, exponiendo la labor desarrollada dentro del tema citado. Será imprescindible la inserción de los siguientes apartados, sin perjuicio de que la empresa participante exponga otros que considere de interés:

a) Descripción detallada del centro, taller, local, etc., o de los servicios o acciones especiales, establecidos por la empresa con trabajadores minusválidos.

b) Número de trabajadores minusválidos, categoría laboral, y minusvalía, porcentaje sobre el total de trabajadores.

c) Tipos de trabajo que realicen (servicios o acciones).

d) Promoción de estos trabajadores.

e) Objetivos futuros.

Podrá acompañarse todo el material gráfico, documental y estadístico que se considere necesario.

3. Se concederán dos premios: Placa de Oro y Diploma de la Dirección General de Servicios Sociales, y, Placa de Plata y Diploma de la Dirección General de Servicios Sociales.

XXVI PREMIO ATENEOS DE VALLADOLID DE NOVELA INFANTIL O JUVENIL

Para estimular la literatura orientada a los niños y jóvenes y aproximar el libro y los hábitos de lectura a las nuevas generaciones, el Ateneo de Valladolid convoca su XXVI Premio de Novela Infantil o Juvenil, dotado con trescientas mil pesetas, con el patrocinio del Excmo. Ayuntamiento de Valladolid y la colaboración de Edival Ediciones, con arreglo a las siguientes

BASES

- Podrán concurrir a este Premio cuantas personas lo deseen, con una o varias novelas.
- Los trabajos, que se ajustarán a las características de la novela infantil o juvenil, deberán ser originales, inéditos y estarán escritos en español, pudiendo acompañar el texto con ilustraciones originales del autor o de terceros.
- La extensión mínima de las obras que concurren será de 70 folios y la máxima de 100, mecanografiados a doble espacio y por una sola cara.
- Los originales, por triplicado y convenientemente encuadernados o cosidos, deberán dirigirse A: "Premio Ateneo de Valladolid". Apartado de Correos 612, Valladolid. A su recepción se entregará al autor un recibo que justifique la presentación de las obras.
- En los originales se hará constar el nombre y apellidos del autor, su dirección y su teléfono, si lo tuviere. Cuando se presenten con pseudónimo, deberán enviarse dichos datos en sobre cerrado, en cuyo exterior figurará el pseudónimo utilizado.
- El plazo de admisión de originales finalizará el día 31 de diciembre de 1978.
- El fallo se hará público el día 13 de mayo de 1979, festividad de San Pedro Regalado, patrono de la ciudad de Valladolid.
- El fallo del jurado será inapelable. Los autores, por el hecho de concurrir a este Premio, se obligan a aceptar en su integridad las presentes bases que lo regulan.
- El Excmo. Ayuntamiento de Valladolid entregará 150.000 pesetas al autor de la obra premiada. Edival Ediciones publicará la obra premiada y abonará a su autor 150.000 pesetas por los derechos de la primera edición. Para ediciones sucesivas Edival se reserva el derecho de publicación, concediendo al autor los derechos reglamentarios.
- Las obras no premiadas serán retiradas por sus autores, o personas por ellos autorizadas, en el plazo de un mes a partir de la fecha del fallo, previa devolución del resguardo indicado en la base 4.º Transcurrido este plazo, las obras no retiradas serán destruidas.

2. ARQUITECTURA

1. Podrán participar los arquitectos e ingenieros superiores de nacionalidad española, así como los estudiantes de último curso de Arquitectura e Ingeniería superior. La participación podrá realizarse individualmente o en equipo.

2. Los proyectos, sin limitación en su extensión, deberán tratar sobre un estudio de eliminación de barreras arquitectónicas en centros de enseñanza.

3. Los proyectos se presentarán por quintuplicado, en folios mecanografiados, a doble espacio. Se podrán acompañar todos los gráficos, diseños y maquetas que se consideren necesarios.

4. Será concedido un premio de doscientas mil pesetas.

5. El SEREM tendrá la facultad de reproducción literaria y fotográfica y de exposición de los proyectos premiados, citando en todo caso el nombre de su autor o autores.

6. El jurado otorgará el premio en función de su originalidad y/o de la viabilidad de las soluciones ofrecidas.

3. ARTICULOS DE PRENSA

1. Podrán optar a este premio los autores de artículos y reportajes que desde el 1 de enero al 31 de diciembre de 1978 hayan sido publicados en cualquier revista o diarios españoles de información general.

2. Se considerará tema obligado el de la integración del minusválido en la sociedad, en cualquiera de sus aspectos.

3. Deberán presentarse cinco ejemplares o fotocopias de cada artículo publicado, especificando el nombre, las señas y demás datos del concursante.

4. Los artículos presentados podrán ser publicados con nombre o seudónimo de su autor o sin firma. En estos dos últimos casos, el director de la publicación deberá certificar que su redacción corresponde al concursante. Todos los concursantes podrán participar con el número de artículos que crean oportunos en una misma o en distintas publicaciones.

5. El premio estará dotado con cien mil pesetas.

4. CUENTOS

1. Podrán concurrir los escritores españoles e hispanoamericanos.

2. Los originales, escritos en castellano, podrán ser inéditos o haberse publicado en diarios o revistas, de información general, de nacionalidad española, durante 1978.

3. El tema de los cuentos deberá girar en torno a la integración del minusválido en la sociedad, enfocado desde cualquiera de sus aspectos. La extensión será entre cinco y siete folios.

4. Los trabajos inéditos se enviarán, por quintuplicado y sin firma, bajo lema, acompañados de un sobre con plica en el que se incluirán el nombre, dirección y demás datos del autor.

En el caso de trabajos publicados se enviará al menos un original de la publicación acompañada de las correspondientes fotocopias.

5. Se concederá un único premio de cien mil pesetas.

6. No se devolverán los originales presentados, ni se mantendrá correspondencia sobre los mismos. Los trabajos no premiados serán destruidos salvo aquellos, que, a juicio del Jurado, se recomienden para su publicación en los medios informativos del SEREM; en este último caso, se solicitará autorización del autor a quien se le abonará la tarifa establecida para colaboraciones.

5. ENSAYO

1. Los trabajos, totalmente inéditos, tendrán una extensión mínima de 50 folios, escritos a máquina, a doble espacio, por una sola cara en castellano y deberán presentarse por quintuplicado. En la primera página figurará el nombre, el domicilio y demás datos que el autor estime conveniente.

2. Dentro del tema obligado "Integración del Minusválido en la Sociedad", los autores podrán realizar cualquier enfoque o tratamiento de carácter social.

3. El premio estará dotado con cien mil pesetas.

4. Los trabajos premiados pasarán a ser propiedad del SEREM que podrá hacer de los mismos el uso que crea más conveniente.

6. FOTOGRAFIA

1. Podrán concurrir los fotógrafos españoles o hispanoamericanos. Las fotografías, totalmente inéditas, en blanco y negro o color, deberán presentarse al tamaño de 18 x 24 centímetros, montadas sobre un cartón de 24 x 30, figurando en la parte posterior el nombre y domicilio de su autor, fecha y lugar de las fotografías y el número total de originales presentados.

2. Las fotografías tendrán como tema el de la integración social del minusválido bajo cualquier aspecto. Cada autor podrá presentar hasta un máximo de seis originales.

3. Serán concedidos los siguientes premios:

—Fotografía en color:

1. Cincuenta mil pesetas
2. Cuarenta mil pesetas

—Fotografía en blanco y negro:

1. Cuarenta mil pesetas
2. Treinta mil pesetas

4. Con carácter especial se concederá un premio de veinticinco mil pesetas y otro de veinte mil, respectivamente, a las mejores colecciones, en color y en blanco y negro, formadas por un mínimo de cinco fotografías sobre tema libre, presentadas por minusválidos reconocidos por las Unidades Provinciales de Valoración del SEREM.

5. Otorgado por los hermanos Pérez de Rozas, se concederá un accésit especial, titulado "Carlos Pérez de Rozas", dotado con cinco mil pesetas, a una fotografía en blanco y negro o color, realizada por un minusválido sobre el tema libre.

6. No se devolverán las fotografías presentadas, pudiéndose publicar en órganos del SEREM, sin otra obligación que citar el autor. El SEREM podrá montar con ellas una exposición.

7. Los autores premiados deberán entregar al SEREM el negativo correspondiente. Sin este requisito no podrán percibir el importe del premio.

7. INVESTIGACION

1. Los trabajos deberán presentarse por quintuplicado, ser totalmente inéditos y tener una extensión mínima de 50 folios, escrito a máquina, a doble espacio, por una sola cara, en castellano. En la primera página figurará el nombre, el domicilio y demás datos que el autor estime conveniente.

2. Será tema del trabajo el resultado de cualquier tipo de investigación, del que resulte o pueda resultar un instrumento, servicio o plan de actuación que coopere a la integración social del minusválido.

3. El jurado concederá un premio de doscientas mil pesetas.

4. El trabajo pasará a ser propiedad del SEREM, que podrá hacer del mismo el uso que crea más conveniente.

8. RADIO

1. Podrán concurrir todos los programas o series de programas que, relacionados con el tema de la integración del minusválido en la sociedad, hayan sido emitidos en cualquier emisora de radio española desde el día 1 de enero al 31 de diciembre de 1978.

2. Los guiones deberán presentarse por quintuplicado, acompañados de certificado del Director de la emisora correspondiente donde se acredite título, fecha y hora en que fueron emitidos estos programas.

3. A los guiones de los programas de radio se acompañará la cin-

II PREMIO DE POESIA "ATENEO DE SALAMANCA"

El Seminario de Poesía de este Centro Cultural, en su deseo de intensificar el movimiento literario ha instituido el Premio de Poesía "Ateneo de Salamanca", con arreglo a las siguientes bases:

1. Podrán concurrir a este certamen, todos los poetas españoles con un poema rigurosamente inédito en castellano.

2. Los poemas no deberán exceder de setenta versos.

3. Se presentarán dos copias y original mecanografiados a dos espacios, en papel tamaño folio u holandesa, por una sola cara.

4. TEMA: Libre. Los trabajos se enviarán a Ateneo de Salamanca (calle de Zamora, 30, Salamanca), indicando en el sobre para el II Premio de Poesía "Ateneo de Salamanca".

5. Los trabajos se presentarán sin firma, por el sistema de plica.

6. La recepción de trabajos terminará a las nueve de la noche del día 1 de noviembre de 1978, y el fallo del premio se hará público en la primera semana de diciembre del mismo año.

7. Se otorgará un solo premio consistente en el trofeo denominado "Ateneo de Salamanca", en un acto que se anunciará debidamente por la prensa y radio locales.

8. La participación en este concurso implica la aceptación de sus bases y el fallo del jurado, que será inapelable.

ta magnetofónica correspondiente, que será devuelta con posterioridad al fallo del premio, así como los datos personales y domicilio de su autor o autores.

4. Se concederá un premio de cien mil pesetas al equipo de guionistas, producción y realización. También será otorgado un Trofeo y Diploma de la Dirección General de Servicios Sociales a la emisora en la que haya sido radiado el programa o serie de programas.

9. PREMIO EXTRAORDINARIO

1. Este premio será concedido, sin previa presentación a una entidad pública o privada, obra, organismo, programa de televisión, revista, equipo de profesionales, etc., por su labor conjunta en favor de la integración social del minusválido.

2. Para la concesión de este premio extraordinario se tendrá en cuenta la labor desarrollada a través del año de convocatoria, no siendo destinado a un hecho, escrito o programa concreto. Se tendrá en cuenta, asimismo, el contexto social y el alcance, audiencia y medios usados.

3. Será concedida una Placa y Diploma de la Dirección General de Servicios Sociales.

4. Para llegar al fallo de este premio, el jurado podrá pedir asesoramiento, por medio de encuestas o bien por consulta directa, a especialistas en la materia de que se trate. No obstante, los resultados no serán vinculantes, pudiendo el jurado conceder el premio a personas, física o jurídica, distinta a la aconsejada.

CERTAMEN LITERARIO SOBRE EL CAMINO DE SANTIAGO

ARTICULADO

1. EL CENTRO DE INICIATIVAS Y TURISMOS DE MOLINASECA (León), de acuerdo con la idea de sus Estatutos Reglamentarios, crea un PREMIO LITERARIO para exaltar el CAMINO DE SANTIAGO EN LEON Y EL BIERZO, que tendrá carácter anual.

2. Este Certamen estará patrocinado por la Entidad Bancaria BANCO DE BILBAO, de Ponferrada y estará dotado este año con 50.000 pesetas.

3. Podrán concurrir al mismo todos los trabajos publicados y divulgados en Prensa, Radio y Televisión antes del 15 de septiembre de cada año. El 18 de septiembre se cerrará la admisión de trabajos.

4. La extensión de los trabajos periodísticos, necesariamente en prosa, no podrán ser inferiores a dos folios tamaño holandesa, escritos a doble espacio ni exceder del equivalente de cinco. Se considera mérito el hecho de que sean acompañados por ilustraciones.

5. Los trabajos podrán ser publicados con seudónimo. En este caso, en sobre aparte, se indicará nombre y dirección del concursante.

6. Habrá un Jurado, secreto, que se dará a conocer después de fallarse el premio, y que determinará el que tenga mayor calidad para su otorgamiento.

7. Este Premio será otorgado cada año el Día de la Fiesta de la Raza, —12 de octubre— en el Mesón Real o C. I. T. de Molinaseca, en una reunión de trabajo. En esta fecha se dará a conocer el trabajo premiado y la fecha de entrega del mismo en un acto cultural al que deberá asistir el autor premiado, que tendrá lugar en los locales del C. I. T. o en dicho Mesón Real.

8. Los trabajos deberán ser enviados a la siguiente dirección: CENTRO DE INICIATIVAS Y TURISMO DE MOLINASECA (León). Para el Certamen Literario del Camino de Santiago. Los trabajos periodísticos deberán ser publicados en cualquier diario, revista o publicación, desde las fechas de estas Bases hasta el 15 de septiembre de 1978 y los que concurren deberán enviar DOS EJEMPLARES y carta con su dirección y teléfono. Los de Radio y T. V. E. "cassettes" y Certificaciones correspondientes de los Directores de estos medios de difusión, fechas de radiación, divulgación aproximada de tiempo, número de audiencia, horario, etc., para mayor claridad de las actividades del Jurado.

9. El tema de los trabajos respectivos será el siguiente:

EL CAMINO DE SANTIAGO EN LEON Y EN EL BIERZO

y podrá abarcar motivos generales de la Ruta Jacobea, bien en la comarca del Bierzo, o en toda la provincia leonesa.

10. Las decisiones del Jurado serán inapelables y el premio no podrá ser declarado desierto, salvo que el Jurado, a la vista de los trabajos opine lo contrario. En este caso, el premio de 50.000 pesetas se acumulará para el que se convocará al año siguiente.

11. Todo lo concerniente al Premio Literario que se crea estará a cargo del CENTRO DE INICIATIVAS Y TURISMO DE MOLINASECA. En la entrega del mismo, presidirá el acto el Director del BANCO DE BILBAO en Ponferrada, o en quien delegue y la Junta Directiva del C. I. T.

PREMIO DE POESIA "HISPANIDAD"

TEMA UNICO: "CANTO A SANTA MARIA DE GUADALUPE, COMO REINA Y MADRE DE LA HISPANIDAD."

PREMIO EXTRAORDINARIO. CIEN MIL PESETAS Y ARTISTICO CANTARO DE COBRE CONMEMORATIVO, FILIGRANA DE LA ARTESANIA GUADALUPENSE.

BASES.

1. Pueden concursar autores de cualquier nacionalidad, que no hayan sido PREMIO en años anteriores en el mismo Certamen, siempre que envíen sus originales en castellano.

2. No hay límites de extensión ni de forma poética ni de número de originales por concursante.

3. Los originales serán inéditos, escritos a máquina, en cuadruplicado ejemplar, dentro de un sobre cerrado y bajo lema, incluyendo plica con su nombre, apellidos, dirección postal y teléfono (si lo tuviere), dirigidos a: Presidente de los Caballeros de Santa Maria-GUADALUPE (Cáceres), con la indicación "PREMIO DE POESIA HISPANIDAD".

4. No se mantendrá correspondencia y se devolverán los originales que se soliciten después del fallo; a excepción de los premiados, que quedarán de propiedad de la Asociación de Caballeros de Santa Maria de Guadalupe, a efectos de publicación y propaganda.

5. El plazo de presentación finalizará el 10 de septiembre de 1978. Teniéndose en cuenta a efectos de validez la fecha del matasellos.

6. El Jurado de ambos premios que se designe a escala nacional, cuya presidencia se ha ofrecido como homenaje de reconocimiento al ilustre extremeño y exquisito poeta y catedrático universitario de literatura DON JOSE MARIA VALVERDE, tendrá amplias facultades para la admisión de trabajos y concesión de posibles accésit renumerados siendo, en todo caso, su fallo inapelable.

7. El acto de entrega de los Premios se celebrará en una solemne velada literaria —en recuerdo emocionado de aquella que presidió S. M. el Rey D. Alfonso XIII, hace cincuenta años, aquí en Guadalupe— dentro de las fiestas mayores de la Hispanidad, conmemorativas del Cincuentenario de la Coronación de Santa Maria de Guadalupe, siendo obligatoria la asistencia de los galardonados.

8. El mero hecho de participar en estos certámenes, supone la aceptación de todas y cada una de las referidas bases.

UN ESTUDIO ESTRUCTURAL DE LA POETICA DE GUILLEN

AUNQUE editado recientemente, este ensayo de Polo de Bernabé (*) debe de haber sido redactado hace unos años, puesto que se refiere sólo a los libros que Jorge Guillén agrupó bajo el título común de *Aire nuestro* en 1968, sin estudiar su última publicación, *Y otros poemas* (1973), que ha enriquecido notablemente su temática y su lenguaje. Por lo demás, el ensayista se propone contemplar la obra guilleniana como una totalidad, considerando tanto sus libros de versos como los de crítica, circunscribiéndola a las complejas relaciones entre conciencia y lenguaje. Se apoya en la metodología estructuralista, exponiendo en un primer capítulo las ideas fundamentales que han inspirado la moderna lingüística a partir de Chomsky, y los estudios semióticos y formalistas a partir de Barthes y de Jakobson, con alusión también a las teorías de Dámaso Alonso y Carlos Bousoño.

Como es sabido, la obra crítica de Guillén se articula sobre todo en su libro *Lenguaje y poesía* (1969), porque su preocupación esencial como crítico es la función del lenguaje en la creación artística. Igualmente, el tema central de su poesía es la vinculación del lenguaje a la realidad empírica. El lenguaje, pues, constituye su interés principal. Señala Polo que la obra guilleniana se divide entre lenguaje y metalenguaje, ya que muchos de sus poemas tematizan el proceso por el cual se constituye el poema e integra elementos autobiográficos, culturales y sociales. Por eso, apunta la división en cuatro niveles interpuestos entre realidad empírica y conciencia: poemas en los que se describe una experiencia inmediata a través de los ojos de un protagonista, poemas sobre el lenguaje y el proceso de su composición, escritos dedicados a comentar sus poemas, y exposición de ideas estéticas.

El método crítico procede desde el análisis de estructuras globales y formas de conjunto al análisis de poemas específicos, y viceversa, considerando dos órdenes: el código del lenguaje estructurado en el poema, y el código de las formas simbólicas; dentro del primero se estudian los distintos niveles de organización, fónico, sintáctico y semántico; dentro del segundo se estudia el sistema de imágenes clave, lo que lleva a explorar en seguida el espacio imaginativo de *Aire nuestro*, la relación en el texto entre un protagonista contemplador y el universo de las cosas.

(*) JOSE MANUEL POLO DE BERNABE: *Conciencia y lenguaje en la obra de Jorge Guillén*. Madrid, Editora Nacional, 1977; 276 páginas 11 x 18.



Se contempla *Aire nuestro* como totalidad unitaria y esencial anclada en el presente, formando un círculo en cuyo centro se halla el protagonista, diferenciado del autor; pero es un círculo que se abre a la historia. El poeta adquiere conciencia del mundo precisamente al comprender su unidad. Desde su posición de protagonista percibe al objeto dentro del espacio esférico, continuo y coherente de la obra. Pero el acto de escribir no coincide con la experiencia de la realidad, porque es un acto de la creación imaginativa. La creación de un espacio, según Polo, lleva aparejada la necesidad de su determinación desde las siguientes formas en que se presenta *Aire nuestro*: espacio extenso, que puede ser simbólico (círculo, esfera) o físico (atmósfera); espacio interior: duración; espacio ideal: infinito; espacio de la palabra: referido al poema.

El comentario a cada una de estas hipótesis del espacio permite ahondar en las estructuras de la obra guilleniana. El círculo es la figura geométrica ideal para representarla en una simbología perfecta. En *Aire nuestro* el símbolo se constituye en el poema, que crea un contexto donde los diferentes niveles (abstracto y concreto) se integran. A la categoría abstracta del círculo se opone, al mismo tiempo que existe simbólicamente con ella, lo concreto, lo sensorial y lo individual. Así es como se rompe el siste-

ma como una estructura unificadora, quedando el círculo abierto a la percepción de lo diferenciado por el lector. El mundo de *Aire nuestro* se mueve entre totalidad (el círculo, la perfección) y lo particular (el libro).

Lógicamente, si el mundo guilleniano toma la forma simbólica de la esfera donde los objetos cotidianos encuentran vínculos comunes, la esfera sólo puede ser pensada desde un centro. El centro que se busca a sí mismo, indica Polo de Bernabé, es la transcripción en el plano de la obra de una conciencia que en *Aire nuestro* asume diferentes formas, según se trate del protagonista, del autor o del lector. El centro, la conciencia, se revela en la búsqueda de la expresión, y se halla sometido a estados de crisis manifestados sobre todo en momentos reflexivos del protagonista: entonces desempeña la palabra un papel fundamental en la constitución del centro; de ahí la importancia que atribuye Guillén a la organización del material lingüístico en el poema.

Pues bien, el poema crea un espacio que se percibe desde el nivel más concreto de su distribución en la página y su organización sintáctica y fónica hasta el nivel de las referencias semánticas que cobran sentido en el contexto del poema y conjunto de la obra. Este espacio, simbolizado en el círculo, al quedar penetrado por la conciencia del contemplador se modifica y se abre al devenir temporal. Como la lengua participa del mundo de los objetos y del orden mental, constituye el espacio ideal en que objetos y sujetos se encuentran. Sin embargo, el sujeto ha de crear en el poema su propio contexto donde colocar las palabras y organizar sus significaciones, contexto que es en primer lugar el poema, y después la ordenación de los poemas que constituyen la obra.

El poema constituye el proceso a través del cual la palabra significa y la conciencia se realiza como un proceso generador en el lenguaje. Pero si en *Cántico* el sistema imaginario se liga al problema de la creación de un espacio cerrado, en *Clamor* el orden de la obra se conecta a la concepción del tiempo y de la palabra. Tales son las dos fuerzas que funcionan diferencialmente en una relación de tensión en este libro, segunda serie de *Aire nuestro* que no rompe la unidad de la primera, sino que añade densidad y complejidad al significado de la obra. Ya en *Cántico* los objetos son percibidos en su dimensión temporal, según la progresión del día hasta la noche y según la sucesión de las estaciones del año.

Dice Polo de Bernabé que el modelo de conciencia utilizado coincide con el lenguaje en una doble función: la de diferenciar unos objetos de otros, y la de establecer un centro unificador, sujeto, a través del cual se perciben los vínculos de unión entre los objetos. La conciencia, pues, se produce en conexión íntima con el lenguaje. En la relación significativa del poema encuentra el poeta una vía de indagación en la naturaleza del objeto y de producción de una carga significativa en la que se produce la conciencia del objeto. La conciencia surge en la contemplación de los objetos cuando se transforman en materia verbal y se someten a las reglas del lenguaje y a las exigencias textuales. Conciencia es, pues, lenguaje organizado en poema. La producción artística se concibe además como acción y contemplación que vivifican la conciencia de nuestro pleno ser: se trata de una percepción de la realidad desde una

conciencia de ser en el mundo, de un ajuste entre ella y el universo.

Afirma Polo que tanto las obras de Guillén como las de Mallarmé y Proust demuestran que la intuición poética tiene lugar plenamente en el acto de escribir, y que la construcción del poema o de la obra se basa en el poder sugestivo de los materiales empleados. En Guillén es tan grande la fe en el poder generador de la forma que a menudo ella misma se convierte en objeto del poema. "La forma se me vuelve salvavidas", leemos en un famoso poema guilleniano.

Conciencia y lenguaje en la obra de Jorge Guillén es, en resumen, un ensayo pleno de sugerencias y original en su planteamiento, que revela incógnitas de la creación poética guilleniana relacionándola con su ideología crítica, siempre en función del lenguaje. Estos acercamientos a una obra tan amplia y

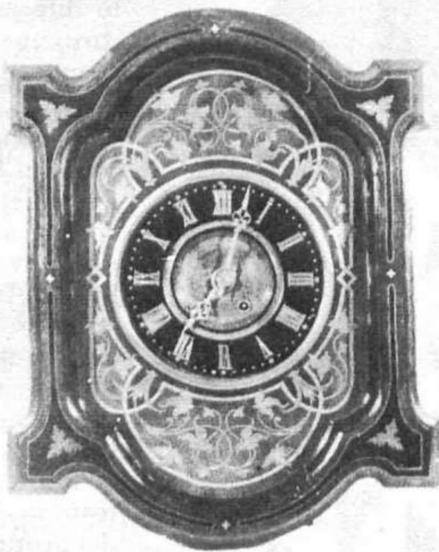
compleja como *Aire nuestro* son de enorme utilidad y complementan la propia autocrítica de Guillén, manifestada en prosa y en verso repetidamente. El interés de Jorge Guillén por el lenguaje reclamaba un análisis del suyo propio, así como él ha estudiado a otros poetas desde un punto de mira semántico. Lo ha realizado José Manuel Polo de Bernabé con este trabajo bien desarrollado. Hay que poner reparos a la bibliografía guilleniana que se ofrece en las páginas finales, porque puede confundir a los lectores que no conozcan ya el corpus lírico de Guillén, puesto que se citan las ediciones de prólogos y artículos sueltos y las cuatro de *Cántico*, silenciando los libros que componen *Clamor* y también *Homenaje*, sólo referidos a la publicación de *Aire nuestro*.

ARTURO DEL VILLAR

ENSAYO

MATEO LOPEZ BRAVO: Un socialista español del siglo XVII. Edición de "De Rege et regendi ratione" a cargo de Henry Mechoulan. Editora Nacional. Madrid, 1977. 351 págs.

No resulta fácil comprender por qué su editor considera este texto, o más bien al autor, "socialista". Si por socialismo entendemos, no entrando en demasiadas honduras, aquellas doctrinas e individuos que preconizan una solución igualitaria y comunitaria para los problemas de diferencia social, en tal concepto no cabe Mateo López Bravo ni hay nada de eso en *De Rege et regendi ratione*. Texto y autor se inscriben en la pléyade de arbitristas y tratadistas de asuntos públicos, sociales y políticos que surgió en España entre fines del siglo XVI y la primera mitad del XVII. Los graves problemas que afrontó la sociedad española bajo la monarquía de los Austrias, los agobios financieros originados por las empresas exteriores, el desbarajuste fiscal y hacendístico, las consecuencias inflacionistas de los tesoros americanos, la sangrante evidencia de unas diferencias sociales abrumadoras que en nada atenúan los hidalgos faltos de todo menos de orgullo blasonado, la postulación material y moral de todo un pueblo en suma, generó una corriente de pensadores políticos más atentos a buscar remedio a situaciones de gravedad tan evidente como inmediata que a especular con doctrinas y principios teóricos. Entre ellos, naturalmente, las posturas son diversas y la posible valoración, dispar en consecuencia: desde los más peregrinos procedimientos a las más lúcidas disecciones de sociedad tan gravemente enferma. Algunos nombres pueden sintetizar y representar lo mejor del conjunto: Tomás de Mercado, Pedro Fernández Navarrete, Caxa de Leruela, Sancho de Moncada, González de Cellorigo, Cristóbal Pérez de Herrera, etc. Junto a ellos, una muchedumbre disparatada de "locos públicos y de gobierno", como el que encontró en Buscón en su camino de Alcalá a Segovia, blanco tan fácil de



ironías. Y entre unos y otros, algunos discretos segundones como este Mateo López Bravo.

Característica general de los arbitristas es el que sus propuestas se formulan siempre al poder, es decir a la Monarquía, para que desde él y por él aplicados surtan efecto sus remedios. No hay nunca, y difícilmente hubiera podido ser de otro modo, un programa explícito que busque el protagonismo popular activo y al margen, no ya en frente, de las instituciones consagradas. Se mueven en un tenue reformismo más atento al diagnóstico que a la acción, en un ambiguo despotismo ilustrado muy lejano a lo que con el tiempo pretenderá el socialismo en sus más genuinas versiones. Y también López Bravo se acomoda plenamente a ese carácter general. Es más, su libro es tan sólo un espejo de príncipes, un manual de principios de buen gobierno "ad usum delphinem", que entre mezcla las indicaciones concretas de actuación con la divagación doctrinal.

Sin excesivos datos sobre su vida, la personalidad de López Bravo no precisa tampoco demasiados detalles para quedar bien perfilada. Magistrado, ocupó diversos cargos de no mucho relieve: Gobernador de Sierra de Gata, Juez de Obras y Bosques, Alcalde de Casa y Corte; vivió en la transición del siglo XVI al XVII, y

publicó su obra en 1616 una parte y en 1627 la segunda, con un total de tres libros y aun anunció una continuación desconocida o sencillamente nunca publicada. Parece entender su empresa como fundamentalmente realista y practicable, ajeno a desvarios fantásticos: "yo trato las cosas dignas de ponerse en ejecución y no de proponer sueños" (pág. 222). El elitismo de un sector de los arbitristas parece en él acentuado, o al menos considera la cuestión de gobierno y pensamiento como estrictamente reservada y alejado del alcance de la mayoría: "solamente es útil el lenguaje peregrino para apartar a el vulgo de los secretos de la religión y gobierno; es gran prudencia ocultar y encubrir estas cosas" (pág. 147). Tal vez por ello editó su obra en latín, haciéndola aún más minoritaria.

La fuerza de sus propuestas, el meollo de su proyecto restaurador, sin mucha originalidad, se centra en limitar la riqueza desigualmente repartida y fomentar una clase media densa y amplia, si valiera el anacronismo; una mesocracia de recursos suficientes nunca cuantiosos. "Muchos males nacen de la demasiada pobreza y de la sobrada riqueza... Débense disminuir la negligencia, la superfluidad, los subidos precios de las cosas, los demasiados tributos, imposiciones y alcavalas de quienes la pobreza nece; el perpetuo ascenso de algunas familias, la compra de los censos y los mayorazgos, de donde la comida cierta, porque de aquí viene la demasiada riqueza y cautelosamente aumentar en toda ciudad los ciudadanos medios" (pág. 167). Esa idea, que reitera, tiene dos condiciones: la erradicación del lujo y la ociosidad —caballo de batalla constante del arbitrista—, así como el mal uso de las riquezas, y la revalorización del trabajo en una sociedad que lo tiene por estigma. "Dese a las artes mecánicas el honor debido; el máximo desdoro está en la ociosidad" (pág. 258).

En unión de estos aspectos que son en buena parte comunes a todo arbitrista, hay dos que presentan alguna mayor originalidad y parecen otorgar algún radicalismo a la propuesta

de López Bravo. Por una parte una matizada limitación del poder real, notable en un momento de ascenso incontenible del absolutismo: "Podráse, pues, decir varón justo el príncipe que se juzgase sujeto a las leyes y que, aunque de poder absoluto lo pueda todo, sólo entiende que puede lo que es loable y justo porque, en el mismo poder, ha de ser menor la licencia" (pág. 112). La autoridad real se limita por algo tan sutil como lo loable y justo, pero el principio se sostiene al menos.

En otro orden de cosas se muestra partidario decido de que "sea libre la facultad de contratar" (pág. 181), es decir, de una cierta libertad económica y de la no interferencia del poder en el terreno económico, al menos en materia de censos y rentas. Con esas características (tímida subjeción del poder real absoluto, libertad de comercio, del estamento llano mediante el trabajo) lo que López Bravo parece sostener es, más que cualquier socialismo digno de tal nombre, una tímida política preburguesa más acomodada a su tiempo y condición.

Claro que, la degradación del significado del socialismo que ahora conocemos puede hacer encajar sus pretensiones en un programa socialista, y más teniendo en cuenta que, para que nada falte, también López Bravo tiene su trivial propuesta ecológica: "Al fundar una ciudad hay que asegurar la pureza del aire y del agua..." (pág. 236).

D. C. A.

SIGMUND FREUD-GEORG GRODDECK: Correspondencia. Prólogo de Eduardo Subirats. Editorial Anagrama. Barcelona, 1977.

Bien conocida resulta para quien se haya aproximado mínimamente al estudio del psicoanálisis la condición de corresponsal extraordinariamente prolífico y escrupuloso que adornaba a Freud. Según testimonio de su hijo Ernst, "tenía el prurito de contestar a todas las misivas" que recibía y, de serle posible, con la mayor rapidez. Costumbre de la que queda constancia en los millares de cartas autógrafas del fundador actualmente en poder de los más extravagantes depositarios, entre los que cabría contar a

bastantes herederos de muchos de sus pacientes y de sus primeros colaboradores: Abraham, Eitingon, Ferenczi, Jones, Jung, Pfister, Rank, Sachs, etc. Aparte de los contenidos en las "Obras completas", en España se han difundido ya algunos "Epistolarios", entre los que podríamos recordar, por ejemplo, el de cartas referentes a asuntos personales publicado por la editorial Plaza-Janés en traducción cedida por Biblioteca Nueva. Del mismo modo, determinadas obras capitales de la investigación histórico-psicoanalítica han basado su redacción en previa recolección de mensajes y comunicaciones, caso que es, entre otros, el de *Los orígenes del psicoanálisis*, de Ernst Kris (apoyado en la correspondencia con Wilhelm Fliess), y el de la biografía titulada *Vida y obra de Sigmund Freud*, que debida a Ernest Jones, publicó no hace mucho en edición de bolsillo la misma casa editora que ahora pone en circulación la entrega que comentamos.

De Georg Groddeck, acreditado terapeuta físico y masajista de Baden-Baden, médico titulado y aspirante tenaz a la consideración de miembro del movimiento que aglutinó en su torno el patriarca de Viena, no se dispone de datos para afirmar lo mismo. Aunque el caso es que, paradójicamente, su obra capital ("El libro de Ello", 1923) fue originaria y originalmente redactada en forma de epistolario —"cartas a una amiga"— para gozosa sorpresa de Freud y escandalizado asombro de varios de sus ad-láteres, furibundos defensores de métodos y estilos con más visos de verosimilitud científica. Editado en España por Taurus en 1975, dicho "libro" se adelantó en unos meses a otro (*El Yo y el Ello*, 1923) en el que el maestro adopta públicamente la terminología propuesta por el heterodoxo discípulo para designación de aspectos y caracteres de lo inconsciente.

Pero volvamos la vista atrás. En Leipzig, 1913, vió luz la primera obra de Groddeck, que subtitulada *Der gesunde und der kranke Mensch*, luce en portada como cabecera la extraña palabra "Nasamecu", formada por las primeras sílabas de las que componen un aforismo latino: *Natura sanat, medicus curat*. Su contenido puede resumirse diciendo que se trata de apasionada diatriba contra la secta del psicoanálisis, su líder y sus integrantes. Diatriba de la que, apenas cuatro años más tarde, y en la primera carta de las que compondrán el nutrido intercambio de misivas entre Viena y Baden-Baden, se desdice el autor achacándola a ofuscación mental pasajera, a "cierto sentimiento de envidia" al ver formuladas con anterioridad y por otras teorías que consideraba propias, y a ignorancia respecto a lo que realmente significaba la doctrina psicoanalítica, que "tan sólo conocía de oídas" a la sazón.

El 27 de mayo de 1917, en efecto, Georg Groddeck toma la iniciativa de escribir a Freud rogándole crea sincera su "conversión" y se avenga a considerarle su incondicional discípulo. Del 5 de junio, tan sólo ocho días después, data una afectuosa contestación en la que el fundador habla de la posibilidad de que su arrepentido detractor hubiera asimilado de manera criptomnésica las ideas del

psicoanálisis. Y a partir de ese momento se establece una corriente de simpatía entre ambos que, con altibajos y conatos de discusión nunca demasiado enconada sobre aspectos teóricos de interés común, se prolongará a lo largo de los años, produciéndose algún que otro contacto personal en congresos (el de 1922 es el último a que asiste Freud, ya atacado por su cáncer de paladar) e incluso en la mansión de la calle Bergasse, donde vive retirado el anciano profesor hasta que en julio de 1938 la persecución nazi le obliga a buscar refugio en Londres.

Como "alguien próximo a nosotros" califica Freud a Groddeck en esa primera misiva que su furor epistolar le ha hecho redactar casi sin tomarse tiempo de pensarla. Pero aunque se apresura a poner a su disposición la plataforma que significan las revistas y demás publicaciones de la Editorial psicoanalítica, no deja de expresar a la vez algunos juicios en los que de manera evidente incluye ciertos componentes de reticencia. "Me temo que usted sea también un filósofo —le dice— y que tenga la inclinación monística de menospreciar las bellas diferencias de la naturaleza en aras de la seductora unidad". Opinión que escuece al aludido aunque no por ello renuncie a seguir considerando como "dintinción nominal e inesencial" la que separa los conceptos de cuerpo y alma. Profuso y original, con cierta inclinación hacia lo bufonesco en ocasiones, Groddeck no cejará en su empeño de investigador solitario que desde un punto de partida distinto ("el dolor físico" en lugar de la neurosis) y desde distinta metodología, necesita sentirse arropado, sin embargo, en cuanto a conclusiones, por la aceptación, por el aprecio del grupo. Y ello hasta el extremo de resultar incluso patético cuando agradece a su corresponsal la benevolencia que supone el que considere como uno más de los "continuadores de la doctrina".

En otro libro recientemente publicado en nuestro país (Paul Roazen, *Freud y sus discípulos*, Alianza Editorial, Madrid 1978) se contiene un estudio muy completo de las peculiares formas de relación que unían al maestro con sus seguidores. Desconfiado, huraño en el trato personal, atormentado por su enfermedad, dolido por las frecuentes escisiones y rupturas de los predilectos, es muy difícil aceptar que Sigmund Freud llegara a creer totalmente sinceras las protestas de fidelidad intelectual de alguien a quien se veía precisado a recordar que "es muy difícil ejercer el psicoanálisis en calidad de solitario, pues se trata de una empresa exquisitamente comunitaria". Es más, le sigue hablando con el tono que emplearía con un competidor doctrinal cuando en una carta de 1922 le dice: "no comparto su panpsiquismo, que se extrapola casi hasta el misticismo, sino que antes me diría partidario del agnosticismo". Idea sobre la que vuelve cuando cierto día de 1925, y con relación al concepto que aparentemente podía unirles más, le escribe: "mi Ello es (a diferencia del suyo) civilizado, burgués, despojado" de cualquier integrante místico.

En el magnífico ensayo con que tan brillantemente, como es habitual en él, Eduardo Subirats prologa la edi-

COLECCION "ALFAR" DE POESIA

- LOS CUATRO LIBROS CARDINALES.** Obra poética reunida, de Aquilino Duque 286 págs. 200 ptas.
ARISTOTELES-HORACIO-BOILEAU, POETICAS, de Aníbal González Pérez 166 págs. 175 ptas.
CONCIENCIA Y LENGUAJE EN LA OBRA DE JORGE GUILLEN, de José Manuel Polo de Bernabé 279 págs. 250 ptas.
POESIA EN SEIS TIEMPOS, de Juan Bernier 189 págs. 200 ptas.
POETAS ITALIANOS CONTEMPORANEOS. Edición bilingüe preparada por Antonio Colinas 283 págs. 250 ptas.
ARDIENDO EN IRA, de Antonio Aparicio 148 págs. 175 ptas.
ANTOLOGIA, de Carlos Alvarez 256 págs. 250 ptas.

BIBLIOTECA DE LA LITERATURA Y EL PENSAMIENTO UNIVERSALES E HISPANICOS

- DOS GRANDES MAESTROS DEL TAOISMO,** de Lao Tse y Chuang Tzu. Edición preparada por Carmelo Elorduy 652 págs. 400 ptas.
AYAX-LAS TRAQUINIAS-ANTIGONA-EDIPO REY, de Sófocles. Edición preparada por José M.^a Lucas de Dios 330 págs. 200 ptas.
NUEVOS ENSAYOS SOBRE EL ENTENDIMIENTO HUMANO, de Leibniz. Edición preparada por J. Echeverría Ezponda 652 págs. 400 ptas.
LAOCOONTE O SOBRE LAS FRONTERAS DE LA POESIA Y LA PINTURA, de G. Ephraim Lessing. Edición preparada por Eustaquio Barjau 294 págs. 200 ptas.
TRATADO DE LA NATURALEZA HUMANA, de David Hume. Edición preparada por Félix Duque 2 vols. (obra completa) 902 págs. 500 ptas.
ATMA Y BRAHMA. Anónimo. Edición preparada por F. R. Agrados y F. Villar Liébana 322 págs. 250 ptas.
LAZARILLO DE TORMES y Segunda parte de la Vida de Lazarillo de Tormes, por Juan de Luna. Edición preparada por Pedro M. Piñero Ramírez 262 págs. 200 ptas.
LA CELESTINA, de Fernando de Rojas. Edición fonológica por Manuel Criado de Val 280 págs. 200 ptas.
GALA DE CABALLEROS, BLASON DE PALADINES, de Ibn Hudayl. Edición preparada por María Jesús Viguera 242 págs. 175 ptas.
TEATRO SELECTO, de José Zorrilla. Edición preparada por J. de Entrambasaguas 377 págs. 250 ptas.
EL CONDE LUCANOR, del Infante don Juan Manuel. Edición preparada por A. M. Menchen 346 págs. 250 ptas.
SIETE TRATADOS. Réplica a un sofista seudocatólico, de Juan Montalvo. Edición preparada por José L. Abellán 234 págs. 200 ptas.
ANTOLOGIA, de Mariano J. de Larra. Edición preparada por Armando L. Salinas 320 págs. 250 ptas.

BIBLIOTECA DE VISIONARIOS, HETERODOXOS Y MARGINADOS

- DE LAS VIRTUDES Y PROPIEDADES MARAVILLOSAS DE LAS PIEDRAS PRECIOSAS,** de Gaspar de Morales. Edición de J. Carlos Ruiz Sierra 586 págs. 450 ptas.
INQUISICION Y CIENCIA EN LA ESPAÑA MODERNA, de Sagrario Muñoz Calvo 282 págs. 300 ptas.
RECITARIOS ASTROLOGICO Y ALQUIMICO, de Diego de Torres Villarroel. Edición preparada por José Manuel Valles 345 págs. 300 ptas.
GALERIA FUNEBRE DE ESPECTROS Y SOMBRAS ENSANGRENTADAS, de Agustín Pérez Zaragoza. Edición preparada por Luis Alberto de Cuenca 533 págs. 450 ptas.
LA CUEVA DE HERCULES Y EL PALACIO ENCANTADO DE TOLEDO, de Fernando Ruiz de la Puerta. Profusamente ilustrado 232 págs. 300 ptas.
BEATUS VIR: CARNE DE HOGUERA, de Constantino Ponce de la Fuente y Fray Jerónimo Gracián de la Madre de Dios. Edición de Emilia Navarro de Kelley 361 págs. 400 ptas.
MONJAS Y BEATAS EMBAUCADORAS, de Jesús Imirizaldu 274 págs. 300 ptas.

De venta en las principales librerías y en:

EDITORIA NACIONAL
C. Torregalindo, 10
MADRID-16

LIBRERIA EXPOSICION
Avda. José Antonio, 51
MADRID-13

LIBRERIA EUGENIO D'ORS
Muntaner, 221
BARCELONA-36

LIBRERIA ESPAÑOLA
Florida, 939
Buenos Aires, Argentina

ción de esta correspondencia, que también ha traducido con elegancia y exactitud, podemos encontrar muchas pistas sobre cuál era la verdadera naturaleza de la relación ideológica que a partir de 1917 se estableció entre Freud y Groddeck. Aquel no iba descaminado al intuir pese a su precipitación, que en éste se daban caracteres de filósofo en proporción mayor de la exigible y aceptable respecto al quehacer analítico. Epígono de la concepción pesimista que, tras el rechazo del optimismo inherente a las doctrinas de Kant y Fichte, encuentra sus jalones en los conceptos de *voluntad* de Schopenhauer y de *inconsciente* de Nietzsche, el *ello* groddeckiano, independiente, omnipresente, soberano, transpersonal, no hace más que poner en términos de psicoanálisis "la liquidación histórica del sujeto intelectual o productor burgués". Situando la conciencia fuera de la existencia, destruye de manera radical la concepción soberana del yo, para echar por tierra las ideas del sujeto, subjetividad, alma, identidad psíquica o consciencia, aunque nunca llegue a formular dicho derrumbe del modo sistemático que deriva de una reflexión conceptual precisa.

Dicho tipo de reflexión es, por el contrario, el punto de partida de los psicoanalistas ortodoxos. Desde la idea matriz que significa la visión general de un yo amenazado por la naturaleza exterior y por un no menos convulso inconsciente, Freud solamente habla de que la identidad soberana (dominio sobre sí y sobre el mundo) se encuentra amenazada de derrota, y cuando se refiere al *Ello* lo hace desde una posición conciliadora. Razón por la cual nunca aceptará la extralimitación implícita en desdibujar los límites necesarios entre lo físico y lo psíquico, entre lo psicológico y lo no psicológico, entre lo enfermo y lo normal, y entre lo científico y lo acientífico.

Buscador de "exactitud en la paradoja", incapaz de "mantener el orden dentro de lo limitado". Groddeck se sentirá obligado a transgredir todas esas lindes y, desde su posición irreductiblemente heterodoxa, llegará a tachar de ridículos y fantasmagóricos los valores que puedan atribuirse al yo consciente. Negatividad conceptual sobrecogedora en el fondo de la cual, como muy bien apunta Subirats, puede detectarse una dimensión positiva, afirmadora, abierta a la posibilidad que significa la promesa lejana de un nuevo viaje hacia lo desconocido desde el puerto que también puede representar la barbarie a que estamos abocados. Freud, en científico, nunca podría aceptar semejante trastienda mental, donde, a oscuras y sin posibilidad de contestación directa e inmediata, tiene su asiento lo utópico. Por eso, y porque disfruta ejerciendo sus dotes de buen correspondiente, contesta a las cartas de su presunto discípulo haciendo gala casi siempre de paternalismo y condescendencia. Y así, para acabar la última de las contenidas en el libro que comentamos, redacta un párrafo que no puede ser más revelador: "son para nosotros muy válidos (los ensayos que nos ha enviado), aunque sólo sea como signo de su constante interés."

JOSE-BENITO ALIQUÉ

GIORGIO COLLI: *Después de Nietzsche*. Editorial Anagrama, S. A. Barcelona, 1978. 157 páginas.

Es éste un ensayo difícil de evaluar, en el sentido de que es difícil saber si uno está de acuerdo o no con él. Una obra de ficción se lee, se gusta o se soporta y en tal orden es relativamente fácil emitir un juicio valorativo inmediato; una obra de pensamiento, además, se medita, y aunque a uno le produzca satisfacción leerla —como me ocurre a mí con *Después de Nietzsche*— eso no significa que le despierte una afinidad, mejor dicho una adhesión filosófica.

Estoy condicionado por un imperativo inmediato: comentar esta obra. Pero con toda sinceridad pienso que llegar a una conclusión definitiva, me demandaría fácilmente un par de años, y por supuesto me exigiría un espacio bastante mayor que un folio redactado de prisa. Mi situación es semejante a la del ajedrecista que debe optar, en medio de una compleja posición y disponiendo de escaso tiempo reglamentario, por una variante de circunstancias, ignorando si es la mejor o la peor.

Lo único que de momento puedo afirmar es que Giorgio Colli juzga a Nietzsche con la misma impiedad con que aquél juzgaba a Wagner y a otros personajes de su tiempo, que aún es en gran medida el nuestro.

De lo que tengo dudas es de la eficacia del método empleado por el pensador italiano; es una interpretación de Nietzsche partiendo del presupuesto de filosofar, como él, a martillazos, de golpear a la dialéctica como a un yunque.

El creador del ascético Zarathustra (su doble) pensaba con la claridad solar de los griegos y vivía en la penumbra lunar del hombre contemporáneo. Su imagen cotidiana, su vida diaria —que culminaría en la locura—, se contraponen con su imagen intemporal —la de su filosofía— a tal punto que el doloroso desdoblamiento de su personalidad ha dado lugar a todo tipo de interpretación mal intencionada o ingenua, falsa en todo caso.

Pero es un hecho que un individualista (no confundir con egoísta) como él, no podía caer bien en el embudo de una época de teorías totalitarias, de justicias abstractas e injusticias concretas, lo que al parecer entiende Colli al anotar en la última página de su libro:

"Nietzsche —dice—, en un mundo que tritura al individuo, fue capaz de hacernos ver al individuo no doblegado por el mundo. Alcanza este resultado en una época que se complació —y la complacencia es hoy todavía mayor— en mostrar la vida fragmentada, el individuo fracasado. Si la persona de Nietzsche resultó quebrada, eso no demuestra nada contra él. En cambio nos ha dejado una imagen distinta del hombre, y es con ella con la que debimos confrontarnos."

LUIS DE PAOLA

JOSE LUIS GUARNER: *Conocer Visconti y su obra*. Barcelona, Dopesa, 1978; 124 págs. 12,5 x 18,5.

Se cumple ahora el segundo aniversario de la muerte de Luchino Visconti, fallecido el 17 de marzo de 1976 cuando acababa de terminar el montaje de su última película, *El inocente*, ya estrenada en España casi al mismo tiempo que *La caída* de los dioses (1969, prohibida durante muchos años por la censura). En este aniversario aparece un libro de José Luis Guarnier que analiza su filmografía y apunta numerosos datos en torno a su carácter e ideología, en la nueva colección de Dopesa que obliga a titular mal sus ediciones. Además del estudio propiamente dicho, el volumen contiene una cronología y una filmografía de Visconti, así como numerosas ilustraciones con fotografías del director y de sus películas.

Visconti fue un hombre discutido, aunque como realizador casi siempre tuvo la mejor acogida por parte de la crítica. El hecho de pertenecer a la nobleza italiana más adinerada y de profesar ideas marxistas-leninistas le obligó quizá a dividir su interés entre el barroquismo decadente y el neorrealismo cercano al realismo socialista. Entre *Bellísima* (1951) y *Senso* (1954) entre *La tierra tiembla* (1948) y *El Gatopardo* (1963) hay unas diferencias intencionales que van más allá de la

realización estética, y que no puede confundirse con la evolución estilística natural. Es lógico que entre su primera película, *Obsesión* (1942) y la última, *El inocente* (1976), exista un gran distanciamiento impuesto por el simple paso del tiempo; pero el mismo caso se observa entre películas alternadas en su realización, lo que demuestra una disociación ambivalente en sus teorías y en la praxis.

Tras recordar que la obra de Visconti es reducida (catorce largometrajes solamente, además de tres cortos en películas colectivas, o "sketches", según el autor), comenta Guarnier que siempre ha mantenido una línea coherente con sus planteamientos iniciales, sin importar nada las modas del momento. Fiel, pues, a sí mismo, debía reproducir sus contradicciones humanas en el cine, lo que le valió en algún caso no ser comprendido; así, se criticó que habiendo sido en realidad el iniciador del neorrealismo, se dedicara a realizar películas sobre personajes del pasado sin identificación con las circunstancias actuales.

Sin embargo, en sus filmaciones aparecen temas preocupantes para cualquier tiempo, y que a él le inquietaban especialmente. El mismo explicó en un texto que se haría famoso: "Lo que me ha llevado al cine, sobre todo, es el deber de contar historias de hombres vivos: hombres que viven entre las cosas, y no las cosas por sí mismas. El cine que me interesa es un cine antropomórfico." Tal es la razón personal de su dedicación al cine, y el motivo de que tratase unas cuestiones eternas por huma-

nas. Su atención a las ideas comunistas, explica Guarnier, "parece más influida por la estética que por la política, por el romanticismo que por la razón." Y después recuerda que Visconti criticó en 1956 la invasión de Hungría por los tanques soviéticos.

En 1966 conoció a Helmut Berger, actor muy mediocre, de rostro bello e inexpressivo, que protagonizaría tres de las grandes películas viscontianas de sus últimos años. Entonces fue cuando retrató la decadencia de la edad, patente en la misma expresión de Berger en su representación del rey Luis II de Baviera, tremenda por cuanto era la degradación de una gran belleza física, y asimismo en los afeites que utiliza Dirk Bogarde en las secuencias finales de *Muerte en Venecia*, o en la soledad del viejo profesor encarnado por Burt Lancaster en *Confidencias*. Esta decadencia humana en la senectud se proyecta sobre unos decorados inmensamente barrocos, demasiado bellos y agotadores. Guarnier considera la obra maestra de Visconti el episodio que realizó para la película colectiva Boccaccio 70, titulado "El trabajo", por reunir en un tiempo breve todas sus características condensadas.

Son numerosas las erratas, como parece que será distintivo de esta colección; la más graciosa es la que en la página 28 dice que Visconti murió el 17 de marzo y sus funerales se celebraron el día 10, es decir, una semana antes del óbito; son de lamentar tantos descuidos.

ARTURO DEL VILLAR

DOMINGO HENARES: *El bachiller Sabuco en la filosofía médica del Renacimiento español*. Edita el autor. Albacete, 1976. 165 págs. 12,3 x 18,6.

Este libro, presentado por su autor como *Memoria de Licenciatura*, y que mereció el premio "Temas de Albacete, 1976", convocado por la Delegación Provincial de Información y Turismo de Albacete, tiene importancia como rehabilitación de la valía de las corrientes renacentistas en España, evidenciadoras de cierto erasmismo universitario con el cultivo de artes y ciencias.

Destaca principalmente la figura del bachiller Miguel Sabuco; si bien, antes de presentar al personaje biográficamente y analizar su legado filosófico, expone cuanto hay de significativo al tema en figuras tan notables de la época como Gómez Pereira, el divino Vallés y Huarte de San Juan, a los que dedica separadamente los tres primeros capítulos, y con los cuales viene a introducir al lector en el verdadero alcance que para la historia de la cultura española representa aquel grupo de médicos filósofos. Así por ejemplo entre otras y atinadas observaciones, el autor no puede por menos de referirse al hecho indudable de que Gómez Pereira se adelantase en su obra *Antoniana Margarita* (un siglo antes) a Descartes, con la formulación similar del famoso "cogito ergo sum"; el básico entimema que ha dado tantas veces la vuelta al mundo, mientras Gómez Pereira en cambio permanecía, también universalmente, en la sombra. Pero Domingo Henares no insinúa, como yo aventuré en uno de mis libros, que Descartes habría posiblemente leído,

pero silenciado, a nuestro filósofo-médico; pues según Domingo Henares se trata sencillamente (por él denominado "un cartesianismo anterior") de que "Gómez Pereira miró antes un paisaje, el mismo que después contemplaba Descartes desde una perspectiva más afortunada". En todo caso al presente libro de Domingo Henares no se le pueden regatear méritos en ningún sentido. Con los datos que aporta sobre el bachiller Sabuco y el análisis de su obra *La nueva filosofía*, realiza un estudio donde no falta la documentación acreditativa sobre el verdadero autor de dicha obra, es decir, don Miguel Sabuco y no su hija doña Oliva Sabuco, según el testamento del propio bachiller, que transcribe con otras notas interesantes.

Completa Domingo Henares su empeño en este libro por atestiguar la existencia de un Renacimiento español y la vigencia de una filosofía hispana, con la inclusión final de un capítulo dedicado a la figura de Fran-

cisco Sánchez "el escéptico", el deportado que elogió Cervantes, y que fue profesor universitario en Francia; personaje un tanto olvidado, pero cuya valía es aclarada aquí en síntesis concisa de forma rigurosa y acertada.

LUIS BONILLA

VICTOR GERARDO GARCIA CAMINO: *Vida y obras de Antonio Hurtado*. Editorial Extremadura. Cáceres, 1977. 526 páginas. 15,3 x x 21,2.

Con este trabajo sobre la vida y la producción literaria de Antonio Hurtado, ha obtenido su autor el grado de doctor en Filosofía y Letras por la Universidad de Salamanca. Y ha sido un gran acierto el publicarlo, habida cuenta que nos informa sobre una de

las figuras más típicas y menos conocidas del siglo XIX, tan rico en acontecimientos sociopolíticos y culturales. Aunque, como el propio Víctor Gerardo García Camino advierte en la *Introducción*, no haya pretendido llevar a cabo un estudio exhaustivo de la personalidad humana y literaria del escritor extremeño. De todos modos, estimamos que su trabajo deberá ser tenido muy en cuenta de aquí en adelante por quienes de verdad quierán profundizar en el tema.

Antonio Hurtado nació en Cáceres en abril de 1824, en el seno de una familia de artesanos. Pero su vocación literaria apareció en edad temprana. A los quince años ya componía poemas de notable calidad y pronto estrenó su primera obra teatral. Estos éxitos iniciales le impulsaron a levantar el vuelo hacia Madrid, en busca de mayores horizontes. Sucede esto en 1844, cuando el poeta todavía no ha cumplido veinte años. En la Villa y Corte parece ser que contó con la protección del conde

de Santa Olallá, ministro de Hacienda en el gabinete de González Bravo, y cuñado del tribuno Juan Donoso Cortés. En este aspecto, la aportación de datos que realiza García Camino es francamente meritoria, llenando muchas lagunas habidas hasta ahora en las referencias biográficas sobre Hurtado.

Sin embargo —en ello insiste— su libro no aspira a otra cosa que a ser una aportación al estudio de la vida y obras del personaje extremeño. Pero hemos de ratificar que se trata de una aportación importante, pues desde el principio hasta el final denota un gran conocimiento de lo que Antonio Hurtado y sus obras significan dentro del contexto del siglo XIX. Incluso ha superado con verdadero talento la penuria documental en que ha tenido que moverse. "Los manuales de Historia de la Literatura —comenta García Camino— le dedican muy poco espacio y, salvo contadas excepciones, se limitan a repetir lo que otros han escrito antes, por lo general,

JOAQUIN MARCO: *Literatura popular en España en los siglos XVIII y XIX*. Madrid. Taurus, 1977, 2 vols. 702 págs.

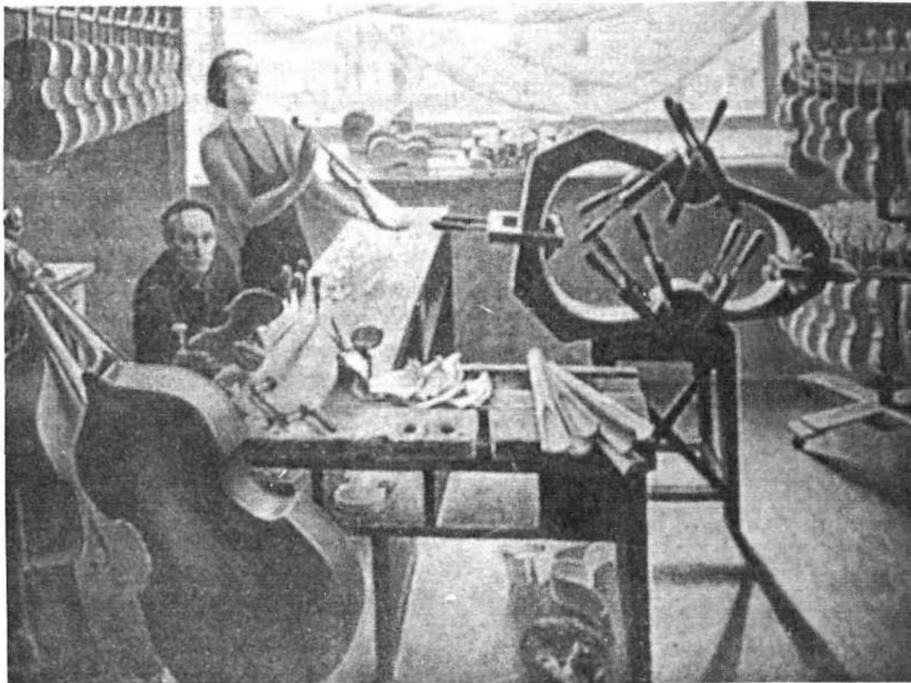
El pliego de cordel es terreno apasionante de nuestra literatura popular desde el Renacimiento a nuestros días. Pero a pesar de ser básico y fundamental no sólo para conocer e interpretar lo que fue la forma privilegiada de la literatura popular sino para conocer el medio de difusión de manifestaciones cultas o sus derivados, no ha tenido la atención crítica que merece quizá por prejuicios culturalistas que tanto daño han hecho al estudio de nuestra literatura y tantas deserciones de "profanos" han causado. No obstante es imprescindible citar excelentes y rigurosos estudios como los de María Cruz García de Enterría (un libro lleno de sabiduría, rigor y finura interpretativa de los pliegos de cordel de los siglos XVI y XVII) o la sugestiva aproximación, que abrió caminos, de Julio Caro Baroja y la casi labor de una vida de Antonio Rodríguez Moñino, que compartió con su dedicación a los cancioneros peninsulares, y que tanto aportó con su rigor bibliográfico facilitando al estudioso datos fundamentales. En otro sentido, hay que citar la atenta dedicación de Romero de Lecea, no sólo por su libro *La imprenta y los pliegos poéticos*, sino como responsable de la publicación en facsímil de varias colecciones de pliegos poéticos de diversas bibliotecas europeas. A esta importante, pero no suficiente, bibliografía sobre los pliegos de cordel viene a sumarse el libro de Joaquín Marco, detrás del cual hay muchas horas de trabajo, sobrados conocimientos del pliego de cordel en los siglos XVIII y XIX y un rigor y una finura interpretativa que permiten considerar el libro como una aportación fundamental, no sólo al limitado problema del pliego de cordel en los siglos XVIII y XIX, sino a la problemática general de la literatura popular (desde un análisis sociológico y formal) y de las características literarias, culturales, sociales del

pliego de cordel como forma de difusión literaria con unos contenidos determinados por el "medio" y con unas relaciones culturales y temáticas que desbordan el género.

El pliego de cordel es importante no sólo como forma y manifestación privilegiada de la literatura popular (a veces populista) sino como depósito de mitos colectivos, de tradiciones enraizadas en el sentir popular y como rico arsenal de motivos literarios que, a veces, tras una progresiva degradación, encuentran en esta literatura volandera un último cobijo. Pero en pliegos de cordel —y lo estudió con brevedad pero con agudeza extrema Rodríguez Moñino— se difundieron "formas mayores" de la literatura de nuestros clásicos y todavía plantean problemas para filiar ediciones de dramaturgos como Gil Vicente o Sánchez de Badajoz por ejemplo.

El ex curso que antecede sólo tiene como función señalar la importancia del libro del profesor Marco y encuadrarlo en una preocupación, común a varios investigadores, por la apasionante problemática del pliego de cordel, que abarca desde las características de impresión y difusión al público, temática y relación con otros géneros. Sobre el XVIII y XIX, apenas había nada hecho y es por eso que el libro de Marco viene a unirse a este ciclo de estudios que partiendo del XVI deberán desembocar en el XX pues hasta casi nuestros días han tenido vigencia algunas formas del romance de ciegos como manifestación, eso sí, de literatura populista y degradada.

Joaquín Marco define estructural y formalmente el pliego de cordel y la problemática que plantea en cuanto literatura popular, reconociendo la complejidad y problemática del término popular (cuestión lábil, en verdad). Se detiene, después, en el análisis estructural y temático del romance de ciegos, su clasificación y alcances morales y —a continuación— elabora un erudito y minucioso panorama del público destinatario del pliego de cordel, lo que le lleva a abordar problemas de creación, impresión, difusión, censura, etc. Creo que las aportaciones fundamentales de



Marco están en el análisis temático de contenidos de los pliegos de cordel. Para ello establece las necesarias relaciones entre el romance tradicional y la aparición de sus temas en pliegos de cordel, pero sin olvidarse de la presencia de viejos tópicos de los debates medievales como la oposición agua/vino; trigo/dinero o grades topoi como el carpe diem. De la literatura del pasado a la literatura del presente: buen ejemplo de ello es la moralización de las Noches lúgubres o la forma en que aparecen en verso novelas que estaban en candelero. Podría haber ahondado algo más en la sugestiva relación entre pliego de cordel y novela, quiero decir entre las características privativas de cada género con las transformaciones estructurales y formales que implican para un mismo material narrativo; problema, a mi ver, apasionante y en el que tienen mucho que decir no sólo las actuales corrientes formalistas sino la retórica clásica. Lo mismo cabe decir de la relación entre pliego y teatro, que Joaquín Marco estudia en cuanto a la relación teatro romántico-pliego poético con atinadas precisiones sobre la relación,

en general, entre teatro y pliego suelto con una problemática que se remonta a nuestro teatro renacentista y muy particularmente al teatro del siglo XVII. Compleja es, también, la relación entre pliego y género histórico, por la tendencia medular del primero a buscar lo sensacional en el acontecer del momento. Podría intentarse una interpretación de la historia que reflejan los pliegos de cordel y el por qué, es decir su funcionalidad. La historia no es una sino objeto manejable y averiguar las razones e intenciones y sus resultados es problema medular en el enfrentamiento con el modo en que es tratada la historia contemporánea en esta manifestación concreta de la literatura popular.

Es necesario señalar que a la riqueza interpretativa se suma una aportación de materiales realmente sorprendente. Se recogen multitud de composiciones poéticas que aparecieron en pliegos de cordel. Por ello el lector tiene un riquísimo arsenal de esta literatura popular para seguir interpretando por su cuenta.

JOSE MARIA DIEZ BORQUE

una mera enumeración de obras sin una apreciable crítica original, explicable, tal vez, por tratarse de un escritor de segunda fila."

García Camino, con sencillez y rigor, bajo la dirección del catedrático don Alberto Navarro-González, ha realizado una tesis admirable. En ella nos informa de aspectos esenciales de la vida de Hurtado: de su infancia extremeña, de sus comienzos en Madrid, de sus vinculaciones a la política, de su ideología, de su producción literaria. Fue gobernador civil de varias provincias, diputado, senador y ministro del Tribunal de Cuentas. Fue amigo de grandes personajes como Sagasta, Campoamor, López de Ayala, Núñez de Arce, Nombela y posiblemente de los hermanos Bécquer. Igualmente resultan de gran interés histórico las páginas dedicadas en este trabajo a narrar el ambiente político y cultural de la España en que vivió Antonio Hurtado, sacando a la luz hechos y personajes singularísimos.

Sin pretender, como queda dicho, llegar al fondo del análisis crítico, la tesis de García Camino contiene un interés especial, una importante aportación a los estudios sobre Hurtado. En su libro ha aglutinado infinidad de datos, muchos documentos inéditos, numerosos testimonios críticos, como los de Juan Valera, Cejador, Pérez Galdós: "Creo poder afirmar, pues, que la biografía de Hurtado que aquí presento es, casi del todo, inédita, merced, especialmente, a la utilización de un material documental inexplorado hasta ahora." Finaliza el volumen con la inclusión de varios apéndices con poesías vueltas, con documentos biográficos y literarios, etc. Un trabajo, repetimos, de enorme interés para el conocimiento de Antonio Hurtado, sus obras y su época.

JOSE LOPEZ MARTINEZ

MANUEL VILLEGAS LOPEZ:

Charles Chaplin, el genio del cine. Editorial Planeta. Colección Panorama. Barcelona, 1978. 385 págs. 13 x 18.

Manuel Villegas López (San Sebastián, 1906), conocido colaborador de revistas, premio del Ministerio de Información y Turismo (1964) por el conjunto de su obra teoría e historia del cine, nos entrega en este libro un extenso trabajo sobre Charles Chaplin.

Esta es la cuarta edición del libro que nos ocupa y, revisada y actualizada, la primera en "Panorama".

Dividido en cuatro partes seguidas de una completa filmografía y bibliografía, el estudio comienza por una introducción (14, Boulevard des Capucines): "Aquí, el 28 de diciembre de 1895, tuvieron lugar las primeras proyecciones públicas de fotografía animada, por medio del cinematógrafo, aparato inventado por los hermanos Lumière."

Una vez que Villegas López nos describe la época y el cine (1912-1914), nos evoca la vida de Charles Chaplin, para continuar hablándonos por separado de la vida de Charlot. En la parte final (el hombre y su sombra) se estudia de manera precisa el sistema de la risa en el cine, mediante los elementos, expresiones y mensajes utilizados por Chaplin.

Así como en los capítulos de la segunda parte (vida de Charles Chaplin) se nos

muestra una completa biografía del genial humorista, en la tercera (vida de Charlot) se nos habla de los filmes, de un modo fiel, "contados", como si desde luego estuviéramos volviéndolos a ver en la pantalla.

Sobre Charles Chaplin se han escrito muchos libros. El mismo escribió su autobiografía (mi autobiography). Sobre el genial londinense todavía se escribirán muchas más páginas.

No creo que, a estas alturas, nadie se atreva a negar la capacidad creadora y el genio artístico de Charles Spencer Chaplin. Idolo polémico, su humanidad fue siempre paralela a la de su personaje Charlot, ese otro "quijote" para quien, como muy bien captó el autor de este libro, "no existe el amigo, el compañero. Cuando lo tiene —sea un perro, un niño o una mujer abandonada— es siempre un ser débil al que hay que proteger, y nunca en quien apoyarse".

No le dejaron. Ni en vida ni después de muerto. Ahora, tras haber sido profanada su tumba el 2 de marzo de este año, la policía de Suiza ha logrado detener a los individuos que se llevaron sus restos mortales. Sobre exigencias monetarias supo mucho Charles Chaplin en vida. Ahora continúa sufriendolas su viuda Oona O'Neill.

Y es que a Chaplin le cuadraba aquella definición de Picasso: "¿Qué cree usted que es un artista? ¿Un imbécil que sólo tiene ojos si es pintor, orejas si es músico, o una lira en todos los pisos del corazón si es poeta, o incluso, si es boxeador, únicamente músculos? Muy al contrario, es al mismo tiempo un ser político, constantemente alerta ante los desgarradores, ardientes o dulces acontecimientos del mundo, y amoldándose por completo a su imagen."

Chaplin contribuyó con largueza a que sus detractores se amoldaran a denominar Arte al cinematógrafo.

El libro de Manuel Villegas López, que además resulta de agradable lectura, contribuye a que nos sintamos deudores del hombre del sombrero y el bastón con un bigotito curvi bajo la nariz que siempre parece olisquear. A veces no sabemos si se llama-

ba Charlie Chaplin o Charlot. Pero eso tal vez sea lo más importante: que personaje y autor sean una unidad perfecta.

JUAN QUINTANA

HERNAN URRUTIA CARDENAS: *Lenguaje y discurso en la creación léxica.* Madrid. Cupsa, 1978. 313 páginas.

Uno de los campos más apasionantes en el estudio del lenguaje es el de la formación de palabras, por las implicaciones que conlleva y por afectar a las prácticas mentales de un pueblo y responder a las sucesivas necesidades e instancias extralingüísticas que plantea la evolución de la vida, creando nuevas necesidades de nominar. Y esto, claro está, desborda los límites de la gramática normativa y afecta a las razones profundas de la creación literaria, a la problemática del idiolecto estético, hasta los casos límite de llegar a la incomprendibilidad o del logro estético rotundo que se logra imponerse en el lenguaje de uso. La lengua cuenta con una serie de recursos tipificados (además del préstamo y del cambio lingüístico) para responder a nuevas necesidades significativas y es misión de la lingüística delimitar la funcionalidad y alcance de los distintos recursos (magnitudes lexicogénicas). A pesar de la importancia y trascendencia de este problema lingüístico, faltan estudios sistemáticos sobre él y el libro de Hernán Urrutia Cárdenas viene a incidir medularmente en tan decisivo aspecto.

La base del libro del profesor Urrutia Cárdenas es que el estudio de prefijos, infijos, sufijos no puede quedar-se a nivel de palabra, no puede ser meramente formal sino que es necesario "unir lo formal con lo funcional y lo significativo del signo" (pág. 11),

lo que implica que el estudio ha de realizarse a nivel de lengua y a nivel de discurso en los niveles fónico, léxico y sintáctico. En esto reside la gran novedad y aportación de este libro, frente a otros estudios que no pasaban de una tipificación o mera descripción de las posibilidades de los recursos de creación léxica. En un estudio así planteado no podía faltar el análisis de la motivación interna y de la motivación externa al sistema. Estudia el autor la motivación fónica, morfológica (básicamente) y semántica dentro de la motivación interna del sistema, pero sin olvidar —como dije— la motivación externa (préstamos y prácticas de formación de palabras extrañas al sistema). Aunque ambas tienen la misma función: "darle un significante a un nuevo significado", formula Hernán Urrutia un juicio de valor lingüístico que parece atendible "cuando se prefiere el extranjerismo a las formas o posibilidades lexicogénicas propias, no sólo se atenta contra la vitalidad del sistema, sino contra su estructura, al incorporar hábitos fonológicos, morfológicos y sintácticos extraños" (página 308). De este peligro indudable obtiene el autor una conclusión práctica que —creo— ha de ser tenida muy en cuenta por los profesores de lengua y por toda persona que pueda tener influencia en las prácticas lingüísticas de la comunidad: intensificar la atención hacia las posibilidades de creación léxica de nuestra lengua, sin acudir al extranjerismo fácil "contribuyendo, de esta manera, a la formación de un hombre consciente de su tradición y de sus posibilidades históricas en el mundo" (pág. 308). Importante conclusión práctica de un estudio llevado a cabo con el máximo rigor científico y conclusión que nos afecta a todos.

JMDB

ARTE

P. DAIX: *La vida de pintor de Pablo Picasso.* Seuil, París, 1978).

La constancia y la fidelidad de una lectura ahondada de todo cuanto representa lo que podría denominarse "contexto Picasso". Esto es, sencilla y banalmente, un mundo. Donde hay una respiración que siempre irrumpe con energías nuevas, incluso sorpresivas, inesperadas. Como palabra insólita aunque decisiva. Y eso es lo que, con mucho acierto, y con lento encaminamiento de análisis, ha ido buscando y logrando Pierre Daix, en la edición dada por Seuil. Es decir, y sin que haya didactismo, todo resulta del amor y de la comprensión ante una obra inmensa. Se demuestra en este libro una lectura rítmica, escrito el libro como al dictado del sortilegio picassiano. Hay metodología y claridad, y ambas características son enriquecedoras. Y añádase que la documentación que sirve de apoyo a este ensayo-biografía es bastante completa, por-

que la "totalidad", lo "completo" siempre quedará algo al margen dada la bibliografía que se va edificando en torno a Pablo Picasso.

"Una vida de pintor", ¿qué otra cosa fue Picasso? Un pintor, en los azares y las idas y vueltas de una vida tumultuosa. A ratos, hasta podría hablarse de un Picasso de lirismo, de pintura lírica. Que no quita ni excluye la temática de la tensión, de la obsesión y del drama. Las llamadas (y eso es bastante artificial siempre, el encasillamiento que facilita como signos o señales los itinerarios del artista) etapas azul o rosa o ascética, y luego la fecunda y admirable siembra de retratos y de cubismos y de surrealismo y de arte negro y los terribles y profundos personajes españoles de las dos últimas exposiciones de Picasso celebradas en el palacio de los Papas de Aviñón. El río de Picasso que se transforma en torrente y en impetuosa cascada. Desde las Maternidades en rosa y los cuerpos infelices y hambrientos de los Arlequines, hasta la re-imaginación de las Meninas. Sin olvidarse vértices de luz en su incen-

dio, la luz en barrancos de la emoción, como sucede (inaturalmente!) con "Guernica".

Formas en una imaginería genial. Lo primitivo y lo virtuoso, con las mil contradicciones de la creatividad, con las mil maravillosas aventuras de Picasso. Lo claro y lo oscuro, la ruptura con las formas lógicas y tradicionales del grafismo y del colorido. Así, Daix se tuvo que ir enfrentando con circunstancias de vida y de cultura y de historia. Hasta el punto que puede juzgarse su recorrido biográfico como una investigadora crónica de los problemas de Picasso a lo largo de sus muchos años (¡que fueron pocos para el arte!) de vida y de creación. Un pintor con su afán de construir y de destruir. Porque para hacer algo nuevo, hay que empezar borrando y como arrancando con rabia el mantel y la vajilla de lujo o de tradición de una tabla ya puesta y que se ofrece a los ojos y pinceles de un pintor como si ya no fuese posible "organizar" otros paisajes en la mesa y ya sin otros horizontes de novedad. Es otro acierto que cabe destacarse.

"Nadie logró hacer tantas cosas co-

mo Picasso para romper las fronteras que aseguraban la segregación mortal de la cultura blanca occidental. Nadie ayudó tanto para que se lograra la comunicación con toda la experiencia plástica de la humanidad", escribe el autor. Y tiene razón, pudiéndose añadir lo ya claramente entrevisto: que Picasso sobrepasó la historia de las aventuras estéticas del mundo de los humanos. Y en este libro de 448 páginas se recoge lo que de modo fulgurante o lento puede apreciarse sin escollo alguno: que la vida de artista de Picasso es su propia crónica, su diario íntimo, sus memorias no de ultratumba al estilo de Chateaubriand sino de la vigencia más viva de su vivir. Picasso, genial, y con su carga explosiva de arte que quiso cambiar aspectos de la humanidad en guerra o en paz.

JACINTO-LUIS GUEREÑA

MIGUEL LOGROÑO: *Fernando Sáez*: Servicio de Publicaciones del M.E.C. Col. Artistas Españoles Contemporáneos. Madrid, 1978. 82 páginas. 17 x 11,5.

He aquí otro pequeño volumen de la ya grande, casi infinita, colección de Artistas Españoles Contemporáneos, que con éste llega al número 148. Corresponde ahora al periodista y crítico Miguel Logroño meditar sobre la obra del pintor Fernando Sáez, y seleccionar los textos críticos que acompañarán su trabajo. Fernando Sáez, cuyo papel en la historia de la pintura española contemporánea, es decir, actual, es de reconocida importancia, nació en Laredo, provincia de Santander, en 1921, para iniciar sus actividades artísticas hacia la década de los cuarenta, una vez terminada la tragedia civil española. En 1948 expone en Madrid y en Gijón, y ya en 1949, sale de nuestras fronteras para participar en la Segunda Bienal Hispanoamericana de La Habana.

A partir de 1950 realiza exposiciones en todo el mundo hasta que en 1957 vuelve a exponer en España, esta vez en Gijón. Vuelve a Madrid en 1959, para exponer en las Salas de la Dirección General de Bellas Artes, y ya en 1964, obtiene una beca de la Fundación Juan March y pasa a residir en París. En 1968 expone en Santander y, a partir de entonces, en Ginebra, en Londres, donde reside en 1970, en Gijón, de nuevo en Madrid, en Basilea. En 1976 vuelve a exponer en Santander y, por último, en 1977, en Madrid y en Zaragoza. Madrid, Sevilla, Toledo, Cuenca, Bratislava, Caracas, Massachusetts, Londres y Santander, guardan obras de Fernando Sáez, en sus respectivos museos y salas de arte contemporáneo.

La obra de Fernando Sáez, pintor humanista y artesano, uno de los pocos que aún puede presumir de haber sido educado por la Institución Libre de Enseñanza, queda caracterizada, que no definida, por las siguientes palabras del autor de esta monografía: "Con su pintura, dice Miguel Logroño, Fernando Sáez destruye la anécdota, el episodio, para fundirse en el acto supremo de la representación. Que es una actitud, además de una aptitud; una medida de colocación en la vida que a él se le demanda por la vía de un rescate artístico. Todas las no figuraciones de Fernando Sáez provienen de su propia figuración, de su cavilación interior, redimidas a través de un abstraer de valores, de pensamientos, de planes de relación".

En cuanto al propio Fernando Sáez, define su pintura como acto fisiológico de expulsión, con unos personajes que, al tener que

agarrarse a algo, "se agarran a las tinieblas". Miguel Logroño estudia este acto de expulsión, su ética y su estética, su historia vital y desarrollo actual, para concluir con una antología crítica, un esquema biográfico y una interesante bibliografía básica.

JESUS GOMEZ AYET

ANTONIO SEGOVIA LOBILLO:

Moreno Ortega, átomo de luz hecho arte. Publicaciones de la Librería Anticuaria El Guadalhorce. Málaga, 1978. 63 págs. 15 reproducciones en color y blanco y negro. 21,5 x 15,5.

Mediterráneo y andaluz, Francisco Moreno Ortega es pintor de paisajes y marinas, bodegones y carteles, en los que la luz y el color se narran y describen con pinceles ligeros y variados, inmensamente móviles. Moreno Ortega pinta la esencialidad de su tierra, de sus casas, de su claro cielo andaluz, en donde coloca a veces, y como elemento perdido entre las calles de una gran ciudad o bajo los techos de un larguísimo camino rodeado de gigantescos edificios, al hombre, ser pequeño y perdido que se muestra como alma, en una mancha de color diminuta y acquarelada, diluida en el espacio.

Moreno Ortega no guarda en sus paisajes la proporción de la realidad y es porque va más allá de ella para captar, como dice Antonio Segovia Lobillo, sus esencias. Unas esencias que se encuentran en la plasmación de lo cotidiano, escenas diarias de plazas y días de lluvia, el gracioso equilibrio de un bodegón y, sobre

todo, la gran tranquilidad de las marinas, donde Moreno Ortega coloca siempre un par de barcas de tranquilos pescadores y gaviotas.

Moreno Ortega es un pintor del pueblo. Del pueblo surgió y al pueblo pertenece, del pueblo pinta sus casas y sus gentes, su mar y sus barcos, su lluvia de pureza y permanencia. Aparte queda su labor como cartelista. Moreno Ortega ha merecido numerosos premios por sus carteles en Málaga, Burgos y Madrid.

El libro de Antonio Segovia Lobillo, periodista y crítico también mallagueño, es un acercamiento rápido pero muy profundo, al arte de Francisco Moreno, a su obra y a su personalidad. Pero Segovia Lobillo a veces da un salto y llega a conclusiones artísticas o estéticas generales para las cuales toma a Moreno Ortega como ejemplo. Así, llega a hablar de la crisis del arte como "deshominización" de valores, y del arte como dialéctica de la sensibilidad.

Nos resulta más interesante cuando se refiere propiamente al pintor, por ejemplo cuando dice: "Yo siempre he creído en la esencialidad mediterránea de Moreno Ortega porque su obra tiene diríase como algo de mar fundido en el color, de agua refugiada en la luz, de cielo revuelto armónicamente con el paisaje; unos tonos que vienen necesariamente del mar. Y posee, además, la virtud de hacer conmovir el estado íntimo, con esa norma natural propia de espíritus que confinan con el mar" (página 45). Algo con lo que estamos, sobremarera, de acuerdo.

JESUS GOMEZ AYET

NOVEDADES EDITORIALES

M. CESARINI SFORZA/ENRICO NASSI: *El eurocomunismo.* Caralt. Barcelona, 1978. 195 págs.

VARIOS AUTORES: *Analítica de la sexualidad.* Eunsá. Pamplona, 1978. 274 págs.

PALMIRO TOGLIATTI: *Comunistas, socialistas, católicos.* Editorial Laia. Barcelona, 1978. 257 págs.

RAMON DEL VALLE-INCLAN: *Femeninas/Epitalamio.* Introducción de Antonio de Zubiaurre. Espasa-Calpe. Madrid, 1978. 205 págs.

GABRIEL CELAYA: *Poesías completas.* Tomo III (1949-1954). Editorial Laia. Barcelona, 1978. 301 págs.

VARIOS AUTORES: *Historia de España Antigua.* Tomo II. Ediciones Cátedra. Madrid, 1978. 810 págs.

ANTONIO PEIRO: *Los niños.* Dopesa. Barcelona, 1978. 95 páginas.

DAVID D. JOVTIS: *Los fuegos del tiempo.* Ediciones Figaro. Buenos Aires, 1976. 70 págs.

ERMANN CIOCCIO: *Cantos del camino.* Cooperativa de Escritores de Córdoba. 1976. Argentina. 98 págs.

JUAN TOMAS CANEPA: *Mi musa y yo.* Edición del autor. Buenos Aires, 1976. 94 págs.

RICHARD WRIGHT: *Hambre americana.* Noguer. Barcelona, 1978. 197 págs.

RAFAEL ALBERTI: *Entre el clavel y la espada.* Seix Barral. Barcelona, 1978. 144 págs.

RAFAEL ALBERTI: *El poeta en la calle. De un momento a otro. Vida bilingüe de un refugiado español en Francia.* Seix Barral. Barcelona, 1978. 163 páginas.

IGNASI PUJADAS AGERMANAMENT: *Joan Alsina: Chile en el corazón.* Ediciones Sigüeme. Salamanca, 1978. 377 páginas.

COLECTIVO: *La vida diaria en Chile bajo la junta.* Sigüeme. Salamanca, 1977. 138 págs.

MARCEL XHAUFFLAIRE Y OTROS: *Práctica de la teología política.* Ediciones Sigüeme. Salamanca, 1978. 296 págs.

CHRISTIAN ROHRER: *Lingüística funcional y gramática transformativa.* Gredos. Madrid, 1978. 323 págs.

PRIMERAS JORNADAS DE BIBLIOGRAFIA: *Fundación Universitaria Española.* Seminario "Menéndez Pelayo". Madrid, 1977. 713 págs.

JESUS DE LA HOYA: *A tenor del hombre.* Poesía, Editorial Litho Arte. Zaragoza, 1976. 66 págs.

JUAN JOSE MARTIN GONZALEZ Y OTROS: *Inventario artístico de Palencia y su provincia.* Tomo I. Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia. Madrid, 1977. 326 páginas y 204 láminas.

José Carlos Brasas Egido, Blanca García Vega, Jesús Urrea Fernández y Enrique Valdivieso González, bajo la dirección de Juan José Martín González, han elaborado un profundo estudio del arte en Palencia y parte de su provincia.

J. J. Martín González, aunque nacido en Marruecos, se vinculó a Valladolid desde joven, doctorándose en Filosofía y Letras en la Universidad de la citada ciudad. Es un gran investigador del arte castellano y conocedor, pues, del arte palentino.

El volumen se ha realizado bajo la tutela de la Dirección General del Patrimonio Artístico y Cultural del Ministerio de Educación y Ciencia y el Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Valladolid. Constituye un paso adelante en el conocimiento de toda la fisonomía artística española.

La obra está dirigida a los estudiosos y amantes del arte. Es, estrictamente, un inventario de todos los edificios y objetos de valor artístico que están ubicados en la zona analizada. Y por tratarse de un inventario, deja a un lado la literatura y las anécdotas, olvida las leyendas y las tradiciones transformadas por la fantasía popular, a las que tanto estamos acostumbrados y de las que gusta mucho el pueblo. El equipo de autores e investigadores se ciñe a una descripción con carácter técnico-artístico; reseñan la obra, el autor, la época, el estilo, las medidas, el valor y la importancia. Esta labor es acompañada por una serie de planos de los edificios que se reseñan y 204 fotografías en blanco y negro que sólo reflejan ciertos aspectos (los poco conocidos e, incluso, los desconocidos) del arte palentino, ya que hacer constar todas las obras es tarea casi imposible en un único volumen.

Así, con un tono aséptico, plasma y enseña los retablos, las pinturas, las esculturas, la platería... que eran desconocidos hasta por el propio palentino. Se constituye en una guía para conocer profundamente el arte.

El estudio abarca todos los pueblos de los antiguos Partidos Judiciales de Astudillo, Batanás, Frechilla y Palencia, y la capital por lo que queda sin inventariar la zona norte, rica en arte románico. Esto nos hace suponer que seguirán otros tomos al inicial que hoy presentamos.

A través de las 115 poblaciones estudiadas vemos los grandes valores artísticos de la región y es susceptible de ser destacado: la arquitectura alto-medieval, la arquitectura gótica, la jesuítica, las obras neoclásicas, los edificios modernistas la escultura gótica y la platería. Y entre los artistas: Alejo de Vahía, Juan de Juni, los Berruete, Tiziano, Juan de Balmaseda y Zurbarán.

Se echan en falta las casas de abolen-go; quizá es debido al distanciamiento de Palencia con la burguesía y la aristocracia pero esto se compensa con la cantidad y el gran valor del arte sacro.

Todos los pueblos poseen, una, dos y hasta ocho iglesias, ermitas o conventos. Pero, y así lo dice el Inventario artístico de Palencia y su provincia, la mayor parte del patrimonio se encuentra en estado de gran postergación. "Nuestro inventario cumplirá inexorablemente la misión de testificar una riqueza en peligro." Esto es una

realidad que podemos ver también en el resto de España. Las obras artísticas y culturales carecen de la conservación que merecerían, con lo que se pone en peligro una riqueza que todos tenemos que conocer. Se ha llegado a la situación de deterioro por una serie de motivaciones que bien pudieran ser: escasez económica de una localidad que pro-

voca la continua emigración de la población con el consiguiente abandono de la zona, abandono que también afectará al patrimonio artístico que posee. Por otro lado están los traslados de sus obras a otros centros y museos y la falta de dotaciones monetarias para la conservación de los monumentos artísticos. La perspectiva actual

puede pasar a ser algo más optimista si el Inventario artístico de Palencia y su provincia consigue una buena labor de divulgación, algo difícil de alcanzar si tenemos en cuenta su carácter más bien documental y científico que popular.

MARIA CRUZ CAMPOO

manager; Cosmo, en el entrenador. Victor va y viene, golpeado y golpeando, endureciéndose, perdiendo su bondad y casi a su novia, cambiando. Y ése es el signo que marca el relato: porque Lenny, con el dinero que Victor gana, va convirtiéndose en un truhán despiadado; Cosmo, por el contrario, comienza a humanizarse, a preocuparse por el estado físico de Victor, por su transformación. Y es éste el que, reaccionando, lanzándolo todo por la borda, retorna a su rutina primera, a su felicidad pobrísima; con él, Cosmo a la suya, en tanto Lenny consigue abrir un modesto restaurante y reunirse con la mujer que siempre le quiso.

No creemos que Stallone trate de redondear un final feliz, ni una pieza ejemplar, con moraleja. Simplemente, acaba plegándose a la realidad, a la imposibilidad de que sus personajes superen su condición derrotada, la casi risueña tristeza de su ir tirando. La sombra de Rocky gravita sobre el libro y las coincidencias son frecuentes. Empero Paradise Alley es, en su género, una narración ágil, con muchas cosas positivas. Leyéndola, alguien ha recordado tres nombres: Saroyan, Steinbeck, Puzo. Es posible que Stallone siga los pasos de ese excelente trío. Pero, a nuestro juicio, y salvando las distancias, lo que él hace por encima de todo es prestar oídos al repicar de su corazón y volcar sobre el papel, sin floreos pero con asombrosa eficacia, lo que ha visto y vivido, lo que ha conformado su existencia durante el montón de años que precedió, y en el fondo hizo posible, su éxito actual.

CARLOS MURCIANO

JOSE ASENJO SEDANO: *Penélope y el mar*. Ed. Iiberis. Granada, 1978. 132 págs. 10,5 x 18,3.

La editorial granadina Iiberis, dedicada a obras de autores y temas andaluces, publica en su serie "Novela" un volumen de textos varios de José Asenjo Sedano, el escritor de Guadix ganador del último premio Nadal. Textos dedicados a los mares del Sur, dan cuenta del quehacer como cuentista y articulista del autor de "Los guerreros", y marcan una diferencia bastante clara entre la "prosa de creación" y la prosa "de exposición o análisis" en Asenjo Sedano. Personalmente, y ateniéndome sólo a este

NARRATIVA

W. R. BURNETT: *La jungla del asfalto*. Biblioteca Universal Caralt. Barcelona, 1978. 241 págs.

De vez en cuando, leer una novela como la que hoy nos ocupa es un relax, una buena evasión, sin duda; mejor que aquella que pueden ofrecernos los repetitivos y aburridos telefilmes televisivos.

La jungla del asfalto narra la historia de la planificación y ejecución de un robo en una gran ciudad americana. El relato ofrece desde el comienzo un interés temático que, poco a poco, se convertirá en un suspense que se prolonga hasta el final de sus páginas.

Burnett domina la técnica creadora de este tipo de novela de "policías y ladrones" de manera poco común. En él reconocemos a un escritor consumado capaz de caracterizar, con apenas unas líneas, a los protagonistas que poco a poco incorpora a la acción. De esta manera consigue agilidad y amenidad, cualidad principal de este tipo de novelas.

El entorno físico forma parte de la acción. La ciudad, la gran ciudad, símbolo del lujo y del despilfarro es la que incita; la otra, la ciudad triste de hormigón y cemento, acordona y aprisiona el esfuerzo desesperado de los personajes por huir a una naturaleza de espacios abiertos libres.

El mecanismo y la técnica de este tipo de creación novelística es fácil de descubrir en un mero análisis: personajes tipificados en buenos (poli-

cías) y malos (delincuentes); paisajes macrourbanos (en general); acciones repetitivas hasta la saciedad (robos, asesinatos, mafia, etc.). Junto a esta acción principal, un esbozo primitivo de acciones paralelas que corren más o menos conexas a la anterior, en donde, aparecen caracterizados los protagonistas y comparsas siempre mediatizados, atemorizados y moldeados por un medio urbano corrompido por el vicio, el juego, etcétera.

Este subgénero puesto de moda a raíz de las aventuras del mítico Alcapone y otros gansters no ha sufrido grandes variaciones. Algunos creadores, como Burnett aportan diversos rasgos creativos que favorecen el interés de su lectura.

El rasgo más importante aportado por el autor, en este caso, es el desencasillamiento de personajes habitualmente alineados en buenos y malos. Los personajes de *La jungla del asfalto* se hacen más reales, más cercanos a nosotros. El robo, la podredumbre, y lo amoral no se da sólo en los que infringen la ley: también, como desvela Burnett, se encuentra en aquellos estamentos encargados de hacerla cumplir. Pero con una diferencia: los delincuentes no nacen, los hace una sociedad injusta que no es capaz de ofrecer estabilidad económica y social a todos sus miembros: sin embargo, castiga con todo el rigor posible a aquellos desgraciados que se acogen al único medio capaz de sacralizarlos de su infraexistencia: el robo.

TINA ORDOÑEZ MERIC

SILVESTER STALLONE: *Paradise Alley*. Colección Gigante. Luis de Caralt, Editor. Barcelona, 1978. 221 págs. 14 x 21.

Silvester Stallone hizo diana con Rocky, una película tierna y violenta, que acaparó distinciones y, sobre todo, el favor masivo del público. A su abrigo, eso al menos suponemos, Stallone irrumpe como narrador en el complejo panorama novelístico norteamericano y rebasa, veloz, sus fronteras. La cocina del infierno —es decir, Nueva York—, subtítulase Paradise Alley en la versión española que ha perfeccionado José Luis Alvarez, con buen pulso por cierto.

Uno confiesa su recelo a la hora de enfrentarse con la obra literaria de Stallone; y, asimismo, su sorpresa. Porque Paradise Alley es un relato vivo, directo, desarrollado en capítulos breves, apoyado en los diálogos (el trasfondo cinematográfico está latente), que arrastra al lector. Sus personajes —los tres hermanos Carboni, emigrantes italianos— están descritos por derecho, a través de su natural hacer y decir, al igual que el ámbito en el que se desenvuelven: un mísero barrio neoyorkino, en el que pululan aprovechados, hambrientos gentes de mal vivir, pandas de facinerosos, prostitutas mendigos. Los Carboni son muy diferentes entre sí: Lenny, a quien la guerra reciente —toda la acción se desarrolla en el caluroso verano del 46— ha dejado una pierna renqueante, es hombre serio, reconcentrado, honesto; Victor, inocentón, gigantesco, es un malpagado repartidor de hielo; Cosmo, un pícaro bullidor, grosero y sin escrúpulos. El enreda a Victor y le convence para que, de su fuerza, saque partido como luchador. Lenny se convierte en el

UN SUEÑO IMPOSIBLE

Con desbordante imaginación y grandes dosis de lirismo, Joaquín Giménez-Arnau, ha compuesto esta novela, llena de ensoñaciones, que viene a ser una suerte de parábola onírica al tiempo que un relato de insólitas aventuras en lejano y pretérito mundo inconcreto, donde sexo y violencia, droga y locura, cábala y satanismo tienen fiel reflejo en el ámbito de comportamiento de unos seres desquiciados y absurdos, perdidos en la tela de araña de la ambición, el dolor y el miedo. (1)

Efectivamente se trata de las aventuras de un apátrida nórdico, Krieger, que convence a otros dos curiosos y desesperados personajes, Latour y Slettery, para que le acompañen a buscar el lugar que da título a la novela, *Las Islas Transparentes*, donde "todo es posible, todo se permite. Allí la gente no es como aquí, falsa y ambiciosa. Es otro mundo. Allí cada uno es como es, hace y dice lo que quiere. No hay leyes ni nunca las hubo". Tan insólito mundo ha

sido soñado por Krieger, asesino sin escrúpulos, de vuelta ya de todas las experiencias humanas y convencido de que cuanto se sueña existe, aunque se trate de algo tan disparatado como esas *Islas Transparentes*.

Y, tras la decisión, los tres personajes inician el duro viaje, con rumbo desconocido, en pos del ambicionado paraíso que se encuentra más allá de los siete mares, donde comienza todo lo imaginado, lugar al que arriban por fin tras dramática travesía, para encontrarse con la desilusión de que la civilización ácrata que imaginaban ha sido destruida por una serie de soñadores como ellos que, llegados con anterioridad desde su mismo Viejo Mundo, han convertido el supuestamente maravilloso archipiélago en repugnante nido de ambiciones humanas.

Es la lección negativa de que el hombre mancilla cuanto toca empujado por la ambición, por el afán incontrolado de poder, la maldad y la violencia sin paliativos.

El sexo, las drogas, el crimen y mil procedimientos más con los que el hombre pretende

esconder el miedo o gozar animalmente mientras huye de la realidad circundante, están presentes en esta historia repleta de peripecias elucubrantes, monstruos, dictadores, locos, asesinos, en la que todo es posible en clima de pesadilla alucinante, que es en la que están envueltos todos los personajes de ese acabado mundo transparente que el aventurero, con su revolución triunfante, quiere devolver a su primitivo estado virginal, en el que cada cual es integralmente lo que es y al margen de leyes y convencionalismos se vive a golpe de instinto.

Mundo supuestamente utópico e imposible el de estas *Islas Transparentes* ideadas por Giménez-Arnau. Novela envuelta en niebla alucinógena, plasmada con lenguaje crudo, expresivo y lírico a la vez. Podría catalogarse de epopeya de la huida esta pieza —primera de las publicadas por el autor— que muestra buenas dotes para el relato en una pieza que, aún dentro de sus excesos doctrinarios, merece la atención y la lectura, y hasta la calificación de muy meritorio el empeño al que ha dado fin.

ALFONSO MARTINEZ-MENA

(1) *Las Islas Transparentes*, de Joaquín Giménez-Arnau. Ed. Destino. Barcelona, 1, 1978.

libro, me quedo con la última. Es una prosa más relajada, menos obsesionada por su apariencia estética, más flexible y convincente. Por el contrario, en las tres narraciones aquí incluidas, el estilo deja escapar un tensión que en no pocas ocasiones roza con el amaneramiento. Demuestra, además, Asenjo Sedano un excesivo esmero en el uso de las "comas", dando a su escritura un ritmo sincopado que llega a resultar incómodo. Pero la diferencia mayor es que, mientras en los artículos descriptivos o de estudio literario la prosa está por encima de todo al servicio de lo que se quiere expresar, en los relatos las mayores expansiones estilísticas son de carácter excéntrico, huyen del núcleo narrativo para enseñorearse en lo accesorio. Debo advertir que en esta indicación no va implícito ningún juicio de valor, sino simplemente la constancia de un hecho que revela, en el caso de las narraciones, la existencia de un esfuerzo estético que "desplaza" visiblemente la prosa de un escritor que es, por encima de todo, narrador.

"Penélope" es un relato sosegado que sigue con la más irreprochable sumisión la aventura clásica de la mujer de Ulises. Narrado en primera persona por Telémaco, el hijo, destila una melancolía fatalista y lírica dentro de la mejor tradición temperamental del Sur. No hay, en todo caso, ninguna revelación original. Hay, eso sí, una serie de anacronismo chocantes cuya misión (si es que la tienen y no son pura y simplemente un descuido) en ningún momento aparece clara; mezclar griegos con la Virgen del perpetuo Socorro, obispos y una misa de Réquiem exige, al menos, que la intención asome por alguna parte con suficiente claridad. Lo mejor del cuento, sin lugar a dudas, es ese fino recogimiento mediterráneo que lo envuelve.

Para el mar de Occidente, Asenjo Sedano elige la batalla de Trafalgar y construye un relato cuidado y sin sorpresas que, en cambio, tiene la virtud de dibujar una perspectiva paisajística e histórica de indudable empaque.

La tercera narración "Relato azul", dedicada al mar turístico, se acoge a un simbolismo abierto y discreto que resulta eficaz. Es un cuento de interior sólido y superficie pulida, escrito con un mayor sentido de lo funcional, y resuelto con tacto.

El resto de las páginas del volumen se dedica a describir lugares de la costa andaluza de uno y otro mar (descripciones limpias aunque convencionales) y a un estudio amistoso de la presencia del mar en escritores andaluces de hoy.

EDUARDO MENDICUTTI

FERNANDO GARCÍA PEREIRA: *Crónicas de un mayordomo*. Pontevedra, 1977. 116 páginas.

Siempre con la inquietud literaria a cuestas, García Pereira no encuentra ocasión para realizarse en este sentido; ni en el seminario, donde estudió largos años, ni posteriormente como padre de familia. Otras urgencias y compromisos se imponen a su vocación. Conseguido un cierto equilibrio socioeconómico —fruto del esfuerzo y sacrificio de un trabajo que no

UN TEXTO PARA LOS SENTIDOS

GANADORA en 1976 del premio de novela "José María Arguedas", galardón peruano bien conocido y apreciado en otros países de habla española, *Canto de sirena* (*) se presenta al lector no peruano como una obra realmente insólita y, en no pocos momentos, deslumbrante. Texto abierto, compuesto de situaciones aparentemente aisladas que irrumpen en el relato al conjuro de la vitalidad, tiene un sabor popular tan vigoroso que desaparecen a las primeras de cambio todos los prejuicios formalistas que pudieran orientar una lectura crítica y una clasificación académica y ajustada a las doctrinas interpretativas del momento. *Canto de sirena* es, por encima de todo, un texto para los sentidos. La palabra aparece aquí como el vehículo perfecto para el traslado de una sensualidad colectiva y omnipresente. Y lo narrado, abierto en todas direcciones, no es, en último término, sino la cristalización de un gozoso y exaltado fervor por la vida.

Candelario Navarro, el protagonista narrador, octogenario y vagabundo impenitente por las pampas de Ica y Nazca, vuelve a la ciudad de sus mejores recuerdos. Es un hombre lleno de recursos expresivos y sentimentales y cargado de conocimientos de factura elemental pero ejecución realmente sofisticada. Su filosofía de la vida es tan briosa como práctica. Su hedonismo es ancho y rotundo. Su animosa imaginación prefiere para crecer los campos más prestigiosos del espíritu humano: las creencias, las experiencias y los fenómenos "científicos". Hay en él, desde siempre, un gran iconoclasta y un magnífico fabulador. El gran secreto de toda su sabiduría culinaria (especialidad: guisos de gato y burro) está en la fuerza que sabe imprimirle a

(*) GREGORIO MARTINEZ: *Canto de sirena*. Mosca azul Editor. Lima, 1977. 164 páginas. 14,5 x 20,5.



los aromas (mejor aún: a la descripción aromática de los platos). Sus habilidades medicinales son, en el fondo, hallazgos líricos que él se encarga de adornar con una liturgia de increíble desparpajo dramático. Su catálogo de experiencias eróticas tiene siempre toda la sana brutalidad de una biología espontánea y feliz. Sus temores son barrocos, y sus esperanzas, bulliciosas. Construye todos sus relatos con un magnífico y vistoso sentido de lo decorativo (tiene un delicioso-agresivo sabor naïf su reconstrucción del relato bíblico de Adán y Eva). Y disfruta enormemente hablando, cíncelando las palabras, provocando imágenes, desmenuzando metáforas y comparaciones, expresándose con orgullo y un rigor lingüístico que tiene más que ver con la devoción que con la disciplina.

Magnífico personaje, encarnación certera y profunda de lo popular. Novela rica y golosa, satisfecha de existir para los sentidos. Crónica brillante y caliente del alma popular del Perú.

EDUARDO MENDICUTTI

le ilusiona— García Pereira publica, en 1973, *Latidos*...

Tal es el comienzo de una, por el momento, breve carrera literaria. Primero, sobrevivir. Luego, simplemente escribir. No para vivir, por supuesto. Apenas cinco años han servido para que F. García Pereira pueda publicar tres libros y obtener doce premios (en primero o en segundo lugar), de carácter local. Todos en el ámbito gallego-portugués, porque García Pereira es gallego. De Pontevedra. Gallego que, quizá, tuvo que salir de su tierra y establecer en Madrid su residencia, su lugar de trabajo. ¿Fue mayordomo? ¿De sus experiencias como tal han surgido estas "Crónicas"? No podemos decirlo. Tampoco importa demasiado. Y, en todo caso, podemos seguir su consejo:

"Lo que nunca se debe hacer es dar a publicidad unos relatos sin una explicación, siquiera breve, innecesaria para la mayoría e imprescindible, sin embargo, para algunos prójimos que al consumir ideas ajenas representadas por la escritura, confunden fácilmente analogías de situaciones creadas, identificándolas con vivencias personales del autor." (*)

Es la eterna canción de la literatura como exacto reflejo de la realidad, como nimesis de la vida. La obra literaria entendida como proyección autobiográfica del autor. ¡Cuántos disparates, cuántas falsedades biográficas no se achacarán a un determinado escritor por culpa de tan innecesarias identificaciones entre su vida y su obra! Como mucho, podríamos hablar de la obra literaria —en nuestro caso, estas "crónicas"— como recreación de experiencias vividas o conocidas, más o menos

(*) El subrayado es mío.

directamente, por el autor. Siempre que le paguemos el tributo obligado a la capacidad de imaginar situaciones no vividas o vividas de diferente modo. En otras palabras, a la capacidad de CREAR. Prefiero no caer en esta trampa. Soslayaré cualquier tipo de referencia biográfica al hacer un breve comentario sobre los relatos que componen estas "crónicas".

En los tres primeros relatos, de ambiente campesino (con un contraste aldea / ciudad en el tercero), García Pereira ofrece situaciones diferentes: desde la idílica escena de "La paz de Dios" al doloroso trance del niño, Pedro, a que se le muere la madre de parte en "El telegrama".

"... a la abuela, Vera, no le entraba en la cabeza la idea de morir de parto. Le parecía un contrasentido de la misma ley de la vida. Una paradoja irónica." (pág. 24).

En "lo primero que hizo...", el dolor por la muerte de la madre da paso al desconsuelo de no hallar en tumba alguna sus restos mortales...

"Se cansó de leer nombres sobre las cruces. Ignoraba que al cabo de cierto tiempo los huesos de los muertos son exhumados y se pierden en el osario común, si alguien no los reclama." (pág. 31).

A partir del cuarto relato, cambia el marco: la gran ciudad. Concretamente, Madrid. Zonas residenciales donde los mayordomos de las casas lujosas, de los chalés, son testigos, víctimas y, en ocasiones, cómplices de la otra clase, la de los señores, con sus aburrimientos, su corrupción y su vida totalmente vacía de sentido. García Pereira, por medio de las vivencias de sus mayordomos —diferentes en cada relato— denuncia con agria dureza a los protagonistas de ese mundo de la alta burguesía y de la "rancia" aristocracia. Quizá no tengan mayor mérito que el ser eso, una

denuncia. Y al servicio de la anécdota hiriente y escandalosa, un lenguaje directo, sin concesiones, cáustico, sin mayor atractivo que el contraste con la ternura que, a veces, se desprende al enfocar el punto de mira sobre ese otro mundo, el de los mayordomos y criaditas, el de los humillados y ofendidos. En estos retratos múltiples conviven la rabia y la ternura, el erotismo y la lucha de clases. Al desnudo, sin florituras retóricas. Pero también sin excesivo atractivo literario.

SERGIO SERRANO

ANGEL ALCAZAR DE VELASCO: *El estilo de matar*. Col. Fábila. Editorial Planeta. Barcelona, 1978. 200 págs. 13 x 18,2.

Escritor y periodista de vida muy agitada, de diversas y audaces andaduras es Angel Alcázar de Velasco, alcarreño de Mondéjar, viajero por más de medio mundo, cuyos trabajos periodísticos y literarios conocemos desde hace años. Sus obras *Martin Bormann no murió en Berlín, yo le llevé a Sudamérica* (1962) y *Los siete días de Salamanca* (1976) dieron mucho que hablar en su momento. Por otra parte, hace dos años, su libro *La gran fuga* quedó finalista en el premio Espejo de España. Sin embargo, hasta ahora, no le conocíamos ninguna obra de creación literaria propiamente dicha; es *El estilo de matar* la primera novela suya que leemos.

Y hemos de confesar que nos ha interesado, entre otras cosas, porque se trata de una novela muy personal, o sea, muy en consonancia con la personalidad del autor, con su ajetea-

ELENA SANTIAGO: *La oscuridad somos nosotros*. Colección "Premios literarios Ciudad de Irún" (CAP). San Sebastián, 1977. 121 páginas.

Ganadora del premio "Ciudad de Irún", en 1976, en la sección de novelas en castellano, *La oscuridad somos nosotros* parece destinada a una muy limitada difusión. Un premio literario sin escándalo y una novelista nada polémica ofrecen escasos atractivos de cara a su edición, a su lanzamiento comercial. Sospecho, y quisiera equivocarme, que Elena Santiago y su novela van a ser muy poco conocidos, muy poco leídos. Les falta "promoción" y no es fácil predecirles el éxito que, en mi opinión, merecerían. La novela no es una obra maestra —sobran ejemplos de obras auténticamente detestables que gozan de mayor éxito comercial, tan estrechamente ligado a un inteligente medio propagandístico—. Pero si no maestra, sí podemos decir de ella que se trata de una obra de innegables valores literarios. ¿Autobiografía? Más bien evocación. No es necesario reconocer en Tina, que en tantas cosas me recuerda a la niña —la mayor— de la película *El espíritu de la colmena*, a la autora. Tina, con sus miedos y sus silencios, con su curiosidad y su capacidad de observación, es un ser totalmente desprendido del mundo exterior a la propia narración. Además, sería totalmente injusto negar a Elena Santiago una capacidad imaginativa y una sensibilidad creadora como las que se desprenden de esta evocación (más allá de la pura narración, más allá del puro diálogo). Tina, ese ser

débil y sensible, se siente como algo ajeno a esos personajes casi estáticos, sombras de una memoria, voces casi perdidas en el recuerdo. Sombras y voces que van pasando sin detenerse en la memoria del tiempo ido, que en todo caso vuelven recurrentes y vuelven a pasar sin detenerse. Sombras que van del vacío al silencio. Vidas derrotadas, rotas y oscuras —justificando así el título de la novela—. Mundo de fantasmas: hasta la guerra es un fantasma próximo y remoto, como la propia vida, como los personajes que van desfilando como envueltos en gasas: "Padre", "Madre", "Buela", "Bea", "Tomás", "Fede", y la propia "Tina" constituyen ese mundo agobiante, enmarcado en esa guerra de la que apenas tenemos referencias. De la que sólo sabemos que "empieza" y que ha terminado. Guerra sin vencedores, sin vencidos, sin muertos. Novela con vencidos y con muerto, "padre".

Inteligentemente, Elena Santiago ha rehuido cualquier tentación de erigirse en "protagonista" o en narradora "omnisciente". Una sabia combinación de estilos (directo, indirecto, indirecto libre) permite los necesarios saltos de lo objetivo a lo subjetivo. Ello permite una mayor agilidad y, si se quiere, un cierto regusto por lo que se está evocando. Novela, por tanto, hábilmente construida; novela, en fin, muy estimable. Si las líneas precedentes sirvieran para incitar a su lectura, las volvería a escribir cuantas veces hiciera falta. No está la literatura española, más concretamente la novela, para desaprovechar novelistas de la sensibilidad de Elena Santiago y novelas de la categoría de *La oscuridad somos nosotros*.

SERGIO SERRANO

da y pintoresca biografía. Angel Alcázar de Velasco sitúa el argumento de *El estilo de matar* en Panamá, bifurcándolo luego en dos historias de índole diferente: en la bella y arriesgada aventura del buscador de oro Pablo Dureiro y en las peripecias mafiosas de Juan Moreira, dos portugueses emigrados a Hispanoamérica en busca de mejor suerte. El primero es amante de la vida heroica, "la criatura más ajena a cualquier obra punible o deleznable". Madeira es un paria, un hambriento capaz de hacer lo que sea con tal de salir de su miserable situación. Pero en el fondo también es un romántico.

Con estos dos personajes, el autor compone una novela llena de amenidad, escrita con buen tono, siempre en sentido lineal, sin ningún tipo de distorsión lingüística, cuyo interés no decae en ningún momento. Novela de aventuras, de episodios mafiosos, casi de evasión, pero llena de vida, de ritmo, incluyendo una serie de tipos verdaderamente sugestivos, como el contrabandista Luis Salgueiro y su supuesta hija Dolores, de la que se enamora Madeira; o como el ex luchador Forkau o su esposa María, compañeros de Dureiro en su espectacular aventura de buscadores de oro en las selvas centroamericanas. Y muy especialmente de "Golondrina", la prostituta convertida en fiel compañera del portugués, implicada en el mundo de la mafia, del que huye con todas sus fuerzas.

Las dos historias van siendo contadas al mismo tiempo; las peripecias de los dos personajes centrales, describiendo con absoluto conocimiento el entorno en que se desenvuelven. Curiosamente, tanto en Dureiro como en Madeira, amigos del corazón, predominan los sentimientos románticos, amorosos, la bondad natural. Hay escenas como la de la muerte de María, mordida por una cobra en la selva, o la del encuentro de Juan Madeira con su amigo el mejicano Efraín, realmente conmovedoras, narradas con admirable pulso novelístico.

Novela, en fin, principalmente de acción, de aventuras; pero también de reflexión, de hondo dolor humano.

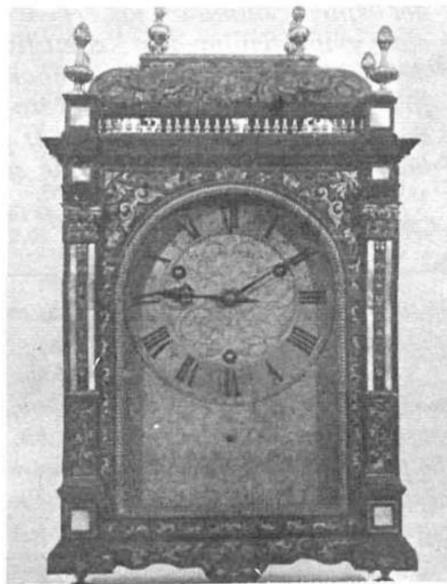
JOSE LOPEZ MARTINEZ

POESIA

SENEN GUILLERMO MOLLEDA VALDES: *Mientras pasan los días...* (antología poética). Editorial Flores. Gijón, 1978.

Sucede que el hombre se encamina hacia otra situación simplemente distinta tras el óbito, tras la última ilusión o la postrer mirada. Irremisiblemente. Con la conciencia blanca. Llevando esa sensación en su piel, en su palabra. Atrás queda el futuro cuando todo se acaba, sólo la voz persiste mientras los días pasan. Nacido en Gijón en 1936, Senén Guillermo Molleda Valdés nos ofrece una antología de sus versos titulada *Mientras pasan los días...*

Se enciende la mirada. Dibujamos un mar. El tiempo inventa más palabras. A un lado del dolor, brota la alegría de vivir; frente a la soledad se encuentra la primavera y su dulce compañía de naturaleza que enciende el corazón y que aminora la angustia... Sucede que durante siglos el hombre ha sido un animal perseguido, acorralado, incomprendido, explotado, deshumanizado. La persecución arranca de las diferencias que la propia sociedad ha impuesto entre unos hombres y otros hombres, por razón de su fortuna personal, de su ideología, de su capacidad para vencer en los enfrentamientos. Por eso sucede que 'mientras pasan los días' la Humanidad se contempla a sí mismo con un rictus de amargura, de profunda desilusión, de miedo. Todo cuanto alrededor del hombre existe, existe para perturbarle, para dificultarle, para apagarle... Sólo el tesón, el amor a los demás, puede modificar esa sensación de indiscutible soledad que tantas veces intentó aplastarnos. La historia del hombre es la historia de sus renunciaciones, de sus fracasos. La historia del hombre es la historia de su lucha contra la soledad.



Molleda Vallés comprende bien muchas de estas cuestiones, y de otras. Cuestiones de paisajes y de vivencias, de intimismos y de fatalidades. No en vano es un humanista, un observador de la sociedad incompleta que nos ha tocado vivir. En el prólogo a esta antología poética, Victoriano Rivas Andrés dice, por ejemplo, aunque diga más cosas: "Esta es una sencilla palabra de invitación al lector. La invitación ha de ser discretamente breve: no es ella, sino la fiesta de la lectura lo que interesa al que tome el libro en la mano. Y mi única credencial para decir esta palabra es haber asistido a los primeros pasos del poeta que canta en estos poemas, cuando Senén Guillermo Molleda Valdés iba descubriendo los primeros destellos de la vida, y los dejaba patentes en sus cuadernos colegiales en un verso infantil, pero rebosante de facilidad espontánea, de música cantarina y de gracia expresiva; la misma con que entonaba preciosas asturianadas con una voz timbrada y un garbo delicioso. Música, gracia y asturianía: era aquello sin duda la obertura lejana de la fiesta poética de este libro." Y más adelante, prosigue Rivas Andrés: "Hasta los temas eternos le sugieren notas de sensibilidad

particular y auténtica. Puede ser ejemplo uno de sus saludos a la Primavera, en que se libera de tanto tópico, y la descubre, como por primera vez en las risas de sus hijos o en sus 'miradas, más otras, más cercanas'; en sus padres 'alegres y más nuestros'; y 'en la mujer amada', en la que —con felicísimo hallazgo— florecen presencias."

Habla más tarde de la religiosidad de algunos de los versos de Molleda Vallés y del tono popular de sus versos. Ciertamente ambas particularidades las vamos a hallar en esta poesía, a veces cálida a veces cáustica, donde, también, hallaremos la inquietud del hombre ante los paisajes y ante sus geografías más queridas, más admiradas. Pero todo ello, y aquí queríamos llegar, son parte del dibujo total del ser humano inmerso en esa insolución de soluciones que acontece "mientras pasan los días."

La de este libro es poesía diversa. Desde los poemas formalistas, hasta el verbo blanco (libre y sonoro), el autor ensaya las más variadas calidades y cualidades. Es así como cada una de las partes del volumen proclama la infinita sensación del autor un tanto desconcertado ante ese turbulento correr los días, crecer de los siglos. Portada e ilustraciones corresponden a José Luis Vega y éstas vienen a describir de una forma vigorosa las palabras del poeta en su verdadera expresión de consciente inconsciencia (esos árboles rugosos y altivos, esas figuras humanas abandonadas a su propia alegría o a su soledad, esos campos llenos de flores y de primaveras y sobre todo, por favor, véase lo ocurrido antes del comienzo de los "sonetos de las cuatro estaciones").

Muchos y variados poemas, decíamos, en un denso libro de páginas sin numerar, donde para cada gusto o afición existe la palabra exacta. Cada cual aprenda su poema, y el que no lo aprenda...

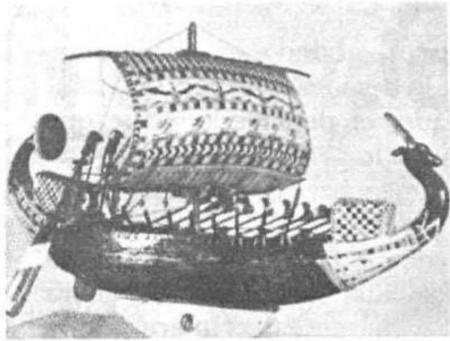
CUANDO EN LAS TARDES FRIAS...

Quando en las tardes frías de noviembre
el granizo llama tembloroso a mi ventana,
quisiera abrirla de par en par
e invitarle a pasar, pero no puedo
Temo que al hacerlo
se me convierta en lágrimas
y son tan tristes
las tardes grises
cuando lloran...!

MANUEL QUIROGA CLERIGO

P. L. UGALDE: *La Edad de Oro*. Barcelona, 1976. 144 págs.

Imaginemos estar en una época más, como las otras que ya han sido. Y una tarde, sentados en lo alto de un cómodo sillón, nos enfrentamos cara a cara —digamos— con la vida. Vagamente recordamos que el destino murió, que la palabra crisis no tuvo contenido, que los héroes pasaron a la his-



toria y que los mitos, las leyendas y los sueños se pudren archivados en un cajón con etiqueta: el inconsciente colectivizado y hasta urbanizado (perdón). Y, con todo, en un momento, nos sentimos estáticos mirando desde arriba el laberinto de nuestra —digamos— mente.

Habíamos leído lo que Dilthey escribió, que “hay un núcleo en que el sentido de la vida, tal como lo quisiera representar el poeta, es siempre el mismo para todos los tiempos. Por eso los grandes poetas tienen algo de eterno”. Y por eso gritaba al final de aquel párrafo: “¡Esperamos al

poeta que nos diga cómo sufrimos, gozamos y luchamos con la vida!”

Casi ha pasado un siglo —¡otro!”, y desde entonces hemos inventado muchas contradicciones, guerras, manuscritos, dimensiones, niveles, etcétera, incluidos mecanismos y teleologías. Y así estamos. Pero...

Y aquí entramos de plano en nuestra época, con un libro —todavía— en las manos (o en su defecto *La Estafeta Literaria*), con las palabras, esas “ganancias de un cuarto de hora” (¡Ojalá!): en plena soledad con la palabra (que también parece haberla inventado la época). Vamos acá.

*Idea hipótesis nuevas
con la inspiración y el favor de los dioses.*

Lo dejamos aquí, malévolamente susicaces, aunque *La inspiración y favor de los dioses / están en la ilusión de las mejillas /*, y continuamos en la página siguiente, al azar, olvidándonos de lo cómodo alto del sillón y la pared de enfrente con su niebla de un momento densa.

IX. OTRA VEZ, COMO SIEMPRE

*Cocina sin esperanzas y el cubo
de la basura en las cajas
de música y la luz o el barro viejo
se endurece en farallones
de papel por las paredes
y una yegua cruza el campo
y en las piedras está el mar pese a todo
y si en el cuarto o por los muros
hay un grifo de silencio (sigue)*

Lo tomamos de nuestra por pensar que ilustra un modo de decir en el automatismo intencionado de Ugalde, y regresamos al prólogo poético que le escribe Javier Lentini, entremezclando versos...

*Si un hombre está solo en el bosque
no está solo...*

“El principio llega cuando la lluvia y las lágrimas se funden en hacernos compañía, cuando la araña sonrío y los lagos de sangre no pierden nun-

DEL SUR Y OTROS TIEMPOS DE JUAN BERNIER

Corren que te corrian las aguas de los años cuarenta y tantos. Hay quien cantaba a la orilla de lo que solía llamarse “perfección garcilacista”. Pero soplaron ventoleras de tremendismo. Y alguien aseguró que toda poesía es religiosa. Y luego se clamó por el compromiso político-social. Cuando no por un verso satisfecho, complaciente, de cada día... He allí que irrumpió con voz y brío propios un grupo, el de la revista **Cántico**.

Su primer número: Córdoba, octubre, 1947. Mas dicho grupo se había ido formando con anterioridad, entre los años 41 y 43. Tratábase de Ricardo Molina, Pablo García Baena y Juan Bernier. Sin olvidar a Mario López, Julio Aumente... Ni a los pintores del Moral y Liébana.

El objetivo más ansiado: enlazar con la generación del 27, no ajenos al lema: el poeta siempre ha sido y será el hombre. Y todo a través de una estética marcadamente del sur. Bebieron con avidez en el creador de “La realidad y el deseo”. Iban a perseguir, sin rodeos, la riqueza de expresión. Frecuentemente alcanzaron un esplendor de aliento barroco. Temas más acuciantes: la pasión amorosa, un intimismo de intenso signo culturalista, la conciencia del tiempo, clave esencial de la lírica cernudiana... Así como un verdadero culto al lenguaje y a una diosa desprestigiada con exceso: nuestra señora de la belleza.

En el prólogo que escribe al frente del libro que hoy comentamos (1), Guillermo Carnero se pone a subrayar: “La revista **Cántico** era una amalgama de personalidades poderosas pero diversas y en muchos momentos divergentes, unidas por un omnipresente deseo de extremar el cuidado del lenguaje.” Y al poco se llega a una conclusión con peso definitivo: “La perenne lección de **Cántico** y de Juan Bernier es no haber considerado el lenguaje como un instrumento, sino como un fin en sí mismo.”

Al comentarista le parece muy justa esta revalorización de los poetas de la revista **Cántico**. Como alguien anotó, y sin dejarse en el tintero aquello del desprecio centralista por la literatura que brota por tierras del Sur, estos poetas cordobeses, en los duros años de la posguerra, llevaron su obra por unos caminos ciertamente apartados de nostalgias imperiales. Tras el homenaje a la memoria de Ricardo Molina, en el Instituto de Cultura Hispánica, con la intervención de Dámaso Alonso, Pablo García Baena y Mariano Rol-



dán, y una casi reciente edición por el Ateneo de Málaga de los “Poemas 1946-1961” de García Baena, ahora le toca la hora y fervor a Juan Bernier.

Vio la luz en la campiña de Córdoba, en el año 1911. Se trata de un poeta que según las muestras, gusta de espaciar excesivamente la aparición de sus libros. Desde “Aquí en la tierra” (suplemento de la revista **Cántico**), del año 1948, hasta “Una voz cualquiera”, (colección **Agora**), tenían que transcurrir más de una decena de años.

Recientemente Juan Bernier ha entregado por fin su “Poesía en seis tiempos”: “Tiempo del Sur”, “Tiempo del Deseo”... Y aquéllos del “Hombre”, de “Muerte”, de “Dios”... Al final, “Tiempo de Ahondar”. Un apretado volumen. Bernier agrupa poemas publicados tanto en libro como en revistas y numerosas composiciones inéditas. Acerca de éstas señalemos su latir entrecortado, breve, y toda una serie de nuevas motivaciones: playa, el mar, Néjar, Mulhacén, Sierra Nevada... Poemas como los titulados “Belleza” (“Córdoba inconsciente como estatua de mármol”), “Parque” (el de la capital malagueña), “Pinares de Marbella” y “Playa” extrovierten sus ansias en celo.

La poesía de Juan Bernier aparece debatiéndose entre una pluralidad de sed e incitaciones; así cuando impreca a los dioses...

**Yo os invoco; que mi voz resucite vuestros restos
deshechos,
vuestros torsos desnudos que se bañan en las lágrimas
húmedas y soñolientas de los prados.**

Aquella de la ansiedad vitalista:

**Miro, ansiosamente miro
como si fuera a escapar de mi pupila devoradora
el oro lánguido y el brillante ébano plasmado de
los cabellos,
su onda esculpida en luz...**

Cuando invita al ritual erótico:

**Vamos al río juntos los dos
joven tu cuerpo y tu alma joven,
vamos al río dorado por el sol de julio...**

Aún no hicimos hincapié en el verso que clava su metal en la injusticia. Léanse los poemas “Todos”, “Hombre de Hanoi”, “Nadie merece morir”, “Asesinato”, “El marginado”, “Los políticos”, “Poema de la gente importante”, “Aquí en la tierra”, y tantos otros. Otras veces la voz se desata ante Dios. (“Tu nombre, ¡oh Dios, Padre mio! está siempre en mis labios.”) Y clama ante el misterio de los misterios; en la página 142, el poema “Morir”, uno de los más estremecedores. (“Acaso no creo en mi muerte...”)

Se podrían traer a primer plano numerosos “tiempos” de esta lírica caliente, esplendorosa. Bernier que canta a ras de tierra. Hedonista de nacimiento. Ansioso por volver a la arcilla primera. Con ojos que devoran. A pulmón abierto. Embriagándose de magnolias, de zumo, de sándalo... Sabio por los cinco sentidos. Amargo en meditaciones. Bernier canta desde las torres de Córdoba. Y convoca sin cesar a los dioses vivos. Metiéndose por las pupilas las colmenas radiantes, adellás, tarajales, blancas azoteas, el olor de los cuerpos desnudos.

**Quiero tu amor de día y no en la negra noche
tu amor en la blancura del cuarto enjabelgado
con sus puertas abiertas al sol centelleante
donde la parra gira sus zafiros de avispa
sobre el lecho sin velos...**

Juan Bernier y su pereza cósmica. Una conciencia muy exigente. Como artista y ser humano. De vuelta de este mundo. Con dolor. La angustia que no falte. Ni la denuncia. A grito calado. El candente desengaño. Bernier contempla, saborea, se bebe sorbo a sorbo, despaciosamente, bien en anchurosa copa, bien en vaso de perfil ceñido, su densa fe sacrificada. Que le va mordiendo por los pulsos el ahondar del tiempo.

(1) Juan Bernier. *Poesía en seis tiempos*, Allar. Colección de Poesía. Editora Nacional. Madrid, 1977. 190 páginas. 10,5 x 18.



JOSE GARCIA NIETO: *Los cristales fingidos*. Angaro, 63. Sevilla, 1978. Editorial Católica Española. 60 págs. 14,5 x 21.

Una guitarra suena en la calle. Muchachos y muchachas la acompañan cantando, en tanto giran, juegan, ríen. La juventud baila en sus ojos, en los labios que besan una fresca mejilla, en sus voces intactas. Desde la ventana, tras los cristales ciertos —“por todo lo que separan”—, el poeta los ve hacer. La nieve de los años se ha posado en sus sienes y la tristeza de lo irremediable en su corazón. ¿Quiere olvidar, recordar, refugiarse en sí, saltar en medio de ese corro alegre, borrarlo de su contemplación?

*Todos parece que se aman,
y no lo saben, ni saben
que el solitario habla
desde una torre
alta,
ya casi
derrumbada.
El sabe bien que nadie escucha,
que a nadie importa su palabra.*

Digo, dicen estos versos, del poema “Juegos allá bajo” que centra el nuevo ligero de José García Nieto, *Los cristales fingidos*, ganador del último premio “Angaro”. Poema estremecedor, definitorio y definitivo; suelto de hechura, llevado de la mano de la asonancia, podría resumir, por cuanto alumbraba y cuanto calla, la esencia de este poemario que va creciendo a medida que la relectura más lo cala y lo capta. Los pocos elementos de esos versos finales (el solitario, la torre semiderrumbada, la palabra cordial que nadie oye) se erigen en símbolo de este canto acordado y adolorido, tapete sobre el que un hombre deja lo más hondo y sincero y desgarrado de su corazón, raíz de sí, casco entre despojos, que busca pecho —agua— en donde alojarse, gravitando.

Ha recorrido el hombre, el poeta, un largo camino. Sobre la piel trae cicatrices, heridas aún

recientes, desengaños, abandonos, incomprendimientos y desafectos. El despojado, se nombra; también, el desheredado, el desterrado. Sabe que “no se vuelve jamás a lo perdido”, pero no puede evitar volver la cabeza y recordar, en el desamparo, al padre tempranamente ido, invocar su regreso y compañía. Fue música sonora y ahora es música callada; palabra viva, “y ahora soy el silencio que ya empieza”. Ha cruzado la frontera, ha gastado —¿malgastado?— “la mitad del tiempo”, que dijo otro poeta. Y se pregunta si aquello fue real —nombre, beso—, si esta ceniza de hoy son los bosques encendidos de ayer. Se puede tener la vida “dócil para la muerte, pero no acostumbrada”. Y de esa rebeldía postrera surge la canción, que es hermosa, pero sin duda menesterosa y lastimada.

*Perdí todo lo que me disteis:
la certidumbre y la pereza,
y el esperar: llegará un día
que no llegó, que nunca llega.
Eran fingidos los cristales
como fingida la creencia.
Ahora las manos tocan, saben
que el mundo es piedra sobre piedra:
la amistad de las criaturas
y la boca de la doncella...*

García Nieto sabe arrancar del enesílabo, de su cadencia tremulante, los frutos mejores. Tres poemas más del libro están desarrollados en este verso tan peculiar, alcanzando su momento cimero en el dedicado “a Velázquez”, llevado todo él con muy sabio pulso.

Pero, sin dar de lado a lo formal (García Nieto es maestro en este terreno, sea cual sea la senda elegida), cabe insistir en que *Los cristales fingidos* es un libro dramático, confesional y necesario, en el que su autor ha volcado su madurez de hombre y de poeta. Hay varios poemas —“Alguna manera de verdad”, “Otra vez” y el que nomina el volumen— que, concebidos en tres partes, han sido colocados separadamente, fragmentadamente, lo que origina un a modo de ritornelo conjuntador, no disgregante, que da mayor unidad al poemario, al envolverlo en un clima uniforme, que no llega a ser obsesivo, pero que trasciende el sosegado fluir versal. Tal ocurre en cierto modo con la alternancia de los sonetos, pieza clave siempre en el hacer de este poeta; en número de dieciocho, dan consistencia al libro, sin llegar por ello a condicionarlo. En este punto, me gustaría recordar unas frases de Johannes Pfeiffer, en *La Poesía*: “Sólo puede llegar a poseer la verdad poética —asevera el filósofo alemán— quien se sumerja en la vida de la forma; y de la forma poética sólo se adueñará quien se hunda en la verdad en ella vivificada”. José García Nieto, con una obra sólida y coherente a la espalda, está en posesión de esa verdad, de esas verdades imprescindibles para afrontar con la cabeza alta el juicio de los otros. Digo de los bienes preparados y de los bien intencionados. Los demás, no cuentan.

CARLOS MURCIANO

ca su color ante las cenizas de la primavera imperturbable.”

Y aún nos vamos más atrás, hasta el preámbulo del propio autor, donde confiesa claramente su pensamiento poético: “Estimo que la poesía no es, primariamente, un arte, sino, sobre todo, una invención, la revelación primigenia de las cosas por su nombre.” (...) “Encontrar la verdad pieza a pieza, sin buscarla, y cantar el sentido más intenso de las cosas, es el

último y más evidente estatuto poético: lo único que nos fue un día donado. Jugar.”

Pero el juego tiene normas (arbitrarias) y el libro es una de ellas —hoy— (situándonos situacionistas).

II. SI RECUERDO A LOS MUERTOS

*¿Por qué?
Como niebla de cementerio
las fundas paternas se disipan*

*a jirones, y un campo helado
se ablanda, la escalera bajo el río, mohosa,
cae en desuso y el petróleo
en sus latas ya no huele
y una estufa se cancela.
¿Por qué es tan pisciforme aquel perfume,
los mechones de anémone irritada
que hieden, las cenizas
de la urna polvorienta, las flores de la
elección
los cantos de la renuncia y la pasión
se deslee en la conciencia?*

Es ésta una forma de sufrir, gozar y luchar con la vida. Es una tarde se lee, pero requiere varias y variadas —tardes y lecturas— que nos aviven el pensamiento y la cultura, porque la Historia y la Mitología aún nos sirven, como siguen sirviendo los sueños y la esperanza.

Ugalde, que ha dado a luz, después de *La Edad de Oro*, otros dos libros: *Poemas Lógicos y Arqueológicos* (de iniciación poética y mundo universitario) y 61 *Poemas* (de afirmación personal), insistirá seguramente en expresarnos sus vivencias, sintetizando con palabras las intuiciones interiores y las aportaciones de una vasta cultura cada vez más antigua y libresca, aún viva.

GUILLERMO DE LA CRUZ

JUANA ROSA PITA: *Pan de sol*. Editorial Solar. Washington, 1976. 62 páginas.

Premiada en 1975 por el Instituto de Cultura Hispánica, con el primer premio de poesía para hispanoamérica, Juana Rosa Pita ha proseguido su labor poética, siendo el resultado, *Pan de Sol*, su primer libro.

Cuarenta y nueve poemas cubren las sesenta y dos páginas de este libro que se me ha revelado ambiguo y contradictorio.

Paso a explicarme: tomando los términos “forma” y “fondo” que definen (ambiguamente) la dicotomía posible en la obra literaria, veremos como “forma” en *Pan de Sol*, engulle notablemente a “fondo”.

La estructura de los versos de Juana Rosa Pita resulta impecable, evidenciando un profundo conocimiento de las formas poéticas. Estéticamente abundan las recreaciones oníricas con un simbolismo sutil, tenue, pero que en conjunto puede resultar frío, estático, y desprovisto de emotividad.

Pero este resultado está en relación directa con el espíritu del poeta: la preocupación, la rabia, el caos, pueden resultar, a la larga, un duro y difícil bocado para el creador, para el poeta.

La *Elegía* a César Vallejo, descincha una contradicción atroz: “ay pobre César / marxista solo / cristo solamente.” / Contradicción sutilísima que la lectura del conjunto nos revela, ya que esta acepción de “cristo solamente” subyace una errónea pretensión: fundir en la dualidad marxista-cristiano en la personalidad de Vallejo, de amplios espectros libertarios en su poesía. En la *Carta a Dios*, me esfuerzo tratando de encontrar en Dios el destinatario del poema; no puede evitar ver siempre un hombre, un amor hacia un ente de carne y hueso: “En cambio si algún día naufragué en unos ojos / sudor lágrimas risas o culpas compartiendo / la magia de tu soplo desgarró los cerrojos: / tu amor se fue sintiendo.”

Sin embargo, hay en la poesía de Juana Rosa, un profundo ímpetu, una suerte de mágica potencia que hace de numerosos versos un poema, fuera del conjunto en el que está incluido.

Quizá ese onirismo tenue, comporta una fuerza aletargada que impresionada. A medio camino de una poesía compacta, la poesía de *Pan de Sol* tras-

VISION BARROCA DE LA MUERTE

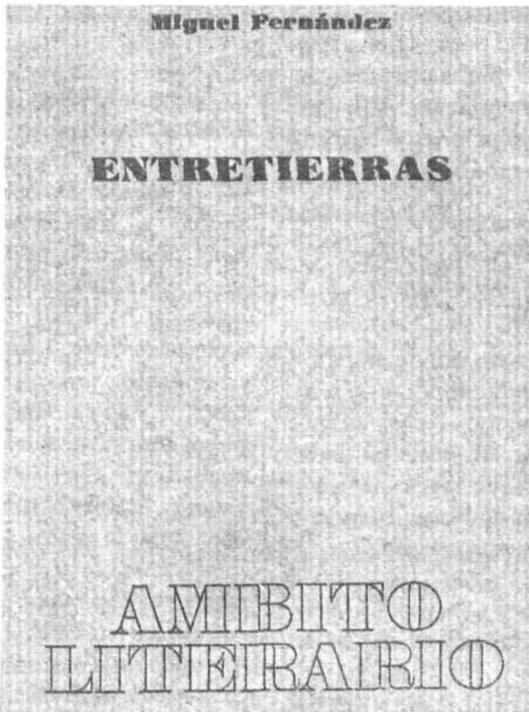
No cabe duda. Si existe en la poesía española más reciente un elemento que haya contribuido al espíritu de cambio en la misma, ese elemento lo constituye la manifiesta preocupación por transformar el lenguaje. Al decir esto no caigo en la trampa de creer que en las décadas anteriores —y cada década entraña, a mi juicio, un impulso de renuevo feliz o infeliz— el lenguaje ha sido asunto secundario. Resulta obvio que cada *nueva ola* tiene mucho que ver con el estilo de las palabras y, por ello, referirnos al lenguaje sin añadirle su correspondiente determinativo puede dar lugar a confusiones que, como de costumbre, nada benefician.

La cuestión es otra. La cuestión es que, particularmente desde los años sesenta para acá, y no de manera uniforme ni a cargo exclusivo de un grupo, se ha acentuado el empeño de enriquecer el idioma poético e incluso de problematizarlo (actitud de ruptura), tendencia que podemos considerar paralela al interés de la crítica por los aspectos lingüísticos de la creación literaria, interés que procede, entre nosotros, de la escuela de Menéndez Pidal contrapuesta, en buena parte, a la de Menéndez Pelayo. O sea, que el sincronismo no se produjo con absoluta exactitud. En el vaivén de acciones y reacciones, tan permanente en el desarrollo de la literatura, esa potenciación de lo verbal implica una respuesta, por ejemplo, al directismo de la poesía realista (el lenguaje, como siempre, va en función de su contenido) y también a esa otra clase de poesía, menos lineal, que coexistió y coexiste con aquélla.

Lo que trajeron tales *gallinas*, ahora muy visibles, es, dicho sea en términos generales, una inclinación al gusto por lo barroco y, por ende, a la poesía difícil. (Un inciso: ya sé que no todo es así en nuestro panorama; y me atrevería a suponer que la rotunda réplica no ha de tardar). Las *madres* barrocas, muy consustanciales al talante español, volvieron a extender su dominio, su presencia y su influencia. La poesía en punta se ha dejado sumergir en esos odres de ilustre tradición, basando y justificando tal acuerdo en lo que no deja de ser una falacia: la poesía de antes, la propiamente de posguerra, ofrece, desde la perspectiva del lenguaje en sí, un estado misérrimo. Esta conclusión sólo es posible sostenerla a base de mucha ignorancia. Esto es, que no se sostiene.

Entretiemras (1), de Miguel Fernández, último premio nacional de poesía por *Eros y Anteros*, viene a punto para que hagamos una breve cala en obra concreta. La vocación barroca de su autor posee un sólido arraigo y se adelantaría, casi a solas, en el asomo de otras tentativas similares. Ya *Credo de libertad* (1958) contiene una propuesta orientada a la densificación, por dentro y por fuera, del mundo lírico.

(1) Miguel Fernández: *Entretiemras*. Ambito literario, Barcelona, 1978. 13 x 18 cm. 94 páginas.



Nueve años después, *Sagrada materia*, premio Adonais, mostraba, sin apartarse de dicha propuesta, un mayor equilibrio entre emoción humana y búsqueda expresiva propia. A partir de dicho título, Miguel Fernández, desde su aislamiento melillense, fue aumentando la dosis barroquista de su verbo, fue singularizándose, pero también oscureciendo voluntariamente sus textos sucesivos: *Juicio final* (1969), *Monodía* (1975), *Atentado celeste* (1975) y *Eros y Anteros* (1976), este último por el cauce del soneto heterodoxo, a manera de ensayo a sí mismo desafiante de una capacidad poética indiscutible. Dejando aparte este poemario que acabo de citar, por lo que tiene de virtuosismo adrede, cierto es que Miguel Fernández no se ha limitado nunca a un ejercicio en que faltaran motivaciones hondas, aunque su captación no fuera, por lo común, fácil, ahogadas, a veces, en la arquitectura de las dicciones complejas y, con frecuencia, brillantes. Quiero dejar sentado este desdén por el superficialismo, que otros cultivan en nombre de una morfología a la moda o así, y también el progresivo intrincamiento.

Entretiemras, compuesto entre abril y mayo de 1977, nos sitúa ante el tema de la muerte de un ser concreto (una nota al final nos informa de que se trata de la madre del poeta). Es concreta igualmente la atmósfera en que se nos habla del fin de un ser querido. Toda la primera parte está constelada de alusiones inequívocas —velatorio, lenta agonía, última palabra, cuerpo yacente—, a las que se añaden las referidas a hechos posteriores a ese acabamiento: funeral, entierro, evocación de la difunta, notaciones que se relacionan con inevitable la podredumbre, allí, entretiemras. Miguel Fernández nos acerca a la realidad física de una muerte, sin traspasar ese plano, pero ¿cómo? No al uso elegíaco ni simplemente sentimental, sino comunicando esto

mismo, en esencia, a través de una expresión elaborada, estética, contenida, en lo que cabe, mágica a veces, que hace el efecto de distanciarnos de lo que el poeta vive. La cuerda barroca se encarga de ello, si bien ésta propende a mayor sobriedad que en obras anteriores del mismo autor. Hay, otra vez, una vuelta a cierto equilibrio entre significado y significante, lo que, sobre todo, se advierte en el primer tramo del libro.

El segundo, que se titula *Cuerpo*, es ya una prolongación metódica de la memoria física de la persona acabada, mientras *Captura*, la tercera parte, proyecta la muerte en un sentido total y más abstracto, con algunas intercalaciones culturalistas. *La muerte es una historia particular*, leemos, y, al cabo, Miguel Fernández establece una semejanza: *La poesía es lo que no se descubre; / parecida a la muerte pero en vivo*. Y también: *Es igual que ese cuerpo que tendido fenece, / lerdo en las profecías que redimen su aurea / y es soez fingimiento ya que tan sólo existe / aquello que libera tanta muerte diaria*.

La construcción del libro acredita ese rigor y coherencia a que nos tiene acostumbrados su autor. Leyendo este poemario me ha venido al recuerdo *Réquiem andaluz*, de Alfonso Canales, por cuanto ambos dan al morir, enfrentándose decididamente a la materia acabada, y querida, una dimensión verbalmente exquisita y con relumbres misteriosos. Miguel Fernández deja menos zonas oscuras que su paisano (atendiendo a la división administrativa) malagueño. La medida del endecasílabo, aquí y allá, resalta esplendorosamente: así, *el cónclave floral del velatorio; mientras duermes velada sin respiro; contemplo losa cruel que alberga el alma; la materia, si inerte, duerme en vela / su aguafiestas de bruceos con el dólmen / que de rocío cubre el aposento, / el plexo siniestrado, y ya es mordaza / pues de muerte se cubre en su letargo*, etcétera.

A mi ver, es la primera parte la que trasluce más enteramente los valores de *Entretiemras*, en realidad abocados, por el *cómo*, a una concepción clasicista, donde Góngora y algún Quevedo, tan amigo éste del tema mortuorio, vienen a confluír junto con otras influencias próximas. *Captura* es el apartado cuyo tratamiento se presta a menos clarificación, y entiendo que no es afortunado, aunque su cierre sea un acierto.

Miguel Fernández se halla en plena y activísima faena. Miguel Fernández es uno de los espejos en que puede vislumbrarse el norte y el sur, claro, de un modo muy actual de escribir poesía, sus ventajas y sus desventajas, su luz y su oscuridad. Poner la estética antes que la emoción, que tanto falta hoy, desgraciadamente, comporta riesgos indudables. Pero Miguel Fernández, la verdad sea dicha, no ha caído ahora en excesos.

LUIS JIMENEZ MARTOS

luce vida propia, aletargada precisión, poesía brillante:

brazos / que penadamente cumplen / su oficio de pendientes / confirmando su vocación de anillo.

Versos que como éste nos hacen presagiar un próximo libro, pleno, revelante. En definitiva, libro de claro-oscuros, de ambigüedad profunda, siempre acompañado de cierto hábito de cansancio secular.

JOSE RAMON CARDONA

ANTONIO L. BOUZA: *Castilla desde mi Centauro*. Colección Artesana. Burgos 1977. 67 págs. 27 x 11,5.

Cuando en 1970 conocimos Dios de Muertos, de Antonio L. Bouza, alentamos las ideas más optimistas acerca de la proyección futura del poeta.

Después de aquel valioso presente, el autor palentino reincidió con alrededor de media docena de libros, todos ellos signados por una constructiva orientación de vanguardia, los cuales notabilizaron su trayectoria.

Ahora el director de la revista artesana y del grupo creador Odología 2000, nos entrega: *Castilla desde mi Centauro, alegórico poemario integrado por 56 cantos*.

Dice el poeta en su impronta de apertura:

Inventaré un naufragio para que tú descubras mi sabor marino

Desnudaré el rosál para que puedas tú quitarle espinas al presentimiento. Naufragaré inventando el efímero espejo de las voces

para que desnuden tus labios Castilla el amor de que adolezco."

A partir de este exordio, hace desplazar su biosa cabalgadura mitológica por zonas rituales de la memoria, epopeya en la cual se conjugan ofertorios fervorosos, cánticos de alabanza al hábitat geográfico, a las cosas distintas que lo singularizan o a la labor impar de ciertos hombres históricos que dignificaron altamente la regionalidad.

Todo ello tratando de unir la tierra con la razón y el espíritu actuales, la historia

con el presente. Tal vez a eso se deba la multiplicidad de formas que Bouza —animador de justas de poética visual— ensaya a lo largo del volumen que nos ocupa, donde, a primera vista, parecen confundirse ingenio con ingeniería.

Castilla desde mi Centauro, que lleva el número 36 de su colección, tiene portada y acertadas ilustraciones de Paco Conesa.

ARIEL FERRARO

JOSE ANTONIO REY DEL CORRAL: *Cancionero de dos mundos*. Colección "Poemas". Zaragoza, 1978. 71 págs. 15,5 x 21.

No es que participe yo en el deseo de que el verso rimado debiera prodigarse algo más. Me da igual. Lo importante es que haya poesía en lo que escriben los poetas. Pero, de vez en cuando, cae bien un libro poético en el que su lectura invita a ser una especie de lectura cantada. Y esto es lo que pasa con *Cancionero de dos mundos*, y no precisamente por su título. Su autor, José Antonio Rey del Corral, ha adoptado formas poéticas de cierta tradición, propio en muchos casos de poetas licenciados, de poetas profesores, aunque ello no sea exclusivo y de ninguna manera preferido, puesto que el verso libre no queda sólo para el poeta poco ilustrado.

Rey del Corral, según consta en la solapa de su poemario, es licenciado en Filosofía y Letras y profesor universitario. Por lo tanto, conoce perfectamente todo lo preceptivo en Literatura. De ahí su lenguaje y las maneras de recogerle en sus moldes, un lenguaje rico y fluido con el que ha elaborado bellos poemas particularmente de arte menor:

Cantar...
en cada nube
quiere el que sube
volar.

Yerbas y ababoles
junto a los trigos;
estrellas y soles
son mis amigos.

Abre el libro un "Autorretrato" soneto en que se define el poeta de dentro a fuera: "No tengo nada que objetar al río. / Igual que él soy surco del paisaje, / un frenesí de piedras, un estiaje, / un ir hacia el sosiego desde el brío." Me paro. Y leo más abajo: "Y oigo al río que pasa por mi lado / ahogado cada día y destarrado." Terminando así: "Es el hombre de dentro que me toca."

Pasando, después, por su "La voz", llegaremos a "Teoría de la décima", integrado por veinticuatro composiciones. Magníficas, maestras décimas, donde el poeta ya se impone el licenciado hasta el final del libro.

El romance, la lira y otras formas poéticas son utilizadas por Rey del Corral, siempre seguro y rígido en su composición. Los temas son abordados por el poeta con sinceridad y con franqueza. Hay algunos coincidentes, y muy a propósito, con la canción popular. Otros motivos vienen a ser como canciones del pueblo —que no es lo mismo— o para el pueblo. Y no como "instrumentos de agitación y

denuncia". Ya no es tiempo aquí, ni tiene el mismo interés. Aunque los poemas son excelentes. Y no es que falten causas para que el poeta diga cosas que le duelen. Las hay. Pero ya no sorprende nada a nadie, a no ser que sorprenda el poema por su calidad, la calidad que, en este caso, comportan los poemas de Rey del Corral, con las excepciones —bastantes— que podría señalarle, como:

Yo no le lloro al suburbio,
que es el suburbio el que llora,
yo sólo llamo al disturbio
y lamento la demora.

Porque el poeta no puede emocionarse con versos tan facilones —lo sencillo puede ser bueno— casi vulgares, tan distintos a: "Lo que ha dado en sacrificio / es lluvia para las siembras." "... nace un hombre liberado / que se transforma en cosecha."

Y mejores:

Ay, peces silenciosos que acampan en
las playas,
son sucesos nocturnos, penas que se
remansan.

Con lo que José Antonio Rey del Corral es poeta, y demuestra que es capaz de saltar de lo fácil que no dice nada, a lo sencillo, que puede decir todo en poesía.

JUAN ANTONIO VILLACAÑAS

RAOUL GARCIA IGLESIA: *Horizonte*. Ediciones Solar. Washington. Buenos Aires, 1977. 54 páginas. 13,5 x 21.

¡Cuántas lecturas bien asimiladas hay en este libro de Raoul García Iglesias! Sobre todo, de Juan Ramón Jiménez. Hay en todas las páginas de este Horizonte como un hálito del mejor Juan Ramón. Como una respiración de la belleza, del amor, de la comunión franciscana con la naturaleza y con la vida. Desde el primer poema: Yo estaba erguido y seco / como árbol sin hojas...", hasta los versos finales del último:

Un viaje de colores hacia el alba:
iel alba vieja de las cosas nuevas!

El libro que comentamos se sale del molde de la poesía caudal hispanoamericana de resabios sociales y pablonerudesca en el fondo y en la forma. Aquí el poeta aspira a la expresión de su mundo personal, de su dolor o su amor íntimos. La dimensión del hombre está en su profundidad interior, desde donde penetra en la misma hondura de las cosas; de esas cosas que ve junto a la amada en una contemplación misteriosa: "entra tu alma en la mía, / callada, alta, serena. / A veces, parece lantania, / unas nubes audaces, / y tú y yo, solos, dos sueños / sobre el lomo dormido de la tierra. / Calla. / Ya se despierta el cielo."

Las mismas cosas cotidianas, los pequeños dolores de la vida, el gozo diario del amor... Se hacen tema y contenido de una poesía sutil, captada en su punto de mayor belleza. Abunda la contemplación de la naturaleza en horas de soledad. Aquí conviene señalar que algunos nocturnos alcanzan el más puro lirismo de este poemario. Destaca el de la página 23, "¡Solitaria armonía!", cuyos versos últimos apuntan el mejor momento del libro:

Duerme la vida su costado más rojo,
y trasnochada humedece mi boca
las palabras insomnes.

Y mis ojos, como peces ebrios,
nadan hacia la luna llena
en el agua encendida del cielo sin
estrellas.

Luego, los poemas amorosos, que no son sino una manera de ver las mismas cosas en compañía. Así, el monólogo se transforma en diálogo. Pero hay también gran intensidad en el amor sentido a solas, como dolor de ausencia: "En mi pecho cerrado / grita y grita en silencio / mi corazón tu nombre... / Un suspiro es el tiempo / que estuviste conmigo. / El tren que tú no oyes / va silbando muy lejos; / el gallo ya no canta, / y va por los caminos / de la noche cerrada, / cual un niño con miedo, / murmurando tu nombre / mi corazón sin sombras." Pero la vida se transforma en gozo ante la presencia del amor. Muy significativo es el poema titulado "Domingo en Nueva York", en el que el poeta expresa su felicidad al ir de la mano de la amada en la tarde primaveral de la ciudad, en la que desaparece el cemento y sólo existen las dos personas que se aman:

Como estrenando nuestras vidas
éramos parte de la primavera.
Era un día de luz a nuestro antojo
para el secreto de nuestras manos
juntas

En otros momentos del libro hay motivos de poesía religiosa, muy adivinada en el poema "Árbol", donde el simbolismo de lo concreto se hace metáfora de lo universal: "Ya sé, no me lo digas más, / Ya sé que El es ese árbol misterioso."

Estilísticamente Horizonte combina el verso heptasílabo con el endecasílabo, aunque no sigue una medida exacta; el poeta se muestra muy libre en poemas cortos y muy unitarios. De vez en cuando, aparece alguna rima asonantada en versos que no deben llevarla. Quizá el mismo buen oído traiciona al poeta. Son descuidos que muy bien podían haberse evitado.

Horizonte viene a ser un libro muy europeo de este poeta cubano. ¿Se evade de la problemática de su país? ¿Prescinde de los aires hispanoamericanos, no sólo en su contenido, sino también en su expresión? De todas formas, conviene decir que Raoul García Iglesias, poeta poco aficionado a publicar sus versos, nos ha entregado un libro maduro, fruto de su hábito de buen contemplador. Esperamos nuevas entregas que nos hagan ver con mayor precisión el alcance de este Horizonte.

RAFAEL ALFARO

JESUS HILARIO TUNDIDOR: *Tetraedro*. Ambito Literario. Barcelona, 1978. 121 páginas. 13 x 18.

Podemos decir que Jesús Hilario Tundidor que, nacido en Zamora, diez años antes de la explosión de Hiroshima, pertenece a la generación de los García Calvo y Claudio Rodríguez, sus paisanos.

Sin embargo no hemos dicho nada. Y aunque continuásemos citando aquí los nombres de sus anteriores libros poéticos, no añadiríamos mucho al suceso de que los poemas que componen *Tetraedro* nos han hecho recapacitar sobre la buena salud que poseen los versos de Jesús Hilario Tundidor.

Tetraedro es un libro múltiple, escrito durante, al menos, ocho años. Los



poemas que lo componen han venido decantándose con lentitud, pero con constante sabiduría de fluida construcción, esa parcela del oficio poético que se tarda mucho en aprender y que, una vez conseguida, marca verso a verso cualquier poema hasta hacer de los textos una auténtica obra de arte; el objeto poético soñado por algunos maestros como Guillén; y si el canto decididamente contemporáneo de J. H. Tundidor puede prescindir de halagarnos con medidas tradicionales o incluso rimas perfectas, el poeta enfoca la creación con formas y temas polivalentes.

Como todo "tetraedro", éste también tiene cuatro caras, aunque desde luego no son triángulos equiláteros. Pero todo se andará.

Años atrás, centenares de poetas, poetillas y poetastros, cantaban a una paz demasiado abstracta, muy etérea, decididamente folletinesca. Otros —más auténticos— se contentaban con nombrarla con añoranza o ironía.

Tundidor nos muestra ahora este poema, también titulado (como tantos otros) La Paz:

Una negra paloma vuela sobre el otero.
He aquí una paz perfecta: España, patria,
áلامos

cenicientos
en un hondo respeto
múltiple de inocencia, luciendo
su alto, primaveral cortejo,
su posición de río y campo y sueño.

En diversas ocasiones regresa Tundidor a mostrarnos cómo puede contentarse, mediante una elaboración profunda, cualquier sentimiento, aunque éste, a priori, pueda aparecer como antipoético; así, en Elegía para una carpa real:

Fue de pronto y sin más: cebo
y pique, luego un asombro grande por los
ojos
Donde la libertad era un camino / paz / y
una
rumorosa verdad que el río, majestuosamente,
edificaba.

El libro cuarto, *Historia de Hieronimus Bosch*, viene a entregarnos un poema en cinco partes que ya conocíamos por haber aparecido en la antología "seis poetas de Zamora", que preparara el mismo Jesús Hilario Tundidor. Notamos algunas variaciones, que lo mejoran sin ninguna duda.

...Ecce/Homo aquí no hay nadie nada
nunca hay nada
ojos inquisición para buscar la dicha ojos
de un ínfimo presente insólito
presente en el que el hombre yace

No. Aquí no hay nada, nadie. Aquí, si acaso, únicamente tenemos un libro de poesía que nos devuelve el grato sabor de la palabra, el agri-dulce mordisco en unos versos auténticos. Y eso no es poco, tal y como está el panorama.

JUAN QUINTANA

otros libros recibidos

ROBERT PAUL WOLFF, BARRINGTON MOORE, Jr., y HERBERT MARCUSE: Crítica de la tolerancia pura. Editora Nacional. Madrid, 1977. 107 págs. 21,5 x 16.

En estos momentos de confusión política y de pragmatismo a ultranza se hace más necesario que nunca una reflexión serena y objetiva, así como la búsqueda y confrontación de diversos puntos de vista y análisis que enriquezcan y amplíen nuestra perspectiva social y que supongan una alternativa a una serie de lugares comunes, simplismos y rígidos esquemas mentales que inciden negativamente sobre todos hasta el punto de dificultar seriamente y aún de paralizar el ejercicio de las facultades intelectuales en general y de la crítica en particular.

Bajo el título de Crítica de la tolerancia pura, título de inevitable y premeditada rai-gambre kantiana, tres pensadores, Robert Paul Wolff, Barrington Moore, Jr., y Herbert Marcuse, ofrecen un meditado y profundo análisis sobre los límites de la tolerancia, las relaciones entre tolerancia y sociedad y los factores que pueden influir poderosamente en su aparición, consolidación o desaparición.

Robert Paul Wolff, conocido especialista en Kant e impregnado de tradición analítica es el autor del ensayo Más allá de la tolerancia en el que postula que la tolerancia como virtud política debe ser estudiada por medio de un análisis de la teoría y de la práctica del pluralismo democrático. Llega a la conclusión de que la tolerancia es un mal necesario en una sociedad que ya no puede suprimir a los disidentes o encuentra el costo social de su eliminación demasiado alto. Señala que el pluralismo es un medio moralmente neutral para realizar fines políticos que no pueden lograrse a través de la tradicional democracia representativa. Así, pues, la tolerancia en una sociedad de grupos de intereses en pugna es el reconocimiento del derecho de intereses opuestos a existir y a realizarse, lo que no evita que la tolerancia para los que podríamos llamar grupos estables vaya acompañada de intolerancia para los individuos que se desvíen o conculquen la norma.

Barrington Moore, desde su óptica de sociólogo, considera toda la filosofía absurda y peligrosa. En su ensayo La tolerancia y el punto de vista científico comienza por delimitar y esclarecer que todo lo establecido por correcto razonamiento y pruebas puede considerarse científico. Así, los estudios de literatura o filosofía hechos con rigor pasan a ser ciencia. Saliendo al paso de posiciones dogmáticas se pregunta que cómo vamos a saber que nuestras concepciones

de lo que es bueno para la humanidad reflejan algo más que los prejuicios de nuestra época y periodo histórico. Postula que la tarea que incumbe al intelectual no es comprometerse con ninguna doctrina o ideal política, ni ser un agitador político, sino hallar y proclamar la verdad cualquiera que sean las consecuencias políticas. Por otra parte, matiza, frente a un criterio simplista y maniqueo que la violencia revolucionaria, incluyendo la dictadura, ha sido precursora de periodos de amplia libertad en diversos momentos de la historia occidental. Resulta sencillamente imposible poner violencia, dictadura y fanatismo a un lado y libertad, constitucionalismo y libertades civiles en otro, ya que el primero ha tenido parte fehaciente en el desarrollo del segundo. Negar la conexión no es más que un subterfugio parcialista.

Herbert Marcuse, conocido especialista en Hegel, se sitúa en una postura de negación de la tradición analítica al considerarla peligrosa y disparatada. Es su ensayo Tolerancia represiva el más polémico y el que defiende con más ardor la subversión del orden establecido. Según su análisis están aún por crear las condiciones bajo las cuales la tolerancia pueda llegar a ser de nuevo una fuerza liberadora y humanizadora, ya que actualmente sirve para la protección y mantenimiento de una sociedad represiva, para la neutralización de la oposición y para inmunizar a los hombres frente a otras y mejores condiciones de vida. Si se dan estos supuestos resulta evidente que la tolerancia se ha prostituido. Nos recuerda que con todas sus limitaciones y perversiones la tolerancia, democrática es más humana que una tolerancia institucionalizada que sacrifica los derechos y libertades de las generaciones vivas en aras de las generaciones futuras. Para este pensador la tolerancia aparece hoy como una noción y práctica subversiva y liberadora, pero advierte que lo que se proclama y practica como tolerancia es muchas veces un servir la causa de la opresión. Sale igualmente al paso de otra falacia al uso, ya que en términos de función histórica hay diferencia entre violencia revolucionaria y reaccionaria, si bien en términos de ética ambas formas de violencia son inhumanas. Pero, ¿desde cuándo la historia se hace de acuerdo con las normas morales? Comenzar a aplicar la violencia sólo cuando los oprimidos se rebelan contra los opresores es servir la causa de la represión efectiva, debilitando la protesta contra ella y favoreciendo la continuidad de un status social discriminatorio. Por si esto fuera poco, parece que la violencia emanada de la rebelión de las clases oprimi-

das rompe el "continuum" histórico de injusticia, crueldad y silencio por un breve momento. Breve pero lo bastante explosivo como para alcanzar un avance hacia los objetivos de libertad y justicia y una mejor y más equitativa distribución de la miseria y opresión en el contexto de un nuevo sistema social.

Tras estas profundas reflexiones sobre las que hay mucho que meditar, una conclusión parece imponerse: La de que la tolerancia es actualmente una máscara que encubre, tanto a nivel teórico como práctico, desoladoras realidades políticas.

Sería absurdo por nuestra parte, amén de una "bouta-

GEZA VERMES: Jesús el Judío. Muchnik Editores. Barcelona, 1977. 302 págs. y sumario. 12,9 x 21,5.

El hecho reciente de que el cine o el teatro hayan popularizado ficciones como "Jesucristo superstar" tal vez haya animado ciertas publicaciones, como la que hoy comentamos, aunque en este caso se haga bajo la sólida envoltura de un experto hebraísta cual es el húngaro Geza Vermes, profesor de estudios judíos en la Universidad de Oxford.

No es cuestión de LA ESTAFETA enredarse en la complicada madeja de polemizar con tesis e interpretaciones, si aparentemente científicas en su exposición textual, rezumantes de un claro racionalismo, privado del perfume de una profundidad contextual de las citas esgrimidas.

Es indudable y de todo punto histórico admitido que entre los judíos y en tierra judía nació Jesús; quien predicó su doctrina a los judíos y sólo a los judíos. De ahí que en cuanto a su origen primitivo y en lo que afecta a su iniciador, el cristianismo es primeramente un fenómeno judío. Como judíos son los que llevaron su religión al mundo helénico, en cuyas nutridas filas de la "Diáspora" (dispersión de los hombres procedentes de Palestina en otras partes del mundo) arraigaron comunidades cristianas, secuaces de la llamada "herejía de los nazarenos". Así pudo decir Renán "que nada se ha desarrollado en el cristianismo, que no tenga sus raíces en el judaísmo de los siglos I y II antes de Jesucristo.

Si para rehacer la figura de Jesús nos aplicamos a una minuciosa exégesis de ciertas expresiones textuales de los llamados Evangelios Sinópticos —los tres de Marcos, Mateo y Lucas— olvidamos la aconsejable precaución que debe observarse en una hermenéutica de textos que tienen características muy acusadas del estilo oral oriental con empleo abundante de cadencias en el ritmo, de proverbios y comparaciones, de imágenes, etc.

El Evangelio es un género único en la literatura universal, con una mezcla dosificada de religión, historia, doctrina y testimonio. Su forma escrita sigue en tantos casos el modo vivo y popular de la expresión, y creemos que para escrutar correctamente en sus dichos y en su contexto íntegro sus afirmaciones, debe comprenderse su etimología helénica de vehículo del "portador de una noticia alegre". Tal quiere decir el que explorado sin la fe supone cual la visión seca de un espléndido paisaje contemplado sin espíritu, por la mera sensación óptica.

Por ello, está muy elaborada monografía de Geza Vermes, rebotante de erudición hebraica, trata de presentarnos una figura de Jesús en la que no se da la sublime síntesis del Kyrios (Señor) y del Cristo (Mesías), cuestionando esta última expresión "ay aguardo", en cierto modo la de "Profeta".

Se distribuye en dos partes:

La primera relativa al "escenario" de su existencia, dividida entre capítulos. En ella queda patente que Galilea, la patria de Jesús, al norte de Palestina, por su atmósfera geográfica y humana nos explica su persona (sin el referido carisma de la fe cristiana) y en algún modo, la naturaleza y espíritu de sus enseñanzas.

En la segunda, que abarca cinco capítulos y que constituye la porción mayoritaria del libro, analiza, tan documentada como racionalísticamente "los títulos de Jesús", como Profeta, como Señor, como Mesías, como "Hijo del Hombre" y cual "Hijo de Dios".

Las 65 páginas finales las consagra a un detallado aparato erudito de notas, citas y referencias alfabéticas. El texto, bien tipografiado, carece de ilustraciones.

N. L.

de", intentar descubrir a estos tres pensadores, pues opinamos que son suficientemente conocidos por los lectores interesados en filosofía y sociología. Sin embargo, en un país como el nuestro donde los índices de lectura son impresionantemente bajos y donde resulta rentable promocionar "best seller" pero no se ahonda apenas en materias que se han dado en llamar áridas, y mucho menos abundan las publicaciones dedicadas a fomentar debates serios de temas científicos sobre los que todos deberíamos poder opinar con conocimiento de causa, salvo las honrosísimas y sobradamente conocidas excepciones, cualquier intento para trascender esta situación, aunque sea aislado, debe ser apoyado entusiásticamente. En medio de este deprimente páramo cultural hay que felicitarse de que un libro como A critique of pure tolerance llegue hasta nosotros y venga, además, a través de la Editora Nacional.

ANTONIO CHAZARRA MONTIEL

LUKA BRAJNOVIC: Deontología Periodística. Ediciones Universidad de Navarra, S. A. Pamplona, 1978, 360 págs. 14 x 20.

Luka Brajnović, profesor de la asignatura que lleva por nombre el título del libro en la Facultad de Ciencias de la Información en Navarra, hace un estudio sistemático y muy documentado de todos los temas deontológicos con los que el periodista se encuentra diariamente en su trabajo.

En el primer capítulo, el autor hace un breve estudio de lo que es la ética y la moral en general. Brajnović no ha caído en el error de insertar un tratado ético en este libro, lo que podría ser motivo de cansancio para el lector y que no ayudaría mucho a comprender los problemas de la profesión periodística.

Tras explicar lo que él entiende por deontología —una parte de la moral natural que estudia el marco de una profesión— y recoger los aspectos sociológicos y morales que cualquier deontología debe abarcar, el profesor de la Universidad de Navarra desarrolla su teoría de la deontología periodística.

El derecho a la información, la objetividad, la libertad informativa, la responsabilidad del informador y las lealtades y limitaciones a la publicación de información, constituyen el contenido ético de la información periodística que se desarrolla en este libro.

Luka Brajnović hace referencia a lo que él llama "Campos magnéticos" de la profesión periodística, que son formas de informar, destinadas a que el periódico se venda más y que atentan contra la ética profesional. Son, entre otros, el sensacionalismo exagerado, la intimidad como

FRANCO PECORI: *Cine, forma y método*. Colección Punto y Línea. Editorial Gustavo Gili, S. A. Barcelona, 1977. 134 páginas. 13 x 20,5.

Parte Franco Pecori de dos hechos que han afectado y siguen afectando al cine de modo decisivo, aunque dé más importancia a uno que al otro. De una parte, los condicionamientos de la industria cinematográfica dentro del mundo capitalista. De otra, los condicionamientos de un cine planteado apriorísticamente como político y social. Rechaza el primero y advierte de la ineficacia del segundo. Entre medias, analiza la postura que define como idealista, para concluir que "el problema consiste en descubrir en la obra del hombre la señal de una actividad capaz de transformar, mediante determinados procedimientos, la 'naturaleza' en 'cultura'. Solamente así, la obra de arte adquirirá valor de autonomía y sentido social".

De modo crítico, realiza la disección de los valores cinematográficos en su correspondencia con las otras artes, en busca de la fórmula que, a través de *forma y método*, conduzca a un cine que cumpla su función social, sin dejar de encuadrarse en esa concepción de obra de arte. En el fondo late la cuestión del "mensaje", un mensaje que también está presente en el cine de planteamiento capitalista, incluso cuando los objetivos parecen concretarse en la evasión.

Unos capítulos previos —metodología, conocimiento del medio, estudio de "clásicos", idealismo y caminos del marxismo— conducen a la tesis del libro que concede a la forma y al método un valor relevante, casi definitivo. Le importa a Pecori, convencido de la referida ineficacia de determinados mensajes, encontrar una salida típicamente cinematográfica —más que técnica— al problema, que se plantea desde el ángulo marxista.

La formación del autor y su claridad en la exposición de las ideas podrán o no convencer, pero es evidente que buscan una aglutinación de objetivos y resultados, en un cine que también está dirigido.

Excelente la traducción de Dolores y Giovanni Cantieri, con revisión general de Joaquim Romaguera i Ramí e interesante el índice de las películas citadas en el texto.

CARLOS-JOSE COSTAS

tema informativo, la ocultación, la omisión y el plagio, las suposiciones, la calumnia y la difamación, la información tendenciosa y propagandística y el periodismo "Schund" (violencia, crimen y sexualidad exageradas).

En el capítulo IV se analizan los deberes del profesional en los temas del periodismo activo, el anonimato en las informaciones, el secreto profesional y la cláusula de conciencia. En casi todos los tratados se hace notar que el periodista debe ejercer su profesión; sin embargo, Brajnović entiende que periodismo activo es aquel que se dedica a la búsqueda de la información y a la selección honrada de noticias además de utilizar el material que le proporcionan las fuentes de información. Es original, por lo menos para mí, la inclusión del personal técnico dentro del ámbito de la cláusula de conciencia. Brajnović opina que no se puede obligar a nadie a preparar una información que va en contra de su conciencia.

Quizá el estudio mejor llevado en este libro sea el referente a los códigos de honor. El autor ha escogido varios que representan a organizaciones internacionales y a países de distinta ideología. Es muy interesante leer lo que en cada uno de ellos se dice de temas como la libertad de información, secreto profesional, objetividad y responsabilidad del informador, entre otros.

En España hay pocos libros que traten, de una manera general, el tema de la deontología periodística, por eso el manual de Luka Brajnović es imprescindible para los alumnos de Ciencias de la Información. También hace "recordar a los demás profesionales en activo de los medios de comunicación social lo que saben por experiencia" según afirma el autor en su prólogo.

Al final del libro figura un índice de materias que permite al lector solventar cualquier duda sobre temas deontológicos periodísticos.

Dos cosas se echan en falta: una bibliografía general sobre la ética periodística, aunque el libro es pródigo en notas a pie de página, y una referencia a los ya caducos Principios Generales del Periodista en España, ya que el libro está hecho en España y para profesionales y estudiosos españoles.

FERNANDO ARAGONES

ENRIQUETA VILA VILLAR: *Hispanoamérica y el comercio de esclavos (los asientos portugueses)*. Escuela de Estudios Hispanoamericanos. Sevilla, 1977. 306 páginas. 17 x 24,4.

Es de todos conocido que la esclavitud existió en el mundo antiguo y en medieval. Así, antes que los portugueses realizarán comercio de negros en sus posesiones africanas, siguiendo tan abominable tráfico, ya éste existía en la Corona de Castilla y por ejemplo Sevi-

lla los recibía desde Guinea. Luego, por el tratado de paz de 1479 entre los Reyes Católicos y la monarquía lusitana, el monopolio portugués de la "trata" se afianzó. Con el descubrimiento de América y a los pocos años del mismo se reconoció que el negro —y el propio padre Bartolomé de las Casas lo propugnó, aunque luego se arrepintiera de ello— superaba al indio en rendimiento de trabajo en campos y en labores mineras (se estimaba que uno de ellos equivalía a tres o cuatro indios), y por ello se intensificó este degradante tráfico humano del que la monarquía castellana obtenía importantes recursos fiscales mediante la venta de licencias —"avencas" las denominaban los portugueses— que luego, al acrecerse las necesidades de la mano de obra indiana, habían de transformarse en contratos o "asientos".

Cierto que como reconoció el insigne sabio y viajero alemán, Alejandro Humboldt —que lo decía ya a principios del siglo XIX— de todas las formas de esclavitud que practicaban las naciones europeas —ingleses, franceses, holandeses...— en sus posesiones americanas, la más suave, por lo humana, era el modo de tratar a las "piezas de Indias" o "comercio del ébano", era la realizada por los hispanos, pero ello no nos impide reconocer en nuestros días, que tales sistemas forzados y despiadados de conseguir beneficios económicos sean totalmente inadmisibles a la conciencia actual.

La cuestión de la esclavitud negra en América, ha suscitado, en el pasado, estudios, tal vez de índole romántica y sentimental. Posiblemente, a la cabeza de ellos, pueda figurar el del cubano José Antonio Saco que se publicó en la Habana española en 1879. La cuestión con sus implicaciones de historia social y económica, se ha visto más esclarecida en el siglo presente, con los libros de Scelle (1906), y más recientemente con los estudios de Chaunu (1955-59), Mauro (1960), Lapeyre (1967) y otros. Pero era conveniente profundizar en el tema por partes, y a esa finalidad responde la magnífica monografía que hoy comentamos de Enriqueta Vila Vilar, quien ya había dado en esta década de los años 1970, de enfrentarse con los problemas negreros con soltura y con la competencia que le otorgan sus reiteradas y concienzudas consultas bibliográficas y documentales.

Su presente trabajo se centra en la primera mitad del siglo XVII. El hecho de que el tráfico de esclavos negros hacia Indias estuviera en los primeros años de la colonización de América predominantemente en manos portuguesas —que ya hemos dicho contaban sobre ello con experiencia anterior— se consolida con la llamada "unidad ibérica" que lleva a cabo Felipe II en 1580, razón suprema como afirma

Rolando Mallafé para que venga a sus manos el monopolio del trato.

Esta valiosísima publicación —¡ya la 239!— de la acreditada y benemérita Escuela de Estudios Hispanoamericanos de Sevilla, despliega en los siete capítulos que comprende —distribuidos en dos partes: "los asientos" y el "tráfico"— toda una completa teoría del sistema y administración de tan importante "comercio humano", así como de los navios y rutas empleados para él, del contrabando de la cuantificación de los esclavos introducidos en Indias, y del panorama general del asentamiento del negro en América. Láminas, cuadros gráficos y siete detallados apéndices, ratifican la solidez científica del estudio, el cual, a nuestro modesto entender, queda incorporado por derecho propio, a los nuevos enfoques que los libros de los autores modernos mencionados más arriba nos dan hoy de

de la importancia económica y social de la esclavitud negra en las Indias Occidentales.

Si todo el contexto es depuradamente científico, hemos leído con particular agrado el capítulo III de la primera parte sobre "Asentistas y negros" con las muy interesantes pinceladas biográficas en los primeros "negociantes" en el ébano humano, Gómez Reiné, Rodríguez Coutiño, Gonzalo Vaez, Fernández Dalvás, Rodríguez Lamego, Gómez Angel y Mendez Sosa, así como la interesante descripción de los "negreros" en Veracruz, Cartagena de Indias y Buenos Aires.

Si bien es indudable que la esclavitud estaba "envejecida" en la época de los grandes descubrimientos, es asimismo evidente —y este libro lo atestigua y lo demuestra— que América le dio nueva forma y sentido.

NAVARRO LATORRE

GILBERTO FREYRE: *Más allá de lo moderno*. Colección Boreal. Espasa-Calpe, S. A. Madrid, 1977. 346 páginas. 19 x 12,5.

Gilberto Freyre es uno de los hombres más famosos de América del Sur. Nació en Brasil en 1900 y se licenció y doctoró en Ciencias Políticas, Jurídicas y Sociales en la Universidad de Colombia. Es uno de los siete miembros honorarios de la American Sociological Society. Asimismo es miembro de la American Anthropological Association y de la American Philosophical Society. Entre sus premios figuran el de la Academia Paulista de Letras. El Premio de Conjunto de Obra Literaria, de la Academia Brasileira de Letras. El de Molino Santista de "Ciencias Sociales en general". El Aspen de los Estados Unidos. Y el Internacional de Literatura La Madonnina, de Italia.

A Freyre se le puede considerar tan buen historiador como sociólogo, su atención se centra primordialmente sobre el mundo hispánico y más concretamente, en Brasil y en su futuro. En *Más allá de lo moderno*, su autor ensaya una original interpretación del mundo, apoyado en parte, por la cultura iberoamericana.

El estudio de la futurología, a la que también se ha llamado prospectiva, intenta en estos últimos años elevarse a la categoría de ciencia. Puede decirse que Brasil fue en cierta manera su cuna, siendo acogido por Francia y Alemania con gran cariño. Luego, su estudio se extendió por casi todo el mundo. Entre los principales futurólogos contamos con Snow, Huxley, Wells, Schelsky, Antonio Viera, Niemeyer, Heilbroner, etc.

Gilberto Freyre implanta en su libro la forma de la vida actual en el mundo, y la proyecta hacia un posible futuro. Creo que el capítulo más interesante de esta obra, se refiere al denominado por el autor, "Hombre y tiempo, hombres y tiempos", aunque por supuesto Freyre impone situaciones esporádicas que el escritor intenta a su modo generalizar.

En el apartado titulado "El problema del tiempo creciente libre: ocio 'versus' negocio", nos cuenta Freyre cómo la civilización rigurosamente cronométrica perjudica notablemente al sistema cardiovascular, según se ha comprobado por los profundos estudios realizados por Subirán, Chavéz, James B. Hannah, J. N. Morris y otros.

El autor de esta obra presupone que Oriente y Occidente parecen en cierto modo contraponerse, pero en alguna manera espera que exista entre estos dos mundos, si no una simbiosis, sí un cierto nexo. Asimismo cree dicho autor, que en un futuro próximo se tendrá en cuenta la valoración de los individuos-personas fuera de serie. Ellos deberán ser aprovechados al máximo con el indudable objeto de asesorar y orientar a los ejecutivos.

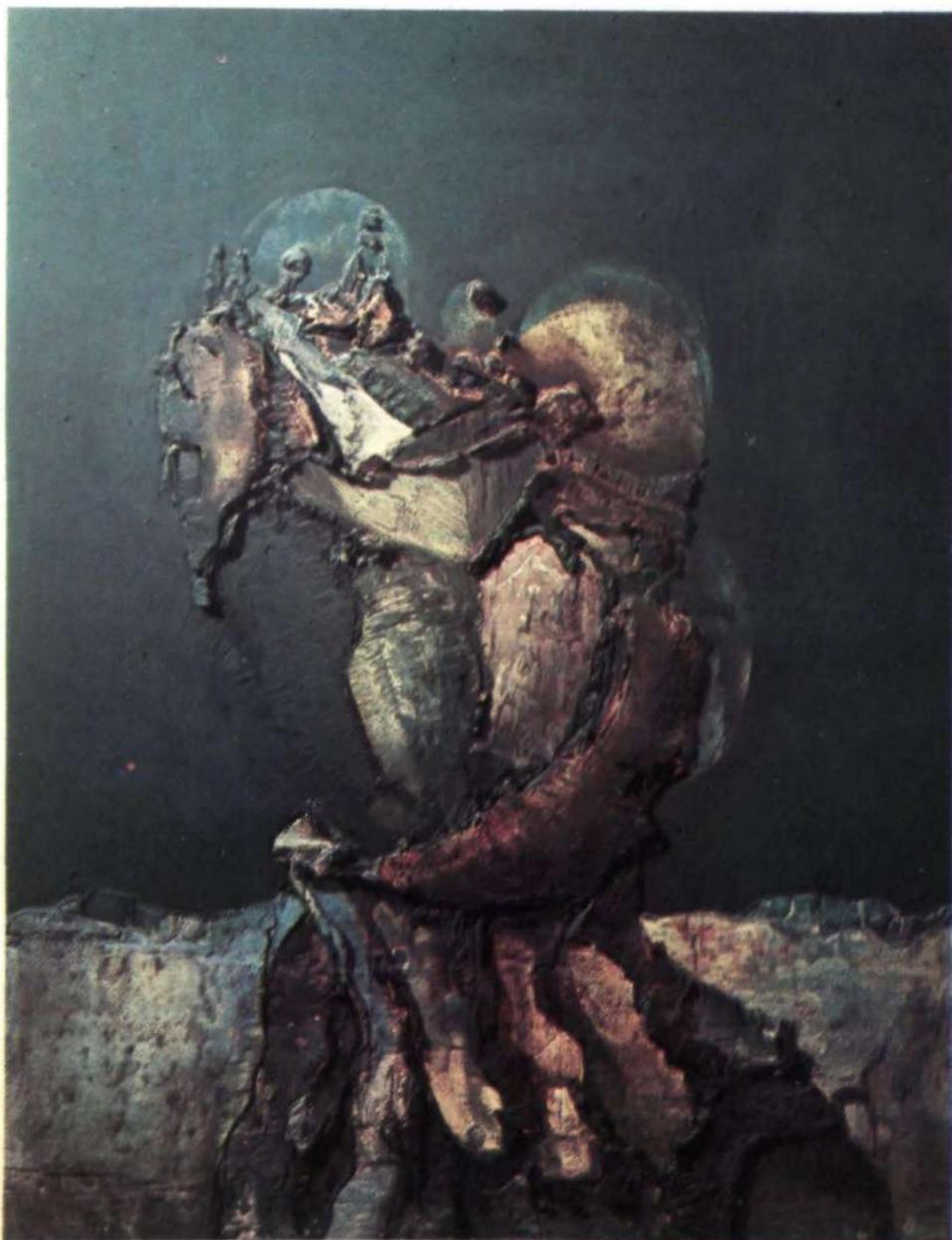
Para acabar este comentario sólo nos resta decir que nos encontramos ante un libro que impone criterios importantes, muchos de los cuales son realmente aprovechables.

JOSE LUIS DE BEAS HERRERO



los enamorados despojos de **LUCIO MUÑOZ**

Por Luis LOPEZ ANGLADA



EL poeta Eladio Cabañero nos puso en contacto. Hacía mucho tiempo que el amigo Eladio quería ver la semblanza de Lucio Muñoz en estas páginas y al fin logro su deseo. Por mi parte aseguro a mis lectores que prefiero que sea un poeta el que me lleve hasta los pintores que ningún crítico o estudioso de la pintura. Los poetas saben en qué lugares se cobija el misterio; los otros saben más de calificaciones, jerarquías y méritos. Con un poeta como guía podremos

ir al cielo y al infierno, pero nunca acabaremos en el limbo.

Lucio Muñoz vive en ese Madrid paradisiaco donde apenas se oyen el tumulto urbano, donde los taxistas tienen que interrogar a los guardas jurados por el sitio donde empieza la calle y donde éstas se titulan con nombres de pájaros y de toreros. En la calle de la Avutarda el artista se permite el increíble lujo de palpar sus albaricoques y ver que aún no maduraron y sabe

(Pasa a la pág. 25)