

Impulsos

artística



DISCOS

¡AHORA!

Puede completar su discoteca, sin esfuerzo alguno

Adquiriendo sus discos preferidos de una sola vez o en varias veces
Solamente por una pequeña cuota mensual.

¡Sin recargo alguno!

¡20 meses de crédito!

Cuotas mensuales de 50 a 500 pesetas

Discos Microsurco de todas marcas

Suscríbase a la cantidad que Vd. crea más conveniente

COMERCIAL

Free

Calle Manlleu, 16

VICH

Teléfono 1399

Suscríbese a

REVISTA

Semanario de actualidades
Artes y Letras



Carbones Minerales Roca

ALMACENISTA MAYORISTA

DESPACHO
Ctra. Santa Clara Vella
Teléfono 1327

◆
VICH

ALMACEN
C. Vilabella s/n. (Pasaje esquina Telégrafos)
Teléfono 1383

ARTE VIVO

Revista bimensual de Arte actual



Editada por el GRUPO PARPALLÓ con la colaboración internacional
de los mejores críticos

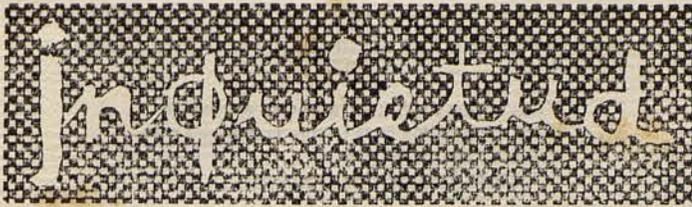


Ejemplar: 15 ptas.
Suscripción anual: 90 ptas.

Administración: Reloj Viejo, 5
VALENCIA



Símbolo de buen gusto



artística

Año V

Núm. 16

Vich, octubre de 1959

Redacción:
Calle Fusina, 18, ático

Impresión:
Imprenta Bassols

Depósito Legal: B 13131 - 1959

Portada de J. M.^a Casablanca

Versos de Hölderlin

Hölderlin vale hoy como uno de los más puros líricos. Su poesía es para Carles Riba, que ha traducido magistralmente una pequeña parte de la Obra de Hölderlin, «un dels cants lírics absoluts que més púdicament i amb més puresa s'hagin fet sentir mai entre els homes». Y no obstante, el nombre de Hölderlin ha vivido un eclipse de cien años en la historia de la literatura alemana. Goethe, a pesar de ser contemporáneo suyo, nunca se interesó por él (llega a hablar de un tal «Hölderlein»...) Schiller le protegió, pero con condescendencia, sin apreciarle a fondo. Cuando poco después de 1.800, Hölderlin enloqueció, casi nadie se acordó de él y tuvo que arrastrar más de cuarenta años de penumbra espiritual a expensas de un compasivo ebanista de Tübinga. Puede decirse que el siglo XIX le desconoció.

El descubrimiento de la valía de Hölderlin estaba destinado a los pensadores. Ya su biografía nos le muestra implicado en la historia del Idealismo alemán. Conocía la Obra de Kant, fue amigo y compañero de habitación de Hegel y Schelling en el Seminario de Tübinga y acudió a Jena para asistir a las lecciones de Fichte. Después de su muerte, su novela *Hyperion* pesó en el *Zarathustra* de Nietzsche. Dilthey representa el primer grito de atención hacia Hölderlin. A principios de siglo, una pléyade de filósofos se empeñaron en hacer de Hölderlin un poeta metafísico, convirtiendo su poesía en un filón para la filosofía. Posteriormente Jaspers se ocupó de él desde el punto de vista de la Psicopatología. Romano Guardini analizó respetuosamente su temática. Y por obra de Heidegger, la poesía de Hölderlin se ha asentado definitivamente en el lugar que le correspondía. Ha sido esta persistente atención de los filósofos hacia el poeta la que ha obligado a la historia literaria a desesperarse. Inevitablemente ha surgido también entre los literatos una tendencia a convertir la figura del poeta en un mito artificioso (pienso, por ejemplo, en el Hölderlin de Zweig). Pero el resultado positivo más apreciable de la revaloración de Hölderlin viene dado por la edición crítica de sus obras (Stuttgarter Ausgabe), que reemplaza dignamente las antiguas ediciones (Norbert v. Hellingrath, 2.^a edic. 1923). Ello ha ocasionado alguna sorpresa, como el redescubrimiento

del poema «Friedensfeier» («La fiesta de la paz», publicada por Beissner en 1953), que representa para nosotros un momento álgido en la trayectoria del poeta.

Centrar la temática de Hölderlin en un punto sería quizá falsificarle. Aquí tampoco es posible describirla como ha hecho en su libro Guardini. Nos limitamos a perfilar lo que Max Müller ha llamado su «vocación histórica». Hölderlin no es un poeta metafísico, pero sí un poeta pensativo que posibilita un pensamiento poético (Heidegger). Hölderlin es en un sentido eminente el poeta del poeta, viene soportado por el designio poético de poetizar propiamente la esencia de la poesía (Heidegger). La desaparición de la Grecia clásica y de sus dioses abre el tiempo miserable, la noche sagrada. La ausencia de los dioses afecta esencialmente al poeta como tal, que queda sumido en la insignificancia; sagrados vasos son los poetas, cuya misión consistió en otro tiempo en contener lo divino para comunicarlo a los mortales. Pero desde la ascensión de Cristo a los cielos, desde el comienzo de la noche, los vasos quedaron vacíos, en espera del retorno de los celestiales. Este retorno será la verdadera fiesta de la paz, anunciada en el poema antes citado. Es mérito de Heidegger haber visto aquí que el poeta no se enfrenta con la mera *realidad*, sino con la *entidad* de lo que es. La realidad no cubre totalmente la entidad. Tampoco la *idealidad* como correlato de la realidad agota totalmente la entidad. Realismo e idealismo permanecen en el mismo nivel que olvida su propio fundamento, el ser del ente. La poesía de Hölderlin, ni realista ni idealista, es «una apertura del ser en su extremo olvido». Sólo desde este ángulo se concibe la necesidad que siente Heidegger de entrar en diálogo con la poesía, y precisamente con la poesía de Hölderlin, la del «constante anhelo hacia lo desatado».

Creo que este esquemático trazado puede ayudar algo en la lectura de los textos de Hölderlin que a continuación presentamos. Citamos en primer lugar nuestra versión de la séptima estrofa de «Brod und Wein» (Pan y vino). Nótese que, frente a las versiones de Carles Riba que seguirán, nuestra traducción no puede reelaborar poéticamente las palabras de

Hölderlin, sino sólo atender fielmente a lo que dicen:

Però, amic, arribem massa tard. Prou viuen els déus,
però damunt del cap, allà dalt en altre món.
Llur obra és allà infinita i semblen mirar poc
si vivim, així ens cuiden els celestes.
Car no sempre pot un feble vas contenir-los,
només a vegades soporta l'home divina plenitud.
Per això és la vida llur somnieig. Però l'error
i l'ensopiment ajuden i forts ens fan la misèria i la nit,
fins que hagin crescut prou herois al bressol d'acer,
i hi hagi, com abans, cors en força semblants als celestes.
Tronant vindran llavors. Mentrestant, sovint em sembla
millor dormir, que estar així sense companys
i esperar així, i què fer mentrestant i què dir
no sé, ni perquè poetes en temps miserable?
però són, em dius, com del déu del vi sagrats sacerdots,
vagant de terra en terra en nit sagrada.

La contraposición de lo humano, inmerso en lo real, frente a lo divino, en su pureza irreal, aparece nítida en la bella traducción de Riba que sigue. Huelga decir que la caracterización de lo divino es aquí, por su negatividad, inaceptable. Para nosotros lo entitativo no es lo simplemente irreal, sino lo transreal, lo que fundamenta lo real:

Cant d'Hiperió

Vosaltres feu via allà dalt
En la llum, per un sol que no cansa,
Genis feliços!
Lúcides aures dels déus
us toquen lleugeres,
com els dits de l'artista
cordes sagrades.

Sense fat, com l'infant de mamella
adormit, alenen
els celestials!
Castament preservat
en modesta poncella,
els creix en eterna
flor l'esperit.
I els ulls venturosos
miren en tranquil·la
eterna claredat

Però a nosaltres
no ens és donat de tenir
repòs en cap lloc,
s'assequen, rodolen
els misers humans
a cegues de l'una
hora dins l'altra,
com aigua de roca
a roca llançada,
anys i anys dins l'incert, daltabaix.

La diferencia entre ser y realidad resalta en el enfrentamiento del pensar y la poesía con la facticidad, donde lo real cobra recto valor, pero obtura también el acceso a la entidad. Véase el poema que con entusiasmo romántico dedicó Hölderlin a Buonaparte (traducción de Riba):

Sagrats atuells són els poetes,
On el vi de la vida, l'esperit
dels herois, es guarda.
Però l'esperit d'aquest jove,
el rabent ¿no faria esclatar
l'atuell que volgués contenir-lo?
Que el poeta no el toqui,
ni a ell ni l'esperit de la natura.
En tal matèria, el mestre esdevé minyó.
No pot en poemes
viure ni restar:
viu i resta en el món.

Con tintes trágicos resuena el mismo tema en el poema dedicado a los alemanes (versión de Riba):

No us burleu de l'infant, si encara el beneitó
sobre el cavall de fusta es creu un rei, oh amics,
que nosaltres també som
pobrets de fets i rics de pensaments.

¿Es que, però, com surt el raig del núvol, potser
dels pensaments, madura i viva, surt l'acció?
¿Segueix el fruit, com a l'obscura
fronda del bosc, al callat escrit?

I el silenci del poble ¿és ja la vaga abans
de la festa? ¿L'horror que ens anuncia el déu?
Oh, aleshores preneu-me,
que jo expii l'ultratge, amics!

Massa temps, massa temps ja rodo, com el profà,
dins el naixent taller de l'esperit formador:
sols conec el que floria,
el que ell medita, no ho conec.

I albirar és dolç però també un sofrir,
i jo ja fa prou anys que visc en una mortal
absurda amor, ple de dubte,
sempre agitat per causa d'ell,

que de dins l'ànima enamorada fa eixir
L'obra incessant a abast de l'home, i somrient
on jo tremolo, de la vida
fa madurar el més profund i més pur.

Creador, quan, oh Geni del nostre poble, quan,
ànima de la pàtria, apareixeràs del tot,
que jo més pregon m'inclini,
que fins la corda meva més lleu

enmudeixi davant de tu, que avergonyit,
jo, flor de la nit, oh dia celestel, davant teu
pugui finir amb alegria,
llavors que tots aquells amb qui jo
era abans afligit, i que les nostres ciutats
seran clares i obertes, plenes d'un foc més pur,
i els turons de la terra
alemanya turons de les Muses seran,

Com un temps els magnífics Pindos i Helicó
i Parnás, i tot entorn dessota el cel
daurat de la pàtria, la lliure
dívina joia resplendirà.

No puedo explicarme por qué interrumpió aquí Riba su versión sin dar siquiera cuenta de ello, como hizo al menos en el caso de las «Quejas de Menón». Quedan cuatro maravillosas estrofas (el primer verso de la última quedó incompleto ya en Hölderlin), cuya traducción me atrevo a añadir, sin otra pretensión que la de completar el sentido del poema:

Limitat ben estretament és el temps de la nostra vida,
de nostres anys el nombre veiem i comptem,
però els anys dels pobles,
els veieren ulls mortals?

Quan també l'ànima pel damunt del propi temps
plena d'anhel se't llança, afligit restes tu
llavors a la freda ribera
enmig dels teus i no els coneixes,

I els futurs també, els promesos,
on, on els veus, per a tornar a sentir
encara l'escalf de la mà amiga,
i ésser a una ànima perceptible?

Sense so... ..et resta la sala temps ha,
pobre vident!, anhelants s'apaguen els teus ulls
i tu baixes a dormir
sense nom i sense qui et plori.

EL MONOLOGO COMO RECURSO TEATRAL

por JAVIER FÁBREGAS

El teatro, hay que dejarlo sentado desde un principio, es diálogo; es diálogo entre dos modos de afrontar un problema, entre dos almas cuyas aristas entrecrocán hasta herirse mutuamente, es pugna y lucha entre los personajes —que son a su vez estilización de personas cuando intencionadas caricaturas— que afrontan una situación común desde ángulos distintos

Mas el teatro, ya desde sus comienzos remotos, ha admitido también el soliloquio, este poner en voz alta el habla de los hombres consigo mismo, que es donde aflora el alma más sin dobleces más al desnudo. Entre nosotros, en estos últimos tiempos, se han representado, unas con éxito, otras con fracaso, varias obras de un solo personaje en las cuales la acción y la situación escénicas venían dadas en forma única por el discurso del protagonista, creando con ello una serie de problemas técnicos al autor o autores, que han dado al traste algunas veces al problema artístico, a esta «problemicidad» que todo lo estético exige, y que es a fin de cuentas lo único que pesa, lo único

capaz de dar al espectador este flujo de comunión espiritual que el teatro tiene la obligación de proporcionar.

Los trágicos griegos no desecharon el monólogo como parte integrante de sus tragedias, e incluso el coro, según se considere, monologa al comentar los sucesos de la tragedia, es una voz aparte, una voz que queda sin réplica, la prodigada voz en «off» de los films pobres en recursos plásticos. En el teatro griego, pese a su función narrativa, o precisamente a causa de ello, era el coro un elemento anticoloquial, un decir en voz alta al espectador lo que él debía pensar por sí mismo acerca de los sucesos acacidos a los agonistas. Shakaspeare es también, sin lugar a dudas, un notable cultivador del monólogo, con él «abre» a sus personajes de una forma impresionante y se cuela de refilón en los hondones del alma, allí donde bulle de una manera más primitiva y más verdadera, el auténtico sentido de las acciones humanas. ¿Habrà que recordar los monólogos de Hamlet, de Ricardo III, de Otelo, de tantos otros de sus protagonistas tan

Hölderlin quedaba siempre insatisfecho con sus propias obras. Especialmente en torno a 1800, poco antes de la irrupción de su locura, reelaboró constantemente sus poemas. De la mayoría de los compuestos en esta época nos ha dejado tres versiones distintas. Este es el caso de «Mnemosyne». Riba tradujo la primera estrofa de la tercera versión. En ella aparece la expresión «anhelo hacia lo desatado»:

Madures són, xopes de foc, bullides
les fruites i sobre la terra provades, i és una llei
que tot entri, a tall de serpent,
profèticament, somniant, cap a
les cimes del cel. I molta
cosa, com damunt les espatlles
un feix de llenya, cal
guardar. Però dolents
són els camins. De tort,
com cavalls, van els presoners
elements i antigues
lleis de la terra. I sempre
va cap al deslligat una enyorança. Molta
cosa però cal guardar. I necessària
és la fidelitat.
Però endavant i andarrera
no miren. Deixar-nos gronxar, com sobre
una incierta barca del mar.

La versión «cap a les cimes del cel» da pie (junto con la omisión de algún verso en «Un dia vaig interrogar...» y «Pais natal») al único reparo que se puede oponer al trabajo de Riba. El citado texto debería re-

zar: «somniant a les cimes del cel», conforme al dativo empleado por Hölderlin. Caso contrario, la oración queda subordinada a la «que tot entri», de modo inadmisibile por el regimen de «hineingehen». Por esto Riba se ve forzado a introducir una coma después de «somniant», que no estaba en el texto alemán. La razón del posible equívoco estriba en el habla misma del Hölderlin posterior a 1800, diríamos más paratáctica que sintáctica. Aduzco finalmente, para comparación con esta estrofa, mi versión de la primera estrofa de la segunda elaboración hölderliniana del mismo poema:

Una senyal som, sense sentit
sense dolor som i hem gairebé
perdut la parla a l'estranger.
Es a dir, quan sobre homes
una baralla hi ha al cel i poderoses
van les llunes, així parla
també el mar i rius han
de cercar-se el camí. Indubtable
és però Un. Ell
pot diàriament canviar-ho. Gairebé no necessita
lleí. I sona la fulla i alsines onegen llavors prop
de les carenes, Perquè els celestes
no són capaços de tot. Es a dir, arribem
abans els mortals, a l'abisme. Per això es gira el ressò
amb aquest. Llarg és
el temps, s'acompleix però
la veritat.

P. RAMIREZ MOLAS

magistralmente descritos que anticipan en unos siglos, dándole razón artística, el psicoanálisis de Freud, y en muchos aspectos le superan?

Mas el monólogo cae pronto en descrédito; usado por autores mediocres viene a ser convencional, surge en medio del diálogo de un modo injustificado y rompe el ritmo de la obra por carecer de la fuerza suficiente para subsistir por sí mismo. El monólogo se va reduciendo, desaparece de cierto tipo de obras que a fuer de querer ser realistas repudian el soliloquio humano, el único torrente verbal profundo nacido sin trabas y sin prejuicios, y el monólogo, este recurso grande de los autores clásicos, de Sófocles, de Shakespear, de Calderón también —¡qué hermosos, qué viriles, los monólogos de «La Vida es Sueño»!— se convierte en el aparte ridículo, importante, del mal teatro decimonónico, del teatro de Echegaray, por ejemplo.

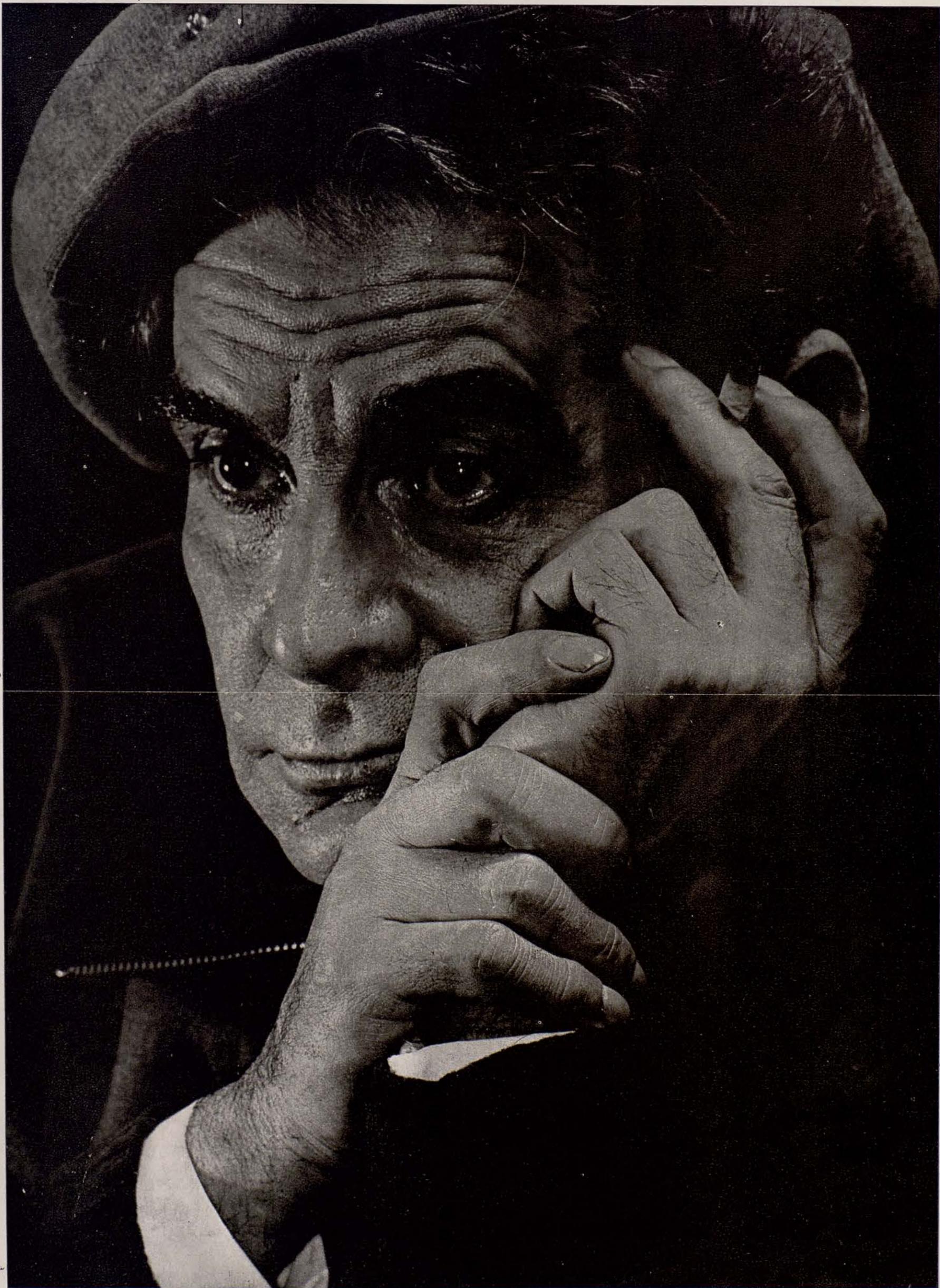
Para hallar una enérgica revindicación del monólogo hay que llegar hasta el mayor de los dramaturgos modernos: Eugene O'Neill, que ha introducido en su teatro elementos clásicos —el coro en «Lázaro reía» y las máscaras en «El Gran Dios Brown»— no como simples artilugios anecdóticos, sino como partes integrantes del ser de la tragedia, ha usado también en muchas ocasiones el monólogo y ha confiado a él buena parte de la expresión de su obra. Unas veces ha usado el monólogo entrelazándolo con el diálogo, logrando así una forma de contrapunto que nunca antes que él había usado nadie en el teatro y mediante el cual obtiene análisis de gran profundidad psicológica, resultados que pocas veces el arte ha conseguido con tanta propiedad; nos referimos naturalmente a «Extraño Interludio», una de las tragedias mayores que se hayan escrito nunca, porque es, en síntesis, la tragedia de la propia vida. Nina, Marsden, Evans... hablan a los demás a la vez que repiten en voz alta el interrumpido soliloquio de sus pensamientos y ponen en evidencia la amarga disimilitud de lo que dicen y lo que piensan; no se sabe aquí con certeza si es el monólogo lo que está usado para valorizar el diálogo o el diálogo lo que está al servicio de la voz interior. Pero O'Neill confía también al monólogo puro la arquitectura de una de sus tragedias más importantes, —«El Emperador Jones»— en casi toda su extensión. Jones, acosado por sus remordimientos, en su huida imposible a través del bosque, habla, habla de su pasado, de sus buenas intenciones truncadas, de sus crímenes inconfesados, y acto tras acto se debate sobre el escenario como agonista único de su tragedia. «El Emperador Jones» sitúa el monólogo como primer elemento del desarrollo escénico y viene en cierta manera a demostrar que no es el monólogo en sí lo que está superado en teatro sino el monólogo endeble, convencional, falso, que es el que muchos autores construyen porque no tienen arrestos para lanzarse directamente al alma de sus personajes.

Ahora bien, de cuanto va dicho a admitir la plena licitud teatral de las obras de un solo personaje, va todavía un trecho; hay que reconocerlo haciendo honor a la verdad. Reducir de una forma tan acusada el número de los personajes entraña un grave peligro

porque el teatro es, no lo olvidemos, espectáculo. O'Neill que lo sabe sobradamente, lo tiene en cuenta a lo largo de su «Emperador Jones»; el clima de angustia logrado por el «tam-tam» que los negros tocan en la selva durante toda la noche y que se intensifica acto tras acto se va aumentando por las visiones y apariciones que asaltan al desdichado Jones. Por otra parte hemos de poner en evidencia algo que a lo primero puede parecer paradójico pero que no lo es: las obras de un solo personaje no se sostienen exclusivamente sobre el monólogo. El autor, incapaz de mantener durante un lapso de tiempo prolongado el soliloquio interior de su personaje, se ve obligado a crear personajes ficticios, entes ilusorios con los que se enzarza el protagonista en un diálogo no siempre lo convincente que debiera ya que falta en él —quíerese o no— uno de los «inter-locutores». Esos pseudo-personajes pueden ser: un retrato, una pipa, una muñeca, una silla vacía... cuantos objetos despierten en el protagonista elementos de controversia, le sugieran puntos de vista desacordes con los suyos o le ligen al recuerdo de otras personas con las cuales entretejió su vida. No es pues enteramente la obra de un personaje un monólogo, si queremos hablar con propiedad, como no es tampoco enteramente un diálogo la obra de varios personajes; ambos elementos se alternan y complementan si bien el tipo de obras de las que hablamos ha de luchar con su escasez de recursos y con los riesgos, no siempre soslayados, de la monotonía y la falta de espectacularidad.

Ello obliga al dramaturgo a usar de ciertos recursos no siempre lícitos y muchas veces contraproducentes cuando se abusa de ellos; así el pseud-diálogo telefónico —al que debe Cocteau una de sus mejores piezas cortas— el uso inmoderado de la cinta magnetofónica o el diálogo no justificado con personas que se suponen en un lugar próximo al del escenario. Todo ello coadyuva a crear un clima falso que produce en el espectador el malestar propio de todo aquello que no suena a verdadero. Ejemplo de todos esos inconvenientes llevados a un grado superlativo es el drama de un solo personaje de Horacio Ruiz de la Fuente, «La Novia». Ese dramaturgo que cuenta en su haber obras notabilísimas de uno y dos personajes no acierta en «La Novia» descargar el proceso escénico de esos parásitos que sin duda entorpecen y dificultan la acción. Aquí los problemas de orden técnico que voluntariamente ha echado sobre su espalda el autor no le permiten afrontar el problema estético.

Con este esbozo, a la fuerza breve, creo que queda el monólogo justificado y que su presencia en las obras dramáticas, cuando surge como exigencia de la propia obra, debe no sólo aceptarse sino exigirse incluso. Que las obras de un personaje no están construidas exclusivamente sobre un monólogo es evidente, su validez teatral dependerá en última instancia de la intensidad conseguida, de esta fuerza mágica que sólo el teatro es capaz de poseer; el teatro acepta un número muy escaso de reglas —opine lo que quiera el señor Boileau— y aún estas pocas reglas puede el autor con suficiente fuerza dejarlas a un lado sin que con ello peligre la validez de su producción.



Seis poetas jóvenes

por JOAQUIN MARCO REVILLA

La vitalidad de una literatura estriba en su capacidad de renovación. A unos determinados grupos literarios suceden otros: es el paso de las tan discutidas generaciones. A esta ley quiero atenerme al presentar a estos poetas jóvenes, dos de ellos ya conocidos por el público, por el reducidísimo público, lector.

Desde Joaquim Horta (1930) y Joan Argenté (1931) hasta el más joven de ellos, Isidre Moles (1940) se mueven en una común situación histórico-geográfica, la nuestra. Nos cabe delimitar cual es el rasgo característico que nos ha permitido separar su poesía de la inmediata anterior y ha hecho posible el agruparles. Nos será útil, porque recorriendo el camino de los jóvenes de hoy, sabremos a grandes rasgos en donde se hallará la poesía de mañana.

Excepto Joan Argenté, que ha obtenido el premio Salvat-Papasseit en este año de 1959, y cuya poesía vive más vinculada a la generación anterior, sobre todo a la de Vinyoli y la sentimental de Espriu, los demás parecen prescindir en gran parte de la tradición catalana. Joan Oliver y rasgos de Espriu podrían espigarse, pero sus influencias, excepto la de Salvat-Papasseit —presente en todo ellos—, deberemos buscarlas en otras literaturas. (Hay que señalar que precisamente Horta y Vallverdú concurren también al reciente premio Salvat-Papasseit (1959) quedando en segundo y tercer lugar respectivamente).

Joan Argenté significa la transición con la poesía anterior, como hemos señalado. La plantea desde un ángulo clásicamente intimista, con detalles automáticos.

... per a trobar en la nit l'últim segur secret:
el del plor de la pluja,
el meu pare ja mort.

pero Joaquim Horta, adopta una posición inicial distinta que coincide, en parte, con las de Joaquim Vilar (1934), Francesc Vallverdú, (1935), Jordi Argenté (1936) e Isidre Molas (1940), que hoy presentamos.

En este duro camino que el poeta debe recorrer para hallar su propio lenguaje, Horta ha tropezado con graves dificultades. Su poesía es limitada de recursos, casi coloquial. Surge de las ideas a chorro:

Però es inevitable, companys:
a la nit agafaran forces per al dia.
Cal caminar amb fe i alegria ...

Pero lo que importa es su posición, su «toma de posición». Como los demás poetas que presentamos, excepto, claro está, Argenté, ha traspasado el objeto poético, que era el «yo» del poeta. El interés por la subjetividad es cada vez menos y es el hombre quien nos habla y no el poeta, con su hosca faz y también con su esperanza. La invectiva, la crítica social la hallamos en los versos de Jordi Argenté:

és també
pels qui dobleguen l'esquena del miner
pels qui especulen amb la sang dels homes
un erm rocam, un crit de bronze.

Presiden igualmente el humanizado paisaje del Sahara en la voz, quizá la más personal del grupo que presentamos, de Joaquim Vilar:

El desert morirà sota la indústria
—santa, santa, santa—
dels grans.

Con todo ello no queremos señalar un grupo definido, ninguna escuela. Precisamente estos poetas dan la impresión de haberse formado aisladamente, sin maestro. Su poesía es una poesía de ideas, quizá más claramente, es una poesía *desde las ideas*, y esto la separa de su inmediata antecesora. Es más intelectual que sentimental, sin concesiones, pero optimista, angustiada, pero no desesperada, necesaria y, a veces, imperiosa.

Morir, per exemple ...
I llavors els meus versos em dirien traïdor

Este afán por la verdad, por la urgente verdad que mueve a Vallverdú, es el objetivo de todos ellos y su mejor tributo al hombre de hoy, su colaboración a la vida diaria. Con palabras de Isidre Molas:

El despertador toca
frenèticament
una altra hora, cap al racó de les ombres perennes.

Argument

Si pogués ho faria.
Tancar els ulls davant les portes obertes.
Si pogués ho faria.
Posar-me a dormir
i apagar el llum de la tauleta de nit.
Si pogués també ho faria.
Morir, per exemple ...
I llavors els meus versos em dirien traïdor.

FRANCESC VALLVERDU CANES

(De «COM LLANCES», inédit, tercer classificat en el premi Salvat Papasseit 1959.)

Salm a dues veus

Si el meu cor és, ho Marta,
un camp de blat que puny per créixer,
un arrossar immens negat de sang,
un vol de coloms arran de mar,
és també
pels qui dobleguen l'esquena del miner,
pels qui especulen amb la sang dels homes
un erm rocam, un crit de bronze,
un estol d'aguilots a l'aguait.

JORDI ARGENTE

Sahara

A Pere Ramírez
«Der Ort war aber die Wüste»
Hölderlin, «Der Einzige»

1

Sorra, sorra, sorra.
El desert creix
cada dia més.
El desert és
el desert.

2

Quan el desert arriba
autèntic i ple
pots dialogar amb les coses.
Un
ho-
me
sobre una plana,

3

El desert on jugaren els fills dels déus,
el desert on dejunaren els sants,
el desert on van els cretins
malgrat ells.

4

Vindran. Vindran de lluny,
d'Arkansas i d'Ohio i de Southampton i de Kiel
i de Torino i de Marsella. Vindran
en mànagues de camisa, amb instruments i perforado-
Prendran les platges a l'assalt. [res.
Passaran les dunes en bandada.
Violaran el desert
amb veus bàrbares.

5

El desert morirà sota els boscos de ferro.
El desert morirà sota els pobles tentaculars.
El desert morirà sota la multitud fressosa.
El desert morirà sota la indústria
—santa, santa, santa—
dels grans.

JOAQUIM VILAR

Home amb unitat

(Per cantar amb ritme de blues)

De vegades molts se senten vençuts,
més que vençuts, destroçats,
més que destroçats, sense vida.

De vegades molts se senten destroçats.
En acabar el dia hi ha milions de destroçats.
En acabar el dia hi ha milions d'unitats
que formen part dels cossos destroçats.
Tot això passa en acabar el dia.

Però sé que avancen unitats d'unitat, en acabar el dia.
Avancen unitat a unitat,
totes les unitats d'unitat, en acabar el dia.

De vegades molts, en acabar el dia,
tornen a sentir-se unitat.

L'endemà molts se sentiran destroçats,
més que destroçats, vençuts,
més que vençuts, sense vida.
Però és inevitable, companys:
a la nit agafaran forces per al dia.
Cal caminar amb fe i alegria,
com cada unitat d'unitat,
perquè s'apropa el dia de la UNITAT.

JOAQUIN HORTA

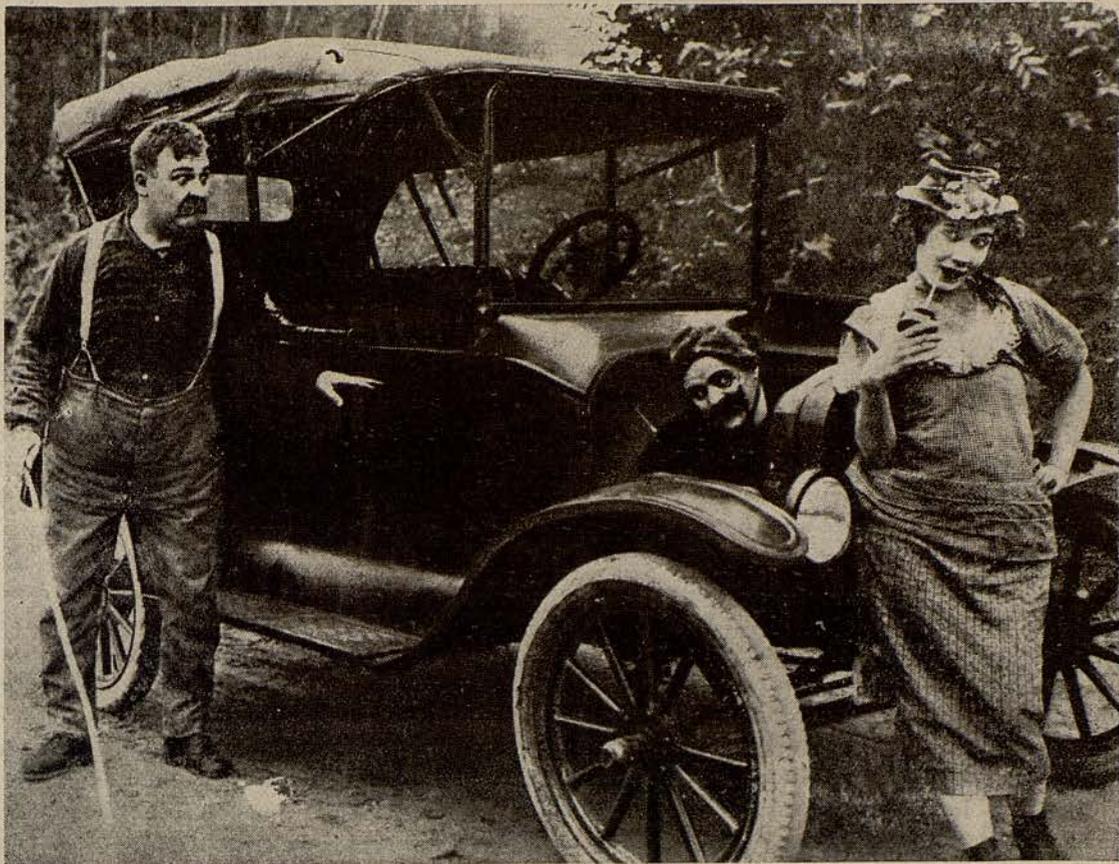
.. ..

No arribarà mai l'alba, ni la llum
a aquell món de boniques paraules
estèrils, roses
que no es poden tocar i figures de porcel·lana,
homes que sempre ploren els dies passats, ideals arnats
i rellotges que es pararen
fa vint-i-dos anys.

Aquests camins foren. Ja no.
Desfilaren,
pesadament,
un darrera l'altre, cap al racó de les ombres perennes.
El despertador toca
frenèticament
una altra hora. Es agradable
de ser al llit, però el treball ens crida.

L'aurora s'acosta entonant
noves cançons de primavera, de joventut, d'amor,
de treball. Fan renéixer
els arbres secs i les esperances lasses.
La gent es desperta i s'uneix
al seu pas. Porten martells,
una aixada, els llibres, claus angleses,
la fiambrella, la vida i el calendari de l'any vinent.
I la boira es fon al seu cant, al seu pas
i, a poc a poc, el nou dia pren forma

ISIDRE MOLES



El cine
humorístico
de antaño.

El cine amateur en el Festival de San Sebastián

por JORGE FELIU

No vamos a rasgarnos las vestiduras. El cine amateur es, de hecho, lo que es y no se pueden pedir peras al olmo. Hemos hablado repetidas veces de las excepciones (que, claro, confirman la regla) y del valor potencial del cine amateur. Pero un realizador, cuatro realizadores, no hacen un cine. Lo que define una producción en general es el término medio. El cine amateur corriente no puede ser mejor de lo que es porque quienes lo hacen no pueden ser mejores de lo que son. En el cine amateur predomina ahora más que nunca un material inútil. Y al decir inutilidad, nos referimos a inutilidad artística, naturalmente. Podríamos utilizar calificativos peores. Pero valga este porque quizás sea el que mejor responda a la tónica global presente. Los documentales son la archisabida colección de postales en color tan brillantes como huecas, los experimentos son refritos «en malo» de experimentadores profesionales (en el mejor de los casos), y los films de argumento no son más que historias mal o pésimamente contadas sobre anécdotas deleznable. Ante esto, creemos que la

única actitud posible es el silencio, porque incluso el ataque constituye un favor excesivo. No puede concederse bligerancia a lo infimo, a lo incalificable.

No cabe duda, pese a todo, que el cine amateur podría ser algo cualitativamente sólido y eficaz. En esta afirmación insistimos con convicción. Pero para que ello fuese una realidad sería preciso que la estructura de las actividades cinematográficas en España (y en otros bastantes países) tuviese una composición bastante diferente a la actual. Pensamos, por ejemplo, en lo distinta que podría ser la situación si, al igual que existe el teatro universitario, existiese un cine universitario, si se pudiese hacer un cine experimental subvencionado por el Estado o entidades culturales adecuadas, si, en suma, se diesen los medios de hacer cine amateur a la gente que puede hacerlo con seriedad y vocación. Porque en tanto el cine amateur esté en manos del honesto empleado o del probo comerciante que lo único que pretenden demostrar es que ellos también tienen su corazoncito y que hacen un cine de gran pureza por el hecho de

llevarlo a cabo como placentero pasatiempo dominical, sin formación, sin preparación, sin inspiración alguna, pero, eso sí, con la mejor voluntad y buena fe; en tanto el cine amateur esté en manos de estos seráficos seres que sólo aspiran —dicen—, a hacer una película para diversión propia y de sus íntimos (intención de autenticidad muy discutible dada la evidente realidad de la tremenda «batalla de premios» entablada entre tan niveles caballeros), el cine amateur será indigno, no ya de toda alabanza, sino de la más mínima consideración.

Y conste que al mencionar al empleado y al comerciante (del mismo modo que hubiésemos podido citar al industrial o al funcionario del Estado) no atacamos en absoluto su condición de tales, por demás respetable. Pero si nos parece absolutamente inadmisibles que pretendan que demos la consideración de producto artístico relevante a algo que no es sino el fruto trivial de una afición, perfectamente respetable también, pero limitada a unas horas de asueto carentes de toda preocupación profunda por el quehacer intelectual y cinematográfico. Con esto no queremos decir en modo alguno que un empleado y un comerciante no puedan hacer buen cine, pero sí que éste no puede hacerse como quien colecciona sellos o aprende a maltocar la armónica. Y desgraciadamente esto es lo que ocurre normalmente en el cine amateur. Crece y se multiplica una producción menos que mediocre indigna de toda atención, perfectamente inútil, ante la cual sólo cabe, como hemos dicho, el más indiferente silencio. Seguimos creyendo que el cine amateur puede no ser eso. Pero es preciso reconocer de una vez que, hoy, el cine amateur es eso.

Tras esta digresión preliminar, quizás excesiva pero que creemos inevitable, vamos a referirnos al III Certamen Nacional de Arte Cinematográfico Amateur de San Sebastián, incorporado al VII Festival Internacional del Cine y organizado eficientemente por la Sociedad Fotográfica de Guipúzcoa. De las películas citadas en el mismo, creemos son dignas de mención «La espera», de Pedro Font, «El rey», de José Luis Pomarón, «Hivern», de Tomás Mallol, y «El secreto de unas horas», de Juan Pruna.

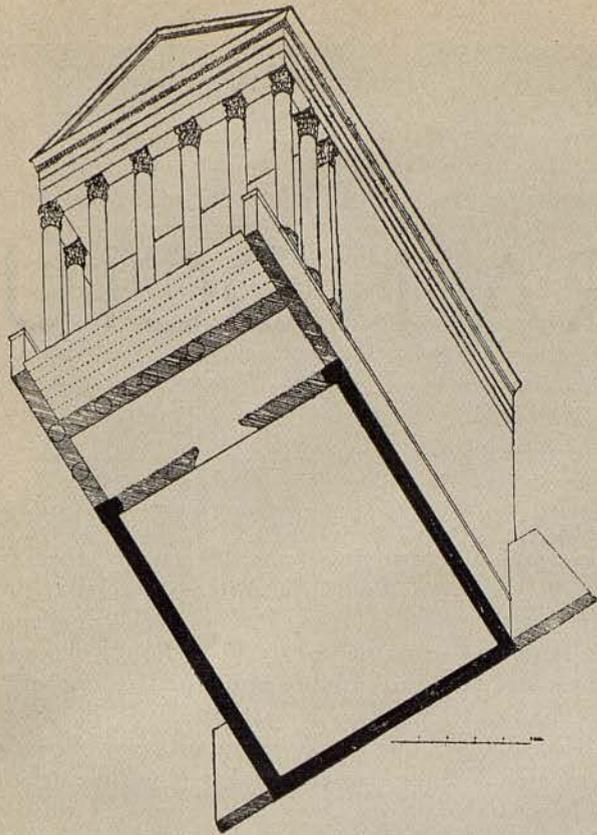
«La espera», de Pedro Font, posee un tema dotado de indudable enjundia. La espera, la permanente, eterna, espera —resignada, angustiosa, indiferente, esperanzada—, que caracteriza la vida del hombre, es la idea alrededor de la cual Font ha realizado su film. Y empleamos exprofeso la palabra «alrededor» porque es evidente que a Font se le ha escapado la raíz íntima de los motivos elegidos. Y que no ha sabido darle la plasmación adecuada. En otras palabras, Font —y no es esta ni mucho menos la primera vez que esto le sucede— no ha «sentido» su película y la ha realizado con su aséptica frialdad característica, dotándola del ritmo de planificación y montaje en corto al que —por creer erróneamente que este es el único ritmo «cinematográfico», por íntima indentificación con él, y asimismo, y paralelamente, por insensibilidad congénita—, adapta cualquier clase de tema, sean cuales fueren sus exigencias. Prueba de la insensibilidad de Font ante el contenido de su film es la derivación hacia el mal

gusto y hacia lo morboso —típica también en él—, que caracteriza la parte final, con el paralelismo entre el cadáver y el recién nacido, la forzada y convencional secuencia del intento de seducción y la ausencia de matices en la secuencia de la espera frustrada de la carta, por ejemplo. En realidad, Font se ha limitado a enunciar el contenido de un posible film, a presentarnos, simplemente apuntadas, una serie de situaciones, a manera de catálogo, que podrían servir, con el tratamiento adecuado, para darnos el film convincente sobre la humana espera.

Es indudable, ello no obstante, que el film no carece de aciertos, aunque todo ellos parciales. Hay alguna que otra secuencia lograda (la de la cola del agua, considerablemente sugerente, la del tenorio, excelentemente caracterizado y ambientado, la del comilón, la de la barbería), hay algún gag francamente bueno (la expresión del proletario barbudo mirando el anuncio del «gentleman») y hay, sobre todo, una tipología inmejorablemente seleccionada y que constituye una magnífica lección para los lamentables figurantes de nuestro cine profesional. Pero todo esto, más determinados aciertos de montaje, no basta para salvar la sensación de frustración que la película produce. Y es una lástima porque puede afirmarse sin lugar a dudas que, temáticamente, dió Pedro Font esta vez plenamente en el blanco.

«El rey», de José Luis Pomarón, se halla inscrito en el simbolismo, tan caro a la producción zaragozana. Pero esta vez los resultados han sido bastante más estimables que en los casos precedentes. Escenario (un enorme almacén de chatarra al aire libre) y sonido (la máquina de descomponer material, monótonamente violenta), arropan una acción simple y de claro significado (la lucha por el poder, representada por la pugna de dos hombres por una tosca corona), que, naturalmente, desemboca en tragedia. La fotografía, la planificación y la interpretación de un actor sumamente fotogénico —Manuel Rotellar—, constituyen, verdaderos aciertos, pero, aun haciendo abstracción de nuestra convicción de que el simbolismo como tal «ismo» es inadmisibles en la actualidad, es evidente que la anécdota resulta en exceso primaria y la lección demasiado fácil e incluso pueril. Posiblemente el material literario del cual se extrajo el film (un cuento de Emilio Alfaro) poseía unas características más sutiles, pero, la concreción gráfica ha dado, en este caso, como resultado la evaporación de aquéllas.

«Hivern», de Tomás Mallol, nos prueba una vez más la sensibilidad de un autor que —¿por miedo? ¿por simple pereza?—, no se decide a profundizar y se queda en una epidermis formalmente digna, incluso prometedor, pero en la que, como tal, existe naturalmente el escamoteo de lo esencial. «Hivern» pretende mostrarnos el ambiente invernal de un pueblo de pescadores de la Costa Brava. En principio, existe el problema de la identificación del paisaje y su gente con la estación fría, puesto que el film fué rodado en días de sol y para el no conocedor del mundo de la Costa en verano (¿por qué Tomás Mallol no insertó en su film algunos planos de dicha época como elemento de contraste?), resulta difícil ver en la soledad



LA RECONSTRUCCION DEL “TEMPLE ROMÀ”

Aquellos vicenses que en 1882 emprendieron la tarea de reconstrucción del templo romano (del siglo II), al frente de los cuales figuraba el apasionado y apasionante literato José Serra Campdelacreu, se sentirían hoy satisfechos al ver culminar con feliz suceso, lo que durante toda la vida les preocupó.

Gracias a un valioso donativo de D. Manuel Serra, se ha dado término a un monumento que, como subrayó Durán y Sampere, es testimonio de aquella Ausa Romana, cuando Vich era antorcha encendida que iluminaba muy amplios contornos.

En el acto de inauguración, que revistió gran brillantez, hicieron uso de la palabra, el citado Sr. Durán y Sampere, Ramón d'Abadal y el Dr. Eduardo Junyent, éste como figura más destacada y gracias a cuyos desvelos ha sido una realidad esta reconstrucción.

exclusivamente el sinónimo del invierno. Luego se echa en falta el interés por el factor humano, que aparece simplemente como un elemento más —accesorio—, del paisaje, cuando debiera ser su protagonista. Y, finalmente, el film se resiente de un excesivo esquematismo. Que su autor lo presente como un «apunte» no es óbice para que lamentemos que se haya conformado con ello. Todo esto aparte, nos agrada en «Hivern» el tratamiento del paisaje, el ritmo, suave, melancólico, de la planificación, la gradación del color (sumamente lograda y con planos, como los del atardecer, fotográficamente perfectos) y el acierto pleno de la música de arpa que sirve de fondo a todo el film.

«El secreto de unas horas», de Juan Pruna, no es un film reciente (fué realizado alrededor del año 1950) y ello le perjudica. La historia y su desarrollo nos parecen de un tono pseudo-romántico subido y, en la última parte, dulzón, sobre todo por culpa de la secuencia de la figurilla convertida en danzarina—considerable «anticlimax»—, que posee todo el carácter del exhibicionismo injustificado. Sin embargo, la realización posee innegable corrección, la lucha de la protagonista por vencer su handicap (el complejo creado por un «suspense» en composición musical) está bien planificada y la fotografía es excelente. La intérprete —Yolanda Frediani—, posee una notable fotogenia, pero su labor, debido sin duda a defecto de dirección, adolece de cierta afectación. Pese a que el film se presentó con banda de sonido magnético aplicado a la misma película, la sincronización (muy interesante cinematográficamente en algunos momentos) falló por completo. Asimismo es incomprensible que para la danza final —«La muerte del cisne»—, se prescindiese de la música correspondiente.

JORGE FELIU

PREMIO DE NOVELA «BIBLIOTECA BREVE»

Editorial Seix Barral, S. A. convoca un premio anual de novela con destino a su colección «Biblioteca Breve»

El importe del premio será de 75.000 pesetas, cantidad que comprenderá los derechos de autor para una primera edición de diez mil ejemplares. Editorial Seix Barral, S. A. se reserva el derecho de publicar cuantas ediciones sucesivas estime conveniente, abonando al autor el 12% del precio de cubierta de los ejemplares que de ellas se vendan.

El tema será libre, pero el jurado tomará primordialmente en consideración aquellas obras que por su contenido, técnica y estilo respondan mejor a las exigencias de la literatura de nuestro tiempo.

Los originales deberán remitirse por duplicado, con el nombre y domicilio del autor, a Editorial Seix Barral, S. A., Provenza, 219, Barcelona, antes del día primero de marzo de cada año, con la indicación: «Para el premio de novela Biblioteca Breve».

El premio se concederá todos los años en el mes de mayo en un acto público, dándose a conocer el fallo a través de la prensa. La novela premiada aparecerá en «Biblioteca Breve» en el otoño siguiente.

Editorial Seix Barral S.A.-Provenza, 219-Barcelona

ARQUITECTURA NOCTURNA

por VICENTE-IGNACIO FRAU

Hace pocos días, moría en un hospital norteamericano el gran arquitecto Wright.

Junto a Le Corbusier en Francia, Niemeyer en Brasil, y Gio Ponti en Italia, representaba Wright esa minoría de artistas mundiales que, con inspiración de genios, marcan sus obras con el sello de la inmortalidad.

Al igual que Miguel Angel en sus frescos de la Capilla Sixtina, Wright fue discutido, porque ambos, representando cada uno una época, luchaban por imponer su concepción divina de lo humano, traducido esta vez a la arquitectura.

Pasaron ellos y otro nombre, destinado quizás (sólo la Historia podrá juzgarlo) a la inmortalidad de los grandes, atrae ahora las controversias de los entendidos, las esperanzas de los técnicos, y los temores de los apasionadamente incondicionales.

Tras una aureola de realizaciones cumbre, como el Instituto de Cultura Italo-sueca en Estocolmo, o el rascacielos Montecatini de Milán, brilla ahora en el firmamento de la fama, con cegador destello, el nombre de Gio Ponti y su edificio Pirelli en Milán.

Gio Ponti, en su preocupación constante de llegar siempre a un más allá, de formar una sinfonía de elegancia, de esbeltez, de luz, y de forma, de aprovechar casi hasta el infinito todas las posibilidades de expresión que la técnica de nuestra época le brinda, recoge, medita, compone, y crea.

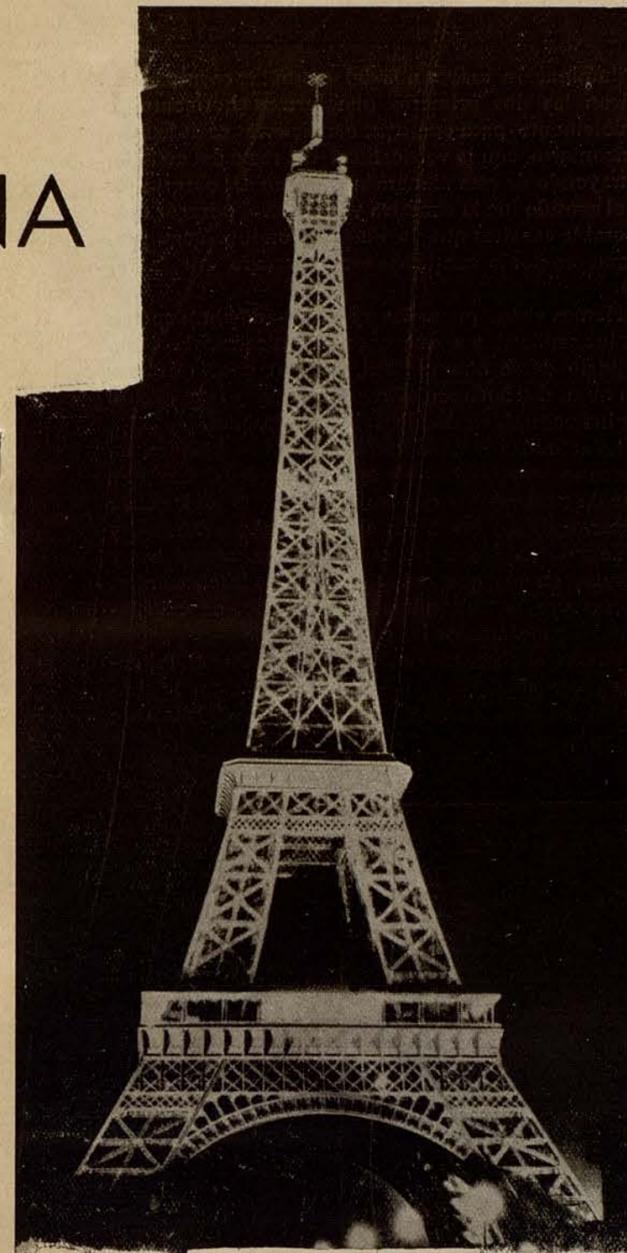
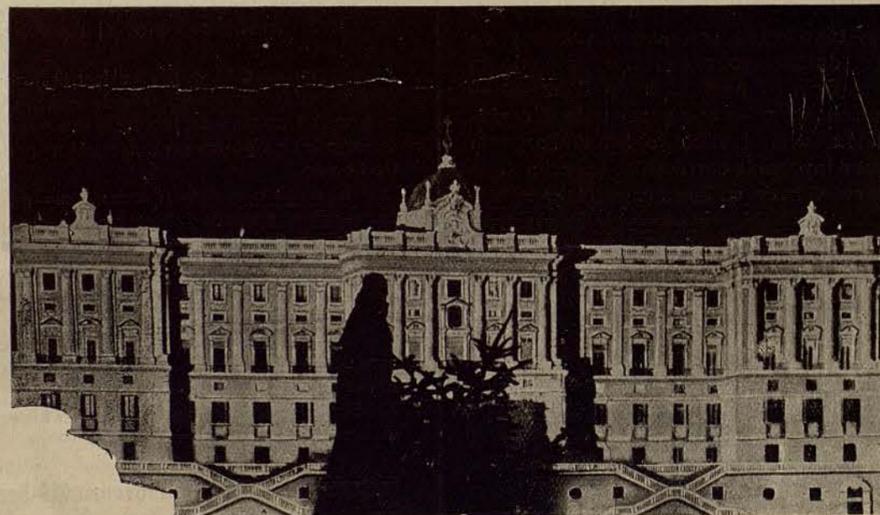
Para él, no hay diferencia de problemas en sus obras; como la madre no admite diferencias de atención con sus hijos. Ponti, la única diferencia que admite entre «su silla» o «su Pirelli» es el tener que lograr la misma armonía en sus líneas, obligadas por una función, con unos medios constructivos esencialmente distintos.

El arquitecto, que a más es un profesor eficiente que raciocina detenidamente sobre el porqué de sus proyectos, trabaja con ideas que, como él mismo confiesa en la Revista Internacional de Luminotecnia, «son de un lado principios fundamentales, y de otro, desarrollos lógicos de la arquitectura moderna».

Forma finita, o armonía de conjunto perfectamente logra, en contraste con el infinito a que conduce la repetición de elementos. Contraposición a la arquitectura modular.

Esencialidad o funcionalismo, en cuanto que la construcción nace de lo puramente esencial obligada por la función que está llamada a desempeñar. Contraposición a la arquitectura imitada y adaptada con rutinas de proporcionalidades.

Inención estructural, en aprovechamiento del gran adelanto de la técnica, sin precedentes, el hormigón armado, para lograr todas las posibilidades de expresión. Contraposición a la arquitectura pesada, obligada por razones de estabilidad en cuanto a los materiales de construcción, ya sustituidos.



Personalidad, o claridad en las composiciones, negando rotundamente la aceptación como arte, a la nula expresión de la simple aglomeración de elementos.

Expresividad, que diferencia la obra de arquitectura de lo puramente realización técnica.

Y por último, la ilusividad, sensación de paz y recogimiento que produce la percepción por los sentidos de cualquier lograda manifestación de arte.

Gio Ponti, con estos principios fundamentales, ha ido poco a poco escalando las cumbres de los grandes maestros, que la Vida, único juez de sentencia irrevocable, guarda celosamente.

Es curioso, no obstante, observar, que todos estos grandes maestros, Leonardo de Vinci y Van Gogh,

pongo por ejemplo, como Beethoven o Goethe, todavía ascendieron otra cumbre, la de la inmortalidad; y a ésta ya no se llega por principios fundamentales, sino por uno sólo, y que fue común a todos ellos.

Ponti, entre sus principios fundamentales, no por modestia, porque ni modestia ni humildad pueden existir en seres cuyo espíritu creador los ha elevado de este nivel humano de la vida material, ha hecho un compendio de todos en su máxima obra, «su Pirelli» y como los anteriores, lo siente pero no lo ha manifestado.

El edificio Pirelli, de Gio Ponti, ya no tiene más que un principio fundamental: Genialidad.

El reflejo humano de esta genialidad de Ponti, ha sido concebir esta obra de arte (creando para ello un nuevo arte: la arquitectura nocturna) como fusión de dos proyectos, uno para el aspecto diurno de la obra y otro para la luz artificial.

La forma definitiva del edificio, es la resultante del estudio detenido de estos dos aspectos.

«He aquí la única manera de integrar el segundo aspecto de la arquitectura, la luz artificial, en nuestras construcciones».

Los resultados de este nuevo concepto, son completamente diferentes de los que se obtienen al iluminar por medio de proyectores un edificio cualquiera.

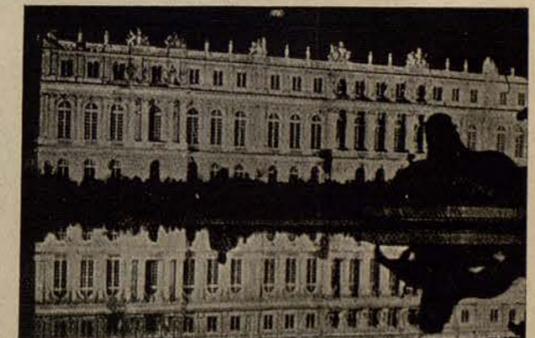
Estudiamos y meditemos la fotografía del Palacio Real de Madrid, amablemente cedida por la Organización M. Gabarró S. A., iluminado con proyectores Infranor, de haz rectangular.

Como máximo podemos admitir que, salvo conceptos que explicaremos la perfecta iluminación con luz artificial logra mostrarnos la arquitectura regular, diseñada para el alumbrado natural.

Ello no obstante, (y hablamos arquitectónicamente) con un sentido artístico y efectista, observamos que se ha tenido especial interés en pronunciar unas sombras en el cuerpo central y lateral, con el fin de darles una profundidad o perspectiva, que realmente a la luz natural no se acusa con tanta intensidad.

Esto lo justifica la idea de recalcar la sobreposición de planos, que resulta más agradable cuanto más acusada sea.

Exactamente lo mismo podemos decir de la cúpula o cimborrio central, en el que la diferencia de ilumi-



nación es tan acusada que casi oculta la base esférica lateral.

Observemos igualmente las sombras tan acusadas que proyectan sobre las paredes las pilastras centrales, así como los frontones de los balcones. Indudablemente, estas sombras tienen el mismo efecto anterior de remarcar unas profundidades de ninguna manera tan acusadas en la luz natural.

Ello no obstante, produce en los cuerpos de edificio de segundo plano, unas zonas de casi obscuridad absoluta, con lo cual pierde autenticidad la composición de los elementos de fachada.

Es decir, se ha logrado resucitar, sacrificando la autenticidad en aras a una efectividad escenográfica, la arquitectura regular del edificio, proyectando para suscitar un sentimiento de admiración por su magnificencia.

Otro ejemplo de iluminación artificial, también por proyectores Infranor de haz rectangular, lo tenemos en la Torre Eiffel de París.

Aquí, se ha prescindido ya por completo, diríamos, del respeto al conjunto arquitectónico, siguiéndose tan sólo el criterio del efecto sorprendente por contrastes entre su estructura metálica reticulada y los fondos oscuros del cielo vespertino.

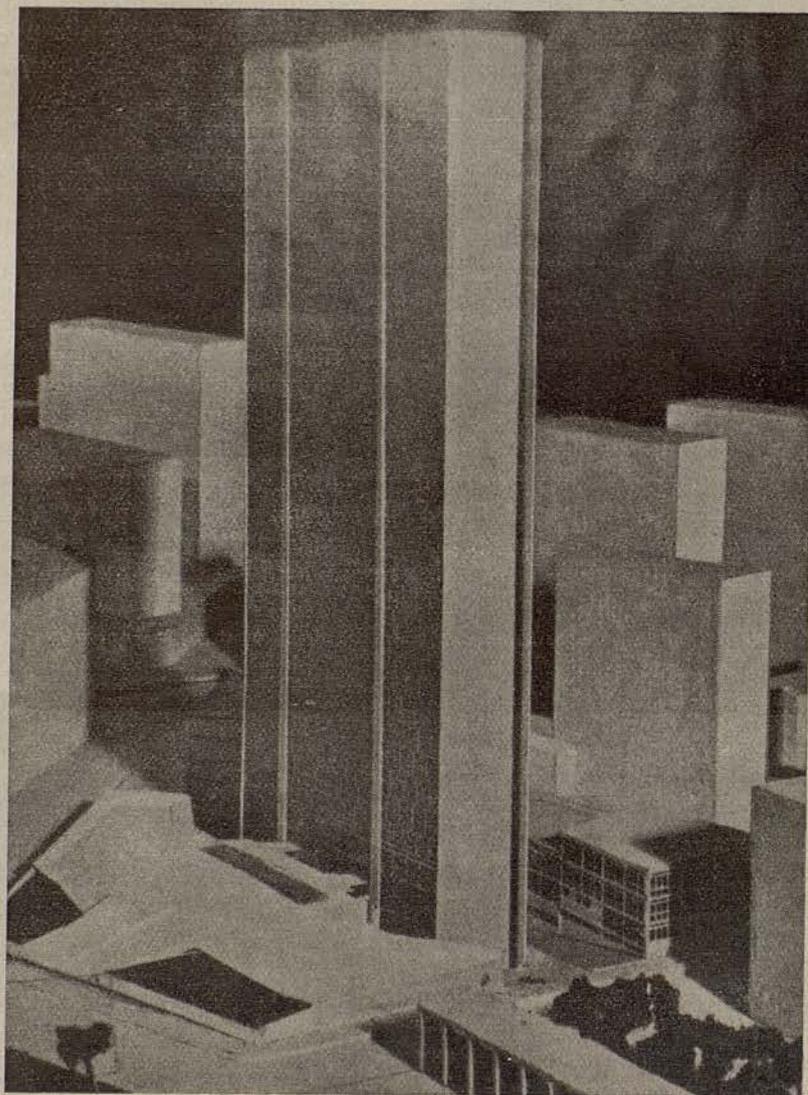
Observemos que se remarcan, con una intensidad

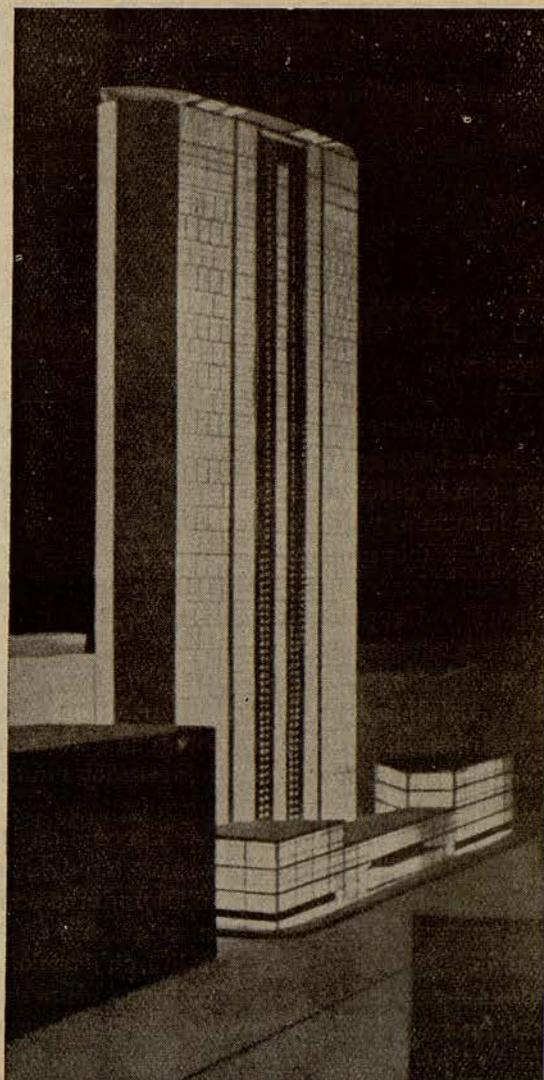
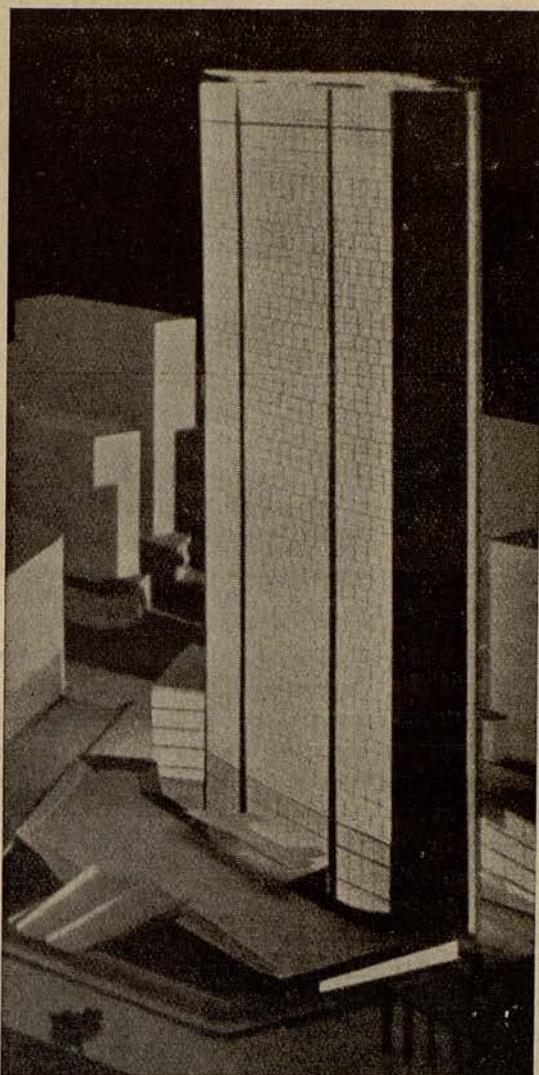
de iluminación mayor a la del resto, las cornisas que rodean las dos primeras plataformas horizontales, posiblemente para conjugar con acierto estas franjas horizontales con la verticalidad del resto del edificio, distrayendo de esta manera la atención del observador en el sentido de la excesiva y a nuestro parecer desfavorable esbeltez que la iluminación involucra, precisamente por la cantidad de zona oscura que la rodea.

Hemos visto, pues, dos ejemplos de iluminación por luz artificial, sin que arquitectónicamente, y sin perjuicio de la autenticidad, añadan nada nuevo a una obra, diseñada tan sólo para cumplir una misión a la luz natural, en donde tiene justificación.

La actitud adoptada por Gio Ponti se justifica en el reconocimiento de que en la vida actual hay una serie de edificios en que su presencia se deja sentir mayormente en las horas de alumbrado artificial, y no de día. Tales son los cines, teatros, almacenes y oficinas, en los que unos por ser más frecuentados, y otros por la tranquilidad de la noche, se enseñorean del panorama de las ciudades.

Vamos a observar ahora el edificio Pirelli, tal como es, uno sólo, pero en sus dos facetas que le convierten en dos edificios diferentes, perfectamente conjuntados.





Como vemos por la fotografía, visto de día, consta de tres cuerpos independientes, cada uno con una misión concreta, pero sin que por sí solo tuviera razón de ser.

En la oficina técnica de Ponti, los proyectistas se han esforzado por cumplir una exigencia «obedecer al edificio» en lugar de hacer predominar su propia voluntad.

Cumple su principio de esencialidad o funcionalismo, desde el momento en que su magnífica terraza anterior de acceso cobija en su interior el salón de actos.

El edificio central, motivo vertical, es el lugar destinado a las oficinas de la dirección, reunidas junto a los cuatro pilares centrales por los cuales circulan los ascensores.

Y como último cuerpo, el posterior destinado a oficinas generales, y a nivel de la calle.

Un motivo horizontal, oficinas generales, independientemente de otro vertical, y de un tercero en inclinación destinado a salón de actos y zona de aparcamiento.

No se repite ni un solo elemento: tres motivos distintos; por tanto cumple su forma finita.

Cada cuerpo surge de una misión particular, es decir, es perfecto en cuanto a esencialidad.

Sus pilares, dispuestos en forma de abanico, con secciones proporcionales a las cargas, forman con las jácenas, de hormigón armado, una estructura asimétrica perfecta, calculada por el ingeniero Nervi.

Ponti sabe muy bien que en un principio la expresión de la arquitectura estaba condicionada a la iluminación del sol o de la luna.

Nació el alumbrado eléctrico, desgarrando el volumen arquitectónico de los edificios, y devolviendo a lo indefinido de la contraluz por la irregularidad de las ventanas iluminadas.

Captando los efectos extraordinarios que puede producir el alumbrado eléctrico, ha sido consecuente y ha creado su edificio auto-iluminante.

La luz cae sobre o detrás de las superficies, revela los volúmenes sustrayéndolos a la obscuridad de la noche, crea nuevos volúmenes y efectos de nuevos volúmenes por refracciones de superficies. Para ello, no ilumina un edificio, sino que aprovecha la luz «en el edificio».

Como decíamos, Ponti recoge, medita, compone y crea, todo, con un solo principio fundamental: genialidad.

EL MOVIMIENTO ARTISTICO DEL MEDITERRANEO

En marzo último el Movimiento Artístico del Mediterráneo no convocó su anual exposición ARTE ACTUAL DEL MEDITERRANEO para que la que se organizaba en iguales fechas como preparatoria del envío español a la III Bienal de Alejandría tuviera toda la importancia que merecía en el ambiente ciudadano. De todas formas el MAM colaboró eficazmente con la edición de un catálogo-libro, ampliamente ilustrado, y que fue aporte elogiado suficientemente, hasta tal punto que fueron solicitados ejemplares desde Museos, Exposiciones Internacionales, Entidades y Grupos Artísticos de diversos lugares europeos y americanos.

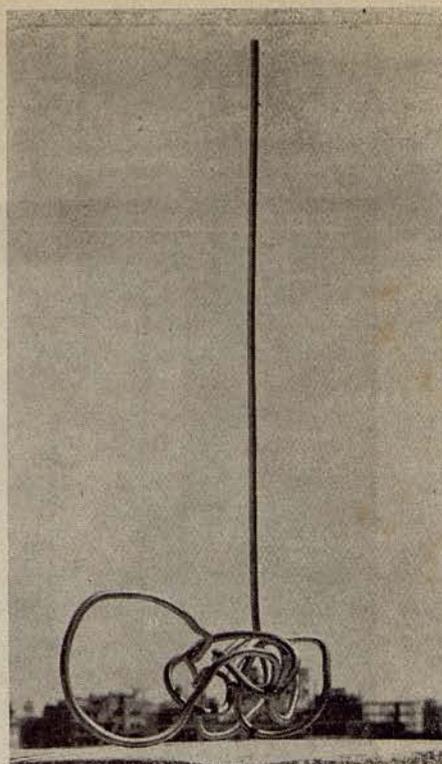
Esta misma exposición se presentó después como ARTE ACTUAL DEL MEDITERRANEO, organizada por el MAM, en Lérida, Zaragoza y actualmente en Málaga integrando un Ciclo Internacional de Arte Actual del Mediterráneo.

Aquí viene a colación una noticia que da idea de nuevo de lo que el Movimiento Artístico del Mediterráneo a través de los Grupos colaboradores consigue con su tenaz labor: A raíz de la exposición de ARTE ACTUAL DEL MEDITERRANEO celebrada en el pasado año en Málaga se suscitó en la capital andaluza una polémica que ocupó en torno al arte actual y durante varios días, páginas enteras de la prensa local. Dimanante de ello fue el ofrecimiento del Grupo Picasso, organizador de la exposición, para con la donación de sus obras y consiguiente subasta obtener la cantidad precisa para inaugurar el Museo de Arte, tantos años a la espera de un pequeño empujoncito ante la parsimonia de los académicos. Al fin este año se va a inaugurar y lo que es más notable, con una Galería destinada a Arte Contemporáneo.

Por otro lado, presenta el Movimiento Artístico del Mediterráneo sendas exposiciones colectivas en Florencia (Galería Número) y Buenos Aires (Galería Huemul), la primera presentada por Fiamma Vigo y la segunda por Enrique Azcoaga, con obras de Alfonso Mier, Víctor Pallarés, Eduardo Alcoy, Will Faber,

por
JUAN
PORTOLES
JUAN

«Homenaje a la libertad», Andrés Alfaro, del Grupo «Parpalló»



Pablo Serrano, Monjalés, Salvador Soria, Eusebio Sempere, Michavila y Hsiao Chin. Otras exposiciones en Lausanne, Taipei y Caracas han sido reunidas y enviadas para su próxima exhibición, al margen de varias individuales concertadas con Galerías comerciales de Europa y América y que por intercambio de fechas ha sido posible obtener gratuitamente.

Este es el balance, un balance de hechos, en estos meses de otoño y en las puertas de una nueva temporada que pretende ser decisiva para el Movimiento Artístico del Mediterráneo con su inmediata integración al Instituto de Estudios Mediterráneos, con sede en Peñíscola. Otro día, cuando sea una realidad, hablaremos de este ambicioso proyecto y que encierra nada menos que la inmediata inauguración de un Museo de Arte Contemporáneo en el mismo Castillo de Peñíscola, organización de una Bienal Nacional y otra Internacional, Coloquios Internacionales de Arte en Peñíscola, edición de un amplio Boletín mensual, etc., etc. Proyecto que se estudiará y aprobará en su caso en anunciado Ciclo Internacional de Arte Actual del Mediterráneo a celebrar con importantes coloquios hacia finales del mes de Octubre, en Castellón y Peñíscola, con la asistencia e invitación de diversas personalidades, artistas y críticos, de la nación.

De los resultados de la labor de equipo tenemos los mejores ejemplos. Ahora seguirá incrementada en realizaciones de mayor trascendencia.

VIDRIOS, CRISTALES Y ESPEJOS

Barrnolas

INSTALACIONES Y DECORACION

C. General Barrera, 8 - Teléfono 1477
VICH

Blas de Otero es el poeta social por antonomasia y hoy que destinamos un espacio, —menor del deseado— a la poesía actual, el testimonio de Otero es de tal importancia, el impacto es de tan seguros resultados, como lo es la sinceridad con que se expresa.

... «rasgo el papel y, de hermano a hermano, hablo contigo» dice en sus «Cartas y Poemas a Nazim Hikmet».

Y en todos sus versos se entrega entero. Su poesía es siempre una ofrenda total.

Celaya, que se ha mostrado uno de sus fervientes admiradores, en un amplio estudio de la poesía de Otero dice: «Lo social —término neutro y ya casi académico— no es, en realidad, más que un eufemismo para designar esa mezcla de indignación, asco y vergüenza que uno experimenta ante la sociedad en que vive. El poeta, como cualquier otro hombre de hoy, se encuentra inmerso en esa situación que clama al cielo y responde a ella —es poeta social— en la medida en que, por auténtico, desposa esa circunstancia y se hace cargo de ella con todas sus consecuencias.»

Alejandro Casona pone en boca de uno de sus personajes «Siendo artista tiene que repugnarle la injusticia, pues no puede haber armonía donde no hay justicia».

El poema que hoy publicamos, inédito, corresponde, junto con los dedicados a Hikmet, ya citados, a la producción más reciente del autor.

Palabras reunidas para Antonio Machado

*Un corazón solitario
no es un corazón.*

A. M.

SI ME atreviera
a hablarte, a responderte,
pero no soy,
solo,
nadie.

Entonces,
cierro las manos, llamo a tus raíces,
estoy
oyendo el lento ayer:
el romancero
y el cancionero popular, el recio
son de Gómez Manrique,
la palabra cabal
de fray Luis, el chasquido
de Quevedo,
de pronto,
toco la tierra que borró tus brazos,
el mar
donde amarró la nave que pronto ha de volver.

Ahora,
removidos los surcos (el primero
es llamado Gonzalo de Berceo),
pronuncio
unas pocas palabras verdaderas

Aquellas
con que pedí la paz y la palabra:

*Arboles abolidos,
volvereis a brillar
al sol. Olmos sonoros, altos
álamos, lentas encinas,
olivo
en paz,
árboles de una patria árida y triste,
entrad
a pie desnudo en el arroyo claro,
fuente serena de la libertad.*

Silencio.

Sevilla está llorando. Soria
se puso seria. Baeza
alza al cielo las hoces (los olivos
recuerdan una brisa granadamente triste).
El mar
se derrama hacia Francia, te reclama,
quiere, queremos
tenerte, convivirte,
compartirte
como el pan.

BLAS DE OTERO

DISTINCION EN SUS INSTALACIONES

si son de

Eléctrica Gafonal

C. Manlleu, 38 - 40 - Tel. 1970 - VICH

José Agustín Goytisolo

En su calidad de poeta actual destacado, Goytisolo ha sido requerido por Corrales Egea para su «Antología de la poesía española contemporánea», que publica el Club del Libro Español, de París. Ha contestado a un cuestionario del que hemos escogido el aspecto que define a nuestro poeta con más contundencia.

Pregunta: *¿Cual es, a su juicio, la función que debe desempeñar el poeta en la sociedad, y concretamente en la sociedad contemporánea?*

Para no generalizar, contesto a esta pregunta refiriéndome exclusivamente a mi poesía, y a mí como poeta. En las actuales circunstancias del mundo y de la sociedad en que vivo, mi deber de escritor es dar testimonio de lo que veo y pienso, de lo que ven y piensan hombres como yo, de lo que desean y por lo que luchan muchos hombres.

Yo quisiera que mi poesía sirviese de aliento y estuviese dirigida a la mayoría de la sociedad en que vivo. Pero esto queda en el plano ideal, que roza la utopía y se convierte en deseo vano. En el plano de la realidad —y prescindiendo de la eficacia que por su mayor o menor bondad poética, y por su interés humano, puedan tener mis poemas— es indudable que me dirijo a hombres de mi tiempo y de mi misma clase social, y de parecido nivel cultural al mío. Pretender lo contrario sería ignorar que la sociedad que me rodea, dividida en compartimentos estancos de muy difícil comunicación, está formada, en un enorme porcentaje, por analfabetos totales y semi analfabetos, por hombres que no han tenido nunca la oportunidad de interesarse por temas como la poesía, tan secundarios y como de lujo para personas que están abocadas a una lucha diaria para poder subsistir, gentes que no disponen ni de dinero ni de tiempo para comprarse un libro y leerlo en paz, gentes embrutecidas por el poco «panem» y el mucho «circensis», y gentes que entenderían perfectamente lo que decimos muchos, pero a las que no les interesa de ningún modo escucharlo o que lo escuchen otros...

Yo creo que debo dar testimonio, en mis poemas, del mundo y de la sociedad en que me ha tocado vivir.

Así

Algunas veces llego
presuroso, rodeo
tus rodillas, toco
tu pelo. Ay, diós, quisiera
decirte tantas cosas!
Te compraré un pañuelo,
seré buen chico, haremos
un viaje... No sé,
no sé lo que me pasa.

Quiero morir así,
así, en tus brazos.

JOSÉ AGUSTÍN GOYTISOLO

(De CLARIDAD)

Una canción

Ay, Lilianal
Sólo una voz
se alarga,

Sólo una voz
terrible
tu nombre canta.

Estás lejos, estás
pálida,
como la luz del alba.

¿Dónde encontrarte,
dónde
rondar tu casa?

Ay, ay! La copla
sigue. Ay,
ay, Lilianal

JOSÉ AGUSTÍN GOYTISOLO

(De CLARIDAD)

PREMIO «JOAN SANTAMARIA» 1960 (NARRACION)

Con el fin de conmemorar el nombre y la obra literaria del escritor catalán JOAN SANTAMARIA se convoca nuevamente un premio literario que llevará el nombre del ilustre autor de «Visions de Catalunya» y que se otorgará el día 25 de mayo de 1960 a una narración original e inédita, escrita en catalán.

Los originales deberán ser remitidos antes del día 19 de abril de 1960, a **Librería Tasis, Rambla Capuchinos, 42, Barcelona.**

Un hombre y un libro extraordinarios

por MANUEL ABAL

Hay un período de nuestra historia contemporánea que, en Francia, ha recibido el más preciado de los títulos pues se le denomina «la belle époque». Como en algunos personajes con quienes comparte esta distinción, ese calificativo despierta nuestra admiración. Pero si es fácil o al menos podemos creerlo así, imaginar la belleza de una persona, aplicada al tiempo nos sorprende y desconcierta. Y sin embargo, existe una estrecha relación entre la belleza individual y la de una época, pues ambas están hechas de trazos, de cuya armonía nace el placer espiritual del que la contempla.

La «belle époque» surge de fines del siglo XIX y se prolonga hasta los primeros años del nuestro. En ella se ha levantado la torre Eiffel, incrustada hoy como una joya mecánica, en el paisaje de París. En ella se ha bailado con furia el cancan. Era un tiempo en que circulaba el oro y se contaba por céntimos.

Pero si todo el mundo conoce esa época dichosa, muchos ignoran la existencia de José Oller. El escritor catalán Ferran Canyameres, siempre con pluma ágil, le ha dedicado una biografía, que con el título «Josep Oller i la seva època - L'home del Moulin Rouge» ha publicado la Editorial Aedos. Canyameres, espíritu curioso, se ha sentido atraído por su coetáneo Josep Oller. En efecto, tanto éste como su biógrafo actual han nacido en Tarrasa, una de las ciudades catalanas que han dado muestras de una gran vitalidad industrial

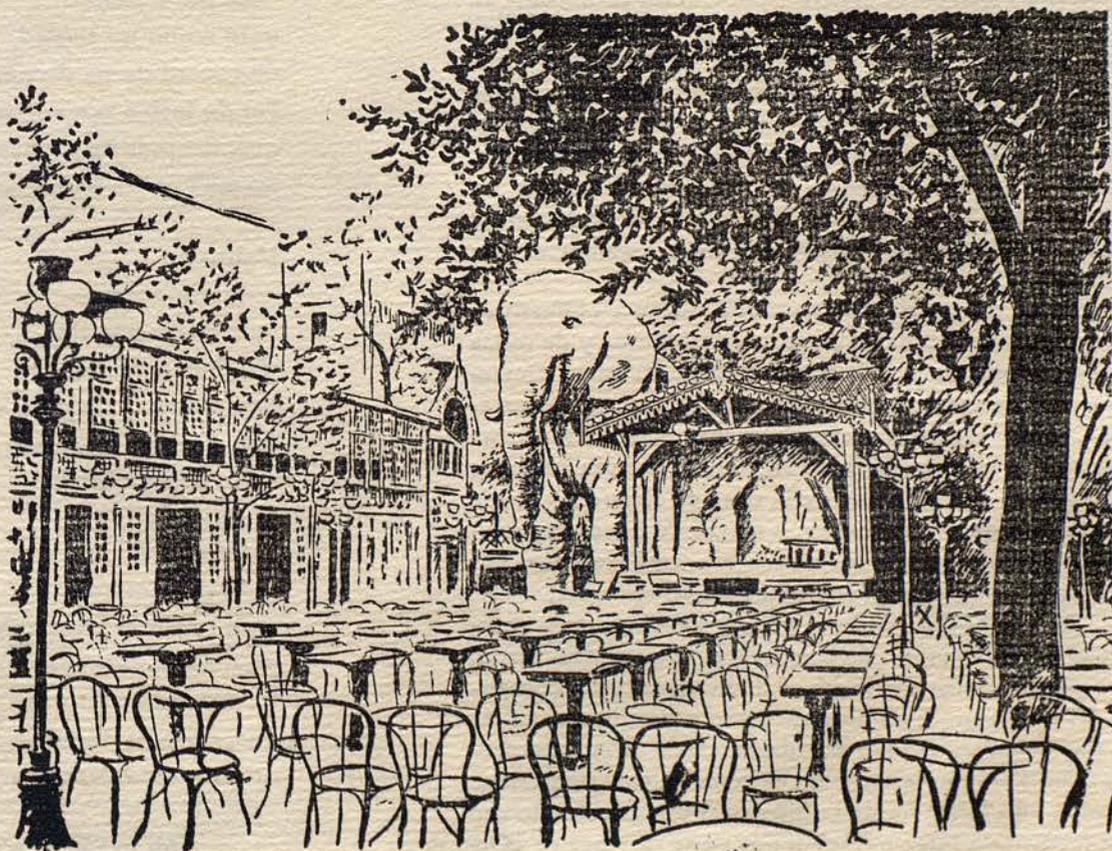
Nacido José Oller el 10 de febrero de 1839 y en los ochenta y tres años de su vida, pues murió el 19 de abril de 1922, desde la revolución de 1848, siendo niño, hasta la primera guerra mundial, cuando ya su barba blanca daba a su fisonomía un aspecto respetable.

Cuenta su biógrafo, que en 1905, con motivo de la visita de Alfonso XIII a París, el embajador, marqués de Almuni, preguntó al ministro de la gobernación francés a quien designaría para enseñarle al joven monarca los espectáculos más característicos de la capital. El ministro contestó:

—A José Oller, nuestro ministro de la Diversión Pública sin cartera.

La apreciación era justa. Entonces quizá no imaginó el grave personaje, que con la sonrisa en los labios y sentado en su poltrona ministerial supo apreciar la labor de treinta años de Oller, que su nombre, él que era ministro con todas las de la ley, se eclipsaría ante la memoria del más parisien de los catalanes. La historia nos ofrece sorpresas semejantes.

La fantasía de José Oller era grande y prodigó sus creaciones, contribuyendo a hacer de París la ciudad de los grandes espectáculos y la reina de la moda. Pero no nos sería posible seguir paso a paso la vida de este catalán de París que el escritor Ferran Canyameres ha descrito con estilo sutil, agradable y lleno de verdad, magníficamente y profusamente ilustrado con grabados de la época y contemporáneos.



El patio del
«Moulin Rouge»

El II Festival de Música

Durante los cinco primeros días alternos del pasado Agosto ha tenido lugar el II Festival de Música en el Jardín del «Orfeo Vigatà». Esta Entidad, consciente de la misión cultural que tiene impuesta por ser la primera Asociación vicense dedicada al cultivo de la Música, ofreció cinco conciertos que fueron otros tantos éxitos artísticos y de público.

En un análisis, muy breve, de este II Festival, consideramos tres aspectos del mismo que destacan sobremanera al juzgarlo en su conjunto. Son: el marco, el público, y el repertorio en sí. Ciertamente que la música ejecutada al aire libre, en un jardín, gana en belleza subjetiva. Es un hecho innegable que en un ambiente de esta clase, espíritus artísticamente reacios a toda manifestación de la belleza, se han rendido ante la emoción experimentada al oír una interpretación musical al aire libre. La Música ha pasado de sus cuarteles de invierno, gozada solamente por un número más bien limitado de adeptos a ser objeto de gran predicamento popular, enmarcada por escenarios como el Parque de María Luisa, el Generalife o la Plaza Porticada de Santander.

En el II Festival de Música actuó un conjunto, que tomó parte activa en el mismo, y sin embargo no emitió una sola nota. Este conjunto fué el público que asistió al festival. No consideraremos ahora la cantidad, que fué numerosísima, sino la calidad y la devoción. Autorizados críticos barceloneses han registrado en sus crónicas este detalle. Su testimonio se difundió a través de la prensa diaria de aquellos días, reflejando la emoción producida en el crítico el religioso silencio con que fue seguida cada una de las interpretaciones musicales. Con qué fervor fue escuchado el Festival Beethoven, y los Valses de Brahms, y los Pequeños cantores de París, y el Cuarteto de Barcelona. En las noches mágicas del II Festival, la nota dominante fue dada por este público enervado.

En el repertorio interpretado durante el Festival, han figurado obras de 36 autores distintos y de todas las tendencias, desde Vivaldi hasta Rainier. Destaquemos de esta compositora sudafricana, su «Cuarteto», obra vigorosa y expresiva, que refleja en forma y espíritu la atmósfera de su país. También fue muy interesante la audición de la obra de Krenek, «Elegía de la muerte de Webern», a través de la cual se trasluce el carácter y la fuerza de este casi desconocido compositor, al que Krenek ofrendó su «Elegía».

De verdadero estreno puede catalogarse la audición del «Octeto», de Beethoven, que se interpretó en el transcurso del Festival dedicado al gran compositor de Bonn. Una obra raramente prodigada en las salas de concierto por las dificultades de su interpretación. Este invierno será estrenada, casi podríamos decir, en el Palacio de la Música. Puso broche de oro al festival, la interpretación por parte de nuestro «Or-

feo Vigatà» de los «Nous cants d'amor», de Brahms, 15 canciones escritas en tiempo de vals, para solistas, coro mixto y piano a cuatro manos. Actuaron de solistas los componentes del cuarteto vocal «Filharmonia». La experta batuta del maestro Subirachs supo infundir en los cantores, toda la emoción, mezcla de nostalgia y tristeza, contenida en estos bellísimos cantos de amor.

Esto fue el II Festival de Música de este año. Superó, que duda cabe, a su primera edición. Pero ahí está lo importante. El III Festival de Vich ha de superar al de este año. Este es el espíritu del Festival. Este afán de superación es lo que ha de alentar a los organizadores a colocar a la cabeza de cuantas localidades de la Región celebran estos Festivales de Verano, el nombre de nuestra querida ciudad, que bien lo merece.

JUAN NIUBÓ

L'altra nit

L'altre nit

—de dia dormo—

vaig matar un record,
un record de pa de pessic
Fet de farina tan compacta
que, després de mastegar,
no me'l podia empassar.

L'altre nit

—de dia dormo—

vaig collir una flor,
una flor artificial
feta d'amor i de gràcia
que, després de flairar,
no la podia oblidar.

L'altre nit

—de dia dormo—

vaig comprar un timbal
un timbal d'alumini
fet de somnis daurats
que, després de tocar,
no em podia despertar.

MONTSERRAT CANYAMERES

Carlos Barral

La poesía española de la generación de post-guerra va, en dos grupos bien delimitados, del culto desenfrenado a la forma, a la preocupación exclusiva del contenido.

José Hierro, en «Moncloa», escribe:

«Existe una poesía cantada «por» el pueblo y una poesía salmodiada «para» el pueblo. Aquella es casi un producto natural, ésta revela una inteligencia constructiva. La lírica, por el puro instinto, por la sensibilidad elemental, se acerca a la experiencia cotidiana y bebe en su agua clara. La épica organiza materiales que no son inmediatos: inventa vidas y sucesos o recuerda los del pasado. En el primer caso el poeta es testimonio. En el segundo, testigo. Se es lírico como se es rubio o se es moreno: por fatalidad. Se es épico por la misma razón que se llevan pantalones, por que alguien nos enseñó a vestir con decencia. Todos los pueblos tienen lírica y no todos épica. Hay que admitir esto como se admite que los hombres de ciertas culturas primitivas vayan tan tranquilos con sus vergüenzas al aire, es decir que no sientan necesidad del taparrabos épico.»

Cabrían aquí muchas consideraciones, las mismas que se hace Friedrich cuando escudriña cual es el estilo de nuestro tiempo y cuando se inicia ese tiempo que llamamos nuestro.

Con ocasión de la publicación de «Metropolitano» de Barral, se ocupó la prensa extensamente de ese tipo de poesía que no encajaba con ninguna de las catalogaciones hasta la fecha. Es una poesía muy sentida con el sello de lo personal.

Flashback-1943

Había unos vitrales a mitad del camino,
un corazón sangrante y unas letras
de batientes dorados,
y luego una figura, casi
en la sombra,
en medio del paso, con los brazos abiertos,
alta como dos hombres.

Guardas de otra estatura,
negros en vez de a rayas,
nos llevan por los claustros.

No eran días felices.
Eran los tiempos de Auschwitz,
los peores tiempos de la historia,

y, aunque no se sabía,
aunque nadie había podido oír
el graznido de los gansos junto a los crematorios,
ni habían dejado a nadie relatar
el último relámpago de los uniformes,
no era en vano aquel día.

Por todas partes, sí, también nosotros,
a la medida de nuestra infancia acomodada.

Porque toda opresión
es cosa de «negocios principales».

C. BARRAL

octubre de 1959.

«FIESTA AL NOROESTE». — Ana María Matute — Pareja y Borrás, Editores, Barcelona.

En la importante producción literaria de Ana María Matute que va desde el cuento breve —brevisimo— a la gran novela, encontramos siempre el dibujo de unos personajes recios, cargados, mejor diríamos sobrecargados de pasiones, a cuyo desarrollo asistimos ya desde su infancia, que es un aspecto que ha caracterizado siempre a esta escritora que Camilo José Cela conceptúa como el primero de nuestros actuales novelistas.

El proceso de expiación de Juan Medinao, en busca de una infancia entre el amor y el odio, recordado por las figuras del titeretero y el cura, cobra un volumen que subyuga al lector, interesándole por cuanto acontece en las tres Artámilas, tan distintas en su aspecto superficial y en las pasiones que allí anidan.

«Fiesta al Noroeste», Premio de Novela Café Gijón, 1952, ha sido ahora reeditada y nunca mejor empleada que ahora aquella frase que tanto suena a tópico y que nos hace ver con nuevos ojos un objeto que siempre hemos amado.

Deseamos ocuparnos más extensamente de la obra de esta autora y cuando lo hagamos, esta novela que ahora comentamos servirá de compendio al cúmulo de virtudes literarias que hallamos en su obra, diríamos, mayor.

PREMIO «JOAN SANTAMARIA» 1960 (TEATRO)

Habiendo sido declarado desierto por el jurado correspondiente —y de acuerdo con la base 5.ª de la respectiva convocatoria— el PREMIO «JOAN SANTAMARIA» 1959, para teatro, se le convoca de nuevo por la presente para el siguiente año. Queda entendido que el hecho de haber concurrido a la convocatoria de 1959 de dicho premio no confiere ni quita derecho alguno en lo que se refiere a la de 1960 y que las obras presentadas a concurso en virtud de aquella no se darán como concursantes a ésta si no lo solicitan expresamente los autores respectivos.

Así, pues, para conmemorar el nombre y la obra literaria del escritor catalán Joan Santamaría, se convoca nuevamente un premio literario que llevará el nombre del ilustre autor de «Visions de Catalunya» y que se otorgará el día 25 de mayo de 1960 a una comedia o un drama en uno o más actos, original e inédito, escrito en catalán.

Los originales deberán ser remitidos antes del día 19 de abril de 1960, a **Librería Tasis, Rambla Capuchinos, 42, Barcelona.**

LIBROS ■ LIBROS RECIBIDOS ■ LIBROS ■ LIBROS RECIBIDOS

«NO SOY STILLER». — *Max Frisch* — *Biblioteca Breve Editorial Seix y Barral Barcelona*.

La actual generación de escritores se halla tan influenciada por Kafka que no es raro ver su padrinazgo en muchas obras de éxito, en las que se han dado a conocer auténticos talentos. En esta que comentamos los puntos de contacto son tal vez mayores, pues hay un gran parecido con «El Castillo»; precisamente un gran parecido por pretender afirmar su personalidad el K., de Kafka, mientras Stiller lo que pretende es negar la suya. Hasta aquí lo ya aceptado generalmente y que a buen seguro servirá para encasillar a Frisch pero nosotros queremos romper una lanza en contra de la facilidad con que se buscan parentescos, que a veces disgustan y malogran escritores. No creemos que dependa de nuestro criterio el que Frisch siga escribiendo a su gusto o que influido por el alud de comentarios casi calcados unos de otros, que le habrán inundado, cambie su forma de escribir.

Esta novela la componen tres partes, aunque consten sólo dos, que aun diferenciándose, forman un conjunto armónico y nos describen al fomoso Stiller, detenido en su propio país, lleno de complejos y arbitrariedades, nacidas según él pretende de su participación poco airoso en la guerra de España, y que en definitiva eran productos de sus elucubraciones inspiradas en su lejana juventud y de las que fueron víctimas una bailarina y la mujer del fiscal que tiene a cargo su causa.

Una fina crítica para ese tópico tan al uso que es «la libertad en Suiza» y una descripción de ambientes y personajes, precisamente contraria a como la haría Kafka. Hay también, y así descubre su profesión, unas atinadas observaciones sobre arquitectura; y bellas descripciones del teatro «entre cajas», especialmente del «ballet»; y de los suntuosos balnearios suizos, como asimismo una brillante narración de su viaje a Italia y el más chispeante y colorista relato de una corrida de toros.

«CAÑAS AL VIENTO». — *de Miguel Badía* — *Barcelona*.

En un muy bien presentado volumen, ha reunido Badía un conjunto de pequeños poemas en prosa, donde fácilmente se observan las virtudes y defectos de una obra primeriza.

Entre los primeros, un léxico rico y variado, muy cuidado y conciso, que hace que la obra se lea como una «bella página». Claro que los lectores de hoy parece que se van apartando de las «bellas páginas» huyendo del tono un tanto dulzón que campea en cada una de sus narraciones. Y aquí está la que se podría considerar su principal defecto. A veces la hondura del tema se pierde en delicuescencias líricas, tan bonitas como se quiera, pero que restan robustez al relato, convirtiendo en esponjoso lo que bien hubiera podido ser macizo.

Los grabados que ilustran la obra, debidos al dibujante J. M.^a Casablanca, demuestran que su autor conoce el arte difícil de la ilustración.

«DIARI D'UN SOLDAT». — *Joaquín Casas* — *Nova Col·leció Lletres. Albertí editor, Barcelona*.

Desde que apareció «L'enterrament», Joaquín Casas aporta regularmente su contribución al panorama de la literatura catalana.

Con su primera novela se reveló ya como un escritor de grandes dotes, agudo observador y humorista intencionado, cualidad esta última que ha ido definiendo su personalidad como novelista.

Sin embargo en el libro que hoy comentamos, parece que por esta vez el autor haya querido encaminar sus pasos por otro sendero.

Hemos de adelantar que «Diari d'un soldat» no es una vulgar narración de guerra. Casas se ha cuidado muy mucho de apartar de su relato lo que pudiera sonar a presunta aventura épica para dedicarse a estudiar de manera casi descarnada las reacciones de unos nombres ante la tragedia que los envuelve. Nos da unos tipos tan vivos que tenemos el pleno convencimiento que la mayoría de ellos han sido verdaderamente arrancados de la realidad.

Su lenguaje, punzante e irónico como en otras ocasiones, ayuda a mantener el equilibrio de esta obra que se lee con extraordinario interés.

«¡ECHATE UN PULSO, HEMINGWAY!». — *Francisco Candel* — *Pareja y Borrás, Editores, Barcelona*.

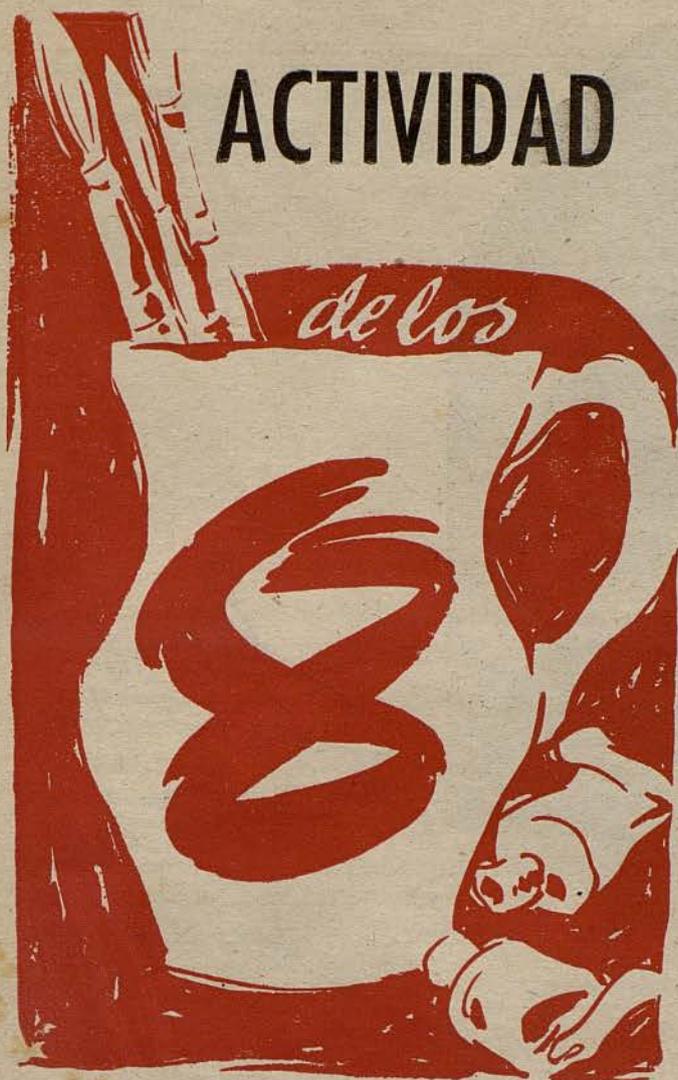
Se hace difícil hablar de la obra de Candel, dejando de lado los escándalos que han suscitado la aparición de sus tres obras anteriores. Pero nuestra pequeña crítica no puede moverse influida por efectos extra-literarios; ni siquiera por opiniones de escritores a los que tenemos en gran estima. Y no lo hacemos por petulancia: hemos elegido libremente un camino (el de la sinceridad —nuestra sinceridad)— y en él queremos seguir; y confiamos llegar... llegar a conocer algunos de los secretos del arte... Y en literatura valoramos el estilo. Y Candel lo tiene. Su personalidad, ya estudiada por doctas plumas, es recia y aun a riesgo de caer en encasillamientos (dice Candel: «No me preocupan los encasillamientos. Escribo sobre lo que creo que es mi deber escribir») se ha convertido en el más esforzado defensor de la novela social. Aquí daremos la significación deseada por el autor. La define así: Todo lo que se diga de la sociedad será social, dicen muchos. Yo entiendo por novela social toda aquella que se circunscribe a los problemas y realidades del obrero.

En «¡Echate un pulso, Hemingway!», volumen que reúne buen número de narraciones, volvemos a encontrarnos con la novela social. El pequeño Celedonio de «Esa infancia desvaída» es testimonio de unos hechos ciertos. Su sola exposición es un grito. Se siente muy adentro y, para decirlo con palabras del autor «Las cosas no se arreglarán, tal vez, pero el encogimiento de hombros ya no cabrá».

En esta novela corta, que cierra el volumen, nos encontramos con el Candel «encasillado», entrecomiendo el «encasillado» para entendernos con pocas palabras. No obstante, en las narraciones que el libro contiene, Candel ya juega a «literato», dándonos unos cuentos muy estimables, tal vez el menos importante a nuestro juicio, el que da título al volumen, y el mejor «Los Sietemesinos».

Calle Verdaguer, 18 (Galerías Montseny) Teléfono 2077.

ACTIVIDAD



Después de un tiempo de aparente inactividad, el grupo local «Els 8», vuelven a la realización de sus iniciativas. Entre los proyectos en estudio para llevar a término, los más inminentes son: un Pesebre cuya exposición se anunciará en breve con detalle y la IV edición del «Salón de Arte Infantil», esta feliz iniciativa de «Els 8», ha sido siempre acogida por el público y centros artísticos y docentes, locales y extracomarcales, con interés por la importancia que tiene esta manifestación y el valor educativo que encierra. A ello podemos añadir la abundante concurrencia de expositores, que han creado verdaderos problemas de espacio a los organizadores. Es de esperar que esta vez pasará lo mismo.

En ediciones próximas esperamos dar con más detalle nuevos proyectos de interés y más amplia noticia del «Salón de Arte Infantil» que se prepara.

El arte en Galerías Montseny. - Este es el título de una exposición colectiva a celebrar del 20 de diciembre al 10 de enero próximo en las Galerías Montseny. Podrán tomar parte en la misma todos los artistas que lo deseen, en sus diferentes modalidades de Dibujo, Pintura, Escultura, Cerámica, Fotografía, etc.

Para informes e inscripciones, hasta el día 15 de diciembre, en las Oficinas de Información y Turismo

Construir Teatros. - La noticia que dimos en nuestro número anterior y que tanto se difundió, incluso en los medios extracomarcales, ha tenido completa confirmación. La E.V.E.S.A. (Empresa Vicense de Espectáculos, S.A.) ha empezado ya la construcción de su local; y el Orfeo Vigatá está en plena actividad constructora, esperando dar cima a la primera fase de su reforma para la fecha de 25 de diciembre próximo. Comprende esta primera fase, la reforma del escenario, cambio de luminotecnia y butacas tapizadas, en sustitución de las actuales. Una modificación a fondo de los lavabos y montaje de un pequeño escenario para ensayos.

Extraordinario de «GERMINABIT» dedicado a Carles Riba. - Esta reconocida publicación dedica su número de agosto-septiembre a honrar la memoria del gran maestro Carles Riba.

Por la categoría de los articulistas y por el alto fin perseguido, poseer este ejemplar es una de las mayores satisfacciones del espíritu.

Libros sobre artistas. - Muy bien editadas y con profusión de grabados, han llegado a nuestras manos «André Bloc» por Charles Delloye, Colección «Prisme» - Paris, 1959.

«Las maculaturas de Tharrats» con textos de Alberto Sartoris y Juan Eduardo Cirlot - Barcelona 1959.

Dichos libros y el interesante «Carta a un cura escéptico en materia de arte moderno» que publicó José M.^a Valverde en «Biblioteca Breve», serán comentados en nuestro próximo número, ofreciendo a nuestros lectores algunos de los magníficos fotograbados que contienen.

CUCHILLERIA

PERFUMERIA

BOFILL

Afiladores y Vaciadores especialistas

PRESTIGIO CENTENARIO



GARAGE ARMERIA POSTIUS

Rambla del Carmen, 19 y 21 - Teléfonos 1724-2036

VICH



AUTOMOVILES - MOTOCICLETAS - DEPORTES

"memorias sin corazón"

de

ramón eugenio de goicoechea

● primer título de la colección

● De lo rigurosamente autobiográfico a lo puramente imaginativo.

"las horas devueltas"

de la nueva firma

rafael borrás, editor

marqués de argentera, 1 - barcelona

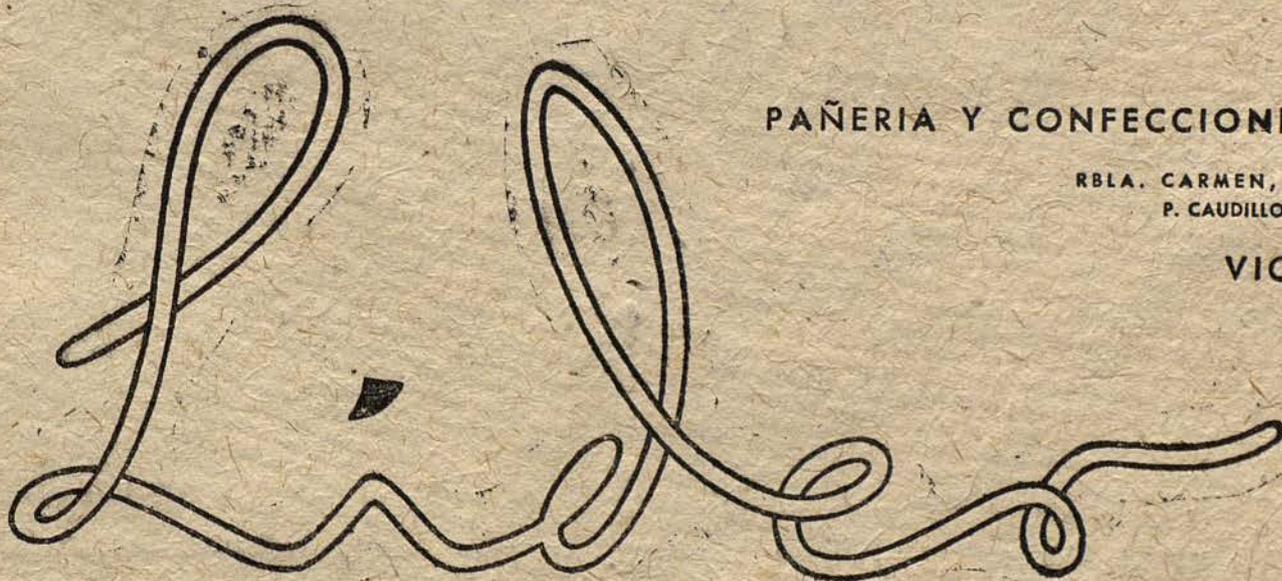
en preparación:

- césar gonzález-ruano: mis queridos fantasmas
- josé cruset: poesía anterior
- ana m.^a matute: libro de juegos para los niños de los otros
- eduardo solá franco: del otro lado del mar
- mercedes salisachs: el silencio de miguel

PAÑERÍA Y CONFECCIONES

RBLA. CARMEN, 18
P. CAUDILLO 30

VICH





Chocolates

ARUMÍ

Vich

ESPECIALIDADES EN
LECHE, AVELLANA,
COBERTURA, ETC.

DEPOSITO EN BARCELONA:
Av. Generalísimo Franco, 341
Teléfono 27 50 49