

Sábado Literario

LETRAS

ARTES

CIENCIAS

TEMAS DE LA CULTURA

BIBLIOGRAFIA GENERAL

Suplemento semanal
del diario PUEBLO

Sábado 2 de febrero
de 1980

Escribe Charles David LEY

MIGUEL DE CERVANTES EN LA OBRA DE WILLIAM SHAKESPEARE →



HACE unos años, solía reunirme en los bares de la calle Echegaray con don Luis Astrana Marín a beber una infinidad de cervezas y charlar interminablemente sobre Shakespeare.

Astrana Marín, redondo, alegre, amigo de la risa, algo sordo, fue el primer español que tradujo las obras completas de Shakespeare. Le gustaba comentar la afición a los vinos españoles, sobre todo los de Canarias, que demuestran los personajes de Shakespeare, como el gordo fanfarrón Falstaff. Otras veces se ponía bastante más serio para contarme su gran preocupación shakesperiana: probar con documentos —que, por fin, nunca encontró— que Shakespeare hubiese visitado España con la embajada inglesa de 1608, que reanudó las relaciones diplomáticas entre los dos reinos, acabado el estado de guerra que existiera en toda la segunda parte del largo reinado de Isabel I, fallecida en 1603.

Lo que me contó Astrana de la embajada me fascinó. Por lo visto, dadas las décadas de relaciones rotas, varias docenas de personas, además del séquito propiamente diplomático, sentían curiosidad por visitar un país vedado a los ingleses desde la generación anterior. La misión desembarcó en La Coruña. Al parecer, muchos aprovecharon la ocasión para confesarse, supongo que para poder hacer el peregrinaje tradicional a la tumba del Apóstol Santiago. Luego, todos siguieron viaje a Valladolid. Se quejaba Astrana Marín de que todavía no había podido encontrar una lista de los nombres que formaban la comitiva, entre los que, él deducía, debía figurar el del mismo Shakespeare, quien por entonces vivía en Londres en casa de un barbero italiano, del que hay constancia que estuviese

aquel año en España. «¿Cómo se explica que el barbero hiciese tal viaje si no hubiese sido como criado de Shakespeare?», argumentaba don Luis. De esta suposición, bastante arriesgada, había sacado Astrana la conclusión de que, estando en aquel tiempo Cervantes en Valladolid, los dos escritores máximos de Inglaterra y España se habían podido encontrar y conocer el año 1608.

REALMENTE creo que es forzoso descartar —hasta tener pruebas más convincentes— este posible incidente histórico-literario. Indudablemente, la coincidencia biográfica entre Shakespeare y Cervantes es notable. Ambos murieron en el mismo año, 1616, e incluso en la mismísima fecha, aunque con una diferencia de doce días, porque España en

tonces usaba el calendario gregoriano, mientras que Inglaterra se aferraba al anterior calendario juliano. No parece sino que la Providencia haya querido señalar con esto una correspondencia espiritual entre los dos mayores genios de sus respectivos países.

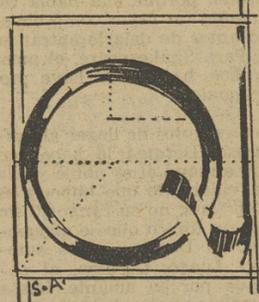
EXISTE una prueba más satisfactoria de que Shakespeare llegase a conocer por lo menos la primera parte de «El Quijote». La embajada de 1608 fue señal de un acercamiento cultural a España que tuvo lugar en Inglaterra al subir al trono Jaime I, hijo de María Estuardo. Al mismo tiempo empezaban a aparecer traducciones inglesas de obras de Cervantes. El dramaturgo John Fletcher adaptó al teatro varias obras cervantinas, sacando los argumentos de «El Quijote», de las «Novelas ejemplares» y de «Persiles y Sigismunda». Y hasta es probable que Fletcher leyera alguno de estos libros en el original español.

EN el teatro de entonces las comedias y tragedias se escribían a veces en colaboración —costumbre tampoco desconocida en otras épocas—. De todos los escritores, Fletcher fue quien se mostró más propicio a colaborar. Varias de sus obras fueron escritas con su gran amigo sir Francis Beaumont, hasta el punto de que las ediciones de sus dramas llevan el título de «Obras de Beaumont y Fletcher». Sin embargo, no existe en todas ellas la participación de Beaumont, quien murió antes, obligando así a Fletcher a

Escribe Juan GOMEZ SOUBRIER

La cultura al poder, al suyo

(Nuestra cena con Dragó, Arrabal y Lévy)



QUERIDA Dadá: No pierdo para sustos. Sobre esta piel de sol en que estamos naciendo quiere reverdecer una Non Sancta Inquisición que propugna ortodoxias donde ha poco demandábamos libertades. No es fácil que perdona a quien se toma la funesta libertad de pensar y desprecia la paradoja y el sueño de aquellos que se atreven a imaginar nuevas ideas, tal como te decía la

última vez que cenamos juntos. Todo está explicado dialécticamente, dicen; la Historia se impondrá, ya sabes; la ideología es una: son las argumentaciones que contra mí vas a oír cuando me dé por caminar —en cervantina frase— «en alto, en raro, en grave y peregrino». Y cuando les comenten la delicadeza de aquella cena inolvidable. No te van a dejar sin calificativo, al menos, cuando sepan que cenaste conmigo aquella noche. Y, sin embargo, recuerda, todo lo que no es tradición es «plastico» y se completa la paradoja: sólo se es clásico siendo rigurosamente contemporáneo.

Faltaba a aquella cena, pues no hay nada que en Perfección culmine, tan sólo este aire de cambio consumado. O este cese del cefirillo que nada arrasaba ni vela hinchaba en la administración de nuestra pública

cosa cultural. Conoces mi optimismo a prueba de reverses: se me ocurre que otra vez habríamos de cenar juntos. Siento que falta el último toque del «chef», el punto ese que muy pocos en el oficio saben dar: el tono justo más el toque legal, sagaz, capaz y lucidamente heterodoxo; la chispa sin la que la brasa sería tan sólo un sabor de ceniza. Brindaría contigo —tú tienes la palabra—, en los labios una copa densa de caldo jumillano, por las voces que sonoras quisiera oír.

Y por eso te escribo. Sería condición de nuestro nuevo encuentro que volvieras a retomar el hilo. Dadá-Ariadna, que nos lleva por el laberinto del día que te conocí. Soñaba (¿recuerdas?) que Esto diera el necesario salto cultural hacia la tierra de nuestros paisanajes. Sabía que las sorpresas iban a ser más que mayúsculas. Toma un ejemplo: Todo el mundo ha opinado mucho y variado sobre el famoso libro de Sánchez Dragó, comensal también él en aquella cena —tú lo viste— mi curiosidad era acerca de las causas de su éxito de lectura y resultaba que las multinacionales se habían equivocado una vez más sobre nosotros. Nadie le daba más de tres mil ejemplares y una sola tirada. «¿La Administración de entonces?» Preguntarías. Únicamente la Editora Nacional cuando la llevaba Ricardo de la Cierva se interesó por el libro (lo compró); cuando él se fue, se olvidaron del tema. Terminó por imprimirlo Javier Mundáriz, un editor renacentista.

Sé lo que me vas a decir. ¡Sueños míos! Déjame pensar. Pienso en una Editora Nacional dirigida por quien mejores estrategias editoriales sabe abrir para que la

luz entre, Carlos Barral (¿cómo es posible que este editor no haya editado en tanto tiempo?)

En la vanguardia plástica se han de añadir las ideas que de los más jóvenes portan Juan Manuel Bonet y Quico Rivas, más la fuerza experimental de quien diseñó el libro de la Constitución, José Alexanco. Me gustaría ver a Luis de Pablo trabajando a sus anchas, y la Bienal Internacional de Madrid que lleva en la cabeza Santos Amestoy; la lucidez de Lourdes Ortiz, con resplandor rimbaudiano iluminando el panorama. Mi paradigmática generación en suma. Tal como os comenté la noche de aquella cena a ti y a Eduardo Haro, hijo —naturalmente—, todos somos hijos de alguien y estaban de acuerdo los invitados que te servi a tus plantas, Sánchez Dragó, Fernando Arrabal y Lévy. Nadie les daba de cenar.

Estas gentes y otras son las que necesita nuestra próxima cena, en la que nos pondremos a contemplar el momento en el que comienza la andadura. Tú y yo seguiremos en nuestro largo, singular paseo por un lago. La cultura, sin embargo, al poder al suyo. A liberar cadenas de olvido, de ignorancia y de televisión para la cultura. Algún día te voy a repetir, Dadá linda, las palabras que tu bisabuelo tomó de Leopoldo Alas: «Quiero ser lector de un príncipe imperial; yo cobraría por leer y él pagaría por dormirse». Hasta que eso sea posible, naturalmente, dentro de mil lunas, los que no abandonamos la funesta manía de pensar vamos a estar bien despiertos. Observemos como dormidos, pero sin dejar de estar despiertos; como tú y yo cuando brindamos.

Miguel de Cervantes en la obra de William Shakespeare

escribir solo o con algún otro, como el notable y no suficientemente estimado Massinger. El volumen de «Beaumont y Fletcher» suele incluir «Los dos nobles parientes», que muchos atribuyen a una colaboración entre Fletcher y Shakespeare. Al mismo tiempo, en las obras completas de Shakespeare es más verosímil todavía que «Enrique VIII» fuese escrito por los dos poetas. Y a estas dos comedias hay que añadir «La historia de Cardenio».

NINGUNA de las infinitas ediciones de Shakespeare en el mundo entero incluye «Cardenio». Es un libro muy difícil de encontrar, aunque ha sido reeditado en el siglo XX. En 1613, tres años antes de la muerte de Shakespeare y de Cervantes, fue registrado el título como de una comedia que se iba a estrenar, se supone que por la compañía de Shakespeare. No sabemos si la representación tuvo lugar, y el texto de «Cardenio» de 1613 ha desaparecido.

LA razón por la que Shakespeare, en contra de su costumbre, hiciese en colaboración las tres comedias citadas se puede buscar en las circunstancias en que se encontraba hacia 1613. Aunque no tenía todavía cincuenta años cumplidos y era capaz de escribir un poema dramático único y olímpico como «La tempestad», se iba retirando poco a poco de sus actividades de director de teatro. Compró la mejor casa que había entonces en su pueblo, Stratford on Avon, pasando temporadas cada vez más largas en ella. Es bastante probable que su débil estado de salud le inclinara a esta vuelta a la paz provinciana, aunque puede ser que tu-

viera que alejarse de Londres por haber alquilado un local vecino al teatro de Blackfriars a los Conspiradores de la Pólvora, que planearon volar el Parlamento en 1606. Fuese como fuese, estaba dispuesto a dejar los estrenos teatrales en otras manos. Por tanto, es verosímil que dejara el esbozo de alguna obra para que la terminara otro escritor o, más concretamente, Fletcher. Tanto en «Enrique VIII» como en «Los dos nobles parientes» y en «Cardenio» se nota mucho más la mano del gran maestro al principio que al final de la comedia, lo cual nos lleva a suponer que Fletcher rellenara un trazado incompleto. Tanto más contento estaría Shakespeare de tal arreglo porque él mismo a veces escribía en el estilo romántico-pastoril y cervantino de Beaumont y Fletcher, mientras Fletcher a veces consigue reproducir a lo vivo y con mucho éxito la vena trágica de Shakespeare en alguna obra de ambiente romano.

ADEMÁS hubo otro resultado más directo de los frecuentes viajes de Shakespeare entre Londres y Stratford, que a caballo debían durar un par de días, así que solía hacer noche en Oxford, parando en casa de Davenant, hostelero que tenía una mujer que se supone de mucho atractivo para el gran dramaturgo. De todas formas, a su hijo más joven, nacido en 1606, le dio el nombre de William, actuando Shakespeare de padrino en el bautizo. Según William Davenant contó después, Shakespeare hablaba mucho con el niño explicándole al detalle cómo eran las obras de teatro y la manera de representarlas, si bien que William sólo tenía diez años cuando Shakespeare murió. Posiblemente también regalaría al niño algún manuscrito suyo. Tal vez, Shakespeare, que había perdido al hijo legítimo años atrás, veía en Davenant la posibilidad de legar su genio teatral.

Si tuvo tal intención, no le salió mal el resultado. Aunque Davenant no llegó a ser una primera figura como dramaturgo inglés, fue, por lo menos, un escritor de la época, que cualquier historiador del teatro inglés debe, forzosamente, tener en cuenta. Estrenó obras antes de que cerrasen los teatros los puritanos de la república inglesa, alguna durante la época de Cromwell, a pesar de la prohibición, y otras, después de la restauración del rey Carlos II, en 1660, cuando se volvieron a abrir los teatros, siendo entonces Davenant director de la compañía más destacada. Aparte de esto, Davenant adquirió renombre en la guerra civil por sus actividades militares a favor de la causa monárquica, se le armó caballero y perdió la nariz, no se sabe si en las lides de Marte o de Venus.

TAMBIÉN la compañía de Davenant, como la de Shakespeare, registró «Cardenio» para su representación. No sabemos si la llegaron a estrenar ni cómo sería el texto que utilizaría la compañía. Cabe que fuera una versión revisada por Davenant, que tenía la costumbre de rehacer las obras de su adorado Shakespeare para agrandar al gusto más culto y neoclásico de 1660, época en que se consideraban los tiempos de Isabel I y Jaime I bastante bárbaros en cuanto a su clima literario.

EL texto de la obra que realmente existe es de 1727, fecha en que se volvió a representar en el teatro de Drury Lane una adaptación de «Cardenio» hecha por el erudito editor de las obras de Shakespeare, Lewis Theobald. Según propia confesión, rehizo la comedia, dándole el título de «Doble falsedad o los amantes afligidos». Theobald registró la propiedad de la comedia, que se representó varias veces, llegándose a publicar tres ediciones, dos en Londres y una en Dublín, sin contar con la reedición de 1922 en los Estados Unidos, a cargo del erudito Walter Graham. Theobald no incluyó la comedia en su edición de las obras completas de Shakespeare, posiblemente por temor a perder sus derechos adquiridos o porque le hubiesen molestado las acusaciones de falsificación literaria con las que le vituperaron los escritores de la época, con el temible poeta satírico Ale-

xander Pope a la cabeza. Por cierto, Pope fue rival de Theobald como editor de las obras de Shakespeare. Más tarde, en una carta privada, Pope admitió a un amigo que la obra era de la época —aunque no más— de Shakespeare.

SEGUN Theobald nos cuenta en la introducción de la comedia impresa, trabajó con tres manuscritos —quizá incompletos—. El primero, con letra del propio Shakespeare, que regaló, según Theobald, a una hija ilegítima. Me inclino a pensar que fuese un manuscrito dado a Davenant, pero cabe la posibilidad que una hermana suya, mayor que él, fuese igualmente hija de Shakespeare, y por eso receptora de un texto de «Cardenio». El segundo manuscrito era la copia del apuntador de la compañía de Davenant, llamado Downes, que sabemos por el ensayista Steele que seguía viviendo con estrechez hacia 1720. El texto de Downes sería, por lo tanto, el de la comedia tal como la representaron en los primeros tiempos de la restauración de Carlos II. Además, afirma Theobald haber tenido un tercer manuscrito, pero no nos da detalles sobre él.

CUANDO murió Theobald, su biblioteca, o parte de ella, fue adquirida por el obispo Warburton, otro editor de Shakespeare, aunque de menos calidad que Theobald. No se sabe a punto fijo si pasaron a sus manos los tres manuscritos a que se refiere Theobald en su introducción, aunque consta que poseía varias comedias inéditas de la época de Shakespeare como, por ejemplo, una de Massinger que se desconoce hoy en día. Varios de estos manuscritos insustituibles desaparecieron porque el cocinero de Warburton los utilizó para envolver pasteles de venado o para encender la lumbre. Entre las comedias perdidas por este motivo se sabe que estaba el «Cardenio», de Shakespeare.

NO persiste, por tanto, otra versión de «Cardenio» que «Doble falsedad», retocada por Theobald, aunque con cierto respeto, pues confiesa que cuatro versos de cierta categoría poética sobre la música de una serenata fue añadida suya. Tampoco es imposible alguna aportación de Davenant incluida en la versión del apuntador Downes. No obstante, la comedia debe ser en sustancia la obra de Shakespeare y Fletcher, aunque sensiblemente acortada, ya que en el siglo XVIII se estilaban comedias más cortas que en 1613.

LA comedia se basa en la historia de Cardenio y Luscinda, junto con la de Dorotea y Fernando, según se cuenta en la primera parte de «El Quijote». Cardenio, joven hidalgo de pueblo, pasa una temporada en el castillo del duque feudal del distrito, don Ricardo. Ahí se hace amigo de Fernando, el hijo menor del duque. Fernando, que ha burlado a una bella villana llamada Dorotea, se dedica secretamente a cortejar también a Luscinda, la amada de Cardenio. Cardenio, creyendo ya celebrada la boda entre Fernando y Luscinda, se vuelve loco y se refugia en una cueva de la sierra Morena. Mientras tanto, la burlada Dorotea se disfraza de muchacho y busca trabajo como pastor de cabras en la misma sierra. Al final, todos se reúnen en una posada, donde también se aloja Don Quijote, consiguiendo un fin feliz a sus cuiltas amorosas.

CARDENIO debe ser la tercera comedia sacada de la primera parte de «El Quijote», ya en vida de Cervantes. La primera fue «El caballero de la mano de almiraz ardiente», de Beaumont y Fletcher; en ella un aprendiz londinense se arma caballero y va por las carreteras deshaciendo entuertos ridículos. La segunda fue «Don Quijote de la Mancha», de Guillén de Castro, en que presenta a Don Quijote y Sancho como figuras cómicas, mientras que la acción sería y esencial de la obra se ocupa de Cardenio, Luscinda, Dorotea, Fernando y el duque Ricardo. Alguna ligera influencia de esta comedia de Guillén de Castro se puede sospechar en la de Shakespeare y Flet-

cher. (Este debe el argumento de más de una de sus otras comedias a Guillén de Castro.) El más notable parecido entre «Cardenio» y «Don Quijote de la Mancha» se encuentra en el final de la obra, en que los personajes se reúnen: en «Don Quijote de la Mancha» en un pabellón de caza del duque don Ricardo, padre de Fernando, que en la comedia de Guillén de Castro da remate feliz con su autoridad señorial a todos los problemas; en «Cardenio», en cambio, el duque aparece en su palacio lejos del pueblo de Cardenio y de la sierra, siendo su hijo mayor quien actúa como justo árbitro. Su bondad y sensatez llegan a meter en cintura al desbocado Fernando.

SE ha dicho que con el duque don Ricardo quiso Cervantes retratar al duque de Osuna, noble poderoso de Andalucía. Y es curioso señalar que este duque aparece como personaje en otras comedias de Fletcher de ambiente español. Su hijo mayor lo pudo haber sacado Cervantes de un valiente caballero que había conocido en sus tiempos de los baños de Argel.

LA figura de Cardenio varía bastante en las tres versiones. Para Cervantes es un hidalgo pobre y honrado, mucho más digno de respeto que Fernando o incluso su padre. En la obra de Guillén de Castro no es hidalgo, sino hijo de un campesino payaso, aunque al final se descubre que su verdadero padre es el duque. En «Cardenio» vuelve a ser un pequeño hidalgo, si bien que su padre es figura cómica como los padres de las comedias grecorromanas de Menandro, Plauto y Terencio. Igualmente es cómico el padre de Dorotea.

LO que sí ha buscado Shakespeare en la historia de Cardenio es el tema de la locura, como en otras obras de su última época. En «El Quijote» se contrastan las tres locuras, la vitalicia de Don Quijote, la amorosa de Cardenio y el acto desesperado de Dorotea al disfrazarse de pastorcico, que es otra especie de desvario, de trastorno del orden natural de las cosas. (De manera semejante en «El Rey Lear» se enfrentan tres locuras.) En «Cardenio», la idea de la locura se generaliza, atribuyéndose al padre de Cardenio y hasta a Fernando.

EN muchas de las obras de Shakespeare la mujer tiene más voluntad y es más decidida que el hombre. (No en vano fue súbdito de la impertérrita Isabel I.) Julieta tiene más carácter que Romeo. No llegaría nunca Macbeth a matar al rey si no fuera por la insistencia de su diabólica esposa. Por eso el personaje a quien da más relieve Shakespeare en «Cardenio» es precisamente a Dorotea. Las escenas en que ella interviene son las mejores. La valentía que ya tiene en Cervantes aumenta en Shakespeare. Cervantes justifica a Dorotea porque ella había recibido de Fernando un firme compromiso de matrimonio antes de dejarle entrar en su habitación. Para Shakespeare, el amor tiene sus derechos, haya o no haya promesa de matrimonio.

EN «Cardenio», ya antes de llegar al desenlace amoroso, Dorotea le hace ver a Fernando que aunque él es noble y ella de procedencia villana, lo que importa es el valor de la persona, no su rango. (Esto es más o menos un tópico que se encuentre en Chaucer, en Dante y otros autores medievales.) Luego, Dorotea, al encontrarse burlada por su amante, busca el remedio inmediatamente vistiéndose de mancebo y procurando encontrar trabajo como pastor de rebaños. Por fin se enfrenta con Fernando, todavía vestida de muchacho, en una escena que recuerda otra muy parecida del «Cimbelino», de Shakespeare.

NO hay la menor referencia en la obra a Don Quijote. Parece que lo que les ha atraído en la historia de Cardenio a Shakespeare y a Fletcher es el ambiente inverosímil, medio pastoril, romántico, que informa tantos cuentos cervantinos, incluso los relatados en la primera parte de «El Quijote». Así pudo influir Cervantes en Shakespeare y en muchos más escritores europeos del siglo XVII.



CUADERNO de seis días



Por DAMASO SANTOS



Jarnés, a la vista

EN LA NUEVA BIBLIOTECA DE AUTORES ARAGONESES

● Un precedente en manos de Joaquín Entrambasaguas



D ICE Mainer —y ello hemos insistido algunos— que ya iba siendo hora de empezar a reeditar las olvidadas novelas de Jarnés cuando ya sus biografías de personajes decimonónicos circulan en colecciones populares e incluso un sugestivo ensayo suyo sobre el cine mereció la atención de una editora estatal. Puestas así las cosas era bonito que tuviera esta primacía encomiable la empresa de Aragón. Más no desdora nada su acierto si le digo a Mainer que existe un precedente, y muy honroso por cierto, en cuanto significa haberse contado selectivamente con Jarnés para un panorama de la novela española en este siglo. El séptimo tomo de «Las mejores novelas contemporáneas», de Planeta, publica, en 1961, «Locura y muerte de Nadie», de Benjamín Jarnés, seleccionada por y con estudios de —igual que las restantes de la colección— Joaquín de Entrambasaguas. La edición que tengo delante es la sexta, en 1974. No tengo oportunidad aquí de comentar el peculiarísimo trabajo del profesor, pero me es imprescindible decir que su edición de «Locura y muerte de Nadie» tiene la particularidad de proceder de un inédito que le confiara la viuda del escritor aragonés —muerto en 1949, nada más regresado—, en el que la novela de este título, que apareció por primera vez en 1928, se halla aquí reestructurada, corregida y amantada, llevando con ello muchos puntos adelante la riqueza y plenitud técnica que este libro supone en toda la narrativa jarnesiana. Me apresuro a destacar en favor del vanguardismo reivindicativo de Mainer —eco al fin de las protestas de Ricardo Güllén e Idefonso M. Gil— el anuncio que nos hace de un inédito narrativo jarnesiano, inspirado en la guerra civil, que nos promete para muy pronto en la colección, en línea con la sucesiva reimpression de las otras novelas. Se va, pues, a reparar pronto el injusto olvido a tan gran escritor. Un olvido que obedeció, en efecto, a las causas harto simplonas —aunque, en parte, justificables— a que alude el prologuista y que tienen tanto que ver con aquellas urgencias de lo que se llamó el compromiso y el realismo crítico social de los años 50.

Las sentencias vinieron por igual de los distintos exilios e interiorillos. Mas no sólo de esto. Señala Entrambasaguas que, en los años anteriores a la guerra, salvo

S ALUDÓ con mis mejores votos a la Nueva Biblioteca de Autores Aragoneses (Guera), que emprende camino desde Zaragoza bajo la dirección literaria de José Carlos Mainer y que toma impulso —recuerdo y homenaje— de aquella que Tomás Ximénez de Embún publicara el siglo pasado. Es bueno esto de enlazar y santiguar en prestigios anteriores las empresas culturales nuevas. Y más ahora en que estamos por las definiciones —identidades, según jerga— y cometidos regionales. Ello liberta más que constriñe. Libertá tanto de las contricciones centralistas como de las localistas y vivas a Cartagena, por la doble razón de que la cultura reclama por igual raíz que extensión y universalidad. Y es estupendo empezar con Benjamín Jarnés, el aragonés de Codo, cesarugustano de tanto tiempo, madrileño como el que más y uno de los grandes de la diáspora en la guerra civil. Además, se empieza con algo de su «bildungsroman», «El convidado de papel». No es que en esta novela determinen mucho las más acusadas características terrícolas, pero están el aire, el río padre de Zaragoza y ese inevitable moralismo crítico de honda tradición en las letras aragonesas. (No he visto aragonesismos lingüísticos en Jarnés. Lo siento, porque yo, no siendo aragonés, los tengo)

en Diez-Canedo y muy pocos más, apenas si fue registrado como acontecimiento «Locura y muerte de Nadie». Pensemos que también Miró padeció del mismo abandono justamente cuando su narrativa había llegado a la cumbre, con un desdén en buena medida provocado precisamente por el teórico al que Jarnés trataría de ajustarse, don José Ortega y Gasset. Con muchísimo respeto, eso sí. Son los mismos respetos y los mismos desdenes que ambos han padecido en el ámbito de la crítica de posguerra, imbuida del realismo imperante. En cada respeto —leamos los admirables trabajos de Nora—, los mejores elogios para el artista del lenguaje y las más terminantes condenaciones para el novelista. Con respecto a «El convidado de papel», Nora nos hablará de «los pliegues minuciosamente almidonados y brillantes de una laboriosa y barroca composición literaria». Y siguiendo determinado pasaje de la misma novela dirá que «todo ello es materia viva y novelable en efecto; pero Jarnés, a fuerza de sutileza, ingenio y virtuosismo literario, lo sitúa en un segundo plano de claroscuro, de vagas sugerencias, y nos deja pura y simplemente en la fruición cabrillante de su prosa, con

su referencia sesgada, irónica y «aséptica» de espectador al margen». Con aquel invento del «estilismo» como exceso y error se preparaba un limbo para escritores como Miró y Jarnés. Creo que ya nos vamos dando cuenta de que «Nuestro Padre San Daniel» y «El obispo leproso», de Gabriel Miró, constituyen un conjunto novelístico de lo más importante de la narrativa española del siglo y, una vez entendido esto, también se podía tirar de las otras obras del escritor levantino. Creo que algo se ha dicho de todo ello en su centenario. Por mi parte, procuré demostrar cuanto pude en el breve espacio de una conferencia. Creo que lo iniciado por esta nueva editorial aragonesa, Guera, va a venir a demostrar si la novelística de Jarnés es sólo cosa de archivo o narrativa de consistencia válida y ejemplar.

Conste que pienso en lo mucho que de valioso —por testifical, posicional y aún admonitoriamente preventivo hacia imitadores— hay en algunas de esas críticas adversas entre las que arrinconaron a tan grandes escritores, puesto que sus lecturas —con muchísimo respeto— fueron, en verdad cuidadas y serias. Este cuidado y esta seriedad debe acompañarnos a no-

sotros en la revisión de ahora ante el ofrecimiento reivindicativo. Mainer inscribe muy exactamente «El convidado de papel» en el cuadro de los mejores logros literarios que obtuvieron unos cuantos intelectuales españoles escribiendo en defensa del individuo frente a los gregarismos educacionales en nuestro país, con una reacción anticlerical. (José Carlos Mainer ha trabajado mucho en este tema y hay que esperar nuevas publicaciones suyas sobre él.) Podría decirse que amén de lo que en estos novelistas pudo operar el conocimiento o la intuición de unas técnicas nuevas en la novela y la elevación de la prosa por los efectos del simbolismo que les hace especialmente interesantes, es también piedra de toque para la apreciación de calidades y aciertos, esta temática de la crítica educacional. Por un lado sustenta la novela en una referencia muy exigente y comprometida y por otro obliga a la mente del escritor a un ejercicio dialéctico superior y a una muy refinada aportación de consideraciones culturales, humanísticas de rango. Para Entrambasaguas —que tan perfecta considera, en cambio «Locura y muerte de Nadie», tan «deshumanizada» probablemente para otros— tanto erudición como crítica a la docencia del seminario son «El convidado de papel», ramplonas y caricaturescas. Para Mainer, sin embargo, esta novela, como «A. M. D. G.», de Pérez de Ayala; «El jardín de los frailes», de Manuel Azaña y las mironianas «Nuestro Padre San Daniel» y «El obispo leproso», de Miró, son cuatro legítimas hermanas en la intención y la calidad como «típicos relatos de una educación sentimental, centrados en un protagonismo conflictivo, más reflexivos que episódicos y estructurados a partir de secuencias de realidades antagónicas: libertad-represión, aire libre-encierro, generosidad-me zquinada, adolescencia-vejez prematura... Cuatro novelas que, por añadidura, caminan a una misma solución: la liberación final de los fantasmas». Más añadiría yo que sin los mecanismos y predisposiciones de lo lúdico, lo irónico, lo estilístico, lo culturalista, e incluso el lirismo, tales obras serían, en lugar de literatura, política, sociología, pedagogía o repetición costumbrista. Sigamos, pues, la recha que ede Jarnés se nos anuncia y esperemos igualmente las otras reivindicaciones de una narrativa española que, cuando menos, habíamos enterrado, como se ve, demasiado pronto.

Escribe César VILLAMAÑÁN

GLOSARIO MENOR

Lorenzo Villalonga



A L final de la década de los 60 y principios de los 70 fue cuando el ahora desaparecido Lorenzo Villalonga pasaba triunfalmente al castellano. Le traducía otro mallorquín, el joven y despier-to Jaume Pomar, a quien, si con razón le imputaba en ella Antonio Tovar algún galicismo e impropiedad, nadie le podía discutir el gran conocimiento de escritor y la oportunidad con que eligiera verterle al castellano, que era, a la vez, valorarle con más ahínco en catalán. «Bearn, o la sala de las muñecas», en el año 1969, sería, en verdad, un acontecimiento. Pronto surgieron especialistas que estaban enterados de todo el historial de Villalonga y trabajos de los que no lo estaban, pero trataron estarlo en seguida. Y en todos estos años, precisamente los del crecer como periodista, ensayista y novelista, en castellano y catalán de su firma —en un cierto paralelo con la carrera literaria de Francisco Umbral—, Baltasar Porcel nos describía, con fervoroso

acicalamiento, la figura del maestro a quien entrevistaba para periódicos y revistas, visitaba a menudo en su mansión palmesana sin que le importase acompañarle alguna vez a misa. Porque el que tenía que ser volteriano y librepensador por sus relatos, era en realidad, lo había sido siempre, o casi siempre, un reaccionario y tradicionalista de tomo. Pero esto, a aquellas alturas o bajuras del franquismo, ya no importaba o más bien servía para ese arte civil de distinguir, que es lo que le enseñaron desde pequeño al personaje de «La verbena de la Paloma», y que, mal que bien, ha ido ganando terreno en la vida intelectual en España y fuera de ella, como se ha probado con Nabocov o Borges, aunque a éste se le haya negado el premio Nobel por su gestual conflictividad reaccionaria. Aquí le hemos dado el Miguel de Cervantes y se arregló el desaguado.

«Bearn, o la sala de las muñecas», «Desenlace en Montlleó», «Las tentaciones», la

recuperación de «Muerte de dama» —del año 1931— y otros relatos y picecillas teatrales nos hicieron a Villalonga tan seguido y admirado como lo estaría el recuperado Cela de «San Camilo», Torrente tras «La saga fuga» o las crecientes escaladas, en su evolución, de los del medio siglo, como Jesús Fernández Santos, Carmen Martín Gaité, García Hortelano o Isaac Montero, ya en estos mismos días, el caso Benet y algunos novieimos. Llegaba la narrativa del médico mallorquín como si fuera la de los grandes y pequeños exiliados que recuperábamos por entonces, cuando empezaba a remitir el «boom» hispanoamericano, como un refuerzo deslumbrante.

En años anteriores, su nombre estaba enteramente oscurecido y apenas si parecía citado junto al de su hermano Miguel, que murió en 1946, de su mismo talante cultural afrancesado, parecido refinamiento humanístico, que por las razones que fueran traspasó la censura con aquella

«Miss Giacomini», que no sé muy bien por qué llama José María Martínez Cachero —o quizá haya que pensarlo un poco— «especie de "Regenta" mallorquina». Era, pues, Lorenzo Villalonga, en catalán y en el castellano que también cultivó lo mismo que su hermano —se decía que ambos escribían algunas veces sus libros primero en francés—, uno de los grandes prosistas españoles paralelos a los líricos del 27, a los que se ha ido haciendo justicia alternativa en los últimos años, siendo como fueron tan brillantemente tempraneros, tras las confusiones, las ferocidades, los dengues, las desinformaciones de posguerra y la varia circunstancia de los distintos exilios y lo que Atlátere ha llamado también «interiorillos». De Villalonga, de su ironía, cultura, fantasía y refinamiento quedará siempre un perfume que identificará su prosa con la de toda una literatura que un momento dado no hubo más remedio que llamar simbolista.

Escribe Meliano PERAILE

Demanda de reconocimiento

En las historias al uso, y en las no tan al uso, de la literatura española hay un letrado que dice: «PROHIBIDA LA ENTRADA AL CUENTO y a cualquier otro género que no profese las religiones oficiales de novela, poesía y teatro». Con lo cual parece que va teniendo razón Eduardo Tijeras, autor de «Nuevos rumbos del cuento español», y de la teoría de que el autor de cuentos es un aspirante a escritor, un pasante literario, un meritorio en la compañía de la literatura. Eduardo Tijeras está absolutamente seguro de que un cuentista no es escritor hasta que no envasa 300 folios de una historia seguida, entre dos cubiertas de «cartoné» o de rústica. Mi querido amigo Eduardo Tijeras afirma, con rotundidad, sin mezcla de duda alguna, que los cuentos de los grandes novelistas no son sino embriones de sus novelas. Verbigracia: Dubliner's «Ulises»; «Espejo de la muerte», «La tía Tula», «San Manuel».

BUENO, y ya en trance de profecía, con el pájaro de la literatura en la mano, Tijera certifica que «para escribir el cuento del oficial de la estiba le sobra a uno con darse una vuelta por el puerto; mientras que para escribir la novela del mar hay que moverse con soltura en ciertos ambientes». O sea, que el valor de un libro está en razón directa del cuentakilómetros del autor. Mucho me sorprendió que esta doctrina partiera de un lugar tan inteligente como la cabeza de Eduardo, y me sorprendió, porque, sin pararse en mayores pruebas, está, desde el principio, suficientemente claro, salta a la vista, que la literatura no es objeto que pueda medirse al peso, y porque creo recordar que ya estábamos todos acordados en que para escribir algo de cierto fuste hay que sentar, además de muchas horas, el culo, algún rato la cabeza, pues tampoco en literatura sirve el «caballo grande, ande o no ande». El tocar la guitarra no requiere fuerza, sino pulso en el brazo y adveniencia, cantan por mi lugar; en tanto que, medidos con el cuentafolios y rasados con el rasero que maneja Eduardo, resulta que Borges, Chejov, Filisberto Hernández, por ejemplo, y tal vez, Aldecoa y Maupassant, al cabo de cincuenta relatos continúan de aprendices, haciendo dedos y preparándose por medio de obritas de diez páginas, de fruslerías y poquedades como «Historia Universal de la Infancia», «El álbum», «La cerilla sueca», «Nadie encendía las lámparas», «Bola de sebo», «Cuentos de la beca», «Caballo de pica», siguen ensayando, a base de menudencias así, de insignificancias de este calibre, para escribir la gran obra o el gran rollo. Echando las cuentas con «la regla de acceder» inventada por Tijeras —prueba de acceso a la novelística— obtendríamos resultados pintorescos, pasmosos, increíbles: Ese mozo que contempláis, de la camiseta a rayas y el calzón verde, el cual acaba de ganar su trigésima carrera de 100 metros lisos, no es lo que aparenta y parece, un corredor de velocidad, sino un mozo que se entrena para los 42.750 metros de la marathón-Atenas. Fijáos en ese pura sangre, puro músculo, puro nervio, traza pura; pues, aunque parezca mentira, se está rompiendo los cascos no para ganar carreras de diez minutos, sino para ganar plaza de percherón. Sorprendente, ¿verdad? Bien, pues más o menos, esta es la teoría que, referida a la literatura, mantienen ilustres autoridades, recalci-trantes críticos: un coche de fórmula 1 se está iniciando en el oficio de camión. Incluso la autoridad del profesor Lapesa se mantiene en tal opinión cuando en su «Iniciación a los estudios literarios», incluye el cuento en el subgénero «Novelas cortas y otras formas novelísticas menores». De poco sirve que Baquero Goyanes haya advertido y avisado que el «Cuento es una forma narrativa parecida a la novela, pero distante en intención y en técnica». Inútil que García Pavón en su «Antología de cuentistas españoles contemporáneos», asegure que «el cuento es el género literario que mejor se ha escrito en la postguerra», y nos informe de que «en este período han aparecido tantos buenos libros de cuentos como novelas». Inútil, porque los libros de texto seguirán ignorando que el cuento es un «precioso género literario que sirve para expresar una emoción de signo semejante a la poética; síntesis de todos los valores narrativos»; los libros de texto per-

severarán en no enterarse de que la obra de Ignacio Aldecoa se sostiene sobre el arco «Espera de tercera clase», «El corazón y otros frutos amargos», «Caballo de pica», «Los pájaros de Badem Badem», los eruditos a la violeta continuarán sin desayunarse de que Jorge Ferrer Vidal ha escrito más de cien buenos relatos cortos y cuatro importantes libros de cuentos; los catodéricos que escriben libros seguirán sin noticia de Manuel Pílares y su medio centenar de cuentos sorprendentes, mientras nos «dan el tostón» con el lugar común de que «El Jarama es un novelón». Si dedicaran a la lectura de primera mano alguno de los muchos instantes que dedican al calco y al refrito, a lo mejor alguna vez descubrirían que lo mollar de la obra de Daniel Sueiro está en sus cuentos («La rebusca y otras desgracias», «Las siestas», «Los conspiradores»); acaso llegara a sus ojos la noticia de que un tal Medardo Fraile ha escrito media do-

cena de libros de cuentos («Cuentos con algún amor», «A la luz cambian las cosas», «Cuentos de verdad», «Descubridor de nada y otros cuentos...»), dignos de mejor crítica; quizá se percataran de que la obra de García Pavón se apoya y construye sobre el fundamento de dos libros: «Cuentos republicanos» y «Los liberales». Pero no, la pereza mental, la inercia y la rutina han campado por sus irrespetos a la última literatura española. De tal suerte que a todo el que esperase un mínimo de rigor en el tratamiento y la ponderación de la literatura española de postguerra no le cabía más que aguardar pacientemente el milagro que pusiera las cosas en su sitio. De ahí la decepción cuando el milagro se produce a medias:

La «Historia social de la literatura española» ha sido ese milagro alicorto, ese prodigio aguado. Prodigio porque al fin se ha tratado de que las literaturas, como las moscas y los ababoes, nacen, crecen, y prosperan en un lugar, en un tiempo y en un ambiente propicios; por fin se ha descubierto, libre de algodones y paños asépticos, el cordón umbilical que une la literatura con la historia; por fin hay un Manual de la Historia de la Literatura en que el lector puede encontrar algo más que fechas frías, inconexas, someros análisis estilísticos de cada obra aislada, químicamente pura, incontaminada en su fanal, como si la obra literaria hubiera nacido de sí misma y medrado en un autoclave sin mezcla de contacto humano ni de contagio social alguno. Ya iba siendo hora de que cada palo del barco de la literatura tuviera su vela, hora de que alguien tirase de la manta y descubriera lo que todos sabíamos, lo que siempre ha habido bajo la capa del arte de escribir: los escritores sirviendo a ésta o a la otra ideología; las clases dirigentes subvencionando a los escritores; los puntos de tantas plumas guiados por las riendas del poder, y unos escritores indómitos, reacios a la doma; y otros fáciles de uncir al carro del mandamás. Sastres

que conocían lo que pululaba debajo del paño, han hecho lo posible por que no se descubra y, cuando alguien ha tenido el valor de levantar la cobertera, ha quedado a la vista, a la intemperie, una porción de estupendos retratos críticos, en los cuales algunos se han visto a sí mismos, y otros, si no su propia faz, han contemplado la imagen de su cuerda; lo suficiente para que unos y otros reaccionen con fingido escándalo, con más aspavento que convencimiento, como si no hubieran sabido de antemano lo que bajo la manta de una crítica de la obra en sí, caprichosa o interesadamente desprendida de su lugar y de su tiempo, se guardaba y cobijaba y se tapaba y escondía. Lástima que la «Historia social de la literatura española», se haya quedado corta en la faceta de descubrir —no me da la gana escribir ese desventurado desvelar, tan de moda—. Lástima, porque, inexplicablemente contagiada de inercia, se ha olvidado tanto del cuento como cualquiera de las deleznable historias anteriormente aludidas; y porque una historia de la literatura de postguerra que desahucie de sus páginas al cuento, se queda medio vacía. ¿O es que se puede hablar en serio del «realismo de intencionalidad crítica»? ¿—Por qué no decimos «de intención crítica»— dado a la estampa entre los años 50 y 60, saltándose a la torera los cuentos de Lauro Olmo, de Jorge Ferrer Vidal, de Manuel Pílares, de Daniel Sueiro, de José María de Quinto y llenando el vacío por el procedimiento de hinchar la media docena archisabida de autores y de obras, que si que merecen un espacio y una atención, pero ni mucho menos la exclusiva ni la beatería boquiabierta de unos lectores deformados por una crítica desdiciosa, mal trabajada y holgazana. «Habría que estudiar en serio (¿quién será capaz de hacerlo?) el modo de cómo funcionan en nuestro país las admiraciones, cómo se forman y se deshacen las reputaciones: sospecho que nos llevaríamos morrocotudas sorpresas», acaba de escribir Torrente Ballester. Pues sí, querido don Gonzalo, habría que elucidar la cosa. Pero mientras alguien se decide a intentarlo, ahí va un par de pistas: cierto señor escribe un libro de poesía o de narración; otro señor amigo, del poeta o del narrador, escribe un libro con destino a la enseñanza, en cuyas páginas se pone por las nubes el «poemario» o la novela de aquél su amigo. Aquí lee poca gente, pero la alguna que coge un libro pertenece, por lo general, a la familia universitaria. La curiosidad, el afán de conocer del estudiante, se abastece, por lo pronto, en el libro de texto y en la palabra del profesor; raras veces el estudiante bebe en la fuente. De modo que la selección de libros y autores le viene dada. De repente, a cierto profesor se le antoja componer y editar una nueva historia de la literatura española, faena que exige quedarse muchas tardes en casa; un pronunciado desgaste de yemas de dedos en manejar fichas; la renuncia a la tertulia; cientos de horas de lectura de obras; en primer plano; el trazado de un plan, de un método; pensar; abdicar del cóctel; demasiado esfuerzo, desmesurada tarea, inútiles privaciones, erróneo procedimiento, cuando resulta menos trabajoso, más rápido, nada complicado, cien veces más cómodo, casi encantador, copiarse en un par de semanas el texto de cualquier compañero (disfrazado de original, con cincuenta palabras distintas), poner a los de siempre en el sitio de siempre (para qué va uno a pararse a sopesar, medir, revisar, si hubo uno que sopesó y ponderó hace diez años), ignorar lo que nunca se ha leído, y rueda la bola de las reputaciones venidas por la «Vía de la rutina y la copia», por el «Camino de la incuria».

Evidentemente, tal no es el caso de la «Historia social de la literatura». Blanco Aguinaga, Rodríguez Puértolas, Iris M. Zavala, no son adictos a la inercia y calzan muchos puntos de saber y de rigor. Leer su explicación previa, su bibliografía básica y las notas introductoras de cada capítulo e irse convenciendo de la competencia y la seriedad de los autores de «Historia social de la literatura española», es todo uno. Por eso, nuestra perplejidad: ¿Cómo es posible que a gente que tanto sabe lo que se trae entre manos haya podido escapársele la importancia del cuento español de los años 60 y 70? ¿Por qué la pifia del desahucio del cuento, de unas páginas en que tiene tanto derecho de residencia como el que más?



Ignacio Aldecoa



Medardo Fraile

Alfonso Martínez-Mena



Meliano Peraile



Daniel Sueiro



Escribe M. GARCIA VIÑO

POLEMICA



EL PREMIO HELIODORO

Lo que el premio Heliodoro ha querido ser, y en mi opinión ha sido, aparece perfectamente explicado en la nota que la editorial del mismo nombre ha enviado hace unos días a la Prensa, a los concursantes al premio y a los miembros de la Asociación de Críticos Literarios: un clarinazo destinado a poner en evidencia el sistema de premios literarios que rige en nuestro país, haciendo ver su falacia para desacreditarlos. Personalmente, no me arrepiento de haber participado en su organización, me cuesto lo que me cuesto, que ya algo me ha costado. Para ser eso, como se explicaba en la aludida nota, no tenía más remedio que presentar alguna irregularidad —si no, no hubiera habido «caso»—, introducir una cuña distorsionante en el procedimiento «normal» de los premios tal y como se producen en España

FUNDAMENTALMENTE, aunque no sólo, ha sido cosa de tres personas: el editor, Antonio Fernández, otra persona, capaz de dar diez millones pero no su nombre, y yo mismo. Antes de pasar a hablar de mi intervención, diré que dicha persona, el famoso mecenas de que tanto se ha hablado, tenía a mi juicio perfecto derecho a permanecer en el anonimato. A lo que no lo tiene ahora, al menos desde un punto de vista moral, es a conservarlo, cuando las cosas han llegado a donde han llegado.

Mi papel en lo que fue propiamente el concurso consistió, como ya he dicho repetidas veces y ha recogido la Prensa, en seleccionar las novelas finalistas. No formé parte del polémico jurado de quince miembros, que me consta funcionó como funcionó por imposición del citado mecenas, quien al parecer aseguró que de esta forma se conseguiría una repercusión enorme. Nadie puede negar que, al menos en este aspecto, anduvo acertado.

Me sería necesario repetir aquí cuanto se dice en la ya dos veces referida nota, cuyo título es Premio Heliodoro: una lección de sociología literaria, para justificar plenamente mi intervención en el caso. No puede haber espacio para ello. Diré tan sólo que, al cabo de lo que me parecen sólidas razones demostrativas de que, como escribió Blanca Ruiz Nin, en PUEBLO, de 3 de noviembre pasado, «los premios literarios en su totalidad son una notable majadería, por lo demás insensata y horteramente coreada», y de que, como en el mismo lugar y fecha escribía Sabino Ordás, la responsabilidad de lo que está pasando puede caer a quienes, desde los periódicos, la radio y la televisión, forman el coro, estaba la petición, en nombre de la dignidad del escritor que tanto se ha invocado, y de las garantías que merecen los concursantes y el público lector, de una necesaria regulación de los premios, la cual será papel mojado si no exige la independencia total de los jurados respecto a las entidades patrocinadoras.

Esta, afirmo, ha sido mi intervención en el caso; no la que se ha publicado en «Blanco y Negro», de 9 del presente, debidamente contestada por mí en el número siguiente. A ese escrito me remito, pero aprovecho la oportunidad de este artículo para hacer algunas puntualizaciones.

Si del texto de «Blanco y Negro» se quita todo cuanto es enconado y vituperio contra mi persona, no queda nada. Sus repetidas alusiones a los tribunales de justicia son pura palabrería. Heliodoro no ha dado un solo paso sin asesoramiento jurídico, y en las declaraciones a «El País», del director general del Libro y Bibliotecas, sobre el caso, se vio claramente quién conocía y quién no conocía la legislación vigente sobre los premios literarios. En cuanto a su acusación de que en el Heliodoro se ha faltado «a todas las leyes civiles en la materia y a las leyes humanas», porque en él se burlaron y se jugó con las esperanzas de los concursantes a los que «se le hizo trabajar en balde», puedo asegurar que



los concursantes al premio Heliodoro no se expusieron (digo «expusieron», no que lo fueran), ni más ni menos que en otros concursos —y acabamos de tener dos sonoros ejemplos—, a ser comparadas de escritores superconocidos y archicontratados. En cuanto a lo de hacerles trabajar en balde, aparte de hacer notar la pedestre concepción de la finalidad de la literatura que tal enfoque evidencia, diré que prácticamente el noventa por ciento de los originales ofrecía señales de haber pasado por varios concursos y de otros que sabemos, por sus propios autores, que estaban escritos con destino a otras editoriales.

Admito que se discuta el procedimiento, pero afirmo que él estuvo, como ya he apuntado, al servicio de unas intenciones que considero muy serias. El desconcerto y el ruido han venido precisamente de que llevamos nos hemos metido en la aventura llevamos ejerciendo de serios durante treinta años. Si la cosa se le ocurre a un terceto de columnistas, de esos que están diciendo cada dos por tres «demasiado» y «tío», seguro que celebran la ocurrencia hasta en el Congreso de los Diputados.

Poseo más de un millar de recortes de Prensa sobre el premio Heliodoro, los cuales pienso que alguna vez podrían servir de base para una interesantísima tesis doctoral de un alumno de periodismo o, mejor aún, de sociología o de psicología. Un repaso superficial a los mismos deja ver cómo han tomado este caso los espíritus abiertos y cómo lo han tomado los otros, los que, como escribió Torrente Ballester en un comentario sobre el Heliodoro, no cuentan con el sentido del humor entre sus hábitos mentales. En fin, a ver si entre todos conseguimos que los premios literarios se regulen y que, en consecuencia, nuestra república de las letras discurra con la seriedad digna de un pueblo que ha alcanzado la edad adulta, política y culturalmente hablando. ¿Acaso no son los premios resabios de triunfalismos y paternalismos que todos dicen que han pasado?



EN SU LXXX ANIVERSARIO:

HOMENAJE A RODOLFO HALFFTER EN LA FUNDACION JUAN MARCH

CON motivo de cumplirse este año el 80 aniversario del nacimiento del compositor español Rodolfo Halffter, la Fundación Juan March celebra en su sede, los próximos 6 y 13 de febrero, dos conciertos en homenaje al compositor, ofrecidos por el pianista Perfecto García Chornet, intérprete de varias obras para piano de Halffter, precedidas de una presentación a cargo del propio compositor. Rodolfo Halffter nació en Madrid el 30 de octubre de 1900. Autodidacta de formación, al estallar la guerra española se trasladó a México, país en el que desde entonces ha desarrollado una intensa labor musical: como fundador y director del primer grupo de ballet mexicano titulado La paloma azul; como maestro, en el Conservatorio Nacional de Música; director de la revista «Nuestra Música» y colaborador en el periódico «El Universal Gráfico»; y como gerente de Ediciones Mexicanas de Música. Fue secretario general de la sección mexicana de la Sociedad Internacional de Música Contemporánea; presidente de la Asociación Musical Manuel M. Ponce y director de Conciertos de Bellas Artes. En 1968 fue designado miembro numerario y vitalicio de la Academia de Bellas Artes de México. Ha sido galardonado con el Premio Nacional de Ciencias y Artes del Gobierno de México. Ha compuesto más de 40 obras para orquesta, conjuntos de cámara, coro, canto y piano solo, etc. El pianista valenciano Perfecto García Chornet es catedrático de piano en el Conservatorio de Valencia.

GUARA Y UN NUEVO LIBRO DE ILDEFONSO MANUEL GIL

En el Club Internacional de Prensa se ha presentado a los madrileños, como la semana pasada lo hiciera en Zaragoza, una nueva editorial denominada Guara, que tiene su sede y su raíz en la capital aragonesa. Presentación de la editorial, presentando a la vez el libro del escritor aragonés Ildefonso Manuel Gil, «La muerte hizo su agosto», relatos escritos sobre sucesos ocurridos

en tierras de Aragón. Como es sabido, Ildefonso Manuel Gil, que figura en la cabecera de los líricos de la llamada generación de 1936, cuenta con obra importante en prosa como ensayista y como narrador. Sus novelas «La moneda en el suelo», «Juan Pedro el dallador» y «Pueblonuevo» figuran entre lo más destacado de las novelas españolas en la década de los 50. Profesor hace unos años en los Estados Unidos, no pierde el contacto con su tierra natal y con la vida cultural española, por lo que era natural que una empresa de la intención de Guara tuviera que contar con él, por todas las razones, en sus primeros pasos. También en estos mismos momentos, la colección Temas Aragoneses, de la Institución Fernando el Católico, de la Diputación Provincial de Zaragoza, ha publicado una antología temática, «Hombre en su tierra», con poemas de la obra de Ildefonso Manuel Gil, y verificada por él mismo, en los que la inspiración es aragonesa. Por parte de la editorial y su colección Nueva Biblioteca de Autores Aragoneses, en la que acaba de aparecer la primerareedición, tras la muerte de su autor, de «El convidado de papel», de Benjamín Jarnés, hablaron su director editorial José María Pisa y el literario José Carlos Mainer. Trazando la semblanza de Ildefonso Manuel Gil y refiriéndose al contenido del libro presentado habló Francisco Ayala. Traemos a esta tertulia este acontecimiento de nuestra vida cultural, expresando la gran estima que nos merece la figura de Ildefonso Manuel Gil y la gran esperanza que ponemos en esa hazaña literaria de la Nueva Biblioteca, que conduce ese otro aragonés, José Carlos Mainer, que figura hoy entre lo más destacado de la crítica universitaria.

POESIA PALESTINA POSREVOLUCIONARIA (En la librería Antonio Machado)

El próximo día 7, en la librería Antonio Machado, tendrá lugar la presentación del libro «Pais de la larga pena», antología poética que edita Cuadernos de la Afrobética, y que recoge una amplia muestra de poesía posrevolucionaria argelina, escrita por treinta poetas de expresión francesa. La edición bilingüe ha sido elaborada por el poeta y profesor en la Universidad de Orán, Emilio Sola, asistido por un equipo de jóvenes profesores

argelinos. El acto será presentado por el propio Sola, Mahmud Sobd y Francisco López Barrios.

ACTIVIDAD CULTURAL DE LAS CAJAS DE AHORRO

TRES principios esenciales conforman el plan de actividades culturales de la Confederación de Cajas de Ahorro para 1980: dar las claves para la correcta interpretación del hecho cultural; cooperar en la valoración social del patrimonio cultural; y servir como vehículo para el paso de una cultura de consumo a otra de participación. A partir de estas líneas maestras, las acciones culturales de las cajas, elaboradas con la asesoría de un amplio grupo de personalidades, se desglosan en ocho sectores:

1. TEATRO.—Creación de una compañía profesional que llevará en repertorio cuatro grandes obras de teatro español del Siglo de Oro.

2. TITRERES.—Un ciclo informativo, con la participación de importantes grupos especializados, dirigidos fundamentalmente al adulto.

3. CINE.—Se ofrecerán ocho ciclos de cinco películas cada uno sobre: Orson Welles, nueva ola francesa, Passolini, hermanos Taviani, Fritz Lang, Miklos Jancso, Buster Keaton y Harry Langdon.

4. VIDEOTECA.—Instalación, en toda España, de una serie de videotecas, cada una de las cuales estará constituida por un mínimo de 500 títulos.

5. MUSICA.—Serie de conciertos sobre: «La canción salón del siglo XIX», «La polifonía en todo tiempo y lugar», «Los compositores españoles actuales en la percusión», «Visión actual de las músicas de otros tiempos», «Historia de la guitarra como instrumento», «Cinco maneras distintas de entender el pianismo» y «La voz y el gesto».

6. DANZA.—Contratación de cualquiera de las compañías siguientes, o de todas ellas: Compañía Agora Danza Teatro, de danza contemporánea; Compañía Ballet Para Todos, de ballet clásico; Compañía Ballet Concierto, de ballet expresionista, y Compañía Grupo de Danza Ritmo, especializada en danza de jazz.

7. TRIBUNA PUBLICA.—Se ofrecerán ciclo de conferencias sobre cada uno de los temas siguientes: «La sociedad actual», «Visión actual del universo», «Un hombre de repuesto» y «El autor frente a su obra».

8. EXPOSICIONES.—Se ofrecerán, dentro de tres grandes apartados: exposiciones del Patrimonio Artístico, exposiciones sobre temas de actualidad y, por último, exposiciones difusoras del arte actual.

Escribe DIAZ-PLAJA
(de la Real Academia Española)



(III) Lo aragonés en Eduardo Marquina

En una conmemoración del centenario de Eduardo Marquina, que me ha sido grato como tema de una conferencia en Zaragoza, me ha parecido que sería gentil recordar la relación de la vida y de la obra del ilustre poeta y dramaturgo en la tierra aragonesa.

POCAS veces se dice, en efecto, que el creador de «En Flandes se ha puesto el sol» si nacido en Barcelona (1879) procedía de una familia zaragozana de noble condición (su abuelo era allí magistrado, que por avatares del destino y en la persona del padre del poeta Luis Marquina y Dutú hubo de instalarse en la capital catalana donde trabajó y afincó su clan familiar que, como prenda de su aragonésismo llevó consigo a una vieja criada, Mariquita Lucientes —sobrina nieta de Goya— a la que llamaban la Tita).

El suerte que la niñez de Eduardo Marquina se mece en el acento maño de sus padres y de esa mujer que imagino depositaria de ese fermento aragonés que, durante toda su vida, conservó el poeta. Cuando al final de su vida redactó su libro (hoy difícil de conseguir) «Días de infancia y adolescencia», recuerda esta circunstancia familiar que marcaba «de un modo especial» sus primeros recuerdos: «Digo de un modo especial» porque mi padre, al ir y venir de Madrid, se detenía invariablemente en Zaragoza, para rezar una salve a la Pilarica, y pedirle su amparo: porque en Zaragoza había nacido y allí quedaron los restos de su casa deshecha; porque Zaragoza era la ciudad del Ebro, de Agustina, de Goya y de las inacabables historias de la Tita y, por encima de todo, porque nosotros mismos, los pocos hermanos que a la sazón estábamos en el mundo, Luisa, Emilio Juan y yo, haríamos a Zaragoza para adorar a la Virgen del Pilar, nuestro primer viaje.

La adoración y ofertorio a la Virgen del Pilar tuvo lugar un atardecer, durante el rosario. Recuerdo la contrariedad de mis padres porque a mi hermana Luisa, que debía tener ocho años escasos, no la dejaron subir las gradas del altar para besar el manto de la Virgen. Fue mi padre a la sacristía, donde logró que a mí me dejaran. Yo habría preferido la negativa, como mi hermana, y desde aquel rincón, pegado a una de las columnas del templo a mano derecha, mirando el altar, habría adorado a la Santísima Virgen y me habría ofrecido, a mi modo, sin que nadie me viera.

N lugar de eso me hicieron subir solo los escaloncitos de plata. Miraba toda la gente, y yo, temblaba en el calor y la lluvia de oro de los cirios. Me sujetaba el infántico para que no me cayera ni diera la espalda a la Virgen, cuando bajara, después de la adoración. El manto de la Virgen era, aquella tarde, precisamente rojo, como lo era al decir de la Tita, el día que ella se despidió del Pilar. A mí la emoción se me acumulaba, como una ondita de sangre, encima del pecho, tapándome la garganta. El infántico hubo de suspenderme para bajar hacia atrás, porque yo no acertaba con los peldaños.

ANTES de abandonar Zaragoza, una tarde fuimos a una platería del Coso, donde compramos la imagen que luego mi padre había de mandar instalar en la capillita de casa. Bajo combos faroles de cristal había otras, de prodigiosos tamaños, todas de plata resplandeciente; yo no me cansaba de admirarlas.

El recuerdo infantil se completa con este documento de la madurez del escritor: «He vuelto siempre a aquella devota platería del Coso. He estado en ella con mi mujer, cuando compramos también nuestra imagen, que no abandonamos nunca y que, a Dios gracias, tenemos aquí. El día que la compramos regresábamos del Pilar, donde habíamos llevado a nuestro hijo, a que adorara a la Virgen.»

AHORA sabemos ya ciertamente cuál era el tema de los poemas religiosos que el adolescente Marquina escribía en sus cuadernos escolares del colegio de los jesuitas de Barcelona y comprendemos mejor la presencia del tema aragonés en aquellos poemas épicos arcaizantes que publicó un día en su libro «Teresa de España»:

Que el rey olvide, ¡olvide, con él la Historia!
Cuanto el camino abierto de Zaragoza
diles que de este paso no se hagan honores;
no hay murallas más altas que una fe rota.

N 1915 estrena Marquina su drama en verso Las flores de Aragón, en la que la fe en el terruño de su spadres tiñe de simpatía la figura del infante don Fernando, al que presenta escondido bajo disfraz para acercarse a la reina Isabel de Castilla y así dice el encubierto mozo:

Que si Castilla a Aragón
lecciones da de grandeza
Aragón viene a Castilla
para enseñarle cautela:
Y este infante, de que os hablo,
porque anda remiso, no muestra
que no quiere, como tantos,
ofrecer un reino a secas,
sino un corazón con él,
que ya vuestro amor lo llena.
¡Maneras de Aragón
que buscó siempre manera
de juntar palacio y casa,
trono y llar, mesa y artesal!

PERO todo esto son, en último término razones anecdóticas. El aragonésismo de Eduardo Marquina hay que buscarlo en estratos más hondos. Y entonces lo encontramos en su poesía juvenil «Odas», 1900: «Vendimión», 1903; «Herejías», 1909. En la manera sobria, enjuta y enérgica con que trata los hallazgos retóricos del Modernismo y del Novecentismo. Podemos descubrirlo también en la reciedumbre de sus cantos de raza, donde lo religioso y lo patriótico se funden en el símbolo que ya sabemos. Lo hallamos finalmente en aquella hombría de bien del escritor que tuvimos la dicha de tratar personalmente y en la fidelidad explícita que figura en uno de sus poemas:

Como te soy filial y trasiegan mis venas
sangre tuya, Aragón,
Cantas tú en mí: yo he de añadir apenas
cesura y ritmo a la voz con que sueñas
en mi corazón.

Escribe Alfonso MARTINEZ-MENA



LOS HEREDEROS

HAROLD Robbins es otro de los veteranos grandes monstruos norteamericanos de la novelística multitudinariamente acogida; un maestro en el manejo de los ingredientes sexo, violencia y suspense —fundamentales del género—, que ya por 1950, con su primera y famosísima obra, «No amarás a un extraño», lanzada después a todos los escenarios por el cinematógrafo, alcanzó en sólo un año la apabullante cifra de ventas de veinte millones de ejemplares en los Estados Unidos.

ROBINS, destacado como cronista de la sociedad de su tiempo, a la que fustiga implacablemente, continuó su éxito con «Los aventureros», en la que el pragmatismo norteamericano vuelve a ser puesto en la picota, y en esa línea ha continuado afirmándose con su madura profesionalidad y sentido de la construcción novelística, que le ha proporcionado el éxito constante.

LOS herederos», que nos ocupa hoy (con varias ediciones en los talleres de Caralt, la última de finales de 1979), viene a cerrar una trilogía a la que pertenecen los títulos «Traficantes de sueños» y «Los insaciables». Trilogía que abarca el mundo de la industria cinematográfica, sus entresijos, sus hombres y costumbres, que tanto han influido y siguen influyendo en las gentes de nuestros días. Con ello se completa un ciclo que comenzó con la historia de los pioneros del celuloide, continuó con la narración de la gente atraída al mundo de sueños y esplendor dorado de la pantalla, para llegar a convertirse en una absorbente maquinaria, una industria de insospechado alcance e influencia.

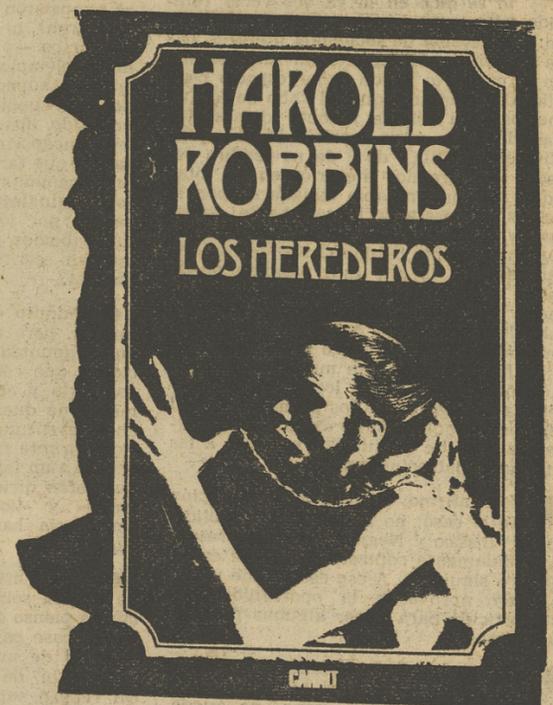
PARA «Los herederos» no hay más religión que el éxito, ni más arma que los millones, en un clima alucinante de negocios, tenso y trepidante escenario en

el que se hacen y pierden fortunas con la vertiginosidad de una partida de cartas. Estrellas más famosas por sus encantos que por sus méritos artísticos; ejecutivos que luchan destruyendo a sus oponentes para supervivir en un combate de negocios sin tregua apenas, sino para dar rienda suelta al sexo entre operación mercantil y operación mercantil. Un desquiciado panorama de obsesos, que es real, auténtico, vigente en esa América-América tópica de mitos de cartón piedra, siempre tambaleándose y siempre alzándose sobre y contra los demás otros mitos más débiles que ellos.

PERSONAJES arquetípicos, obsesionados por el poder y el placer, en un clima de aspirantes a vampiros o de fracasadas estrellas que arañan la posibilidad de un último contrato a cambio de cualquier cosa, bailando siempre al son que marcan los poderosos de la industria que, como buitres, hacen y deshacen vidas a su antojo.

HAROLD Robbins vuelve a ser maestro de la crónica americana, dominando diálogos y situaciones dramáticas con habilidad, ajena a preciosismos; directamente al grano en la presentación de los éxitos y pasiones de seres primitivísimos, en un sofisticado mundo de perversiones y luchas, de afanes inconfesables, que dan perfecta medida del talento de los mitos americanos siglo XX, amorales y duros, para los que no existe más meta ni ambición que el poder absoluto del dinero y la consecución del placer inmediato.

SE trata de un mundo que hay que conocer, para reprobar. Un mundo que Harold Robbins conoce muy a fondo, tanto como estando inmerso en él, haciendo funciones de cronista implacable, denunciador a través de largas páginas de una increíble maraña de trucos y pasiones, de engaños y artimañas, de odios y desprecios, que componen el retablo de esta novela, de-



cisivamente eficaz y antiliteraria, en la que acumula todos los elementos capaces de conmover los más elementales cimientos, tal y como es preceptivo para llegar a los millones de lectores, que convierten en «best-seller» un libro que esta vez sí es realmente testimonial reportaje novelado de unos estratos desvelados a través del crudo escepticismo de un autor que de alguna forma se nos presenta como moralista, ducho en la pincelada psicológica definitiva de los personajes que baraja en su cruel exposición del comportamiento de los alucinados seres del tinglado de la farsa creadora de farsas, nunca tan dramáticamente desoladoras como las de sus propias y vacías existencias.



Escribe LEOPOLDO AZANCOT

Tolstoi, dividido UN CONFLICTO INSOLUBLE

NUESTRO conocimiento de la obra de Leon Tolstoi, que cubría ya lo más importante de la misma, se enriquece ahora con una serie de «Cartas» (Editorial Planeta), que, escalonadas entre 1852 y 1909, cubren toda la vida creadora del autor de «Guerra y paz», proyectando una luminosidad intensa sobre zonas de su personalidad por lo común en sombras. Más interesante, sin embargo, que los aspectos nuevos de la figura tolstoiiana que esta correspondencia nos revela es el modo como en la misma se pone de manifiesto el tan estudiado conflicto interior que dividía el ánimo del gran novelista. A mí, al menos, las cartas aquí reunidas me han permitido entrever que ese conflicto, el que oponía al artista



y al moralista, que simultánea y enfrentadamente era, enmascaraba de hecho otro que yo tengo por más inexplicable y por mayormente insoluble.

Tal como él lo veía, y como tras él lo han visto los más de sus comentaristas, Tolstoi nunca logró conciliar las solicitudes contrapuestas del arte y de la moral, de lo individual y lo colectivo, identificados con el Bien y el Mal, respectivamente. ¿No cabe, no obstante, que detrás del rigorismo puritano de Tolstoi se agazapara el miedo a la ambigüedad de lo real, el temor a lo que niega con su complejidad la posibilidad de ni siquiera aspirar a una adecuación del pensamiento a la cosa? Yo pienso que Tolstoi, en cuanto novelista, descubrió muy pronto esa ambigüedad y esa complejidad que nos cercan, y que de algún modo tornan inviable la vida, y que, en un movimiento parejo al de Dostoiévsky, rechazando el pensamiento ateo —cuyas consecuencias vertiginosas fue el primero en denunciar—, intentó neutralizarlas mediante la afirmación dogmática de dos ideas que, sin él advertirlo, eran conflictivas entre sí —con lo que el problema se potenciaba infinitamente—: la de que el interés por sí debe subordinarse al interés por el otro; la de que en el otro, multiplicado inacabablemente, radican los fundamentos de la justicia. Huida, pues, de lo individual, que lo abocó al mito de lo colectivo —objetado, así— y que afectó negativamente a sus virtualidades en cuanto artista, reduciéndolo a la condición de un doctrinario confuso, y, como consecuencia de ello, con amplio eco en la mayoría.

Contra el cientifismo IMAGINACION Y SOCIOLOGIA

ACABA de aparecer la edición española de un libro cuya lectura yo recomiendo a todos aquellos a quienes preocupa el antagonismo de lo que Snow llama las «dos culturas», y que no son sino la científica y lo que antes se entendía por humanidades. Se trata de «La sociología como forma de arte», de Robert Nisbet (Espasa-Calpe), un ensayo breve, denso y, en cierto modo, revolucionario. Su autor, un sociólogo norteamericano, osa en él denunciar los estragos del cientifismo, la pretensión de las ciencias del hombre o sociales de disfrutar de un estatuto semejante al de las matemáticas, y, simultáneamente, exaltar aquello que emparenta al investigador científico con el creador artístico:

la imaginación, la conciencia temblorosa de que el conocimiento humano es una síntesis de lo subjetivo y de lo objetivo.

El origen de esta postura, que sorprenderá o escandalizará a muchos de sus colegas, está en su comprobación de que había un parentesco evidente no sólo entre las caracterizaciones que escritores como Dickens, Carlyle y Balzac, y sociólogos como Marx y Tocqueville ofrecieron de las mismas realidades —relación del individuo con la aldea, el pueblo y la ciudad; efectos del maquinismo; figuras sociales: el obrero, el burgués; paisajes sociales: las masas, las fábricas, etcétera—, sino entre el modo como establecieron su imagen de las mismas y los medios estilísticos puestos en juego para fijarlas. Y ni que decir tiene que Nisbet, a lo largo de los sorprendentes capítulos de su obra, consigue —tal es la claridad de su pensamiento y el peso de los datos aducidos en su apoyo— convencer al lector de lo bien fundado de sus tesis.

Importante por lo que respecta a un posible cambio de actitud de los científicos sociales frente a la ciencia, «La sociología como forma de arte» también lo es en lo que hace a un deseable cambio de postura de los artistas y escritores frente a su propia actividad. En efecto, el presente libro constituye, en tal sentido, una invitación implícita a que los artistas y escritores rehuyan la tentación de la irresponsabilidad, del subjetivismo a ultranza, y afronten el hecho de que el arte verdadero —verbal o no— es fruto del conflicto dialéctico entre el autor y lo dado, y no del desarrollo caprichoso de una subjetividad imperialista y obsesiva.

Otro renacimiento UN MOVIMIENTO CULTURAL INQUIETANTE

LA indiferencia de los medios culturales españoles frente al romanticismo alemán sólo puede ser calificada de escandalosa. Con excepción de Cernuda, que se apasionó por Hölderlin, pocos ejemplos pueden encontrarse en nuestro pasado de interés por los integrantes de aquel movimiento literario impar. Editado en castellano ya en los años cincuenta, el espléndido ensayo de Beguín sobre los románticos, y el sueño no encontró la acogida previsible, y las traducciones aisladas de Novalis, de Hoffmann, de Kleist, eran leídas —y poco— sin conexiones con la cosmovisión colectiva de que eran expresión individual. Afortunadamente, en los últimos tiempos esta situación lamentable comienza a cambiar: se multiplican las traducciones —si bien quedan muchos autores aún no objetos de ninguna, como el gran Arnim o Jean Paul— y la sombra de algunos de los románticos se entrevé tras de los libros de ciertos escritores de aquí. El momento, pues, no podía ser más oportuno —sobre todo, considerando que la situación espiritual de la juventud de hoy, fruto en buena parte del desencanto frente a la democracia capitidisminuida que siguió al franquismo, puede ser relacionada con la



de la juventud alemana tras la decepción causada por la Revolución Francesa— para la publicación del libro que nos ocupa: «El entusiasmo y la quietud. Antología del romanticismo alemán» (Tusquets Editores), en edición de Antoni Mari.

El libro en cuestión es importante por dos razones fundamentales. Ante todo, porque ofrece muestras suficientes de las obras de diecinueve románticos —casi la mitad de los cuales eran desconocidos en castellano—, que son presentados en cuanto integrantes de un grupo y coparticipes, por ello, de una misma actitud ante la vida y el arte. Después, porque la antología va precedida por un prólogo —y las traducciones de cada autor, por un estudio breve e incisivo sobre el mismo—, en el que se expone una visión, una interpretación del movimiento, que deben su precio al hecho de que, rechazando todo academicismo, toda búsqueda de una objetividad en el fondo imposible, juega abiertamente la carta de la respuesta personal, vital, de quien lo escribe al fenómeno cultural que considera. Como en el caso de los trabajos que Breton consagrara al mismo tema, no hay que buscar aquí tanto un reflejo fiel —es decir, aséptico— de lo reflejado, como el fructuoso diálogo de un escritor de hoy con otros —y no sólo escritores, también filósofos y pintores—, apasionantes, de ayer. Sólo nos resta esperar que dicho diálogo sea retomado por otros y que, de esta forma, la literatura española acabe abriéndose a ámbitos y presencias que ignorara hasta ahora.

Escribe María DE GRACIA IFACH

RECORDEMOS

A

JOSE LUIS HIDALGO

NO es que me acuerde de José Luis Hidalgo únicamente en fechas determinadas, por ejemplo, el 3 de febrero, en que cada año es uno más de su muerte y uno menos en la vida de gran poeta que pudo alcanzar.

Tengo tan presente a José Luis como a cualquier ser querido de mi sangre que me haya abandonado, incluso mucho más que algunos familiares, casi borrados de mi memoria.

PARACE obligado, sin embargo, a quienes podemos hacerlo públicamente, actualizar su figura para los que le conocieron poco o nada —las nuevas generaciones— en la fecha marcada por su muerte. Es la costumbre.

Pero es que, además de la penosa efeméride, hay otro motivo importante para asomarlo a las páginas literarias —las que sean— reivindicando una vez más los múltiples valores humanos y artísticos que conformaron su tremenda personalidad. Y la mejor manera de darle la vigencia a que tiene derecho, es ocuparse y preocuparse de difundir sus virtudes de superdotado, de criatura fuera de serie. En este sentido, Aurelio G. Cantalapiedra —fraternal amigo suyo— ofreció en 1975 su magnífica biografía Tiempo y Vida de José Luis Hidalgo (Taurus, Madrid), fiel documento logrado a través de testigos cercanos, recomponiendo su vivir desde su infancia triste hasta su temprana muerte, a los veintisiete años.

De entonces acá, escritores y poetas han dedicado cientos de recordatorios y de ensayos sobre su dualidad artística y poemas elegíacos, prueba evidente de la admiración que suscita su poesía y su hombra de bien.

En cuanto a su obra maestra y consagrada, Los muertos, las críticas se suceden ininterrumpidamente, inspirando a universitarios tesis y estudios muy interesantes. La pregunta base —al margen de los valores literarios— se centra en una especie de humana curiosidad: ¿presintió el poeta su propia muerte? Lo niegan los amigos más próximos a él, alegando que amaba la vida, y que en esos poemas se refería a los caídos durante la guerra civil: el libro se llamó en un principio La llanura de los muertos. No obstante, revisando toda su obra desde los comienzos, se advierte una constante preocupación por el más allá, mostrando desde muy niño una rara inclinación hacia lo sombrío, por lo que, en algunas composiciones de adolescencia, ya aparece el motivo eterno. Al poema «Despertar», de 1936, teniendo José Luis diecisiete años, pertenece esta estrofa:

¡Cerráos ya, mis ojos!
¡Abríos en el sueño!
¡Dulzura del no ser!
¡Nostalgia de estar muerto!

El tema persistió a través de toda su poesía, patente no sólo en la más conocida Raíz (Cosmos, Valencia, 1944.) Los animales (Proel, Santander, 1945) y Los muertos (Adonais, Madrid, 1947), sino en la anterior y en la posterior que apenas ha llegado a los lectores.

El otro motivo importante de que hablé más arriba, es éste: Hace unos años colaboré con José Hierro y Ricardo Blasco en la preparación de la Obra completa de Hidalgo, que recogía los libros publicados, el que lanzó Aurelio G. Cantalapiedra en 1951, Canciones para niños y una amplia selección de inéditos. El libro quedó compuesto, pero sin promocionar, ignorando todavía las causas. Poseo un índice impreso de dicha O. C. que me regaló Ricardo Blasco, cuidador de la edición. Nuestro deseo de darle a conocer se quedó en los almacenes del editor Giner.

En 1975, la Institución Cultural de Cantabria me hizo el honor de encargarme la preparación de la Obra poética completa de José Luis. Como es de rigor, obtuve la autorización de los herederos, apareciendo el libro en pequeña tirada al siguiente año. En la Estafeta Literaria (número 611, 1 mayo 1977), escribí una especie de auto-crítica o breve historia del asunto. La edición de mil ejemplares se agotó rápidamente y apenas se difundió fuera de Santander. Se dio el caso de que un profesor de la Complutense necesitaba el libro para explicar la poesía de Hidalgo a sus alumnos y tuvo que regalarle un ejemplar porque no se encontraba en librerías. Su nombre: Rafael Morales.

Pasado el tiempo sin que la ICC dispusiera nueva edición, gestioné con cierta empresa —siempre de acuerdo con César Hidalgo— su reimpresión sin que hasta el momento se llegase a un acuerdo. Pero he aquí que recientemente dos editoras se interesan por la deseada segunda edición y a la vez recibo noticias de que la Institución santanderina considera interesante ocuparse de la misma. Y en ello estamos.

Creo que el hecho supone la mejor conmemoración del penoso 33 aniversario de la muerte del poeta montañés.

Escribe Santos AMESTOY



La libertad de expresión y el periodista "cabeza de huevo"

La Unión de Periodistas de Madrid acaba de conceder los premios Libertad de Expresión. Un acierto de iniciativa y de enunciado. ¿Qué es de la libertad, si no se expresa? No es cierto, acaso, que si la expresión libre es sistemáticamente secuestrada estamos autorizados a tratar de tomarnos la libertad. Estas dos preguntas, ni más ni menos, fueron las que durante la larga permanencia del anterior régimen tuvo tiempo de formularse todo periodista. Y hay que decir, en honor a la verdad, que la mayoría de la profesión las supo responder en términos democráticos. ¿Cómo, si no, explicar la misma existencia de la Unión por la que hemos luchado tantos en el tiempo no demasiado lejano —si, afortunadamente, en la memoria— de la apertura a la libertad civil?

Conmueve, efectivamente, que los compañeros de la Unión hayan galardonado a título póstumo, que suele ser un título frecuente en esta profesión, a Bob Stewart. El periodista americano estaba sirviendo a la libre expresión cuando mercenarais de una dictadura en retirada le arrebataron la vida de manera humillante (y como viene siendo patética costumbre, ante las propias cámaras para que el cruento sacrificio nicaragüense se consumara en nuestros propios hogares).

Ha sabido el jurado de la Unión laurear a una emisora de radio, Onda Lliure, clausurada en la democracia, con lo cual nos

advierte, muy justamente, que la libertad de expresión no debe ser una mera libertad formal.

Ha premiado, asimismo, a Lorenzo Contreras y a López Agudín, por comentarios políticos; a Forges, al crítico de televisión de «El País», Pérez Ornia; al Estatuto de redacción del mismo periódico; a la actitud de los periodistas gráficos madrileños por su protesta acerca de las dificultades padecidas en el cumplimiento de su trabajo; al programa de televisión «Vivir cada día»; a la trayectoria de la revista «Triunfo», y a la trayectoria (sic) del periódico parisiense «Le Monde». La libertad de expresión en su modalidad deportiva ha sido para Alex Botines.

Seguramente todos los premios son merecidos y, qué duda cabe, acreedores de alguna mención en estas páginas culturales cuyas orientaciones —tenazmente bajo la dictadura, abiertas desde la reconquista de las libertades— han estado presididas por la idea de ensanchamiento de la libre expresión. Es, no obstante, el sistema criteriológico del jurado lo que nos invita a considerar la noticia con mayor particularidad.

Ha sabido el jurado de la Unión de Periodistas aunar el plano internacional de la vejada libertad de expresión (Stewart, «Le Monde») con el nacional, engarzarlo dialécticamente (sic, tal vez) en el as-

pecto histórico de la libertad de expresión en España (trayectoria de «Triunfo», etc.) desde una óptica de coyuntura (seguramente, Agudín-Contreras). Y lo mejor es que de tan adelgazada manera de valorar se desprende una actualizada y funcional sistematización de los géneros informativos (comentarismo político, humor, crítica televisiva, deportes, etc.) de la que falta, sin embargo, la modalidad de la información cultural. Tal manera de simplificar las cosas, por desgracia, no es novedad.

No es ni mucho menos de los tiempos de este régimen —como saben los miembros del jurado de la Unión— el olvido, cuando no el desprecio, por los temas y los problemas de la cultura. El rechazo ante la Historia del Arte o a las lenguas griega y latina clásicas parece ser una tendencia en nuestro sistema educativo que atraviesa regímenes. Valga el botón desprendido que de muestra traigo para indicar que el jurado unionista padece similar alergia por los temas de la cultura. Con tanta «trayectoria» no ha podido entrar en su órbita y en la de los periodistas que la sirven. No ha sido capaz —hechos cantan— de relacionar la libertad de expresión con la cultura. No ha reparado en un solo nombre, en una sola «trayectoria» (¿sabrán que generalmente penosas?) de las secciones, programas, suplementos literarios, artísticos, económicos, científicos, teatrales, etc. ¿Será el padecimiento de esta alérgica enfermedad lo que quería decir el conjuro «atado y bien atado»?

Es imposible olvidar que la Unión de Periodistas ha tomado una posición democrática y abierta ante los problemas de la profesión, y que, tal vez, su proyecto de Estatuto, frente al pergeñado en algún sector del Poder, es de las pocas cosas serias que la profesión misma ha sabido hacer colectivamente, una nueva y mejor manera de mirarnos a nosotros mismos. En aquel proyecto nos remontábamos sobre el fetichismo de la profesionalidad fundada en la Escuela Oficial de Periodismo y en la Facultad de Ciencias de la Información, engendros que —en contra, precisamente, de la libertad de expresión— son las causas de una muy buena parte de los males de la Prensa española. La primera institución porque, tras los tiempos de Juan Aparicio (cuando se quería fabricar un periodista uniformado y estatal), pasó a ofrecer el señuelo del acceso a aquella especie de peritaje en periodismo, cuyos pilares básicos eran una exagerada sublimación de los aspectos técnicos —en verdad, no excesivamente complejos— de este oficio, más una cazarra introducción a la cultura por sus atajos y abreviaturas. La creación de la Facultad de Ciencias de la Información —la histo-

ria más chapucera de nuestra involución universitaria— no supuso más que una magnificación del disparate, sin el paliativo de ventaja alguna de índole práctica. El proyecto de Estatuto de la Unión de Periodistas era, por lo tanto, algo más que la suma de nuestras aspiraciones profesionales. Era el primer paso para la reconciliación de la profesión oficial con la cultura.

Patética es ahora mismo la situación por la que atraviesa la Prensa española, cuando se cierran periódicos y la ridiculez de la tirada global nacional (el pasado año fue equivalente a la de 1958) no puede achacarse a la competencia con los medios eléctricos, ni solamente a orientaciones contradictorias en la política de información, ni a la incidencia de la crisis, con ser todos ellos graves pesos. A ningún profesional medianamente perspicaz se le escapa que hay infinidad de programas de radio y televisión, así como periódicos, cuyos niveles intelectuales están por debajo del nivel del lector medio. Azote tan grande para la libertad de expresión como la misma dictadura.

Quisiera recordar a los compañeros del jurado, por todo lo que precede, que las secciones culturales fueron refugio de la lucha por la libertad de expresión, que palabras prohibidas hasta hace unos años, como «democracia» y «libertad», sin ir más lejos, han sido positivamente escritas por primera vez —no sin riesgo— en estas secciones, donde siguen teniendo su trincheras entre los temas de la actualidad espiritual.

La elegancia me obliga a no citar a los de casa. Sin embargo, me permito recordar al jurado que el concepto «libertad de expresión» entre nosotros puede ser asociado a cualquiera de los compañeros siguientes: A Pablo Corvalán, Rafael Conte, Florencio Martínez Ruiz, Juan Pedro Quiñero, Rosa María Pereda, José Miguel Ullán, Sánchez Harguindey, Javier Villán, Diego Jesús Giménez, Carlos Vélez, Castro Arines, Santiago Amón, Miguel Ángel Molinero, Moreno Galván, Paloma Chamorro, Eduardo Chamorro, Monleón, Santos Fontella, Calvo Hernando y el larguísimo etcétera. Periodistas, todos ellos, de primera clase consagrados a la información cultural para quienes el advenimiento del régimen de libertades formales no ha supuesto más que la llegada a una meta; una mayor posibilidad de comunicación libre con sus lectores. Ellos no son, aunque a la Unión de Periodistas no le quede ningún premio para su labor, quienes bajan las tiradas.

Queridos colegas del jurado, este oficio deriva del «Journal des Savants» más que de la extinta Escuela Oficial de Periodismo.



LA ARTISTICA MOVIDA

MALASAÑA, MAKBARA



Agustín García Calvo



Lourdes Ortiz



Juan Goytisolo

AHORA los forasteros quieren imponer sus costumbres. Te quieren con buen gusto, honesta, con una raya que te surque el corto cabello en plan demasiado, incorruptible. Porque la corrupción empieza allí donde Agustín García Calvo, Sánchez Ferlosio y Fernando Savater se encuentran en un bar una vez por semana, en tu corazón mismo, y deciden hacer públicos sus pecados. Agustín, encoletado, falto de decoro, catedrático pasotacriptológico, escritor de cosas tan sospechosas como «El manifiesto de la comuna antizamorana». Rafael, solitario, peligrosamente reconcentrado, se deja ver poco, siempre escribe en plan misteriosamente hermético. Fernando —perdona si alguna vez pude...—, de entrada con barba a veces, mantenedor de proyectos destrucción del Estado, escritor de libros tan malignos y perniciosos como «La infancia recuperada» y, más recientemente, ahora mismo, «Criaturas del aire». Lo tuyo, Fernando, ha sido cometer el terrible pecado de recordarnos a las hadas en el reino de los cafres.

La deshonestidad se hace patente imaginando a un Rimbaud, con cara de niño golfo, paseando por los tugurios de tu arquitectura retro-neo. No podía Lourdes Ortiz pensar, ni siquiera sospechar, que el paradigma de su generación sigue siendo el paradigma de la nuestra y el paradigma de la que viene; que el libro que el otro día presentaba el también proscrito y peligroso «dandy» Luis Antonio de Villena, amor, venía a caer como una bofetada en el centro de la apresurada crónica de un diario que asumía tu patética actualidad. También se quieren cargar a los Rimbaud golfos que persigan la aventura entre la borrachera de absentia y la insolencia del rocanrol.

Es de pésimo gusto hacer revistas como «Pipirijaina», o «El Mago», o «Vaivén» —de próxima aparición—, porque fomenta la posibilidad de imaginar universos diferentes, y verlos escritos en letra de imprenta, y encima, además, intentar venderlas, eso de ningún modo, esos chicos que van a tertulias como las del café Ruiz o La Manuela, que hablan con Leo-

poldo María Panero —gracias, cariño, por tu indeleble amistad, vía conducto «Sábado Literario»— o con Xaime Noguero, que me lleva la boquilla con aquella osadía, o con José Miguel Ullán, o con el Poppy flotante con su libro nuevo bajo el brazo.

Resulta indecoroso advertir la presencia malévola de Ludolfo Paramio, Ricardo Cid Cañaver, Juan Cueto y Francisco Umbra, calibrando, cada uno por su lado, lo que puede dar de sí la mezcla de la anfetina con el alcohol, y el alcohol con el porro, y el porro con la anfetina, y todo junto con el rock duro o el rock ácido, que, según se mire, ahí justo en tus calles estrechas y tus casas a su aire, que te quieren mezclar en lo de la especulación a lo bestia, que, si Sánchez Dragó se ha pirado en un ciclo de brillantes «bussiness», a lo mejor es por algo que vivía ahí.

Es canelisco que el olor de «Makbara», la última novela de Juan Goytisolo, tenga algo de ese tuffillo marroquí que adormece o alegra, y entonces el porro te haya su-

gerido la compatibilidad de la arquitectura con la música salsera y te lo hagas tipo Clarita y Los Comodoro, quizá con un poco de mezcla de Machin, aunque en «Makbara», dice José Miguel Ullán, que también aparece el fantasma de Lautremont, que no tiene nada que ver con la salsa, pero que quizá transite de noche por tus pasillos oscuros de barrio ameznado.

Todo esto es corrupto, deshonesto, indecoroso, de mal gusto, canallesco. A lo mejor también ha sido una coincidencia editorial el publicar la primera edición crítica de la obra literaria de Kafka. Y es que uno no sale de su asombro; cuando menos se lo espera, zas, otra vez en plan retro, otra vez a volver a Kafka; imagínate, yo que estaba vacilando con Tequila, Sisi y los Cuarenta Principapas. Y es que no hay manera, barrio, tío, que estamos en la ciudad más capital de provincia de todas las provincias: aquí se confunde el cosmopolitismo con la depravación, la cultura con el nombramiento de nuevos cargos. Barrio, tío, nos quieren ahogar.

Escribe Eduardo BRONCHALO GOTTISOLO