

Sábado Literario

LETRAS

ARTES

CIENCIAS

TEMAS DE LA CULTURA

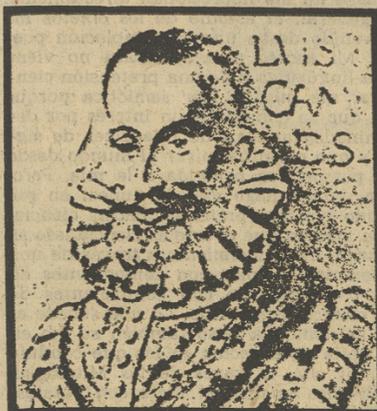
BIBLIOGRAFIA GENERAL

Suplemento semanal
del diario PUEBLO

Sábado 7 de junio
de 1980



Escribe Guillermo DIAZ PLAJA, de la Real Academia



CAMOENS

INCITACION AL HOMENAJE

A Jacinto DO PRADO COELHO

HISPANO soy y nada portugués me es ajeno... Con esta modificación del decir proverbial terenciano he solido comenzar algunas de las páginas que a lo largo de mi obra he dedicado a Portugal. Páginas que podían encabezarse con la emoción vivencial que su presencia me procura. ¿Pues no sentimos como un escalofrío cada vez que evocamos la hermandad que en geografía e historia nos define? ¿No sabemos y sentimos el paralelismo de nuestras historias, con su cima de espuma y de hondura abismal. Lo he puesto en sílabas contadas cuando he hecho hablar a Portugal en un soneto que empieza:

Quise ser, pude ser. Este es mi escudo,
hecho de libertad y de aventura.
Soy Portugal, el genio y la figura,
ni la batalla ni el clavel eludo.
Si naufragio mortal, combate rudo,
fueron el contrapunto a mi andadura,
puedo decir, a fin de singladura,
navegué, poseí y estoy desnudo.

DESDE la otra orilla peninsular, desde mi Cataluña, me he unido muchas veces a la gran tradición lusófila de los Ribera, Rovira, Gaziel, Josep Pla, Félix Curull, que mantienen un amor vigilante que cruza de mar a mar y que en Castilla tuvo —que ya no tiene—

aquel amor a las cosas lusitanas que personificaron Juan Valera, Miguel de Unamuno, Ramón del Valle Inclán en los años finales del XIX y ciberera del XX, en los que los nombres de Eça de Queiroz, Guerra Junqueiro o Teixeira de Pascoaes eran familiares a los españoles.

HOY, pues —digámoslo sin engaño—, hemos perdido terreno. Acaso porque en las relaciones hispano-portuguesas han intervenido fuerzas políticas como cuando Antonio Sardinha predicaba una alianza peninsular, o cuando Eugenio d'Ors intentó una aproximación doctrinal o los conceptos paternalistas de Oliveira Salazar. No era éste el camino, que ya se ensayó hace siglo y medio por aquel singular personaje llamado Sinibaldo de Mas que lanzaba una revista, «A ibérica» (1856), en la que Valera colaboraba. Queda, naturalmente, el camino eterno de la poesía, y también Cataluña, en los labios de Verdaguer y de Maragall, anticipan posiciones frías. Y está la voz de Unamuno fraterna a la de Antero de Quental. Está el paralelismo geográfico en el que Braga se aproxima a Santiago de Galicia, mientras el Algarve repite —en tono más húmedo y más verde— los vergeles andaluces. Está, finalmente, el desarrollo paralelo de los cancioneros, de la poesía italianizante, de los barrocos, de las «academias» neoclásicas, del Romanticismo. Y la desolada tristeza con que el modernis-

mo portugués cristaliza en aquella pléyade que se llamaba a sí misma «Os vencidos da vida».

SI, el paralelismo existe, y los grandes conocedores de la literatura, a un bando los Teófilo Braga, Carlotino Michaelis, A. Rodrigues Lapa y a otro los Menéndez Pelayo (basta ese nombre), son suficientes para explicar las coincidencias cronológicas y estilísticas que, en fin de cuentas, certifican que Portugal se siente con Sa de Miranda, tan italiana como España, con Garcilaso de la Vega. Y que ambas se integran en la misma noción de Europa, acuñada en la Edad Media, como conjunto religioso y en el Renacimiento, como unidad cultural.

BIEN sé que debo pedir perdón por recordar cosas tan obvias. Pero me acucia el deseo de izar un banderín de enganche para que la conmemoración del centenario de Camoens sea como cosa propia. Lo es; Camoens es de los nuestros, y sentirlo así es una constante de nuestro corazón.

NO acudiré a la fácil condición de citar sus versos que aluden a nuestro común destino. Prefiero recordar mis vivencias emocionadas cuando por tierras portuguesas he evocado su ilustre sombra. Por la tierra lusitana de Europa y por aquella tierra lusitana de los confines asiáticos —Macao, Goa, Madagascar—, donde todavía yerre su sombra inmortal.

Bienal de Venecia 1980

Santos AMESTOY, enviado especial

UNA MUESTRA EJEMPLAR ALTERNATIVA A LA PINTURA

La Bienal de Venecia inauguró el pasado día 1 su trigésimonovena edición. El acontecimiento veneciano que se va acercando ya a su centenario —como recuerda en el catálogo su presidente Giuseppe Galasso (quien viene a sustituir a Ripa di Meana)— clausura, en coincidencia con el final de la década uno de sus períodos de mayor crisis, así como de mayor fecundidad.

Componen el cuadro de actividades de una exposición dedicada al arte de los años setenta que tiene lugar en el pabellón central de los Jardines di Castello, ámbito tradicionalmente reservado a los aspectos sustanciales de cada muestra. En los «magazines» de Le Sale se exhibe una selección de artistas jóvenes de todo el mundo bajo el epígrafe «El arte de los años setenta abierto a los ochenta». La primera de ambas selecciones ha sido llevada a cabo por Achille Bonito Oliva, asistido Flavio Caroli, Michael Compton, Martin Kunz y Harald Szeeman. La segunda, por el propio Oliva y Harald Szeeman. Los temas de regalo —valga la expresión— corresponden a otras tantas exposiciones de «arte moderno checoslovaco», en la que resalta un magnífico conjunto del pintor checo de la escuela de París, Frantisek Kupkan; la de las experiencias didácticas del Centro de Artes Plásticas Contemporáneas de Burdeos, y las retrospectivas del pintor franco-italiano Balthus y de Mario de Luigi, así como una interesante muestra de la tan desconocida como interesante obra pictórica del dramaturgo sueco Augusto Strindberg. Con anterioridad y en coincidencia con el carnaval, que en esta ciudad tiene especial magnificencia desde el siglo XVIII, la Bienal había iniciado sus actividades con diversas manifestaciones teatrales. A su vez, el archivo histórico de la Bienal organizó una gran exposición interdisci-

plinaria dedicada a Karl Von Appen. Seguirán acontecimientos de índole teatral, musical y cinematográfica, y la realización del proyecto «El tiempo del hombre en la sociedad de la técnica». A los diversos temas monográficos acompaña la asistencia de las diversas representaciones nacionales, que este año se ven acrecentadas con la participación de países hasta ahora ausentes, como, por ejemplo, Perú y China. Nótese, más que otros años, la sujeción de los diversos comisiarios a la orientación general.

El caso del conjunto español seleccionado, como declara el comisario Ceferino Moreno, por participar de una serie de características comunes entre las que destaca —pese a las marcadas diferencias personales— el hecho de que todos ellos han venido haciendo durante la década que clausuramos arte neofigurativo, s bien bastante al margen de «ismos, etiquetas y clasificaciones». Los siete españoles son el escultor Javier Alexandre (la representación espaciotemporal de la figura humana), Arranz-Bravo y Bartolozzi (como escribe en el catálogo Corredor Matheos, los Castor y Pólux de la pintura) que presentan su serie expuesta ya en Barcelona, llamada «medidas universales» y que significa una devoradora manía de pintar. Luis de la Cámara exhibe unos cuadros-dibujos de enorme complejidad formal e ideológica.



Juan Gomila, en plena recuperación del vitalismo por lo puramente pictórico.

El pintor de dibujos inspirados en el «mix» de los setenta, José Luis Pascual. Y Juan Martínez, artista que en estos momentos parece haberse hecho en la ciudad de Nueva York, con la representación de la marca española Furte, expresiva y pa-

tética en la gama cromática de las tierras y los negros tradicionalmente asociados a la pintura española.

Pese a que, también en Venecia, la «apertura a los ochenta» viene marcada por la recuperación del cuadro y de la pintura, la obra que está causando mayor impresión de entre las que representan a las diversas nacionalidades es, sin duda, la de la artista Magdalena Abakamovic, que ha traído a Venecia un impresionante ambiente en el que unos rotundos objetos elaborados con sisal, tejido, ocupan con una presencia de singular fuerza y sugestividad, el espacio del pabellón de Polonia.

La nota más característica de esta Bienal viene dada por la inteligente inversión de los términos en los que se plantea la decretada (seguramente por las galerías) salida de la crisis del arte, en cuyo ahondamiento —tantas veces por vía tautológica— se han debatido los artistas de la década, al contrario que en la selección de América expuesta no ha mucho en Nueva York, bajo el cuidado de Bárbara Rosel, Achille Bonito Oliva y la Bienale han preferido el procedimiento más sistemático de la reconsideración del arte de la pasada década para extraer las posibles direcciones en las que se deja en trever el inmediato futuro. Cabe decir que Venecia —en un tono no demasiado aparatoso— ha logrado dos objetivos fundamentales, a saber: la aceptación del desafío americano y la cancelación de la propia crisis de la Bienal, que se abrió con la contestación del 68 y que, tal como se viene a demostrar, ha ido pareja a la propia crisis de la pintura, que también halla sus orígenes —como sabemos hace tiempo— en el corolario del ya lejano mayo francés.

Escribe César Antonio MOLINA

Un nuevo ensayo de Vicente Verdú

La aventura a través de los objetos cotidianos

PARA muchos de nosotros el fútbol significó una «bestia negra», un caballo de Troya contra el que también había que luchar política y culturalmente para derribar a uno de los aparatos más alineantes desarrollado por el anterior régimen. Desde hace algún tiempo, esa actividad contra la «bestia» se convirtió en una indiferencia absoluta hasta que (sin acabar nunca con los prejuicios) comencé a leer algunos artículos publicados por Verdú sobre este tema en el desaparecido semanario «Cuadernos para el Diálogo», donde era redactor-jefe de sociedad y cultura. Ahora aquellos trabajos han germinado en un ensayo sobre este deporte que se titula *Mitos, ritos y símbolos* (1). Vicente Verdú, en la línea de Gastón Bachelard, Roland Barthes, Roger Caillois, Umberto Eco, Maurice Blanchot o Dumézil, desde otra tendencia más histórica y antropológica, intenta recuperar para nuestro entorno sociocultural una actividad marginada. Verdú, a través de este juego y por medio de él, ha realizado un estudio semiológico, antropológico, psicológico, etcétera, y por supuesto poético (como le hubiera gustado a Francis Ponge), de un microcosmos en el que el hombre aparece despojado de toda su tradición, de todos sus atributos para acercarse al primitivismo de sus relaciones sociales y creencias ancestrales.

El fútbol y la muerte, La organización primordial, Embellecimiento del drama, etcétera, reflejan, por ejemplo, alguno de los capítulos que dan idea de cuáles son las intenciones de este ensayo. No es un libro sobre el fútbol como espectáculo, sino un denso trabajo sobre el significado de este deporte como ceremonia sincrética, en donde el «homo sapiens» del siglo XX se encuentra de repente con sus orígenes, con sus inclinaciones, con sus símbolos y signos que creía perdidos, con sus creencias que pensaba haber desterrado en los laboratorios.

—¿Qué impulso te movió a preparar y escribir este trabajo sobre un aspecto de nuestra vida nacional tan trascendente a nivel de masa, pero tan relegado y despreciado culturalmente?

—Dos impulsos me movieron, no sólo a escribir el libro sino a sostener el trabajo de casi dos años. Por un lado mi afición a este deporte, y por otro porque suponía, tal como lo he planteado en algunas partes del trabajo, una defensa de la vida cotidiana, la molecular menos apreciada que a mí me parece fundamental en el desarrollo de las emociones y de la vida inmediata de las gentes.

—La falta de creencias, tanto religiosas, políticas y de todo tipo, la falta de expectativas terrenas y trascendentes, ¿no crees que se ven reflejadas y desarrolladas en esa masa-actora?

—No creo que hayan desaparecido esas creencias míticas y esos movimientos pseudoreligiosos o irracionales en la gente. Creo que las figuras de los políticos deben tener un atributo carismático, pensando que a lo mejor la política es un arte. Racionalizar el desarrollo de la sociedad para su conducción, no funciona efectivamente si no intervienen estos otros elementos que corresponden al mito o al ritual. Yo creo que la liturgia sigue presente, quizá más simplificada, menos formalizada que en otras épocas. En el fútbol, por ser una zona más concreta, estas categorías y relaciones son más evidentes permitiendo realizar un análisis respecto al héroe, a las vinculaciones religiosas, a las adhesiones tribales e irracionales existentes en relación al equipo.

—¿Hay un estudio microscópico del mundo a través de las relaciones que estableces entre el espectador y el equipo? Es decir, ¿existe en este ensayo la intención de estudiar el mundo por medio de este microcosmos?

—Eso sería una pretensión excesiva. Pero lo que sí he querido dejar claro es que el fútbol no era una evasión de la realidad en el sentido en que a veces se le condenó, como evacuadero de todas las frustraciones. El fútbol es otro reflejo de la realidad y en ese sentido no sólo produce satisfacciones, placeres y descargas, sino también produce trastornos perturbadores, calamidades, se crean nuevas frustraciones y agresividades que trascienden a la familia y a la vida en general.

—El capítulo segundo referido a la relación del fútbol y la muerte, es uno de los más interesantes. ¿Todo el juego podría ser entendido como la representación de un auto de fe?

—Todo el marco del juego tiene un elemento de muerte, porque siempre se

terarios, independientemente que en los años veinte hubiera alguno como Fernández Flórez, pero siempre en un plano despectivo, crítico.

—Uno de tus libros anteriores se llamaba *Si usted no hace regalos le asesinarán* (2), y posteriormente a este libro, hasta hoy mismo, en otros artículos que he leído, por ejemplo en *El Viejo Topo*, incides constantemente con un estilo muy propio en tratar y dar vida a los objetos más imprescindibles, utilitarios, despreciados o ignorados de nuestra vida cotidiana.

—Me parece que la vida se decide muy en relación con las cosas más inmediatas. Si hacemos cuentas sucede que tenemos unos años de vida contados y que en su mayor parte están puestos en relación con estas pequeñas cosas que suceden a diario, con estas relaciones equivocadas con un vecino, con la mujer, luego la compañía que estamos recibiendo más garantizada proviene o bien de unas cuantas personas o de esos objetos que actúan mansamente en torno a nosotros. Entonces esa relación más cercana con las cosas, me parece a mí que es lo último que queda



juega con un fracaso. Es la alternativa de fracaso la que da sentido al juego. El triunfo no tiene objeto, no tiene realidad, si no mantiene detrás la sombra de su fisura, de su quebradura. Entonces, en toda competición en donde existe la duda de la victoria o de la derrota, se encuentra la sombra de la muerte participando. La forma de ejecución del máximo castigo se produce con una serie de gesticulaciones como si fuera un fusilamiento. En ese sentido, el portero queda solo para ser destruido por el disparo. Todo contra una persona que toma la faceta de redención de una falta que en la mayoría de los casos no ha sido provocada por él. A partir de símbolos se pueden explicar las redes, los postes, la puerta, elementos que, en la civilización y en otras culturas que todavía existen como primitivas, tienen atribuciones claras de significación de vida y muerte equivocadamente. Porque la portería no solamente es la muerte, sino también la vida según en qué situación está el jugador. En el fútbol existe una representación de la muerte, mientras que en los toros puede aparecer ese instante trágico. Este es uno de los factores más evidentes, además de su gran tradición en nuestro país, para atraer a ciertos ambientes culturales. El fútbol comenzó siendo un juego de élites porque se practicaba entre los universitarios; posteriormente se masificó. Nunca en principio tuvo grandes cultivadores li-

guardado en la memoria y que forma parte del día. Hay aventuras de gran alcance, ciclos más amplios, pero día a día es como se está disolviendo la vida y resolviendo. Estoy escribiendo un libro sobre la casa. Los escenarios de la cocina, la alcoba, el cuarto de baño, el pasillo, que es tan fundamental en los pisos y que tiende a desaparecer porque dicen que se pierde espacio, pero el pasillo es la columna vertebral en la casa, ya que está siempre asociado a los recuerdos de la infancia, a los juegos infantiles. La desaparición del pasillo convierte a la casa un poco en un camino errático a través de las habitaciones. La casa, a mi modo de ver, se ha convertido en un refugio cada vez más enfatizado, vista la falta de comunicaciones sosegadas que se tienen con los demás, y ese regresó a casa sería una especie de símbolo de la privacidad en la que está cayendo la vida en general, quizá también a consecuencia de las desilusiones producidas a nivel de proyectos colectivos.

—Además de un planteamiento semiótico y teórico, ¿qué proyecto de poética existe en todo esto?

—Me siento atraído por los objetos de una manera muy espontánea. La nevera, el teléfono o el cuarto de baño, que es una de las cosas más seductoras, el espejo del cuarto de baño y sus significaciones, ese mundo de vacación del cuarto de baño, a su vez es un mundo de obla-

ción, de muerte, esa limpieza absoluta en que quiere conservarse siempre, ese ayuno representado por la loza en el aseo, estas cosas a mí me impresionan directamente. En general, el estudio de los objetos me ha venido desde una contemplación poética. Mi acceso a la semiótica no viene de la lingüística o de una pretensión científica; me puse a leer semiótica porque veía que se conjugaba un interés por determinados análisis de relaciones de signos y que permitía mirar al mundo desde una perspectiva parecida a la mía. Pero, claro, yo no hago ciencia nunca, en ese sentido yo no pretendo hacer ciencia. En la medida que el arte es ciencia, eso sí, la forma de conocimiento a través de una contemplación, más con componentes de arte o poesía que con componentes de una ciencia organizada. Lo que sucede es que la semiótica puso también su ojo en una serie de aspectos en los que confluyamos. Si ella, a través de las Mitologías de Barthes analizó el filete con patatas, el coche, la lucha libre, etcétera, yo también, por mi interés por la vida cotidiana y por sus objetos, he llegado a realizar una asociación bastante imperfecta y un poco perversa. Entre mis autores preferidos, además de Barthes, están Molés, Bachelard en un campo epistemológico que tenía que ver bastante con mi onda, y de la teoría general de los objetos el que más me interesó fue Baudrillard, con su obra *El sistema de los objetos*. El ensayo francés en general me ha influido bastante; americanos como Comisky, también, pero menos. También hay otra vía, la de la publicidad, donde los norteamericanos han hecho análisis de mercado sobre determinados objetos que tenían que vender y han visto qué connotaciones simbólicas, psicoanalíticas, etcétera, tenían entre la gente. Es una fuente de investigación válida, aunque ellos nada más que lo hicieron con pretensiones comerciales.

—Tu atracción hacia muchos de estos objetos que ya comienzan a estar en trance de desaparición por las continuas renovaciones técnicas, ¿no es la atracción de un cronista, de un historiador o de un arqueólogo de toda una época que comienza a presentirse como pasada?

—Quizá por ello podemos, ahora más que nunca, hablar con los objetos, porque cuando tú te encuentras con la pantalla o con el televisor en sus primeros años, estás sometido a ellos, no estableciendo una relación familiar, ni incorporándolo a tu vida cotidiana. Siempre se convierte en una excepción, en un objeto de excepción distante. Cuando se incorpora es porque ha hecho masa contigo; la vida entonces se compone de esos objetos que, claro, pueden desaparecer, pero en ese sentido quedamos con una memoria perdida de ellos. La manera de mirar los objetos también fue promovida por el capitalismo de consumo que provocó la comunicación a través de los signos que han sido los objetos, más que de persona a persona se ha hecho a través de los signos de consumo que la gente exhibía dando notas de sí mismo, estereotipos por medio del vestido, los coches, los electrodomésticos, etcétera. Todo esto, como dice Baudrillard, está reformando un sistema en el cual podría ser inteligible una persona.

—¿Qué autores literarios te han atraído, o qué obras?

—De alguna manera relacionados con todo esto podrían ser, por ejemplo, Flaubert. El es el hombre de la precisión en las descripciones y para hablar de la cotidianidad me parece imprescindible tener un lenguaje de esa manera, si no las cosas no resultan convincentes y carecen de consistencia. El lenguaje en esto —en todo— es capital y eso se advierte inmediatamente. Luego mis amigos en la escritura podrían ser César Vallejo y la precisión más sugerente, más abstracta, de Octavio Paz. También Aleixandre me ha enseñado a ver determinadas cosas con penetración, sobre todo en el mundo de las asociaciones de objetos entre sí. Todos ellos no se han planteado estos problemas, pero a mí me han enseñado a mirar.

(1) *El fútbol, mitos, ritos y símbolos*. (Alianza Editorial, 1980).

(2) Editorial Anagrama. Prólogo de Manuel Vázquez Montalbán.

Escribe Leopoldo DE LUIS



LA ENDECHA DE GARCIA CALVO

Escribo alguna vez que, para mí, la poesía emanada del amor al padre encuentra en español dos cimas: la del siglo XV, en las coplas de Jorge Manrique, y la del siglo XX, en el soneto «Esta luz de Sevilla» de Antonio Machado. Por lo que el primero entraña de internamiento en el sentido moral de la vida extinguida del padre, y por lo que el segundo implica de planos temporales superpuestos, ambos vuelven a la memoria con la lectura de este extenso, complejo y extraño Relato de amor (1), de Agustín García Calvo.

La extrañeza proviene —digamos antes de todo otra cosa— de fondo, forma y presentación. Insólito en la bibliografía poética actual es presentar un poema de más de seis mil versos (doscientas diez páginas casi sin interrupción). También infrecuente resulta el intento —no nuevo, pero no prodigado— de adaptar el hexámetro a la lengua española, versificación acentual y no aritmética, aunque incurriendo en esquemas de yuxtaposición, incluso de dos octosílabos, con lo cual, como quiera que la rima asonante se repite monótona en todos los versos, hay trozos que semejan romance. En cuanto al fondo —y en este caso el libro exige comentar fondo y forma—, la singularidad es uno de sus atractivos. Desarrolla una lenta meditación existencial, colocando en paralelo la vida del poeta y la de su padre muerto, al que no sólo evoca, sino hace hablar, alternando ambas visiones de sucesos y experiencias.

UNA interpretación del amor, que en ocasiones se alza en conmovedora capacidad comprensiva para miserias físicas y morales del padre, y en ocasiones se confiesa individualista y cerrado en sí mismo. «Tu amor por mí es amor por ti». «No hay más amor que el de uno mismo, ni más muerte que la propia». Sentencias que inferimos de algunos parlamentos, en tanto que otros nos acercan una emoción entrañable y hasta tierna.

La raíz última del libro quizá sea una confesión. Recuerdos de infancia, reacciones ante el mundo marginal del padre, rechazo o asunción del propio, actitud crítica ante el amor, las correspondencias entre lo espiritual y lo físico, las frustraciones. En esa confidencia, para la cual se recurre al sacudimiento de la sombra paterna, hay una búsqueda de identidad. El padre, en sus diálogos (imaginarios diálogos que reinventa el poeta), le dice: «A ver si logro que te conozcas a ti mismo.» Padre-revelador, padre-espejo que devuelve imágenes perseguidas.

Esta reaparición del padre, esta exhumación verbal sobre el poema, tiene algo —y el propio poema lo dice— de muralla contra la muerte. Quiere el hijo saber dónde está el padre muerto, porque siente la angustia de haberse quedado solo delante del foso. El poeta inquiere, angustiado, al padre por la conciencia de la muerte. Pero el destino de los muertos es no saber que lo están. Por supuesto, en el poema no existe dimensión metafísica alguna. El padre, requerido por el hijo, acaba por confesar que no sabe. Y esta negación puede ser liberadora para el existente que logra, como poeta, uno de sus fragmentos más hermosos. Tras el no sé arrancado del muerto, «palomas y tigres, delfines y lirios se abren y libres vuelan».

Graves planteamientos en torno a los hierros de la moral, del amor, de los mitos y prejuicios, de la estructura social. Aportaciones cultas y filosóficas, presen-

cia de autores y de un clima intelectual que envuelve a ambos dialogantes. Preguntas a la muerte: el «¿Dónde está?», que recuerda al «¿Qué se hicieron?» de las coplas manriqueñas. Y como técnica poética, un juego de cuatro planos temporales diferentes: el del poeta, el del padre y los de los recuerdos de ambos. Planos que aún pueden complicarse más, cuando es el poeta quien evoca sucesos del padre joven o cuando toma para sí personajes que pertenecen al mundo paterno.

GARCIA Calvo mezcla un lenguaje plagado de resonancias cultas con un lenguaje conversacional que no elude el vocablo abrupto y emplea tanto vulgarismos como términos de uso regional o campesino. Ello pone al poema frecuentemente al ras de lo prosaico. Dividido el libro en cuarenta y dos fragmentos —ninguno breve—, cada uno utiliza un asonante. Rima caótica, donde cabe incluso el artificio que el preceptista dominicano José Ángel Buesa ha definido como rima sintáctica, lograda por contracción prosódica, anormal de dos voces agudas en una emisión llana (por-si, rima en o-i; lo-que, rima en o-e; es-que, rima en e-e, etc.).

El valor confidencial, el sentimiento de la muerte y la intromisión temporal son impulsos esenciales del poema que García Calvo subtítulo *Endecha*. La *endecha* solía ser nombre aplicado al romance heptasílabo, lo que sólo en algunos fragmentos —antes se apunta— puede coincidir con el texto. Pero *endecha*, que viene del latín *indicta*, del verbo *indicare*, supone proclamar las virtudes de un muerto. Y en ese sentido *Relato de amor* es una grave elegía, cuya lectura, difícil por densa y extensa, nos proporciona una patética comprensión de la muerte y de la concatenación de la especie.

(1) Colección Lucina, Madrid, 1980.

Escribe Juan A. JURISTO

La divertida aparición del novelista Donoso

En ocasiones las obras de madurez de un novelista no se suelen caracterizar por la gravedad formal y temática que cabría suponer por la lectura de sus anteriores escritos, sino que, las más de las veces, son resultado de un equilibrio, de una resignación casi biológica entre la serenidad que se achaca a la hoja parda del otoño y el elemento lúdico, casi gratuito, del que suele desconfiar el novelista primerizo, el de las grandes palabras y los parcos finales. Hace algunas semanas, y desde las páginas de este mismo suplemento, Leopoldo Azancot registraba este resultado en la obra de un gran novelista desaparecido: Alejo Carpentier; la reciente edición de la última novela (1) de José Donoso confirma estas aseveraciones, que, lejos de convertirse en regla general, se afirman y se justifican en lo único justificable en literatura: la fruición de sus lectores.

ENMARCADA en el posible ambiente de un Madrid art deco, con cristales Lalique, relojes Patek Philippe, algunas sombreadas joyas Tiffany y referencias al tenis y a Sacha Guitry, «La misteriosa desaparición...» es, ante todo, una variante divertida del tema y del lenguaje del Donoso de siempre. El aparente contraste, casi juego de sombras chinas, que surge del matrimonio de una joven nicaragüense con un Grande de España, figura que nos recuerda en su raquitismo al consorte de nuestra Isabel II en «El ruedo ibérico» valleinclanesco, es el recurso literario necesario para «mover» los personajes en esa especie de novela galante en que parece convertirse la narración. Pero hay más, claro. En su condición de extranjero que goza además de la ventaja de una lengua común, Donoso, como de pasada, y ahí radica su buen oficio, sin adherencias externas al propio proceso narrativo, toma el pulso a la sociedad madrileña de los veinte. Se detecta así el flujo subterráneo de los sentimientos y los intereses bajo una capa de buen decir y compostura provinciana que en la novela da como resultado una divertida mezcla a medio camino entre la caricatura, a la manera de los dibujos animados, de los gadgets e implementos propios de la época y que remite al lector actual y de forma inmediata a Hollywood y los modistas franceses y el esperpento majo y castiza del madrileño de aquellos años. Algo así como imaginarse a Belmonte vestido a lo Cary Grant o a Raquel Meyer inten-

tando imitar la evanescente efigie, que se nos antoja sepia, de la Garbo.

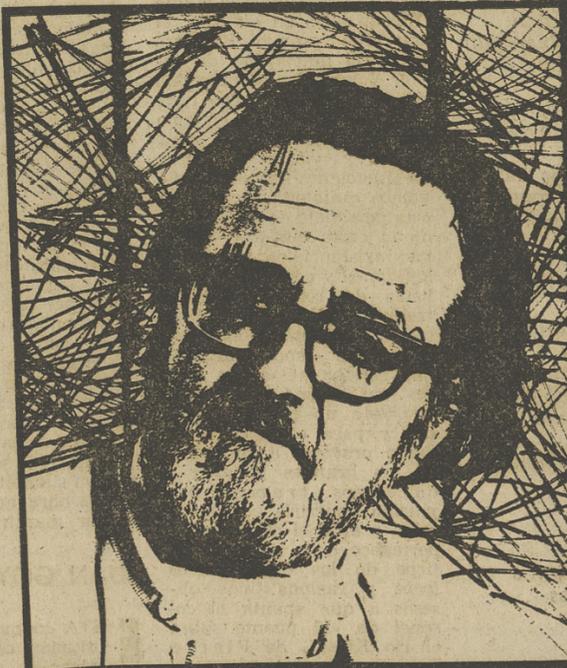
PERO todo esto explica poco. El matrimonio de la mestiza y escultural mujer felina Blanca con el marqués de Loria, el fallecimiento inmediato de éste y la serie de galanteos y promiscuidad sucesivas en que parece sumergirse la advenediza marquesa viuda, en busca de su tropical plenitud, no encubre sólo una novela galante y de costumbres, sino que, muy propio de Donoso, la aparición de un perro, «alter ego» de la propia Blanca, transforma el suave ritmo de la narración en algo brusco en su oscuridad y que se

supone conlleva un terrible significado. Pero Donoso traslada este posible simbolismo al terreno de la leyenda popular (se supone que el perro ha devorado a la marquesita en el Retiro y que, además, se dedica a asustar a los amantes furtivos que se aventuran por los nocturnos parajes del jardín madrileño), y así, mientras monstruo canino y hembra tropical, esto es, aquello que servía de contraste en la estructura narrativa, desaparecen en el remedo de jungla del Retiro, el resto del mundo, vale decir, la suegra de Blanca, el grupo de notarios y amantes que rodea a los Loria, siguen su ritmo, que geográficamente se limita al estrecho cuadrilátero que enmarca Chamberí con la calle de Alcalá y el barrio de Salamanca, y que se mantienen en el suelo de asfalto, entre perfumes Guerlain y vestidos Lanvin, lejos del terror vegetal del imaginado y simbólico mundo campestre, y donde éste sólo se concibe bajo la forma del arabesco modernista o en la curva sugerente del entonces recién creado envase de Coca-Cola.

DIVERTIDA aparición, por tanto, de otra novela de Donoso, que en esta ocasión parece hacer honor a la vocación paronomástica de su apellido, casi travestizado en catalanizado Hesíodo. Sólo tendría que añadir, necesaria crítica totalmente extemporánea al hacer literario de Donoso, que en la novela se comete un ligero error histórico, más propio de los ayuntamientos y sus cambios. En cierto momento de la narración, cuando Blanca acude a una cita con el retratista Archibaldo, que vive en la plaza de Chamberí, el coche que conduce a ésta dobla por García Morato y no por Santa Engracia, como en rigor debería ser. Error fácil en una ciudad donde pocos nombres y lugares permanecen y donde la palabra antiguo ha llegado a significar viejo y decrepito. Por otra parte, el aviador García Morato se nos presenta hoy con el aura art deco de la época, como la Gran Vía, el cine Barceló y Ortega y Gasset. Cosa del «revival» en que vivimos.

(1) José Donoso, «La misteriosa desaparición de la marquesita de Loria», Editorial Seix Barral, Barcelona, 1980.

- En «La misteriosa desaparición de la marquesita de Loria», el autor toma el pulso a la sociedad madrileña de los años veinte



CUADERNO de seis días



Por DAMASO SANTOS



VUELTA, una vez más, a la Feria del Libro entre bastante gente y exagerado calor, en la mañana del Jueves Santo. Cola para la firma, en Ediciones Torres, de Josefina Manresa: «Recuerdos de la viuda de Miguel Hernández». Veo en otra caseta, la de Garrido, a Fernando Sánchez Dragó. Como no puede ya dedicarme su «Gargoris y Habidis», que sigue coleando, es autorizado por el librero para hacerlo con un libro ajeno que tiene entre las manos: «Historia del antisemitismo de Mahoma a los marranos» (Ediciones Mukni), de León Poliakov, y que lleva un prefacio, como defensor bien reconocido de los judíos españoles, de Leopoldo Azancot. Encuentro en seguida a Leopoldo, que ventila ejemplares de su «Fátima» como rosquillas, y quiero que, como autor del prólogo del libro antes mencionado, firme junto al antiguo enemigo Fernando. (Y además como recuerdo, por si los términos del anunciado compromiso con «ABC» acaba por alejarle de estas páginas, que no creo ni quiero.) Por el altavoz, el anuncio de que están firmando Vizcaino Casas y Blas Piñar. Pero es otro Vizcaino el que se me pone por delante, Juan Antonio, al frente de Alce. Allí, Francisco García Pavón, con «Otras historias de Plinio», recopiladas y nuevas. Está satisfecho de la última, «Un caso mudo», en la que se narra mucho con nada. En la portada ha fijado Mingote para siempre las siluetas de Plinio y don Lotario. Juan Antonio Vizcaino me da ésta que seguramente será primera entrega de las esperadas «Memorias de una novelista», «Frente de Asturias», de Dolores Medio. No está la autora. El resurrecto —siempre está resucitando— Gabino-Alejandro Carriado, con su antología de Hysperion, y prologada por Antonio Martínez Sarrión, «Nuevo compuesto descompuesto viejo», libro tan merecedor y significativo, tan en seguida saludado con albricias. No he llegado a tiempo, pues echan los cierres del mediodía, de ver en faena a Gabriel Celaya, con su libro memorial, en Cátedra, que todavía no conozco. El poeta, que está mojándose con cerveza bajo los árboles, me dice que Gustavo Domínguez acaba de enviármelo. (Vi, de paso, a José Donoso, firmado «La misteriosa desaparición de la marquesita de Loria».) La Feria está como quien dice empezando. Quedan días, con probablemente muchos más calores y acaso los tradicionales remojones. El año pasado estaba a cubierto, pero al libro quizá le venga bien salir a tomar el aire. Un programa de mesas redondas que ha organizado el INLE se está celebrando en el Palacio de Cristal. Participó en el primero, «El libro y la crítica», bajo la batuta de Jacinto López Gorgé. Soy ponente con Guillermo Díaz-Plaja, Rafael Conte, Florencio Martínez Ruiz y Luis Suñén. Nos enredamos con los temas del papel y las formas de la crítica, de ella en los medios de comunicación, del crítico y el autor, y otras cosas. Lo que más nos entretuvo fue hablar del «best-seller». El prefabricado y el que deviene. Los asistentes participaron vivamente. Pienso en la gente que vienen y van por la Feria, en los asistentes al antedicho coloquio, cuando me encierro en casa con las novedades que tengo leídas. Y me pongo a escribir de ellas, apartando lotes para hoy y para la semana que viene, tal vez para la otra. Algunos títulos tienen ya andadura por los escaparates, y otros apenas si se han asomado a ellos o tal vez lo hacen por primera vez desde las casetas, y todavía no han sido presentados, como es costumbre, en sociedad. Con respecto a los primeros, ya era hora que dijera algo, pues su comentario estuvo represado por las apreturas en que me pone dar cabida no sólo a los trabajos y secciones habituales de los otros redactores, sino a la rica y varia colaboración en torno a prepotentes temas de actualidad artística y literaria en este suplemento.

EN LA FERIA Y



Josefina Manresa, con Miguel Hernández, en 1936.



Javier Tomeo.



Gonzalo Suárez.



Baltasar Porcel.



Fernando Sánchez Dragó.

Y empiezo con ejemplos de la narrativa. Tengo, por lo pronto un conjunto que se mueve por los territorios de la fantasía. De esa fantasía que tan arraigada está en la realidad. No hablemos ya más del famoso realismo mágico. Me referí días pasados a acontecimientos que significado «Exterminio en Lastenia», de Fernando G. Delgado. Tengo delante «El castillo de la carta cifrada» (Anagrama), de Javier Tomeo; «Gorila en Hollywood» (Planeta), de Gonzalo Suárez, y «Makbara» (Seix Barral), de Juan Goytisolo. Me dice Luis Suñén que esta última, con haber sido de las menos comentadas y jaleadas del autor, se está convirtiendo a «bestsellers». (Era cuando estábamos hablando en el coloquio de los «bestsellers».)

JAVIER TOMELO

CONOZCO otros relatos, no todos, aunque si uno de ellos en especial, el que fue premio Basbato 1971, «El unicornio», de Javier Tomeo. La peculiaridad de su arte me parece consistir en reducir a ejemplo bromístico la angustia existencial y viceversa: hacer en situaciones ridículas —digamos quiétescas, como en este personaje de «El castillo de la carta cifrada»— dramas existenciales, laberintos kafkianos y confesiones realistas de referencias muy testimoniales de una caricatura esperpénticamente gra-tuita. Este «señor marqués» que escribe al «señor conde», su vecino, una carta que éste no podría entender y para cuyo envío en mano previene a su criado de los grandes peligros y dificultosos trances que pueden ocurrirle en el camino y ante el destinatario, pertenece a la grotesca estirpe de los esperpénticos locos y racionalismos ob-sesos a que apunta el coronel de «El puente sobre el río Kway», de Pierre Boule, o el protagonista de «Pantaleón y las visi-

tadoras», de Vargas Llosa y del antes aludido don Quijote de la Mancha—, cuyo monólogo interior se transforma en discurso confesional e imperativo con un único oyente, su criado, en un prodigio de conseguida linealidad y sencillez realísticas con elementos argumentales caóticos y de fabulación fantasmal. No olvidemos —que lo olvidamos— el goticismo y misteriosidad del título y las varias indicaciones por las cuales podemos deducir que, muy probablemente, las mansiones y aventuras que se relatan de ambos presuntos corresponsales pueden venir del más allá o de debajo de los cimientos de una urbanización, o del sueño de un anciano trastornado por los cambios sociales y las múltiples agresiones, las nuevas ideas y costumbres. El señor conde empuña su carta misteriosa como espada vengativa o tal vez pacificadora bandera a través de un absurdo como bien trabado y enseguida bien sonante y humanismo discurso. Es, pues, la hazaña de Javier Tomeo como un experimentalismo a la inversa, una reconquista de tratabilidad y hacedera lectura que reduce a uno solo los más distintos planos del argumento en el tiempo y en el espacio y a una sola corriente relatora de naturalidad lingüística lo que hubiera demandado plurales codificaciones semiológicas. El humor ha sido su principal instrumento, pero también la voluntad de narrar fluida, discretamente, divertidamente, como quien quiere contar sencillamente una historia. Sin que la historia sea verosímil ni todo lo que en ella se ejemplifica y simbolice sea muy ejemplar ni simbolizable. Una pequeña obra que pudiéramos llamar maestra.

JUAN GOYTISOLO

ESTA conquista de la narración, como las de los zocos de sus inmersiones marroquies, a sabiendas

de su imposibilidad pretenden también Juan Goytisolo en «Makbara». No es fácil entender a primera vista ese «betsellerismo» de que hablaba Luis Suñén. O sí —o no— pensando en por qué lo alcanzaron «Cien años de soledad» y «Rayuela». El escritor tan revisionista e incluso autorrevisionista— de la destructora, y autodestructora trilogía en que culminó su ya larga y triunfante carrera, tan tempranamente comenzada, sale por fin de las cárceles —en las que nunca, ésta es la verdad, su inquietud estuviera presa— del realismo crítico para darle suelta desbocada a la imaginación y ejercer la liberación de las formas secuenciales. Acaso podamos reducir a una historia, historias, a un romance fronterizo, de arrebatado amor, de locura de amor, con capacidad de transmigración y voluntad palingenésica, toda la peripecia imaginativa del narrador y la dama a través de tiempos y distancias. Pero no es propiamente la historia, las historias, el tema, sino el criticismo histórico —social frente al mundo y con el mundo de los engaños y deterioros, el consumismo y pertinaces estatutos de las dominación alienadora. Juan Goytisolo, el esforzado, ha hecho buen camino en todo este tiempo como ensayista sociológico, político y literario en que ha templado y ajustado su prosa a una dinámica lingüística y filosófica minuciosamente enterada y víveramente experimentada. Ha escrito Fernando Savater hace poco en «Criaturas del aire», poniéndose a añadir capítulos propios a narraciones conocidas, que quizá habría que volver por pasiva esa recurrencia de que el crítico es un creador fracasado por la de que el novelista deviene un crítico fracasado. La «boutade» ilumina en mucho la contemplación del Juan Goytisolo actual —y en cierto modo de

siempre— que ha alcanzado cotas muy valiosas de crítico—, en algunos temas literarios reveladores y altamente estimados en el periodismo político. Puede que haya lectores que ya le prefieren en este campo. Mas su vocación de novelista, de profundo investigador en el género está ahí. Y, por supuesto, su esforzado, sostenido, buscado oficio. Los campos se le cruzan, querida o inevitablemente. Puede muy bien hallarse en el trance de Sísifo o en el filo de la dilatada altiplanicie conquistada.

GONZALO SUAREZ

LAS historias de Gonzalo Suárez en «Gorila en Hollywood». Confieso no haber apresado todavía la imagen literaria de este singular personaje de nestras letras que viene desde hace unos años apareciendo y desapareciendo en la novela, el cine y otras dedicaciones. Dice Cortázar en su prólogo que Suárez es de los que no se dejan apresar para ser clasificados, como la crítica entomológica pretende. No hay escrito en lo que quiero decir cuando me refiero a apresar su imagen. Es que uno no está en todas las partes donde él aparece. Y, además, no tengo todo lo suyo



Escribe J. A. UGALDE

HERENCIAS Y JUEGOS DE LA NIÑEZ

Una de las tendencias narrativas más cultivadas en los últimos tiempos postula una subjetividad absoluta y, a la vez, fragmentada, baúl en el que se aglomeran en forma caprichosa puntos de vista o voces diversas de una conciencia. El narrador desaparece, con diferentes y abigarradas intenciones, tras una serie de sus avatares que, sin embargo, siguen hablando en primera persona. Tal es la estructura de «En tu boca húmeda», novela de José Luis Moreno-Ruiz, quien, a pesar de haber escrito su tercer libro (1), permanece prácticamente inédito.

El «yo» que habla en la novela de Moreno-Ruiz, lejos de erigirse en notario lúcido o juez fustigador de lo narrado, tal y como sucede en otra gran parte de la novelística contemporánea, se convierte en la caverna iniciática de una serie de reencarnamientos de la personalidad, en el carnaval de las máscaras de la conciencia. El relato se abre con los sentimientos y acciones de un adolescente tras la muerte de su amante, Beatriz, su maestra y su seductora. Posteriormente, y mediante un recurso simbólico, el narrador se convertirá en Rosina, amiga de infancia de Beatriz y luego su amante sáfica. Nuevos itinerarios llevarán al narrador a encarnar en un pianista que sostiene relaciones con otra mujer, María Antonia, para, castrado por ésta, volver a su personalidad de Rosina, amante de la rediviva o «aparecida» Beatriz.

Nos hallamos, en consecuencia, ante un fantástico catálogo de metamorfosis de la personalidad narradora que, a mi modo de ver, sería ingenio interpretado como ejemplo de un nuevo análisis del travestismo o transformismo sexual. Como en otras novelas de distinta estructura, se trata, en cambio, de la negativa a la madurez y de la persistencia de la perversidad lúdica y polimorfa de la infancia. Las personalidades que se enfundan el traje del narrador son las que, aplastadas por el olvido de la niñez, retornan como obsesión de una época en que no estaba prohibido sentirse distinto a quien se era, en que se jugaba a disfrazarse con los atributos de los otros y en que cada sexo trataba de defender su posesión andrógina de las virtualidades del otro. Así pues, las sucesivas transformaciones, que se producen sin explicación o se explican mediante una acción metafórica e irónica,

dan lugar a una perpetua re-creación de las voces, juegos y ritos de desdoblamiento propios de la primera edad.

Desde otro punto de vista, también estructural, el discurso, uno y vario, del narrador engloba todos sus materiales en un nivel cuyo único quicio es la soberanía de esa imaginación polimorfa: la realidad cotidiana, las ensoñaciones, las imágenes alucinatorias que procura el entorno, los recuerdos de cada voz narrativa, se acumulan en paridad de vivencia. Todo pasa por la mente, todo posee igual cupo de realidad. «En tu boca húmeda» no trata de desentrañar el sentido del mundo, ni tampoco nace para constatar su sinsentido o su carácter absurdo, sino que trata de construir un universo libresco con sus propios sentidos; de ahí, el carácter de objeto estético autónomo, subjetivo, que adquiere el libro, a semejanza de gran número de novelas contemporáneas. La mente está en perpetuo movimiento y la escritura se convierte en respuesta a la laberíntica, monstruosa, caleidoscópica caminata del pensamiento. Sólo que este



José L. Moreno-Ruiz

EN TU BOCA HÚMEDA



fluir incesante, esta preocupación por recoger en su compleja diversidad el cauce torrencial de la imaginación, posee en el libro de Moreno-Ruiz una muralla de contención, un hilo conductor constituido, como antes he señalado, por la nostalgia o la resurrección literaria de los juegos de la niñez. Se produce, en consecuencia, una amalgama entre fórmulas literarias post-beckettianas y una atmósfera que recuerda el espíritu transgresor de la «Historia del ojo», de Bataille.

La dificultad principal de este tipo de literatura estriba en los caracteres mismos que la hacen como es: la subjetividad absoluta del escritor puede llevar al sopor absoluto al lector. El estilo y la selección de materiales que forman ese río del discurso pueden dar lugar a textos indige-

ribles o a universos ingeniosos y permeables al interés del lector. «En tu boca húmeda» por su intención misma de defender y valorar la vitalidad pristina de la infancia tiene a su favor privarnos de la introspección (que suele ser uno de los objetivos de este tipo de novelística): las varias voces del narrador hablan de su acción, nunca se vuelven sobre ella para analizarla. Por el contrario, algunos de los recursos concretos a los ritos de la niñez pueden resultar esquemáticos o manoseados: las muñecas, la preparación de la comida en la cocinita de juguete, los dedos propensos a la exploración de orificios y, más aún, las abusivas apelaciones de los personajes a orines, eructos, mens-truos, lefas, provocan un exceso de sensualidad fisiologista que lastra el relato.

Otros aciertos del libro son el cáustico humor, la oportuna utilización de «boutades», chistes o coplas populares y, sobre todo, la indesmayable penetración en la captura de visiones fulgurantes, surrealistas y desmadradas, es decir, el éxito en la descripción de extrañas asociaciones entre distintos tipos de seres y objetos o la originalidad concreta y fugaz de muchas intuiciones o la mezcólanza peculiar de los tiempos.

Pero, sobre todo, «En tu boca húmeda» se beneficia de situarse con bastante espontaneidad y con rigor estructural en un género novelístico propicio a voluntarismos pesadísticos, intenciones experimentales propias de cirujanos y hermetismos a prueba de dinamita; de donde se deduce la gozosa actitud del autor ante su propia escritura. Los lectores podrán sentirse más o menos inclinados a estas variantes de la novela, pero ello no impide que en esta línea narrativa, como en cualquier otra, puedan hacerse las cosas con habilidad o con torpeza.

(1) Nacido en Santander en 1953, José Luis Moreno-Ruiz ha publicado una novela, «Crónica de una evocación y trenes» (Comunicación Literaria de Autores, Bilbao), y ha sido finalista en el primer Premio Guernica, convocado por Zero-Zyx, con el libro «Día de Reyes», todavía sin publicar.

Escribe POPPI
(José Saavedra)

EL ASALTO FIERO DE LA FANTASIA

Susted, lector amable, opina que la seriedad propiamente expresada es una de las virtudes literarias primigenias huya, tal un frenético desesperado, de «El muñidor muñido», de Miguel Angel Diéguez (Ediciones Libertarias, Madrid, 1980), una fantasía ex abundatia verbi en sostenido de dislates. Y haría bien en escapar, ya que allí, en las 300 y pico páginas, va apenas a hallar el discreto solaz que la tranquilidad de una lectura sosegada aporta; pues, evidentemente, Miguel Angel Diéguez no pertenece al gremio del contador apacible, desde luego: nada de paisajes amorosos y prolijamente descritos, nada de intimismos, nada de penas privadas ni de descargues personales nimbados de autojustificación o con bemoles de interiores psiquiátricos... El estilo, el hacer de M. A. Diéguez es tarea de exteriores: exteriores descritos a brochazos de lenguaje restallantes, con la contundencia de una imaginaria brutalmente visual; una iconografía surgida directa del contraste o claroscuro, canon expresivo primordial de la cultura de la imagen.

EL narrar, igualmente, mantiene, como un contrapunto acertado, ese cariz de vértigo y de provisional caos incesante. Así, enarbolando una manera donde ciertos cultismos del lenguaje empleado crean órbitas arcaizantes en elipses barrocas y alternan, en viva y punteada antítesis, con estructuras dialogales populistas (venidas del tebeo, el cine «negro» de acción, las novelas de agentes...), en ese enarbolado, pues, y subrayar ambas vertientes inmaridables, el lenguaje tiende a destruir su propio empaque. Las ruinas constantes que esa tarea de zapa procura en las líneas al lector conduce, astutamente, a una explicación de una soterrada y no leve vis

de sarcástica comicidad. Esta, tal un rayo laserizado con su raer irónico los instantes álgidos de la trama, sirve de continuo regulador, a nivel argumental, de lo drástico de unos vaivenes violentos e impen-sables.

EN el presente estadio formal de la cuestión nos topamos, pues, con un nivel de verbo cultista, amanerado, que de repente, de la forma más inesperada, en un sesgo al biés, se ve ametrallado por un cut-up a lo Ian Fleming. Como si 007 entrase a saco en el mundo de Luis XV. Tal el pop filtrándose entre los miriñaques de las Meninas para, agazapado allí,

disparar, tal vez, sobre los reyes, que ya nunca saldrán, sino cadáveres, de la sala velazqueña.

Y, en ese sentido, amable lector, si sus gustos se inclinan aún a la narrativa antienfática, de frase corta, género Azorín, verbigracia, obraría correctamente al abandonar la lectura. Antes quiero decir, de naufragar en un piélagos de énfasis, hipérboles, desmadres y subordinadas: letanía de frases en trapecio inestable en sus timpanos o seseras. Ya que, meridianamente, esta narrativa de M. A. Diéguez requiere en el lector un gusto acendrado del exceso. Los excesos. Los exsexos. El exceso, en suma, en su panoplia abanicada de voquibles, de encabalgamientos, de cambios-sorpresa, de truculencias hábiles... Y todo servido en un magma, que parece no cesar, de acción fáctica. Donde, incesantemente, pasan cosas (¡y qué cosas, a veces!); los personajes, el personaje, está en un frenesí incontinenti de ir de aquí para allá, de levantarse, chillar, pelearse, averiguar terribles secretos, dar en el quid de aquella más alta cuestión... Parejo a esa mutación continua se halla también el fluir cinético de paisajes y escenografías, ese ambiente ensordecedor, cargado de reminiscencias aventureras que parece circular a un ritmo rápido de moviola excéntrica.

Y, de esta guisa, resulta una singladura audaz el dejarse mover y agitar por el hilo del autor. Pues éste, en pauta de gran cruel opereta bufa, nos induce, por el tráfago de personas y paisajes, a entrever que aquello quizá representa únicamente la ensoñación loca de un niño, atado a una

cotidianeidad donde nunca sucedió nada. O bien nos sugiere que aquello, ese sinfín de albuces y peripecias aventureras, configura los artificios de un ingente apólogo. Pues, de seguir en el navío, inquieto aquí, del leer, descubrimos, descubriréis que «El muñidor muñido» no es, *only*, un suspensivo cuento de imágenes exuberantes...

YA desde fechas lejanas, manuales en ristre, kilos de acuñada sabiduría nos indicaban, ya desde entonces, la virtud esencial del cuento y sus adláteres. Es decir, el efecto ejemplificativo: el retintín final. También se nos insinuaba algo al respecto de la diferencia fundamental entre el cuento y el apólogo: la envergadura de este último resulta netamente más considerable que la de aquel y, por ende, obviamente su capacidad de moraleja, su grado de impacto, asimismo, son altamente más amplios.

NO es preciso forzar fórmula alguna para apreciar que «El Muñidor muñido» (o «El intrigante intrigado», si queréis o, también a vuestro gusto, «El burlador burlado») no constituye exclusivamente un puchero de aventuras al alioli de la fantasía pura y el desmadre sin más. Puesto que la estructura misma de la trama apunta a la técnica del apólogo: una fábula con su *corsi ricorsi* final donde cae el telón del desencantamiento: resulta, así, por último, que aquel mundo, loco, feraz y selvático es éste. Que nosotros éramos ellos. Y que el allí y el acullá delinean, en irónicas aproximaciones, un aquí cerca de lo más inmediato... ¡Las sorpresas que puede brindar la literatura!



Las novedades de la Feria del Libro

LA Feria del Libro de Madrid se viene celebrando este año con una gran afluencia de visitantes, con muy numerosas firmas de escritores, pero —quizá— con menos novedades que otras veces. Hay de éstas, sin embargo, e importantes. Como —para señalar la que estimo más destacada de todas— La muerte de Virgilio, de Hermann Broch (Alianza Tres), una de las cuatro o cinco novelas mayores de nuestro siglo; Las grandes elegías, de Hölderlin (Hiperion), en traducción de Jenaro Talens; dos libros de Stevenson: la novela El señor de Ballantrae y la antología poética De vuelta del mar, editadas ambas por Hiperion y traducida la segunda por Javier Marías, y, dentro del ámbito latinoamericano, un par de obras poéticas de lectura obligada: En honor de las palabras, de Marco Antonio Montes de Oca (Visor), y Poesía, de Ernesto Cardenal (Casa de las Américas); por último, merecen una especial atención, por lo que respecta al ensayo, Psicoanálisis de una niña pequeña, de D. W. Winnicott (Gedisa), y La arquitectura moderna, de Gillo Dorfles (Ariel). Aparte, claro está, de las obras que se comentan a continuación.

Arte y literatura: Indagación de la Alhambra

ACABA de aparecer un libro que yo calificaría de perfecto en muchos sentidos, bello por su continente y profundo por su contenido. Se trata de La Alhambra: iconografía, formas y valores, de Oleg Grabar (Alianza Forma), un tratadista de arte a quien se debe también una obra sobre los orígenes del arte islámico que yo, en estas mismas páginas, calificué no hace muchos meses de excepcional. Admirable y copiosamente ilustrado, el presente ensayo constituye una aportación de primera magnitud, tanto a la investigación estrictamente científica de uno de los monumentos más fascinantes de la arquitectura civil de la Edad Media como al estudio del entorno cultural que lo hizo posible y de su



El doctor Fischer de Ginebra (Bestsellerismo ejemplar de Graham Greene)

Escribe Alfonso MARTINEZ MENA

EMPLARIZANTE y satisfactorio resulta el bestsellerismo de los Grandes Autores, con mayúsculas; autores que no necesitan de espectaculares lanzamientos editoriales para encaramar sus obras a las listas de «más vendidos», termómetro más de la popularidad del impacto momentáneo que de la calidad, como es fácilmente comprobable y archisabido.

Y es que hay escritores con innato marchio de bestselleristas, llegados a esa «mercantil» condición por la propia enjundia de su calidad, manejo del artificio novelístico, sabiduría y dedicación ajenos a mecanismos de laboratorio mezcladores de tópicos y típicos ingredientes: morbo, sexo, pasión, crimen, realismo descarnado... que repetidamente se reúnen más o menos explosivamente para atraer a una inmensa mayoría, que no es tan torpe como pueda pensarse cuando igualmente se muestra atraída por una suerte de literatura más pura, limpia y de alto nivel como la que nos induce a estas consideraciones.

EL caso de Graham Greene es elocuente; una vida dedicada a la literatura desde que en visperas de la Depresión del año 30 publicara su primera novela, tras ser colaborador del «Times», alternando su labor creadora con la crítica de libros y cinematográfica desde su independencia de escritor multitudinariamente apreciado, como lo demuestra la acogida dispensada a sus obras por la industria cinematográfica —inequívocamente popular—, que lle-

vó a las pantallas de todo el mundo obras como «Oriente Express», «El tercer hombre», «El poder y la gloria», «Nuestro hombre en La Habana»... y últimamente, en 1979, «El factor humano», dirigido por Otto Preminger.

AHORA, Graham Greene, a sus setenta y seis vitales años, nos da una nueva novela, publicada en España por Argos Vergara casi al mismo tiempo que la edición inglesa. Se titula «El doctor Fischer de Ginebra o La reunión de la bomba», y es una especie de relato moralizante en torno a la farsa montada por el excéntrico doctor Fischer, que se goza en humillar a los invitados a sus cenas, poniendo de relieve la codicia de unos seres dispuestos a soportar toda clase de vejaciones para obtener los valiosos regalos de su extraño anfitrión.

LA novela, muy dialogada, está contada en primera persona por un hombre modesto y aparentemente gris. Alfred Jones, que llega a conectar con el famoso doctor al casarse con la hija de éste, distanciada del padre por disconformidad con

Escribe Leopoldo AZANCOT

Los estudiosos de lo literario, que de unos años a esta parte vienen dando bandazos acojonantes entre un formalismo vacío y un contudismo estéril, haciendo caso omiso de la relación dialéctica entre forma y contenido e ignorando así la naturaleza del acto creador, con las consiguientes consecuencias negativas a la hora de analizar obras concretas, esos estudiosos, digo, deberían de tomar ejemplo del modo cómo investigadores del arte de la valía de Panofsky y Grabar han trascendido las cuestiones en que ellos se empantanaron. En este libro, concretamente, Oleg Grabar acierta de modo magistral a hacer que indagación arqueológica, estudio de las funciones del edificio y análisis de sus componentes formales y estéticos espejeen mutuamente sus luces contrastadas y confluyan en un punto donde, sobre el telón de fondo de la cultura islámica de la época, se desvela el secreto tan buscado.

Nos encontramos, pues, ante uno de esos ensayos que —a diferencia de tantos otros en los que la soberbia de sus autores, obsesionados por la autonomía total de lo que escriben, los mueve a producir textos que para nada sirven, superfluos y petulantés— cumplen con su misión: facilitarnos la comprensión última de la obra estudiada, enriqueciéndonos vital y espiritualmente. Recorrer la Alhambra tras leerlo se convierte de este modo en una aventura inédita, en la que el goce estético queda potenciado por conocimientos de orden superior, en la que se escuchan voces procedentes de muy remotos países y de tiempos que se creía abolidos.

El mal llamado: Apollinaire, hoy



MUY autárquica durante decenios —hecho explicable por la riqueza de la generación del 27 y de algunos de sus antecesores—, la poesía española viene abriéndose últimamente a las aportaciones del exterior, gracias en buena parte a una serie de dignas traducciones que ponen al alcance del lector de aquí la producción de algunos de los grandes poetas extranjeros del siglo XX. El último de éstos es, por ahora, Guillaume Apollinaire, de quien Susana Constante y Alberto Cousté ofrecen una antología que, bajo el título de Zona (Tusquets Editores), recoge muestras suficientes de la actividad poética a la que debe su prestigio sin desmayos.

La grandeza de Apollinaire —esa figura mítica del París de los primeros veinte años de la presente centuria, amigo y promotor de los pintores que iban realizando por aquellas fechas la revolución plástica de los tiempos nuevos, narrador ejemplar y erotómano ilustre,

puente de conexión entre el simbolismo y el surrealismo— descansa sobre muy diversos factores. Ante todo, fue un poeta dotado de un impulso lírico de asombroso y mantenido vigor. Luego —lo que resulta infrecuente en Francia—, un artista capaz de fundir lo popular y lo oculto en un bloque sin fisuras —de donde su aceptación de siempre por el lector medio—. Después, un vidente abierto a las corrientes subterráneas de lo esotérico. Y, por último, un hombre con vocación de totalidad, para quien humorismo y trascendencia, sentido del tiempo y de lo absoluto, amor sagrado y amor profano, se reconcilian mágicamente en el ámbito clausurado del poema.

La antología que nos ocupa comprende sus poemas más conocidos y se enriquece con un extenso prólogo general, con notas preliminares a cada uno de los libros del poeta, con una útil cronología comparada y con una bibliografía.

Retorno de lo sagrado: Contra los falsos brujos

LA última máscara que ha adoptado la extrema derecha, el fascismo, es el esoterismo. Un ersatz de lo esotérico, para ser precisos, en función del cual se intenta implantar en los más jóvenes el gusto por la violencia, el desprecio por la democracia, el odio hacia la verdadera jerarquía espiritual, el rechazo de la razón y la exaltación de las pasiones, aprovechando la actual crisis —económica, política, intelectual— en que se debate el mundo. Para hacer frente a ello, a este nuevo asalto de las fuerzas regresivas bajo el signo de la muerte, puede resultar muy útil una colección como la que, con el título de Biblioteca de Estudios Tradicionales, ha sido abierta por Taurus Ediciones con dos libros de gran relieve: Sobre los mundos antiguos, de Frithjof Schuon, conjunto de ensayos a la luz de la religión perennis de uno de los grandes tratadistas del esoterismo contemporáneo, y La pipa sagrada. Ritos sioux, de Alce Negro y J. E. Brown, en el que se transcriben las revelaciones que durante ocho meses hiciera a un investigador norteamericano un anciano sacerdote de los sioux oglala acerca de la cosmovisión religiosa de los pieles rojas de las llanuras.

Esta colección, cuya lectura recomiendo vivamente, descubrirá al lector de nuestro país la existencia de una tradición originaria, una en lo esencial, pero con muy diversas manifestaciones a través de los siglos, que, con toda probabilidad, constituye el punto de partida para la nueva cristalización de lo religioso que algunos ya entrevén. Con rechazo de todo sincretismo espúreo y acomodaticio, los autores seleccionados para aparecer dentro del marco de la Biblioteca de Estudios Tradicionales —además de los autores de los dos primeros volúmenes aparecidos, Titus Burckhardt, Martin Lings, Coomaraswamy, entre otros del mayor relieve— pugnan para sacar a la luz aquello que en la experiencia religiosa de los grandes visionarios une, integra. Prestarles oídos en estos tiempos de confusión debe ser visto como un deber por todos los hombres libres apasionados por la tolerancia y por lo que nos trasciende.

sus extravagantes normas de conducta, muerta poco después en accidente. Y es Jones el contrapunto, la excepción en ese grupo de hombres, marionetas de un juego grotesco que puede incluso llegar a macabro en la última reunión celebrada, en la que, para conquistar el mayor de los premios ideados por el anfitrión, habrán de exponerse a un peligro que les puede costar la vida.

GRAHAM Greene se muestra maestro del análisis psicológico de personajes a base de ciertas pinceladas humorísticas y de su pulso para la creación de un suspense llevado a sus consecuencias más extremas y a un desenlace absolutamente inesperado; trágico y cómico a un tiempo, como trágica y cómica es toda la triste historia de amor por un lado y de denun-



cia de la codicia que avasalla a ciertos individuos por otro.

ESTAMOS ante una hermosa y aleccionadora parábola que nos lleva a reflexionar sobre el bien y el mal, sobre el amor, el poder en manos diabólicas y sobre la miseria humana, incluso de los más poderosos.

TODO ello conforma un relato magnífico que cautivará al lector de principio a fin y le llevará a trascendentes meditaciones sobre la naturaleza del hombre y su comportamiento, al bucear hábilmente en las interioridades de unos personajes movidos a impulsos de la codicia, para los que la dignidad no existe.

UNA pieza brillante, casi un juguete, ésta del veterano Graham Greene, que viene una vez más a dar lección de maestría narrativa equilibrando lo cómico y lo dramático en una obra sentimental, denunciadora y hasta extrañamente incomprensible en cuanto se refiere a la enigmática y enloquecida mentalidad de ese doctor Fischer, que se divierte atormentando a sus avarientos huéspedes, mientras prepara un alucinado y sorprendente final. Y sobre todo una novela mayoritaria, y no digo a pesar de su excelente calidad e impecable factura, porque, por fortuna, no es caso único, aunque sí ejemplar para afianzar a la buena lectura. Cosa que hay que agradecer muy mucho al veterano Graham Greene.

Escribe Luis Antonio DE VILLENA

"ENTREVISTA"

ROSA CHACEL, 82 AÑOS

E S difícil al ver a Rosa Chacel —si no lo supiéramos— saber que está al borde de cumplir ochenta y dos años (nació en Valladolid el 3 de junio de 1898). Y ello no sólo porque físicamente Rosa es una mujer menuda, vivaz, y de aspecto evidentemente más joven —saludable, podría ser la palabra exacta—, sino además porque su conversación, su interés, el ágil funcionamiento de sus ideas, su ansia de trabajo, su apertura a todo, nos la muestran en el largo apogeo de una madurez, y adscrita, sin duda, a ese lema tan clásico y tan de hoy (pero tan escaso de verdaderos cumplidores) que es el de «advocatus inventus».

Rosa Chacel, abogada de la juventud. Le sienta muy bien porque esa es, ciertamente una manera —la única posible más allá de una efímera edad— de ser joven.

Hablamos —Rosa y yo —una tarde lluviosa, en la atmósfera silente y sencilla de su piso (todo siempre, con un cierto aire provisional) presididos por uno de los retratos que le pintara —finalizando los años veinte— su marido, Timoteo Pérez Rubio. Hablamos, cordialmente (no importa ahora con qué destino) y la conversación, mis preguntas (lo veo ahora) son una prueba de su interés, de su vivacidad, de su importancia en el filo este —ya con homéricas aureolas— de los ochenta y dos años.

Siempre he pensado —comienzo— que la narrativa de R. Ch. es oculta: Parece contarnos procesos mentales, y no sucesos vitales. Y así una frase de un cuento suyo, Eros bifronte —en Sobre el Píelago— me resultó ilustrativa: Habrá quien piense que estas eran nuestras teorías, pues no, esto era nuestra vida. ¿Es la narrativa de R. Ch. oculta?

—En ese sentido que dices, sí. O en el sentido de la frase, que está muy bien encontrada.

—Leticia Valle —una ninfa— seduce a su profesor. Esa seducción, ese loltismo avant la lettre, no es el único punto de contacto entre Rosa Chacel y Vladimir Nabokov. ¿Eres consciente de ese contacto?

—Sí, lejanía y contacto al mismo tiempo. He leído poco a Nabokov. Lei «Lolita» en Río —en portugués— poco después de 1961, y me gustó. Y también he leído «Habla Memoria», cuya primera parte me encantó, aunque creo que al final decae... Sí, me interesa Nabokov.

—¿Crees en la crítica? ¿Te ha enseñado alguna vez algo sobre ti una crítica a tu obra? ¿Cómo definirías la crítica?

—El problema de la crítica es simplemente entender y hacer entender. Y no, a mí nunca me ha enseñado nada sobre mí la crítica, pero tampoco ha habido hasta aquí grades críticas— en el sentido de profundas— a mi obra.

—¿Piensas que «Saturnal» —uno de tus libros que más me importa— es una obra de crítica? ¿Cómo definirías ese libro escrito en Nueva York y que trata del amor tan cabalmente?

—No, «Saturnal» no es crítica. Yo no he practicado la crítica, o, si acaso, en «La confesión». «Saturnal» es una divagación amplia, múltiple, diversa, con el deseo permanente de esclarecer un tema. Yo hubiese querido hacer filosofía, pero es un intento de ensayo. Mira, yo hubiese querido hacer filosofía, pero he fracasado.

—¿Quiénes son —entonces— tus filósofos más próximos? —pregunto.

—Primero fue Nietzsche. Luego, Ortega, que era un verdadero maestro, en el sentido de que tenía autoridad, convencia. Podríamos decir que tenía seducción lógica. Pero ahora es Kierkegaard el filósofo que me es más próximo.

—¿Ha influido algo en R. Ch. su iniciación vocación por el arte —por la escultura, más exactamente— y el haber vivido a menudo (desde los estudios de la Academia de San Fernando) en contacto con ese mundo? ¿Se nota ello en tu obra?

—La escultura es mi vocación frustrada y he tenido que desertar de ella. Pero cuando digo que soy «apolínea», lo digo en un sentido escultórico, es decir, que lo mío es la forma. Yo he abandonado la escultura, pero la escultura no me ha abandonado a mí.

—¿Qué significó para ti el exilio, en todos los órdenes? ¿Serías una escritora extraterritorial, en el sentido de Steiner?

—Nada. Yo no me he enterado del exilio. Mi obra hubiera sido igual en cualquier

parte. En Brasil, por ejemplo, no me amoldé nunca. Pero sí algo debe haber de «extraterritorialidad» en mí, porque mi literatura no es española.

Rosa Chacel me explica —acto seguido— que esa no es la analogía con obras de aquí.

—¿Te recuerda mi obra a algún concreto escritor español? Has mencionado a Nabokov.

—Le digo que podríamos hablar de un clima estilístico de los años treinta-cuarenta, donde extraña Benjamin Janes, Gil-Albert, naturalmente en líneas distintas.

—El único escritor español que parece tener relación conmigo —agrega— es Benet.

Seguimos. Le pregunto por los poetas de su generación —el 27—, ¿qué opina de ellos?

—Como conjunto es una poesía muy buena. El nombre que más me interesa es, sin duda, Luis Cernuda y el primer Alberti. A Lorca lo ha estropeado el «lorquismo». Pero el Lorca menos conocido

—el de las odas, por ejemplo— es muy bueno.

—¿Sigues la nueva literatura española? ¿Quiénes te interesan?

—No sigo nada. Leo lo que me cae en mis manos. Generalmente cosas de amigos o libros que pienso pueden interesarme. Estar «al tanto», no lo he estado nunca. Ahora, por ejemplo, me ha gustado mucho «El tambor de hojalata», de Günter Grass. Y español me interesa lo de Sánchez Ferlosio y Benet, por ejemplo...

—¿Cómo escribes? ¿Tienes tics de escritora?

—Escribo a máquina, y por la mañana. Pero antes, durante mucho tiempo, escribí a mano y de noche. «La sinrazón», por ejemplo, está escrita así. Trabajo sin apuntes, elaborando la idea en la cabeza, y no hago grandes correcciones. Casi nunca de estructura. En «Escuela de Platón», lo que escribo ahora, sí voy a hacerlo. Pero es porque me he equivocado en un asunto de fechas...

—¿Qué influencias o qué clima espiritual marcó los inicios de R. Ch. como escritora? ¿No fuisteis, en cierto modo, una generación hispanista?

—Pues si hablamos de literatura (es decir, Freud y Ortega, aparte) tendría que hablar de Joyce y de Lawrence, aunque de este último me interesaban más las ideas que la literatura. «El retrato del artista adolescente» me deslumbró. ¿Más? Antes de ir a Roma me había gustado algo Miró. Y los rusos, y Maeterlinck...

Hago salir el nombre de Valle-Inclán.

—Sí, Valle-Inclán también, porque además lo traté. Yo era su discípula predilecta en San Fernando, donde daba unas clases de estética divertidísimas... Luego vivimos además en la misma casa, en la plaza del Progreso... Y si seguimos hacia abajo, de los clásicos hay dos que me tocan muy de cerca: Quevedo y Cer-

vantes... ¿Hispanismo? Es un tema espinosísimo, en el que prefiero no entrar en detalle. Te diré que el problema lo plantean Albornoz y Castro. Y yo creo que Castro tenía razón. Dejémoslo ahí.

—¿Cuál de tus libros prefieres; pero por cuál crees —objetivamente— que se te va a recordar?

—«La sinrazón» es mi mejor obra. Actualmente pueden gustar «Barrio de Maravillas» y «Memorias de Leticia Valle». Puedes decir que creo que «La sinrazón» es el que menos gustará siempre en España.

Hablamos de las cosas que debe evitar un escritor —yo he querido evitar el relato—, me dice Rosa— y retornamos a su comunidad dispar con Nabokov. («Fijate, Leticia es eternamente virgen, y Lolita, no.») Y termino preguntando a Rosa Chacel qué piensa de la nostalgia y si ella la participa.

—No soy nostálgica. Quiero vivir siempre en el presente. Ahora bien, puedo dar valor a la nostalgia si con ella se hace algo, si sirve para algo...

—¿Hay algún gran pesar en la carrera de R. Ch.? ¿Es un «problema» la literatura?

Rosa responde contundente: —Deserté de la escultura y no fui capaz de meterme en la filosofía. Pero la literatura no es problema para mí. Yo no escribo, hablo.

Lo que es cierto. Rosa —que tiene fama de tímida o de reservada— habla mucho y bien. Sabe sentarse muy cómoda a la mesa de la tertulia y de la amistad. Un día —hace ya años— me escribió en un libro «Después de hablar, hablar, hablar infinitamente, y nunca bastante.» Rosa Chacel, llena de realidades, de proyectos y de inquietudes. Un espectáculo de vida reflexiva: ochenta y dos años.

