

Sábado Literario

LETRAS

ARTES

CIENCIAS

TEMAS DE LA CULTURA

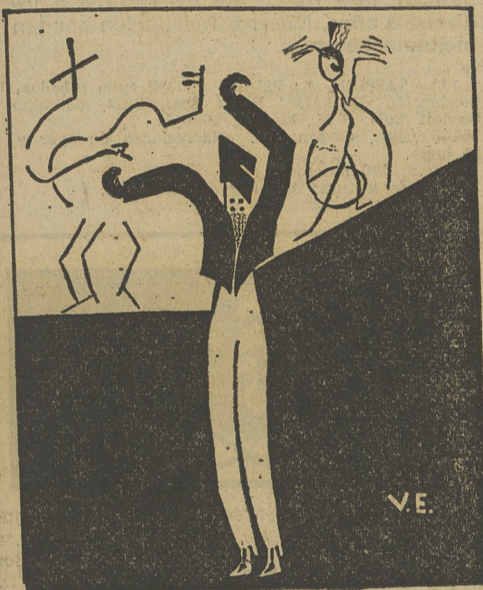
BIBLIOGRAFIA GENERAL

Suplemento semanal
del diario PUEBLO

Sábado 13 de diciembre
de 1980

VICENTE ESCUDERO: "ESTAR ENTERAO"

Escribe Angel González GARCIA



«Enterao», sí, pero ¿de qué? No de su cercana muerte, ni siquiera de su extravagante y seguramente inútil proyecto de canonizar el baile flamenco. Tal vez, sin embargo, de lo suyo, como él decía; de ese «poco de nervio» que todo gran artista levanta y tiende bajo la «retina de los espectadores».

Hace algunos años leí con cierta desganada curiosidad su libro «Pintura que baila» (1). Conocí incluso a Escudero por culpa de sus dibujos y me quedé perplejo oyéndole hablar de «Max Ernesto» como si tal cosa. Enterado ahora de su muerte he vuelto a leer aquel libro, y mi perplejidad de entonces —¿de dónde sale este hombre?— se ha convertido en franca admiración. Una palabra fuerte, sin duda. Pero lo cierto es que los juicios de Vicente Escudero sobre su pintura y la de otros, como Picasso, «auténtico Manalote de la pintura» (qué certeza observación!), son, y lo eran sobre todo en 1950, de una excepcional agudeza. Su pintura misma —pintura de «autodidacto»— apenas desmerece además de tales juicios. Lo de menos es quizá su aire vanguardista, la evocación ingenua de la pintura que practicaban sus amigos de París: Picasso, Metzinger, Juan Gris, Léger, Duchamp, Miró o Max Ern(est)o. No sé si Francis Picabia pintó «La nuit espagnole» en memoria de Vicente Escudero, pero ahí está la sombra de su magra silueta, y por lo que nos cuenta el propio Escudero en «Mi baile», de ella se vieron prendidos cubistas y surrealistas en 1928 como prendido se vio él de un arte sin «motivo».

Los dibujos de Vicente Escudero, trazados al azar y al vuelo —automáticos— los llama con su habitual corrección— son, algo más que un ejercicio de mimetismo encantador como puedan serlo los de García Lorca o Alberti; son, según nos advierte y allí se ve la brutal trasposición al papel de las «corrientes eléctricas» que lo sacudían, el «tic» breve y exacto de aquel a quien manos y pies se le van sin respirar. No se trata, pues, de pintura sinestésica, sino de un sistema de similitudines, adivinadas del mismo modo que el guitarrista adivina en los pies del «bailaor» el ritmo que corresponde. «Mira penetrantemente», dice Escudero: eso es «estar enterao». El ya no mira, pero yo lo veo, al fin, en su «no-

(1) Afrodísio Aguado. Madrid, 1950.

Escribe
Guillermo
DÍAZ-PLAJA,
de la
Real Academia



EN LA MUERTE DE SEBASTIA GASCH

No me perdonaría rubricar sólo con mi emocionado silencio mi profunda pena, en el momento en que mi amigo de siempre, Sebastia Gasch, ha emprendido viaje hacia un empireo, donde no hay «vanguardias» ni «retaguardias», porque la Eternidad no conoce los puntos cardinales.

PERO medio siglo de compañía y de respeto mutuo —con largos silencios que imponía el tráfico de la vida cotidiana— no se desvanecen así como así. Cuando yo conocí, apenas veinteañero, al «enfant terrible» y al «niño bueno» que era, a la vez, Sebastia Gasch, la batalla contra el pasatismo había empezado en aquel grupo de jóvenes que se designaban como «els set davant del Centaure» o como el grupo de Sitges que editaba «L'Amic de les Arts».

Desde nuestro grupúsculo de la Universidad, que editaba, al cuidado de Juan Ramón Masoliver, la revista «Hélix», lanzábamos banderas de saludo, manos tendidas frente al enemigo común del arte cartonado y «putrefacto».

Estos ademanes belicosos cobraban formas de agresividad y se organizaban en

grupos de amigos, en tertulias literarias, la más importante de las cuales se reunía, todos los lunes por la noche, en la terraza del hotel Colón, de la plaza de Cataluña. Allí, escapado de las aulas universitarias, me atrevía a mezclarme con los que —diez años mayores que yo— habían de ser más tarde mis amigos y compañeros de ruta. De suerte que, después de aparecer el «Manifest groc» (1928), firmado por Salvador Dalí, Sebastia Gasch y Lluís Montanyà —que era un documento de agitación cultural—, yo tuve el privilegio de aparecer en el número uno (y único), que apareció en 1929, bajo el título de «Fulls Grocs». Preciso esto para evitar confusionismos, ya que, en este segundo «manifiesto», Dalí ya no figuraba, seguramente por encontrarse en París siendo los firmantes Lluís Montanyà

Sebastia Gasch y yo mismo. De Lluís Montanyà no tengo noticias directas, desde que decidí abandonar su país, sin la menor señal de nostalgia, aun cuando una parte de su obra crítica ha recibido el honor inesperado por él mismo de ser incluido en la serie «Antología» de Edicions 62. De lo que yo aduje en el «Full Groc» he dejado breve constancia en algunas páginas autobiográficas. En cuanto a lo que significó la colaboración de Sebastia Gasch da cumplida noticia su obra posterior.

Puesto que el amigo que se nos ha ido ahora era un caso de fidelidad a sí mismo, el texto que comentamos había de ser «revolucionario» y agresivo, como lo ejemplifica el exabrupto que largó a Rafael Benet que, por entonces, compartía con él la página de arte de «La Veu de Catalunya». De este texto, Sebastia Gasch se dolió toda la vida.

Porque ésta es otra. Ese ángel batallador en favor de los «ismos» de «vanguardia» era, en el trato personal, un alma buena, incapaz de molestar a nadie.

Sirvió —eso sí— las banderas de los nuevos valores plásticos, que él conocía puntualmente a través de las revistas más exigentes de la revolución estética del siglo XX. Y dedicó centenares de páginas a exaltar figuras controvertidas del arte contemporáneo que hoy están en la cúspide de la fama y del dinero. Digamos en seguida que Sebastia Gasch pasó su existencia en una simple y decorosa pobreza, sin que de ella quisieran liberarle ninguna de aquellas figuras que él exaltó con un entusiasmo obsesivo y, a veces, candoroso.

Acaso por ello, en un momento dado, Sebastia Gasch plegó sus entusiastas banderas. Porque en su extraordinaria curiosidad intelectual otros campos le atraían también.

El primero era el cine. Y yo quiero recordar porque me enorgullece, que cuando en 1933 recogí mis puntos de vista sobre el tema en mi libro «Una cultura del cine», yo solicité y obtuve que mi fraternal amigo quisiera honrarme redactando el prólogo.

La otra gran sabiduría de Sebastia Gasch fue los géneros menores del arte escénico: la danza, el cuplé, el circo. Amigo de Joan Magriñá y de Vicente Escudero, supo valorar en ambas coreografías lo que traían consigo de renovación de lo antiguo y de trazado de vías nuevas. En la revisión de la historia de la canción —dentro del género «varieté»—, Sebastia Gasch debe situarse al lado de aquel inolvidable Arturo Carbonell, el gran pintor, director escénico y figurinista que me acompañó en mi larga singladura de treinta años al frente del Instituto del Teatro —que hoy resulta que no hizo nada por el arte escénico—. El tercer campo de conocimiento de Sebastia Gasch fue el circo. Y aquí hay que colocar su nombre también al lado de otra figura ilustre: la de Ramón Gómez de la Serna.

No seré yo quien niegue méritos ni representatividad a esas tres ramas desgajadas del árbol frondoso del teatro. Quien lo ponga en duda, busque en los libros, en los artículos de Sebastia Gasch, el arsenal inmenso de los datos que permiten deducir importantes consecuencias estéticas, signo de identidad para definir la estética del siglo XX.

Obra, pues, importante, definidora de un esfuerzo sostenido por su curiosidad y por su curiosidad incalculable. Y, por encima de ello, su modestia. Y su sentido de la amistad.

EN LA PLAZA DE LAS DESCALZAS JOSE GUERRERO



El próximo lunes se inaugura en Madrid —en el Caserón de Alhajas de la plaza de las Descalzas— una exposición antológica de José Guerrero.

La biografía «grande» de este pintor, nacido en Granada en 1914, empieza en 1949, cuando se instala en Nueva York. A lo largo de los años cincuenta, trabajará y expondrá codo con codo con los grandes del expresionismo abstracto. Sólo hacia mediados de los sesenta retornará su pintura, retornará él mismo, a nuestro país y a nuestro horizonte cultural. Desde entonces, siempre con un pie en Nueva York y otro en Madrid o en Nerja, Guerrero ha dado un cotidiano ejemplo de pureza en pintura, y ha vivido como tensión creadora el diálogo entre sus dos culturas:

la española (andaluza) y la americana. Su obra goza del mayor reconocimiento entre las nuevas promociones de pintores.

GUERRERO es objeto de las páginas centrales de este número de SABADO LITERARIO. Por una parte, con una amplia entrevista realizada por Santos Amestoy. Por otra, con un fragmento del texto escrito por Juan Manuel Bonet para el catálogo de la muestra. La información y el homenaje se completan con un poema inédito de Marcelin PleyNET. Autor de otro de los textos del catálogo, PleyNET ya es conocido de los lectores de SABADO LITERARIO (ver entrevista, por Merce Monmany, en el número del 25 de octubre pasado). Conocido en España por sus libros «L'enseignement de la

peinture» (1971) y «Art et Littérature» (1977), el secretario de redacción de Tel Quel es también, y sobre todo —aunque esta faceta suya sea menos conocida aquí—, un poeta. Uno de los más renombrados poetas franceses, sobre todo a partir de la publicación de «Stanze» (1973), proyecto de estirpe podíamos decir poundiana. Los versos que publicamos pertenecen a una «plaque» titulada «Longues inégales en vers et en prose sur la ligne», de próxima aparición (en su idioma original) dentro de la colección «Entregas de la Ventura».

Notas en Toledo al atardecer del 23 de octubre de 1980 *

Marcelin PLEYNET

¿Viviremos de ese designio de la luz que colorea a Toledo en el poniente de los frutos grabados y pintados y la claridad de las naranjas y peonías rojizas?

Cuando todo se apaga sobre la arena la tierra rosa naranja y verde
el cráneo de las rocas
Vivir y dormir junto al Tajo

estáis ahí
Mas luego todo se vacía como el Alcázar deshabitado
vivir o dormir
o confundirse con la tierra como un reflejo en el agua

* En compañía de José y Roxane Guerrero, de Juan Manuel Bonet y de Pancho Ortuño.

Escriben

Arturo MEDINA

y Jaime García PADRINO

LITERATURA INFANTIL Y JUVENIL

LA HABITUACION LECTORA (II)

PROSIGUIENDO el análisis de los datos facilitados por el Ministerio de Cultura en la publicación «Los hábitos culturales de la población infantil» — que venimos comentando, nos enfrentamos hoy con resultados igualmente aleccionadores. Tales los referidos a los temas hacia los cuales los niños inclinan sus aficiones lectoras.

En primer lugar, y con porcentaje bien destacado (53,9 por 100), las inclinaciones se centran en los libros de aventuras y de ciencia-ficción.

Estos, junto a los simplemente narrativos de cualquier índole (25,1 por 100), alcanzan el 80 por 100 de las preferencias.

Los restantes géneros —lirica, teatro, biografía, etc.— se manifiestan en porcentajes irrelevantes. Indudablemente, estas actitudes responden a inclinaciones naturales de la infancia, que se deja llevar con nítida predilección

por el relato de sucesos, reales o quiméricos. Pero permitir que el niño lector se guíe en exclusividad por sus apetencias vitales es, en cierto modo, limitar al hombre de mañana el conocimiento y disfrute de nuevos horizontes estéticos que no son necesariamente narrativos, es apartarlo —por proceder con aquiescencia equivocada con los gustos infantiles— de campos literarios que el niño irreflexivamente descarta.

Entendemos, pues, que es de atinada filosofía educativa inaugurar y fomentar en el pequeño el cultivo comprensivo —el expresivo sería distinta cuestión— de esas otras parcelas de la creación artística. Inhibiciones y resistencias podrán ser vencidas siempre que motive-mos al niño oportuna y adecuadamente, siempre que lo que le ofrezcamos no presente mayores dificultades de comprensión y aceptación, siempre que, en definitiva, pongamos los medios para evitar una aparentemente lógica actitud de rechazo.

A la luz de las cifras obtenidas en las encuestas que glosamos, la necesidad de la orientación sube de punto para las edades inferiores, todavía inmaduras en sus capacidades electivas. En la variable que patentiza la intervención de la persona que decidió la compra observamos que, cumplidos los diez años y principalmente a partir de los doce y trece, son los propios niños sobre quienes recae, en dominante porcentaje, la responsabilidad de la elección. Antes de esas edades, en cambio, un 75 por 100 de las iniciativas de adquisición corresponden a personas del medio infantil, preferentemente los padres. Apartándonos, por supuesto, de rígidas concepciones dirigistas, descartando intenciones proselitistas o de alienamiento, creemos firmemente en el papel orientador que compete en especial a familiares y educadores. Y esto en el sentido de ayudar al niño a afianzar su personalidad, a que sepa mantener de manera razonada sus criterios, a que, en suma, la elección de sus lecturas —ya sin mediatizaciones— vaya siendo cada vez más acertada y responsable.

LECTURAS QUE SON...
UN CUBO, PRETEXTO
PARA UNA GUERRA

INTERESAN al lector juvenil de hoy esas obras a las que llamamos «clásicas»? ¿Cómo se le deben ofrecer para que las conozca adecuadamente y, sobre todo, para que disfrute con su lectura? Este acercamiento ha de garantizar, fundamentalmente, un interés para el lector de nuestros días sin que pierda por ello

el «espíritu» que las creó. Aunque han sido más frecuentes las adaptaciones realizadas a través de mutilaciones sin escrúpulos o de reescrituras pedestres, dicha aproximación es una auténtica labor artística que no desvirtúa esa creación y,

al mismo tiempo, la ofrece en una visión atrayente.

Así lo demuestra Angelo Pisani con su adaptación de «El cubo robado» («La scchia rapita»), de Alessandro Tassoni (1). Poema clásico de la literatura italiana de corte satírico-burlesco y equiparable a «La gatomaquia», de Lope de Vega, o a «La mosca», de José de Villaviciosa, se inspira en una leyenda y en hechos del siglo XIII, motivados por el enfrentamiento de Módena (patria de Tassoni) y Bolonia. Este curioso poeta (1565-1635), inconformista y contradictorio, compuso con todo ello una sátira feroz, antimilitarista, donde fustiga, desde el orgullo y la vanidad, a determinados móviles políticos o la interesada posición de la Iglesia y la burguesía de su época.

Con una inteligente actualización del lenguaje y ágil prosa, Pisani evita la cierta pesadez de las octavas reales del original para aquellos que, por edad o falta de hábito, no están acostumbrados a tales lecturas. Por esta vía, el mensaje se ha hecho más accesible y las truculentas peripecias bélicas siguen ofreciendo una reflexión irónica sobre lo absurdo de muchas guerras. Si añadimos las descripciones coloristas de batallas y torneos, los

esbozos agudos de los numerosos personajes —destacan el conde de Culaña, fanfarrón y cobarde, y Renopia, parodia de las amazonas épicas—, además del desarrollo de una acción trepidante, el resultado es una obra que puede disfrutar un amplio público infantil y juvenil.

Merecen elogio también las ilustraciones de Gino Gavioli, de línea sencilla y caricaturesca, y las cuidadas condiciones formales de esta colección. «Narraciones de ayer y de hoy», que Ediciones S.M. ha presentado en fechas recientes, junto con «El barco de vapor» y «Gran angular». La primera, de temática amplia y cuidada selección de títulos y autores (recomendamos «El Pampinoplas», de Consuelo Armijo; «Las aventuras de Vanía», de Ottfried Preussler, o «La hija del espantapájaros», de María Gripe), mientras que «Gran angular» busca especialmente el público, más difícil, de los catorce a los dieciséis años. Nuestra felicitación por tan incitante empresa.

(1) TASSONI, A.; PISANI, A.: «El cubo robado», traducción de Rafael Pérez Real, ilustr. de Gino Gavioli, Edic. S.M., Madrid, 1980. 105 págs., cartón, col. «Narraciones de ayer y de hoy». Precio: 490 pesetas. Edad de lectura: A partir de diez años.

Escribe

Andrés

TRAPIELLO

LA BONDAD
EN UN VERSO

CUANDO Gonzalo de Berceo detuvo su paso, al margen de una floresta, sobre un prado, camino de romería, romero él mismo, bien pudiera haber dicho lo que en el romancero tradicional anónimo floreció siglos después:

Yo no digo esa canción
sino a quien conmigo va.

Ofrecimiento de lo oculto, entrega total dentro del amor. Fuera de él nada es posible, sino la evidencia de lo cercano. Y sólo la poesía puede llevarnos de lo cercano de las cosas al ocultado sentido del amor, a su quietud. Y en esa quietud de vides o de nieves, de cruces de hielo o de osarios linderos a un río, el poeta deja la suya como una voz inaudible a los sentidos —siendo sentido toda ella— en medio de Berceo, en el partido judicial de Nájera. Se da su verso a quien conmigo va. Condición necesaria para la voz es este decirse en compañía caminante, voz que va, por encima de los lugares y aun inmóvil, entre un mismo paisaje de claustros y celosías. Gonzalo de Berceo decía siempre su canción al concurso moviente, a gente labradora, donados de conventos, voces calladas que levantaron la alta edad media a lo alto profundo de un verso:

Subirá a las nubes el mar muchos estitados (1).

Y es cierto que la poesía siempre va en compañía, la busca en todo sitio. Al menos un hilo de la poesía española. Berceo continuó la poesía de la bondad, que empezó con Mio Cid. Viajero fue el Cid, quien, bondadoso y ejemplar, compartió su desolación con los amigos del destierro, a la entrada de Burgos, por labios de una niña. Bondad contra el encono de un rey, por amor a un reino perdido, república de aire, ni siquiera de viento. Siguió ese hilo Jorge Manrique, haciendo que su voz fuera aparejada a la de su padre, inaudible y recordada. Virtual unión del amor y la vida. Y Manrique fue entonces, por medio de la poesía, la encarnación de la muerte. Por fidelidad al a quien conmigo va fue él, el poeta guerrero, el que murió y el que se hizo acompañar por su padre, vivo en el elogio, real en la virtud, admirable y presente en su entero ser. Luego, esta poesía de la bondad dejó de ser fuerte, para hacerse río oscuro, en cuyo curso y hermandad se adentró en la noche San Juan. Con Lope, en sus romances, todo empezó a esculpirse en niebla, último él entre los bondadosos:

Que velando en él me perdí.

Y si en la compañía está el canto, también la perdición. Siglos después retomó ese manantial, su avivado cristal, Antonio Machado. La semejanza con Berceo él

mismo la estableció en varias ocasiones: monje laico, enseñante de una lengua en las tierras llanas. Como él, siempre rodeado, y como él, solo. ¿Bondad de la poesía o del poeta? En no pocas ocasiones el adjetivo de bueno quiere sustraer el de sabio. Por ello hay que responder: bondad, siempre, de la poesía. La bondad del cantor que, por encima de bucólicas escenas, vinos tintados, y alegrías primitivas, llega a pronunciar esta verdad:

A la pasión me quiero —disso él— acoger (2).

Intima pasión donde buscar refugio, morada de quietud, belicosa paz. A través de una ventana posiblemente Berceo viera los signos de su tiempo, la naturaleza rojiza, la belleza de cada estación, y su boca probablemente hablara de la maravilla de milagros y ascensiones. De la ventana para adentro, cal viva, pronuncia una palabra, a quien conmigo va, que le traerá la muerte. Dice pasión.

(1) Gonzalo de Berceo. Signos que aparecerán antes del juicio. Leído en la cuidada edición de Arturo M. Ramoneda: «Gonzalo de Berceo. Signos que aparecerán antes del juicio final. Duelo de la Virgen. Martirio de San Lorenzo.» Clásicos Castalia, Madrid, 1980.

(2) Martirio de San Lorenzo.

Escribe
Leopoldo
DE LUISCUADERNO DE LOS ACERCAMIENTOS
PREMIO ANGARO 1980

● El ritmo es absolutamente imprescindible en el poema. Al punto de ser lo único que diferencia el verso de la prosa, a estas alturas, Juan Ramón Jiménez ha venido póstumamente a reafirmarlo, en la edición de su «Leyenda», implacable y asombrosa lección de rigor.

● Los libros de Antonio Porpetta llaman la atención, antes que nada y en cuanto los abrimos, por su calidad rítmica. Así ocurría con el primero que publicó: «La huella en la ceniza» (1979), y éste vuelve a ser su acierto en el que acaba de aparecer, después de haber obtenido el Premio Angaro.

● «Cuaderno de los acercamientos» (Sevilla, 1980) está escrito en verso blanco, de perfecto ritmo endecasílabo con la presencia de heptasílabos y alguna vez empleo de alejandrinos. Este cuidado formal es una virtud, ahora que muchos poetas, quizá pensando que se acogen a una moda de inexistente libertad, revelan su incapacidad para escribir buenos versos. Antonio Porpetta los maneja no sólo con buena mano, sino con la soltura necesaria para que cumplan su función expresiva, por encima de cualquier presunta retórica. Un endecasílabo

puede quedar compuesto por cinco adjetivos yuxtapuestos o fraccionarse en siete sílabas para hallar su complemento en las cuatro del siguiente.

● La poesía para el autor de este libro supone una manera de acercarse a las cosas. El poeta escucha «la limpia melodía de la aproximación». Sabe mirar: hacia adentro y hacia afuera, lo que da al libro una doble temática. La puramente intimista: los recuerdos, el corazón, las inquietudes indefinibles, confesando a la amada su zozobra. Y la contemplación del mundo exterior: las ciudades visitadas, los seres conocidos. En la primera prevalece la simbología de paisajes interiores: los recuerdos son pájaros; los sueños, altos cedros; la soledad, tierra calcinada. En la segunda, aparece el tono narrativo y las perifrasis; a veces, también el tono conversacional, como en un delicioso poema a una lejana abuela, fusilada por las tropas napoleónicas por su ingenua e inútil rebeldía.

● La poesía de Antonio Porpetta es un poco elegía y un poco mito. Flota entre evocaciones, sueños perdidos, recuerdos destrozados por el tiempo que cambia las viejas apariencias. Y se eleva en busca del milagro: ya

sea el del poema mismo («el milagro se hizo voz / y habitó en mi garganta», dice, con palabra anunciadora), ya sea el de la belleza contemplada.

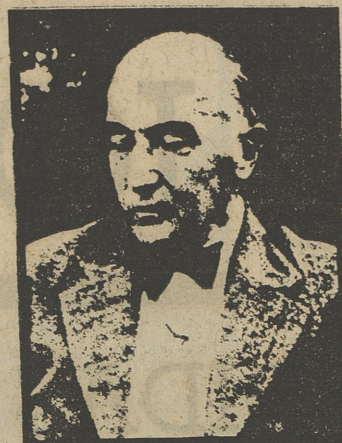
● Otra característica de esta poesía es su tendencia a la adjetivación. Pocas veces el sustantivo aparece a cuerpo limpio; lo frecuente es que se le asista con un calificativo; en ocasiones es una frase adjetiva completa lo que le acompaña. Esto nos lleva a apreciar que el libro tiende más a una poesía de la palabra que del concepto, aunque éste no sólo no falta, sino que se hace más patente en los últimos poemas. «No quiero sucumbir», dice el poema «La ortiga oculta», que cierra el volumen, con una decisión que supera vaguedades y melancolías para afirmar una realidad vital. La vida nos reclama y la poesía puede arrancar la ortiga oculta que la ahoga, para obtener «la reconciliación con la alegría».

● Los «acercamientos», de Antonio Porpetta son una serie de experiencias poéticas que buscan una expresión cuidada, en la actual tendencia de preocupación por el lenguaje, pero sin perder ni la emoción ni el sentimiento.

Escribe César Antonio MOLINA

ROBERT MUSIL

HACE unos meses (con un vergonzoso retraso de más de tres décadas) se publicaba en nuestro país una de las obras cumbre de la narrativa contemporánea, *La muerte de Virgilio* (1). Ahora, al celebrarse el centenario del nacimiento de Robert Musil, no puedo ni quiero apartar de estas líneas el recuerdo de Hermann Broch. Pues entre ambos escritores existen una gran cantidad de analogías. Los dos fueron austriacos, ciudadanos del viejo Imperio Austro-Húngaro, al que Musil denomina Cacanía. Cacanos fueron también el poeta expresionista Georg Trakl (suicidado en 1914, a los veintisiete años de edad, por los horrores de la guerra, y tras el tumulto de un amor incestuoso, que lejanamente nos recuerda al de Ulrich, *El hombre sin atributos* (2), y Agata); R. M. Rilke, Kafka, Freud, Schoenberg, Husserl o Hofmannsthal, uno de los personajes preferidos y estudiados por Broch.



Robert Musil (a la izquierda) y Hermann Broch.

A LA LUZ DE HERMANN BROCH

bre la decadencia, el declive de un imperio y unas estructuras que arrastran a sus propios habitantes.

de a un mundo de propiedades sin hombre». Musil, de manera ejemplar, conjugó en su narración el tono épico, lo filosófico ensayístico y el agudo análisis de todo un momento histórico que comenzaba a producir esos hombres sin atributos que disponían de muy pocas alternativas: la de colaboración con el sistema, o la de la huida mediante la neurosis. Ulrich, y Musil a través de él (pues esta novela es también una reflexión muy autobiográfica), elige esta segunda vía. Ulrich dice en un momento determinado: «Lo que diferencia a un ser sano de un enfermo mental es justamente que el sano tiene todas las enfermedades mentales y el enfermo mental sólo una.» La relación místico-incestuosa de Ulrich y Agata representa la máxima transgresión completada con la huida hacia el Sur, el eterno paraíso de los países anglogermánicos, hiperbolizado por los viajeros románticos. Ambos habían pactado la muerte en caso del fracaso, pero eso ya es una muestra de acción. La novela quedó inacabada, y quizá de esta casualidad tenemos que obtener una respuesta.

LAS tribulaciones del joven Tonless, basada en sus experiencias como ex alumno de la Escuela de Cadetes y de la Academia Militar, le sirven para analizar sobre esa célula enferma (en donde se desarrollan las acciones brutales y perversas de un grupo de alumnos protegidos por la irracionalidad del ambiente) el conjunto de toda su sociedad contemporánea. Y si Musil lo hizo «a priori», adelantándose a unos acontecimientos, Volker Schöndorff, en 1966, ya «a posteriori», recuperaba de manera definitiva, para el cine y la cultura alemana, esta novela, que serviría como detonante del por entonces «joven cine alemán», que deseaba, a través de su historia pasada más reciente, poner a debate sus problemas sociopolíticos y estéticos. El clasicismo refinado de su escritura y esa rigidez, a veces fría y distante, se mezclan en esta su primera novela (1906), en *Los alucinados* (6) y *Tres mujeres* (7), con la profundización psicológica de unos personajes que comienzan a funcionar como arquetipos y representaciones ideales y utópicos.

EL título original tuvo los mismos problemas de traducción en nuestra lengua que en la versión francesa al cuidado de Philippe Jaccottet. Y es que existe una verdadera dificultad en dar con la justa palabra (disponible, sin caracteres, sin particularidades, sin cualidades) que simbolice directamente al personaje central. Musil se refirió a él como el hombre que «no tiene nada de particular». En realidad este personaje podría considerarse un nihilista apasionado, y como afirma Beda Allemann, «Ulrich en cuanto hombre sin propiedades correspon-

HOY Musil continúa vigente. Camina, no ha muerto; por el contrario, se ha disuelto, se ha extendido como aquel cargamento que llevaba Nosferatu en la deriva de todos sus mares.

- (1) Alianza Editorial, 1980.
- (2) Seix Barral, 1969-70-73.
- (3) Barral Editores, 1974. Perteneciente al libro «Poesía e investigación».
- (4) Seix Barral, 1970.
- (5) Editorial Lumen; «Pasenow», 1974; «Esch», 1977. Falta «Huguena». «Los alucinados», Barral Editores, 1970.
- (7) Seix Barral, 1968.

EL autor de *La muerte de Virgilio*, tras la ocupación nazi de Austria, y después de una experiencia carcelaria, emigra a USA, en donde fallece en 1951, de la misma forma que Musil en Ginebra, en 1942. Ambos se interesan por los caminos de la ciencia como una manera de alcanzar el conocimiento absoluto, pero Broch busca, sobre todo, la respuesta a esa interrogación angustiada mediante la filosofía. Los dos caminos han perdido credibilidad, al dejarse vencer por el escepticismo, terminando por reconocer su impotencia en responder a las más acuciantes preguntas. La poesía es empleada por Broch como un sustitutivo, adquiriendo la misma categoría y autoridad que una ciencia empírica. Como dice Hanna Arendt, en los últimos años de su vida se convenció de la primacía de la investigación sobre la poesía, de la ciencia sobre el arte. Robert Musil, que había estudiado en Berlín filosofía y psicología experimental, utiliza a las ciencias y su método como el objetivo o ideal de precisión, al que deben aspirar todas las obras literarias, y en especial la obra sobre la que trabajaría más de una década, dejándola inconclusa, *El hombre sin atributos*. Pero Musil, también como ingeniero y matemático, estaba al tanto de la dificultad de llevar a la práctica el concepto de experimento científico a la literatura. El mismo criticó el «roman experimental» de Zola, por tener una solución falsa; «Zola tenía una noción muy incompleta de la esencia de la ciencia natural, y, además, la traspuso incorrectamente, pero el planteamiento del problema era correcto, pues la adecuación a la imagen del mundo científico-natural no podía ahorrarse a la literatura».

EL hombre sin atributos» como «La muerte de Virgilio, el «Ulises», de Joyce o «A la busca del tiempo perdido», de Proust, tratan de alcanzar la totalidad, es decir, de asumir y elevar a categoría y arquetipo universal los acontecimientos y las inquietudes de un momento histórico determinado. Broch lo supo expresar muy bien en su ensayo, «James Joyce y el presente» (3); allí nos dice: «Al llegar a los cincuenta años el hombre se encuentra ante la cuestión de su actitud para con la época en que le ha tocado vivir, pues considera que el tiempo se le va escapando poco a poco», y más adelante añade: «Si la obra ha recogido efectivamente el espíritu de la época y lo a hecho de forma que traspase el estilo de la época, entonces alcanza con ella esa realidad histórica que garantiza su persistencia a través de los tiempos». El tiempo que le tocó vivir al autor de «La muerte de Virgilio», fue el de la perpetuación del régimen nazi, el de la persecución, el del hombre solo, desposeído, abandonado a su propia capacidad de destino, al abismo de la nada, el del hombre disperso y fragmentado, «disperso y discontinuo» como reitera Maurice Blandhot; Musil vive en esa misma época, pero su obra central arranca y parte de los acontecimientos primitivos que provocan ese desastre. «El joven Tonless» (4), será el primer ejercicio referencial de la misma manera que la trilogía de «Los sonámbulos» + (5), escrita entre 1928-1931 («Pasenow o el romanticismo», 1888; «Esch o la anarquía», 1903; Huguena u o el realismo», 1918) lo es para Broch. Este y fundamentalmente el primer Musil de «El hombre sin atributos», escriben so-

Escribe José AYLON

MIRO, ESCULTOR

LA Caixa de Barcelona ha inaugurado una suntuosa sala de exposiciones en sus locales del paseo de la Castellana, 51, de Madrid, con una muestra de excepcional interés, ya que en ella se nos ofrecen treinta y tres esculturas de Miró, casi todas en bronce. La exposición es importante, porque nos permite completar la visión de un Miró pintor, dominio en el que es mucho más conocido, y, al mismo tiempo, profundizar en la comprensión de su obra, que aparece hoy como el más sugestivo encantamiento del arte de nuestro siglo.

NO es la primera vez que un artista contemporáneo utiliza diversos procedimientos expresivos. Ahí tenemos los ejemplos de un Picasso escultor y un Giacometti pintor, citando solamente dos de las más afortunadas transgresiones de un medio en el que se habían dado a conocer mundialmente. Pero este hecho se produce con mayor frecuencia en la actualidad, porque cada vez resulta más difícil fijar los límites de una determinada disciplina. El artista de nuestra época se siente incapaz de someterse a unas leyes estrictas, a unos cánones precisos. Su albedrío sólo depende de sus propias necesidades o, a lo sumo, del azar que emerge de ciertos momentos mágicos, y que nosotros consideraríamos hallazgos.

La obra de Miró como escultor no puede equipararse con su maravillosa aportación en el dominio de la pintura y, sin prender ciertos mecanismos seguidos por embargo, resulta inapreciable para comprender en su proceso pictórico, mucho más hermético.

Miró siempre será un artista frecuentado por imágenes que se agolpan en su mente, donde las ha ido archivando después de someterlas a un proceso de simplificación. Así, aun partiendo de las mismas asociaciones de imágenes, elabora con más facilidad los elementos puestos en juego, como una directa consecuencia de su largo entrenamiento como pintor. Pe-

ro esta libertad, adquirida por la habitual utilización de ciertos recursos formales, comporta la esquematización de su simbología; lo que confiere a su obra, en cuanto el componente no pretende recurrir a una comprensión inmediata, un carácter abstractizante.

Tal comportamiento presupone la puesta a punto de un circuito elíptico, mediante el cual se suprimen, por accesorios, una serie de estadios, como meros fenómenos retóricos que no afectan a las premisas salvaguardadas por el pintor.

Este proceso seguido por Miró se ve acentuado por el empleo del color, objetivamente neutro y con frecuencia contrapuesto a la imagen, pero que él genera según un código personal, solamente válido para él mismo, y en el que el espectador puede penetrar únicamente a través de su correspondiente clave. Por ello, pese a los escasos elementos originarios que su mecanismo mental pone en marcha, Miró consigue, al liberarse de toda aproximación identificable, una asombrosa multiplicidad de variaciones, dando lugar a una de las más singulares cristalizaciones de nuestro tiempo.

Sin embargo, Miró se ha mantenido siempre fiel a los valores estimativos que preconizaban los dadaístas: para transmitir la potencia de una imagen se debe conservar durante la ejecución de la obra la misma emotividad que desencadenaron



las circunstancias de su encuentro. Es decir, convertir el hallazgo en un acto creativo, hecho que se consigue suprimiendo los intermediarios, que pueden convertir su acción en un gesto perecedero por lo concluyente.

Y nos topamos aquí con una señalada característica de nuestra época: justificar, por su sola presencia, el derecho a la existencia del objeto gratuito, aunque asimilado perfectamente por nuestro contexto cultural.

La escultura de Miró es el resultado de estos condicionamientos. Y también algo más. El ejercicio de esta disciplina le ha permitido recuperar ese perdido eslabón que fue abandonando en su trayectoria pictórica. El reencuentro con las emociones que le suministró el objeto real. El uso directo del mismo, sin interferir

en su estructura. Sin elaborar su identidad. Utilizarlo tal y como se nos ofrece, para, al amalgamarlo con otros, crear un nuevo objeto que realza la imagen subyacente en cualquier forma cotidiana. El conjunto logra así constituir una imagen «lógica», siguiendo los presupuestos del artista, y que él nos impone con el título de la obra.

El acto fortuito del encuentro queda entonces marcado con una significación propia e inalterable, y a cuya existencia no podemos ya sustraernos. La evocación es tan fuerte que trasciende el destino para el que fue creado y establece sustancialmente su nueva identidad.

Pocos artistas han poseído el don de influir en nuestras percepciones. Miró es uno de ellos. Y a ello debe su perenne juventud.

Escribe
Santos
AMESTOY

JOSE GUERRERO

SIN MEDIDAS NI FRONTERA NI TRADICION

Se ha dado en decir —por decir disparates— que José Guerrero es un invento de los pintores más jóvenes, que en él ven el más cercano ejemplo de la pintura de la segunda vanguardia o generación americana.

Por el contrario, a nuestro modo de ver —y así habrá de desprenderse de la entrevista que sigue— es un pintor, valga el desgastado por acuñado giro, muy español.

Cierto es que para artistas como Campano, Ortuño, Enrique Quejido, Albacete, Delgado, Serrano... José Guerrero es, además de una bandera, tendido puente entre la vitalidad de la pintura americana y la revitalización de la española, cuya estrategia aquéllos acometen y asuman al conjuero de la cifra 1980.

Innegable, en cualquier caso, la evidencia de que Guerrero personaliza el más singular trayecto que pintor español alguno había recorrido. Es el primer artista español a quien los prejuicios historicistas, el imperativo categórico político y moral, el tirón ideológico, no nubla el instinto de búsqueda de la veta —como él dice aquí— más «sana» de la pintura de su tiempo. El fue el primer pintor español que no se quedó en París; el primer español en la pintura de Nueva York.

Nuestra conversación, motivada por la antológica que Guerrero (en coincidencia, a buen seguro que no casual, con la de los jóvenes «Madrid D. F.»), no tiene otro objeto que presentar al público no especializado la singular figura de este adelantado artista. Transcurrió durante una comida al azar, que resultó ser un feliz accidente gastronómico para ambos.

Seguramente por ello el diálogo sufrió un fuerte lanzamiento hacia el recuerdo. Al segundo plato casi no habíamos salido de la Granada natal de Guerrero, de Manuel Angeles Ortiz y del reconocimiento de López Mezquita. La transcripción sorprende al artista recordando sus primeras salidas al extranjero. A París, con beca, y casi pisando los talones a los aliados de la segunda guerra mundial.

Guerrero continuó de la siguiente manera:

—Recuerdo de mi Madrid de antes de la partida aquellas tertulias, en casa de Juana Mordó, antes de que se metiera a galerista, y las tertulias en la casa de Velázquez. Por aquella época había, prácticamente, dos embajadas francesas, una de Petain y otra de De Gaulle. Esta última era, sin duda, aquella casa de Velázquez y aquellas tertulias de monsieur Legendre a las que, como digo, acudía Juana Mordó acompañada de muchos músicos. Recuerdo que por allí iban Argenta, Rodrigo, Jordá. Iba también Gallego Burin, mi paisano. Más tarde, en los años sesenta, a mi vuelta de Nueva York, habría de conocerla no ya como persona, sino como galerista. Estaba entonces en Biosca, Juana me dijo que esperara un poco, porque iba a abrir su propia galería. Así fue y, en consecuencia, mi exposición, tras una colectiva, fue la primera individual de la galería Juana Mordó, seguramente la primera galería moderna de Madrid.

—¿Desde entonces es usted una suerte de «cabeza de puente»?

—Desde entonces, mi vida se ha dividido en dos partes. Una ha estado en Nueva York; la otra, en Madrid. El ambiente de aquí empezaba a hacerse respirable, gracias, entre otras cosas, al Museo de Arte Abstracto de Cuenca. Desde el primer momento trabé muy buenas amistades con el grupo de Cuenca. Zóbel, Torner, Rueda... Entre ellos, que me acogieron con naturalidad, y yo se estableció una buena relación basada en nuestra común afición a la pintura sana. Volví así a sentirme en casa. Porque debe saberse que yo no me fui a Bélgica, a París, a Suiza, a Roma, a Londres y finalmente a Nueva York por otra cosa que por la pintura. No soy un autoexiliado, sino un perseguidor de la pintura. Me fui a buscarla porque no estaba aquí.

—¿No estaba tampoco en París?

—No estaba la cosa allí.

—¿Cómo lo supo?

—Lo sentía.

—Algo vería en Europa...

—Sí, claro que vi. En primer lugar, y es triste decirlo, en París vi a los grandes de la pintura española, a Picasso, a Gris, a Miró. En Berna veo por primera vez una exposición de Paul Klee y otra de Galder. Del primero me impresionó la imaginación increíble, expresada sin pretensiones; con modestia, diría yo. La exposición de Calder era un hecho revolucionario y no sólo para mí. Prueba de ello es que cuando se recibieron las cajas que contenían aquellos «móviles» tuvieron que llamar a los artistas locales, para ver cómo se montaban.

—¿Y en Italia?

—De allí fui a Roma. El agregado comercial en Berna me dio una carta de presentación para la Academia española en Roma. La institución estaba sin un duro y casi a la deriva. Encontré un arquitecto republicano, el conserje, el jardinero y poco más, los cuales me advirtieron que habría de hacerme yo mismo la cama, lavarme la ropa, etc. Por aquella época recibía en mi estudio de la Academia a un puñado de los grandes pintores italianos de entonces. Qué sé yo, a Gutuso Vespignani Capogrosso. Conoci a Giorgio di Chirico. Para mis reuniones en las que solía ofrecer una paella a mis huéspedes usaba la paellera que me prestaban los frailes del convento vecino.

—Italia, aunque por otro azar, iba a revelar, como a tantos pintores, su destino.

—La Academia española está en el Janiculo. Y allí está también la Academia americana, cuyos directores conocí y, gracias a ellos, a la que iba a ser mi mujer, Roxane, que ejercía su profesión de periodista americana en París. Por eso vuelvo a Bélgica, con la intención de estar más cerca de ella. Vuelvo a entrar en París en mil novecientos cuarenta y ocho y me caso, no sin antes tener que cumplir el requisito de la matriculación —figúrate, ¡otra vez!, en la Escuela de Bellas Artes, para obtener el visado. Y de allí a Londres, donde me impresiona la honestidad y seriedad de los ingleses, puesta a prueba en la recuperación de posguerra. Veo allí unas formas inéditas para mí; me sugieren ya la abstracción, una suerte de abstracción cubista; se trataba de unos grandes depósitos de petróleo. Veo también la vanguardia local, el constructivismo de Nickolson y, sobre todo, los dibujos de H. Moore, aquellos dibujos en el Metro de después de la guerra. Londres fue mi antecámara de América; mi escuela del idioma inglés...

—En París, Roma, Londres... ¿frecuentaba usted la pintura antigua?

—Sí. En la National Gallery reencuentro a los pintores que había visto en Italia. Me impresionó sobre manera Paolo Ucello, sus batallas. Desde entonces creo que nuestra época está más cerca del Giotto, de Piero de la Francesca, del Veronese, de Tintoretto... Más que del siglo diecinueve.

AMERICA AL AMANECER

—Salí de Southampton y tardé catorce días. Al desembarcar y pasar por el Holland Tonner la familia de mi mujer, que había ido a recibirnos, me decía que encima de nosotros estaba el «Queen Mary». Me aterrizzaba sólo de pensarlo. He dicho muchas veces que aquella ciudad que libera fumarolas de vapor por las grietas y resquicios de las calzadas me asustaba. Era el desorden, la vida, los trámites, las necesidades... Todo

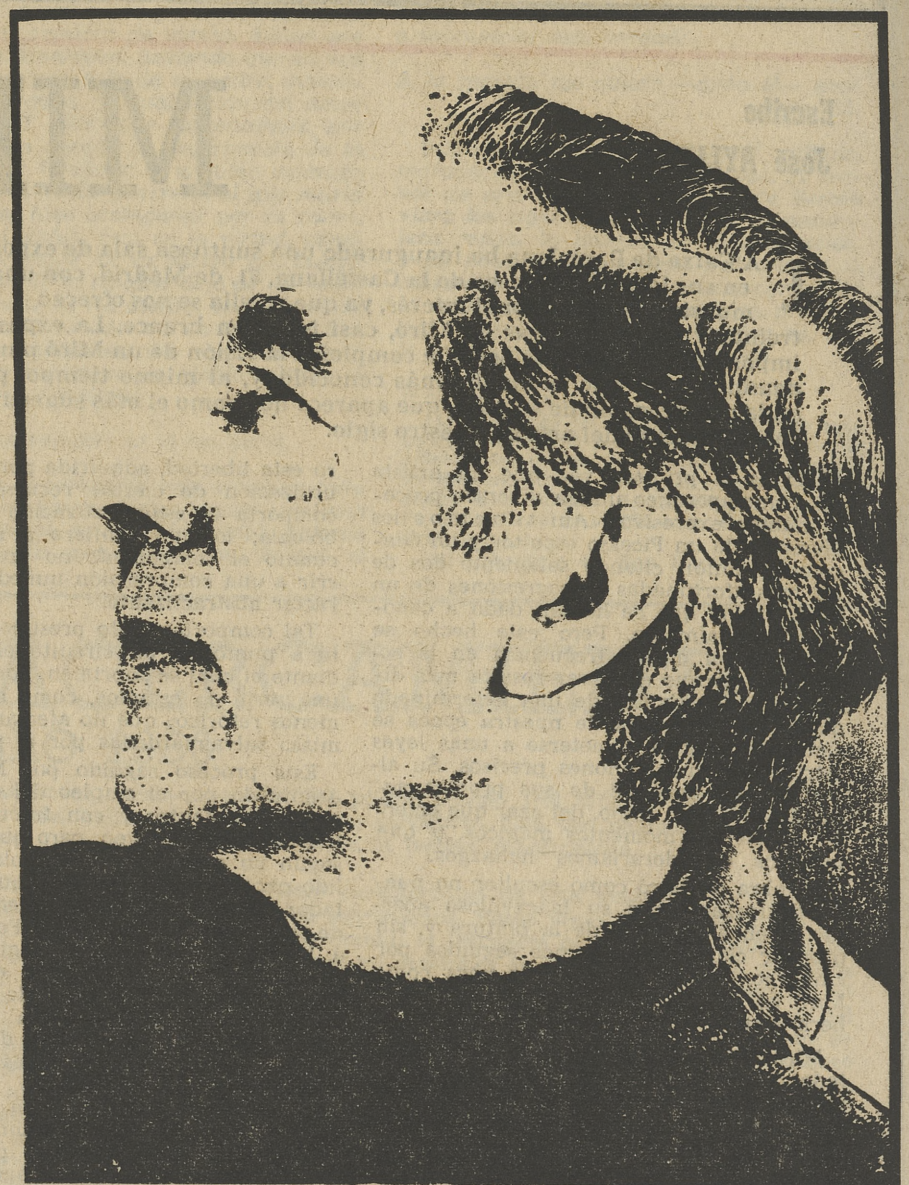
aquello que yo tenía que convertir o contrapesar mediante el orden de la pintura y el orden interior. Cuando arribamos a Nueva York amanecía. Allí encontré el sentido de la libertad unido al de lo grandioso. Es una cuestión de escala; los pintores pintaban, también, en otra escala. La escala de América. Lo primero que mis parientes hicieron conmigo fue darme una vuelta por las galerías de la calle 57. Siempre que recuerdo aquello repito lo que le dije a Roxane: «Me han dado un mazazo en la cabeza y tardaré cinco años en recuperarme.»

—Algo especial, sin duda.

—Era la potencia de aquella pintura. Sabía de una galería y me tenía que ir corriendo a pintar. A mejor pintura, mayor estímulo. Había galerías que se especializaban, toda vía, en las vanguardias europeas de entreguerras. Pierre Matisse, por ejemplo. La primera generación de los grandes abstractos americanos estaba ya presente en la galería de Betty Parsons (Pollock, Rotchko, Stamos, Tomlin, Rienhart, Still...). Fue, al poco tiempo, mi galería. Kootz tenía a este de la escuela del Pacífico... ¡a Motherwell! A Baziot, Berlin, Brooks, Marca Relli... Al poco tiempo, también, aquellos pintores que tanto me impresionaron habrían de ser mis amigos en un clima de libertad y entrega. Y, también, de sacrificio, porque lo del dinero vino después, para las generaciones posteriores, como la propia segunda generación. La de Joan Mitchel, Larry Rivers, Frankenthaler y Hartigan. Los europeos habían regresado ya tras su huida del nazismo y de la guerra. Los Leger, Tanguy, Matta, André Masson. Eran tiempos duros. Era frecuente que los pintores tuvieran que dedicarse a la enseñanza o a aceptar la ayuda de sus mujeres. Roxane trabajaba por entonces en la revista «Life».

—¿Percibió alguna suerte de política artística?

—¿Una política? Bueno el arte y la política siempre han sido para mí dos cosas separadas. Una política artística, sin duda había.



◆ "No soy un autoexiliado, sino un perseguidor de la pintura"

◆ "En América encontré el sentido de la libertad unido al de lo grandioso"

EN LAS DESCALZAS

El director del Guggenheim apoyó a los europeos de las vanguardias. El Museo de Arte Moderno, de Nueva York, comprendió que parece que los americanos supieron quedarse con su problema: crear la pintura americana, una vez bien empapados de la experiencia vanguardista de Europa. De aquella fusión o engranaje entre lo que había venido de Europa y lo que hacían americanos como De Kooning, A. Gorky, y Rothko surgió aquella pintura sin medidas ni fronteras ni tradición. Les importaba un comino la tradición. Por mi parte, en el 53 o en el 54, expongo en el Art Club de Chicago, junto con Miró. Cuando en el 54 expongo en Betty Parsons, ya puedo decir que soy parte de aquellos pintores que tanto me impresionaron. Aquello era la abstracción pura, violenta, la de Pollock, De Kooning, Still, Reinhardt, Rothko, Motherwell. Con este último ya comienza la nueva generación...

CONFUNDIR LA MATERIA Y LOS MATERIALES

—Para ellos era un español o un mediterráneo. Ya sé que para otros de aquí no soy más que un pintor americano o americanizado. Pero algo de español habré de tener para asimilar aquella potencia, aquella espontaneidad, aquella vitalidad. Los críticos y los pintores de aquí no han visto hasta hace poco aquella pintura más que en fotografía. Yo estaba allí.

—Según eso, «El Paso» hacia expresionismo abstracto pasado por la cámara oscura. ¿Qué le parece el grupo «El Paso»?

—No lo conocí en España, sino en Nueva York, en el Guggenheim y en el MOMA. Me parece bien lo de la versión fotográfica. Debo decir que yo también conocí la tristeza de la posguerra, las familias huidas, la pobreza... Todo aquello me llevaba, sin embargo, a Picasso, a Miró, a Juan Gris, pintores, sí, llenos de fuerza, capaces de expresar, si llega la ocasión, todo el patetismo posible. Debo decir que me interesaron «El Paso», fundamentalmente, Canogar y Millares (como del «Dau al Set», Tapes).

—¿Pero cuál es su opinión?

—Pues mi opinión es que confundían la materia con los materiales. Sólo algunos se salvaron.

—¿Qué es la materia y qué los materiales?

—La materia es, en términos pictóricos, cualquier cosa. Una tela limpia y sin rastro de pintura tiene ya materia. Más que un muro de pared, pesado y de mucho material. El muro de cemento es lo material; el color de Matisse, la materia de la pintura. Lo mismo podría decirse de Cézanne, tan material que las acuarelas parecen óleos. O de Goya y Velázquez. Aquellos retratos que Goya dejaba muy trabajados a la vez que inacabados los fondos... ¿Qué riqueza de materiales!

—¿Y el espacio?

—Una línea bien hecha divide dos espacios. Un mal pintor necesita de muchas líneas para encontrar un espacio; es lo que está pasando, por ejemplo, con los dibujos llenos de rayas de los hiperrealistas. Para mí, el espacio es una cosa que se lleva dentro. Me levanto y lo veo como una luz o algo que estoy tocando; es la pista o la pauta de mi trabajo del día sobre los ocho o diez cuadros que siempre estoy pintando a la vez.

—¿La forma y el color en el espacio?

—Tan importante es la forma como el hueco de la forma. Me interesa que la luz rompa los límites de luz forma y se creen unos espacios naturales. El color es parte de la forma y parte del espacio. Me gusta que un color se meta en otro; trasgredir la frontera de los colores.

—El gesto. ¿Qué es el gesto?

—La intuición, la espontaneidad.

—¿En qué lugar de la pintura neoyorquina se ve?

—Como tú dirías, en el puente entre la primera y la segunda generación.

—¿Es usted cabeza de puente también entre la pintura americana abstracta y los españoles de la última generación?

—Desde mi exposición en mil novecientos setenta y uno, y en Juana Mordó, vienen a verme estos jóvenes pintores. Pero no quiero saltarme la mención de otros menos jóvenes, como Gordillo, Teixidor, Darío Villalba, Hernández Jijón, Rafols Casamada... América me dio a mí la libertad. Me parece que ellos van a tener más suerte y que la libertad se la va a dar España. Me identifico con ellos en su afán de hacer pintura. Yo diría ahora que esta tercera generación de pintores españoles me recuerda mucho a aquella segunda generación americana. Les aconsejaría, además, que no dejen nunca de alejarse de lo conocido, de lo que se parece. Ahora tienen que ponerse a crear.



En 1966, tras un viaje por Andalucía, Guerrero pinta una elegía lorquiana, La Brecha de Viznar. Trece años después, el motivo vuelve a ser retomado por él en La Brecha II (en la fotografía). La muestra del Caserón de Alhajas reúne por vez primera los dos cuadros, que trazan una vertical de sombra viva en el luminoso blanco de las salas

Escribe Juan Manuel BONET

MANTENER UN TONO

ENTRE 1965 y 1970 asistimos al desarrollo del sistema puesto en marcha durante los años anteriores. No surgen grandes novedades. El pintor ahonda en los temas, aquilata más, dice más con menos. En 1965 efectúa un viaje por tierras de la Andalucía interior y visita el lugar donde fue asesinado Federico García Lorca. La huella de ese doloroso veneno se traducirá en pintura, al año siguiente, con La Brecha de Viznar. Un cuadro que dentro de la producción de Guerrero pudo haber constituido el punto de arranque de una suite similar a la de las Elegías de Motherwell, pero que sólo encontrará continuidad —al cabo de catorce años— en La Brecha II.

Dentro de ese permanente cuestionamiento que conforma la vida y la obra de Guerrero llega un momento en que ni supintura ni su existencia madreleña le satisfacen ya. De nuevo le reclama Nueva York, donde ha pasado la boga del pop. Esta vez el exilio (hemos perdido la cuenta del número) no será definitivo, puesto que los veranos se seguirán repartiendo entre Madrid, Cuenca y Nerja. Del nuevo choque americano, la pintura va a salir como depurada de todo lo que en ella aún pudiera haber de receta, de innecesaria floritura.

La serie de las Fosforescencias será el resultado del nuevo choque americano. De ella un crítico tan exigente como Clement Greenberg dirá que representa un considerable paso adelante. La crítica americana, en su conjunto, no opinará lo mismo.

El motivo, irónico motivo para unos años en que la gente está escarmentada del pop, podía prestar a confusión. Se trata de una caja de cerillas planas, de esas en que las cerillas están unidas todas ellas por una base de cartón. Durante dos o tres años, el pintor pinta cerillas y más cerillas.

En contra de cualquier lectura pop o figurativa, la cerilla es básicamente un pretexto, un argumento constructivo para el logro de esa «nueva escala óptica» de que habla Antonio Bonet Correa a propósito del último Guerrero. La cabeza de la cerilla es arco, bóveda, óvalo. Su cuerpo, columna. Jugando con cuerpos y cabezas, con alineaciones de arcos y con macizos de columnas, el pintor dispone de un limitado vocabulario plástico. Pienso que precisamente por esa limitación formal acabará por prescindir de las cerillas. No sin antes haberles sacado todo el juego pictórico, todo el jus —precisa Pancho Ortuño— posible. Porque la gran baza de estas Fosforescencias es lograr que la pintura ella también alcance la fosforescencia, arda con vida propia, en sí misma. Guerrero se lo comentaba en una ocasión a William Dyckes: en las Fosforescencias buscó un equiva-

lente de las reverberaciones de la luz sobre el océano. Si no pensamos sólo en el Mediterráneo de Nerja, si imaginamos que el similitud oceánico bien pudiera llevarnos hacia el Atlántico que nos separa de y nos une a América, ¿por qué no imaginar algo parecido a lo que le sucede a Juan Ramón, en su poesía, cuando escribe Diario de poeta y mar, dejándose llevar por el ritmo mismo del mar?

Ante las Fosforescencias hay que olvidarse un poco de la anécdota, que en algunos cuadros molesta, y que fue reforzada inútilmente por el diseño de los Blassi para la carpeta de serigrafías y para el catálogo de Juana Mordó. Hay que acceder sin mediaciones a las calidades de esta pintura, a su cuerpo incorpóreo, a sus transparencias, a la sutura del dibujo en el color y con el color. Hay que dejarse llevar por la emoción colorista, siempre controlada por el pintor. O inclinarse ante la vocación monumental que estos templos profanos, prosaicos, llegan a poseer al resolverlos el pintor en frisos negros, azules, rojos...

CUANDO Guerrero comenta que el cuadro «tiene que estar tensado por las cuatro esquinas», o cuando emplea símiles de boxeo, parece que está describiendo los cuadros que empieza a pintar inmediatamente después de las Fosforescencias. Cuatro Esquinas (1975) es como una aplicación lógica de la frase citada. La superficie del lienzo ya no está ocupada por frisos de columnas. El color ya no necesita de este género de apoyaturas para reinar.

Entonces comienza una de las etapas más felices de la pintura de Guerrero. Una etapa eufórica, de plenitud pictórica, a la cual le cuadra la definición aparentemente abusiva de matisiano.

El color en pintura es algo difícil de aprehender, y casi imposible de escribir. Las anécdotas pueden resultar más demostrativas que los razonamientos. Recurriré, pues, a una anécdota. Hace unas semanas visitamos Toledo Guerrero, su mujer y los tres autores de este libro. En el jardín de la casa del Greco, lugar de cruce y comercio de culturas donde las haya, Guerrero se paró ante una extraña flor —la más saturada de color (rojos, malvas, naranjas) que en años he visto—. Nos la enseñó, proponiéndosela como ejemplo de lo que ha de ser el color en pintura. Esto es una extensión de color, cuya profundidad insondable abre nuestra mirada a otros colores. «Toma un color —ha dicho Moreno Galván— y lo sostiene a través de toda una forma o una superficie de grandes dimensiones, sin cansar nunca a la forma con la reiteración de una misma temperatura cromática a través de una gran

dimensión.» La frase tal vez sea un poco trabajosa, pero es justa como razonamiento. Ese es el lado matisiano de Guerrero: bañar en el color como el pez baña en el agua, construir el cuadro sobre la tranquila fluencia del color... Saber saturar de color una superficie dada, sin por ello olvidar que el cuadro también necesita, para vibrar, para alzar el vuelo o sencillamente para estar, de una arquitectura, de una ordenación.

He insistido varias veces sobre ello a lo largo del texto: desde la Panorámica de 1948, y con los lógicos altibajos, Guerrero no suele separar la acción de dibujar de la acción de colorear. Ambas acciones se entremezclan (sin llegar nunca a confundirse en la construcción por el color) y un concepto clave para entenderlo probablemente sea esa palabra, arquitectura, que tantas veces sale a flote en su discurso.

Cuando Guerrero habla de arquitectura, estoy seguro de que está hablando de un problema de ordenación humana de lo que rodea al hombre. Arquitectura sería esa Alhambra que corona Granada y en la que perdura una civilización desaparecida, de extremo refinamiento sensitivo. Arquitectura sería tener un estudio andaluz en pleno Village. Arquitectura, por último, sería una cierta ordenación de las cosas alrededor, la ordenación favorable a la pintura: una mesa, unas violetas en agua, un libro de poemas... A través de todas estas —una vez más— metáforas, creo que algo alcanzamos a entender de la raíz última, profunda, de esta pintura. Y alcanzamos a entender su jolote de vivre, su inigualable energía, su pertenencia a un horizonte cultural renaciente.

Precisando la idea de esos ámbitos en los que el pintor se siente a gusto, porque son ordenación a partir de principios no limitados, no opresores, habría que decir que éste es su propósito último al pintar: construir espacios que nos acerquen, que nos hagan convivir en su contemplación. Esencia de todo gran arte: comunión. Ideal grandioso que nos sobrecoge en un lugar como el Patio de los Arraños. Acceder de la pintura a la luz.

Los recursos formales manejados en este período son mínimos. Proviene de la descomposición de las composiciones de cerillas. Así, Señales Amarillas (1974) conserva sus simples cabezas, ahogadas por un baño de rojo incandescente. De Este a Oeste (1975) también mantiene una vaga referencia fosforera, quebrada en cruz. Cruz nuevamente la que ordena Crucería (1976), cuadro que nos envuelve en transparencia y que por su escala tiene algo de oratorio monumental.

En estos cuadros todo vibra: el color dentro del color, como en el mar o en la flor toledana; el color con el color, cuando hacen frontera; el dibujo con

el color, cuando una línea cruza, mide, rasga la superficie. El gran secreto está en aquello que señalaba Moreno Galván a propósito de las temperaturas cromáticas y el no cansancio de la forma: esos hermosísimos azules transparentes, cuya profundidad es cuestión de tan poco, cuya luz es cuestión tan sólo de que el blanco luzca debajo del pigmento.

CUANDO se celebra una antológica como ésta que ahora vamos a presenciar, lo más difícil siempre resulta situar dentro de ella, con su sentido propio, la producción más reciente del pintor. Si se trata de una obra muerta, de una obra que no está a la altura del trabajo anterior, porque eso es algo que ningún artista se aviene a reconocer de buena gana. Si, por el contrario, como sucede en el caso de Guerrero, se trata de una obra viva y en marcha, porque esa misma vigencia mantiene a la pintura alejada de sus propios tópicos y, por tanto, la hace refractaria a los análisis previamente cerrados. Si bien sigue habiendo en el Guerrero posterior a 1975 nuevas transparencias, nuevas cruces Este-Oeste y nuevas señales amarillas, los cuadros más característicos del período actual obedecen a una concepción más dura, y yo diría que más dramática, de la pintura. El habitual frescor guerrerriano se matiza con una inflexión áspera. Junto a los tradicionales rojos y azules, abundarán ahora los verdes, los amarillos ácidos, los ocres, los naranjas. En cuanto al negro, de ser un elemento contrapuntual, usado a golpe de muñeca para subrayar un gesto, pasará a ocupar (ahora sí, The presence of black) el centro mismo del lienzo.

No nos producen estos cuadros la sensación de eufórica felicidad que nos producían los de hace cinco años. Son cuadros más graves, y por eso mismo alguno de ellos pertenece a la región del más alto lirismo. Reino de la diagonal, del pasado: reino en que todo depende de una esquina, de un brode, del equilibrio entre sucesivas franjas de color. Y es el color el que les confiere vida a estas —no vacilemos en emplear nuevamente la palabra— arquitecturas. Es el color el que anega la mediterránea claridad de Azul Cerúleo (1977), el que organiza la elegía renovada de La Brecha II (1980), el que le confiere clásica fuerza a Blanco Descendente (1979).

Cotidianamente renovado, el frescor de la pintura de Guerrero es, por tanto, obra en marcha, abierta a varios caminos simultáneos. La mejor prueba de la grandeza de un arte está en su capacidad para mantener un tono, saltando una y otra vez de registro formal. Mantener un tono calladamente, hasta la grandeza,

ARCO IRIS SOBRE JOHN LENNON

EL LUM
PEN
ARIO
LITERARIO,
ARTISTICO
Y CULTURAL

(sin
palabras)



Escribe Armando MONTESINOS

S IEMPRE pensé que encontraría a John Lennon en Madrid, en la esquina de la cafetería Dollar. Ahora, ese chaflán está ocupado por un banco. El sol hiere la cassette de «Some time in New York», poniendo un arco iris de plástico sobre John Lennon.

John Lennon ha muerto a tiros. El mejor cantante de rock-and-roll de todos los tiempos construyó con Los Beatles la historia de los sesenta; los abandonó; contó las sucias desnudeces del mundo musical, y siguió en él, formando un nuevo grupo, la Plastic Ono Band, con el que investigó la realidad de los setenta con la crudeza y confusión de la década, y entraba en los ochenta «como empujando de nuevo».

Lennon fue el más popular (e impopular, en ocasiones) y creativo de los héroes de una generación. Frases que pronunciara se han convertido en famosas citas («Somos más tamosos que Jesucristo», «Una generación es una unidad experimental», «Dream is over»), reconociéndole como el barómetro de una situación, y jamás dijo «let is be», como algún crítico ha escrito, intentando tal vez justificar el desencanto y abandono que Lennon jamás propagó. El siempre dijo: «Hold on» (Aguanta).

Pero John Lennon también será recordado por sus obras menores. Algunas alcanzaron gran difusión (la semana en la cama por la paz del mundo, su campaña en medios de publicidad «War is over» —la guerra ha terminado... si tú lo quieres—, etc.), poniendo en duda las afirmaciones de Godard, también ahora sacadas a relucir. Otras quedaron lejos del conocimiento y reconocimiento del gran público. Sus discos marginales, seguidores de Cage y Duchamp, por quien confesaba gran admiración. Sus filmes privados, sus acciones conceptuales, sus dibujos, todos ellos portadores de escándalos para la puritana sociedad media inglesa. Y, tal vez sobre todo, sus dos libros, «In his own write» (1964) y «A Spaniard at Work» (1965), recogidos por la crítica inglesa y americana con grandes elogios sobre su corrosivo humor y su innovador aliento literario.

En España, donde rodó con el Lester de los buenos tiempos «How I won the war», han sido muy pocas las reseñas, los ecos de estos trabajos. Sus discos, tan ponderados ahora, están descatalogados hace tiempo, y ni uno solo de sus trabajos electrónicos («Two virgins», «Music with the lions», «Wedding album») vieron la luz. Si llegó, minoritariamente (eran los años grises, él había acabado con el mito Beatles), una exposición de litografías a la Galería Skira, que fue reseñada en «Mundo Joven».

¿Y sus libros? La revista «Tropos» publicó dos traducciones, «The fat growth on Eric Hearble» y «No flies on Frank». Taurus, en su volumen Club del Haschisch, publicaba, bilingüe, «Neville Club». Y en «La Codorniz», Gianni Finlandia, en su sección «Humoristas del mundo», reseñaba con aplausos y reproducía dos dibujos de ambos libros.

De endiablada traducción, debido a sus constantes juegos y deformaciones de palabras, sus textos merecen mejor suerte. Arriesgamos, comidos por la premura y la sorpresa, una versión de uno de sus escritos, extraído de «In his own write».

PERRO LUCHADOR

Erase una inés un país muy lejano, al otro lado del mar, a muchas millas, de cualquier modo sobre las colinas, según ladra el gallo, donde vivían 39 bersonas, a muchas millas de cualquier sitio en una pequeña isla en un país lejano.

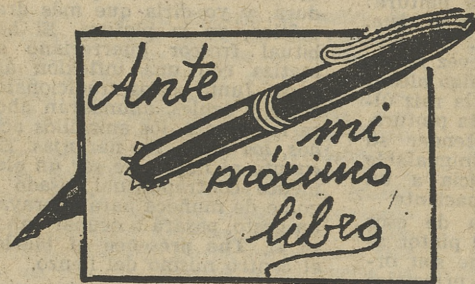
Cuando llegaba el tiempo de la cosecha, todo el mundo lo celebraba con un gran festín y baile, todo eso.

El trabajo de Perry era (porque Perry era el vulgar alcalde) conseguir (y debo añadir que para Perry era también un gran placer) una nueva y excitante (y normalmente así era) emoción y espectacular atracción (a veces se utilizaba un sordo). Este año Perry se había propasado, consiguiendo un Perro Luchador. Pero ¿quién sería capaz de luchar contra esa portentosa bestia? Yo no lo haría ni por abandono.

John Lennon (extraído de «In His Own Right», 1964). Traducción: Armando Montesinos.

Escribe Carlos ALFARO

AUTOCRITICA DE «CRONICA SOBRE CESAR» (Premio Sésamo)



INNECESARIO es decir que César, protagonista y eje principal de mi última novela, soy yo mismo, por más que ni mi carácter coincida exactamente con el suyo ni mi cuerpo, también inexplicable, participe, cuando menos en primera instancia, de las características físicas que hacen a César monstruoso.

● En todo lo demás, o en casi todo, somos similares: hemos tenido la desgracia de llegar al mundo en «tiempos difíciles e introvertidos»; nos ha costado dejar atrás «la inconsciencia de la infancia, el alegre tiempo en que todo acto o decisión está por decreto señalizado», y sostenemos una lucha constante por comprender los absurdos de un cuerpo al que no sólo no entendemos, sino que le buscamos sin cesar una razón, un motivo, una justificación y, en última instancia, un responsable. De igual forma, somos seres que vivimos en un mundo donde

cuantos nos rodean poseen un cuerpo extraño e inexplicable, aunque no se percaten o, lo que es evidentemente más triste, traten de ocultárselo a sí mismos con los más sorprendentes y variados procedimientos.

● Como consecuencia de todo ello, «Crónica sobre César» —obra a la que ha sido recientemente concedido el XXV Premio Sésamo— es una novela existencial y, por ende, críptica en su desarrollo y necesariamente pesimista en sus conclusiones. Se conforma, pues, como un escalón más, perfectamente centrado, en la trayectoria definida por mis anteriores obras de carácter narrativo: «Easy Joe dice sí a Chile Walker» y «Señales de humo». Formalmente, participa de ambas: de la primera, en cuanto a la sordidez del medio ambiente en que se mueven y mueren los personajes; de la segunda, en cuanto a la concreción y brevedad, realmente extremada en ocasiones, con que está la anécdota tratada. Recoge, asimismo, de ambas la rigurosa perfección de una prosa cuidada al límite, carente

de diálogos por completo, así como la marginación escéptica de sus protagonistas, su soledad y la sensación de saberse «sumidos en un mundo brutal y descarnado, víctimas de un inmerso complot en su contra y duramente presionados, tanto por el exterior como por sí mismos».

● Estructuralmente, la novela no presenta complejidad alguna. Como toda crónica, adopta un esquema rigurosamente cronológico, iniciándose con el momento del nacimiento de César y terminando con su muerte. Por lo demás, y en cuanto a su forma, su concepción, la fuerte imaginación de su contenido, creo que es libro al que le será difícil hallar no ya parentesco, sino amistad, en el panorama de la literatura actual española. Libro, pues, solitario e independiente —como en última instancia también lo son su autor y su protagonista—, preciso es anticipar que su lectura debe ser abordada con atención y, por más que su fluidez predisponga, a lo contrario, con el ánimo activo y bien despierto.

MARIANO AZUELA, EN MADRID

La Embajada de Méjico, en colaboración con la Editorial Seix Barral, organizó el pasado martes la presentación de dos novelas del escritor mejicano Mariano Azuela: «Manifestaciones del silencio» y «El tamaño del infierno». Participaron en el acto el escritor —quien, asimismo, dio antes una conferencia en el Centro Iberoamericano de Cooperación—, Hugo Gutiérrez Vega y J. M. Caballero Bonald. Azuela publicó sus primeros relatos en 1907: «Los fracasados», «Sin amor», «Mala yerba». Con su novela «Los de abajo», obra de tremendo amargor y pesimismo, llegó a la madurez de su narrativa. Publicó después «Los caciques», «Las moscas», «La malhora», «El desquite» y «La luciérnaga».

Inserción del realismo en la temática de la revolución mejicana, cuyo fracaso testimonia, la narrativa de Azuela cobra nuevos matices en las dos novelas ahora presentadas, sobre las que volveremos en próximos ejemplares de este suplemento literario.



CARLOS SAHAGUN, PREMIO NACIONAL DE POESIA

Con su obra titulada Primer y último oficio, el poeta alicantino Carlos Sahagún ha sido premiado con el Nacional de Poesía por un jurado compuesto por: Matías Vallés, director general del Libro; el académico Carlos Bousoño; el crítico Florencio Martínez Ruiz; el miembro de la Asociación de Escritores Jacinto López Gorjé; el catedrático Joan Oleza, y Leopoldo de Luis, premio Nacional del año pasado. El premio está dotado con un millón de pesetas. Carlos Sahagún obtuvo el premio Adonais en 1957 y el Boscán en 1960. Es catedrático de Instituto en Barcelona. Sus libros principales son: Profecías del agua, Como si hubiera muerto un niño y Memorial de la noche.

MAHMUD SOBH, EN LAS JORNADAS DE CULTURA ARABE

El poeta Mahmud Sobh, profesor de la Universidad Complutense, dentro de las II Jornadas de Cultura Árabe e Islámica que vienen celebrándose desde el día 9 del presente mes, leyó una ponencia sobre Influencias de al-Mutanabbi en Ibn Zaydún, donde señaló la influencia que ejerció el mayor poeta árabe, Mutanabbi en Ibn Zaydún, poeta cordobés del siglo XI.

El profesor Sobh contestó a las preguntas del auditorio. Como es sabido, el poeta Sobh es un especialista en Ibn Zaydún, sobre el cual ha publicado una antología, en edición bilingüe, dentro de las amplias publicaciones del Instituto Hispano Árabe de Cultura, que organiza estas jornadas.

«ATLANTICO», NUEVA EDITORIAL DE ARTE

Una monografía sobre el pintor de la primera mitad del siglo XIX, Genaro Pérez Villamil, inaugurará la colección de libros de arte que la editorial gallega Atlántico difundirá en breve.

La nueva editorial, al parecer, está, de alguna manera, relacionada con la catalana Seix Barral. Tendrá su sede en La Coruña, y su consejo de administración está presidido y vicepresidido por el escritor Alvaro Cunqueiro y por el historiador Filgueira Valverde.

Atlántico proyecta, junto a la mencionada colección de monografías, otra que se llamará «Cuadernos» y que estará dedicada a los artistas en activo. Y así, mientras que «Monografías de arte gallego» dará a luz sendos trabajos dedicados, respectivamente, a Francisco Llorens y Antonio Puga, «Cuadernos de arte gallego» anota ya en su lista los nombres de Ascisclo Manzano, Silverio Rivas, Laxeiro, Colmeiro y Xaime Quesada.

En colaboración con la Fundación Barrié de la Maza proyecta, asimismo, un volumen dedicado a los pintores gallegos de 1900.

El director de producción de Atlántico, Dámaso Gutiérrez, técnico de ediciones de ya larga y brillante experiencia, nos anuncia que se prevé la posibilidad de otras colecciones dedicadas al arte en relación con los niños y a la fotografía. La nueva editorial gallega anuncia también la convocatoria de

los premios Cunqueiro de literatura, Filgueira Valverde de arte y Maestro Mateo para niños. Cada uno de los dos primeros estará dotado con 250.000 pesetas.

GIMENEZ CABALLERO, EN EL CANAL DE ISABEL II

El padre de las vanguardias españolas, Ernesto Giménez Caballero, pronunciará el próximo día 15, a las 19,30 horas, una conferencia en el auditorio del Canal de Isabel II (Santa Engracia, 125) y cuyo título es «Peregrinación al divino Madrid del agua». Tras la conferencia se proyectará la película «Esencia de verbena».

PROXIMO. EL ADONAI

Tras una cuidadosa selección, cuarenta y cuatro de los 268 originales presentados van a disputarse el Adonais de 1980. Un núcleo procede de la última hornada andaluza; otro, de hispanoamericanos, e igualmente concurren poetas de diferentes regiones españolas.

El fallo tendrá lugar el próximo día 17. Integran el jurado calificador don Rafael García García, don José García Nieto, don Rafael Morales, don Claudio Rodríguez y don Luis Jiménez Martos.

PRESENTACION DEL LIBRO «LA OTRA HISTORIA DE UCD»

Ha sido presentado en el Club Internacional de Prensa, de Madrid, el libro titulado «La otra historia de UCD», editado por Emiliano Escolar Editor, y del que son autores los periodistas Fernando Jáuregui y Manuel Soriano.

En el acto de presentación estuvieron, entre otros, el portavoz del Grupo Parlamentario centrista, Miguel Herrero de Miñón; el ex presidente de la Cámara, Fernando Alvarez de Miranda; Arturo Moya; el presidente de UCD-Madrid, Abel Cádiz; el diputado del PSOE, Pedro Bofill, y multitud de compañeros de los autores.

Luis Carandell resaltó el hecho de que existe ya una generación de periodistas que escribe desde el rigor de la objetividad de su profesión y que publica libros. Se refirió después al libro, que con un estilo ameno —dijo— cuenta los entresijos del partido en el Gobierno.

Los autores, por su parte, resaltaron que su obra no era un arma contra nadie, sino un intento de aproximación a lo que menos se conoce de la historia próxima del partido UCD.

DOMINGO MIRAS, PREMIO TIRSO DE MOLINA

El premio Tirso de Molina de teatro, patrocinado por el Instituto de Cooperación Iberoamericana, ha sido concedido al autor Domingo Miras por su obra Las alumbradas de la Encarnación Benita. Al premio, dotado con 200.000 pesetas, concurren 120 originales. Domingo Miras es un autor largamente premiado. Ha recibido el Sánchez de Bada-joz, por su obra La Saturna, el Lope de Vega, por De San Pascual a San Gil, el Lebrer Blanco, por Las brujas de Barahona. Manteniéndose dentro de su trayectoria de teatro histórico o, cuando menos, basado en hechos históricos, Las alumbradas de la Encarnación Benita, se basa en un fenómeno de alumbramiento ocurrido en un convento madrileño, que provocó un proceso de la Inquisición.

Yo, Ernesto Giménez Caballero

RESPONDO ABIERTAMENTE A FRANCISCO RIVAS



GRATITUD

He leído tardamente, Francisco Rivas, tu «Carta abierta a mí», querido Quico Rivas, en ese gran «Sábado literario» que nuestro amigo Dámaso Santos organiza a la mayor difusión del PUEBLO de José Ramón Alonso. Y os doy a todos los nombrados mis gracias por acordaros de mí. Claro que a ti, algo más que gratitud: admiración por atreverte, de vez en cuando, a evocarme. No podré olvidar la acogida que brindaste ahí, en ese atento PUEBLO, a mis «Memorias de un dictador», lo mejor que sobre ellas se escribió, y se escribió mucho. Desde entonces te guardo una ávida atención, que se va acentuando cuando, al leer tus comentarios, sigo observando tu señorío, tu delicadeza, ¡tan andaluzas!, que van consiguiendo una colección poética como «Los Cuadernos de la Ventura», que diriges, y en los que un Trapiello cantó al Agua (cuya divinidad en Madrid cantaré yo también, en su Canal de Isabel II, el 15). Y me pasmo al constatar que, a través de ti, aún veo sol en mis bardas y que, aún, no soy un total oscurecido.

¿Y LOS POETAS DEL 27?

COMO debiera ocurrir ya, sólo que al revés, con los llamados poetas del 27. Merecedores también de justicia. Pero la de silenciarlos un poco mientras se les va quitando de encima esa horrenda costra de política, de academia y de publicidad que les ha caído con el triunfo de la democracia. Esa será vuestra obligación de jóvenes poetas nuevos: dejar en su pureza a Lorca, Alberti, Alexandre, Diego, Guillén, para por superarlos, historizándolos. Sin pasquines, pegatinas, medallones, premios y sillones de terciopelo.

EL ENSAYO COMO COCTEL

TAMBIEN me ha hecho feliz el que calificaras mi literatura como coctelería, convirtiéndome en un Perico Chicote del ensayismo, aunque reconociéndome algo superior a todo alcohol: la magia. Quizá por eso la Editorial Planeta va a reeditar mi «Julepe de menta». Habiéndole yo añadido: «Y otros aperitivos». O sea, ensayos reducidos a su esencia excitativa, para que el lector, encendido su apetito, pueda deglutir el resto de mi obra. Y entre el resto de mi obra, ese plato fuerte de «La Gaceta Literaria», y así hacer posible su prosecución. Quizá por un Fernando Sánchez-Drágó y por alguien más que también indiqué allá en el Ateneo: Rafael García Serrano. Como antipodas necesarios.

DRAGO

FUE precisamente Rafael García Serrano (un Larra de macuto y sin «spleen») el primero que emparejó nuestros nombres, «Giménez Caballero y Sánchez-Drágó», en un memorable artículo. Y casi al tiempo mismo que José María de Areilza nos invitaba a ambos en un selecto y político restorán.

Yo había leído ávidamente su «España mágica» y me sentí anonadado por sus excavaciones frenéticas en busca de lo que yo antes denominara el «Genio de España». A mí me bastó para encontrarlo —1932— con sentir en mi sangre el latido universal —o católico— de un país invadido por Oriente y Occidente y siempre salvado por Roma. Por eso frente a mí delirante ortodoxia Drágó representaba otro delirio: la heterodoxia absoluta al descubrir mitos y creencias en cada esquina y en cada hondón de España. Pero con tal fuerza, con tal iconoclasia que, desde el primer momento, vi en él, ¡no un escéptico!, sino un fanático, con su propio «fanum» o templo. O sea, un insospechable ortodoxo del mañana. Quizá un Jomeini ibérico. Ya que su testa es tan ibera y numantina que a ratos parece la de un samurai soriano. Su nihilismo actual terminará en credo arrollador. Como os va a suceder a vosotros, los nuevos jóvenes. Que esa, y no otra, es la famosa «Revolución pendiente».

«LA GACETA LITERARIA»

CUANDO «Diario 16» le ofreció dirigir un suplemento literario, me propuso denominarlo «La Gaceta Literaria» y hacerlo entre los dos mientras encontráramos una o varias editoriales y unos mecenas que costearan la continuidad de un «Periódico —imprescindible— de las Letras». Porque «La Gaceta Literaria» no terminó en 1932. Siguió con la «Estafeta Literaria» de Juan Aparicio, luego de Solís y hoy la «Nueva Gaceta», de Rosales. Solo que tal gaceta continuativa ya no era un «Periódico», sino «Revista», y ya ni «libre», sino «Estatal», como la originaria, ahora reeditada por Topos Verlag y Turner.

Por el momento yo redacto media plana con ese título, y el resto, «Disidencias», de Drágó y de otros. «Disidencias», que lleva latente una nueva y creadora guerra civil.

LAS GUERRAS CIVILES

ANOCHE, en las «Imágenes» de Paloma Chamorro, hablé, ante la exposición en el Retiro, de nuestra guerra civil. Y lamenté, una vez más, que terminara en neutralidad y consenso. Sin podernos adueñar de Alemania, y con ella, según Lenin, de Europa. («Quien posea Alemania poseerá a Europa», dijo el genial revolucionario.) Entiéndalo bien. Quico Rivas. Como lo entendió mi maestro Unamuno. De una guerra civil surgió el Imperio Romano; de otra, el carolingio; de otra, el de nuestro Carlos V; de otra, el napoleónico, y de otra, el norteamericano (Norte contra Sur), y de otra, el bolchevique sobre el menchevique.

HERCULES

DE no habernos «neutralizado», el mito de Hércules, ¡tan hispánico!, hubiera revivido entre vosotros. Ese mito que yo auguré en 1928 en mi «Hércules jugando a los dados», y que habéis prometido reeditar en vuestros «Cuadernos Sevillanos». ¡Sevilla con sus columnas heráclidas! Progenitor de Occidente. Que en el Medioevo lo encarnó Santiago y en el Renacimiento también él mismo como bautismador de ciudades y lugares de América. Y que hoy se lo han apropiado los norteamericanos con su Superman. (Mientras los españoles no lo recobremos para la nueva religiosidad salvacional ante el fin del mundo, atómico o bélico, que prevé Drágó.)

BASTA, HOY

SEGUIRIA escribiéndote, Quico Rivas, hasta llenar la página. Pero la medida es la cortesía del invitado. Y PUEBLO, mi antiguo y querido Diario, tiene otras voces mejores que la mía para este «Sábado literario». Por lo que te remito al teléfono si algo puedo aún aclararte. Y mucho mejor: al diálogo humano, y directo, y sevillano, que, una vez más, me concederías.



LEVY-BRUHL, DURKHEIM Y LA REVOLUCION CIENTIFICA

De Robin Horton. Cuadernos Anagrama. El estudio comparado de las civilizaciones y del pensamiento humano recibió un impulso trascendental a fines del pasado siglo por parte de dos filósofos-sociólogos franceses: Lucien Levy-Bruhl y Emile Durkheim. Comparar las culturas primitivas pre-científicas y las culturas modernas, señalando sus diferencias y completando, de paso, el marco de lo humano que, antes terminaba en lo occidental, fue el objetivo común al que ambos autores respondieron con métodos e ideas distintos que Robin Horton examina.

ALMANAQUE MUNDIAL 1981

Editado por SEDESA y preparado por periodistas especializados en las diversas áreas. La obra contiene: una geo-socio-economía de los países del mundo; una historia o memoria del último año, en sus vertientes política, social, económica, cultural, artística, literaria, deportiva, científica, religiosa, etcétera; un directorio de consulatas (organizaciones internacionales, embajadas españolas, academias culturales, calendario religioso y de fiestas, centenarios de 1981 y 4.000 figuras destacadas en letras y artes de Iberoamérica; una sección de novedades y curiosidades, y 64 páginas íntegramente dedicadas a España, con una síntesis de hechos y personajes, así como otro directorio de organismos nacionales, museos, medios de comunicación social, etc.

GARCILASO DE LA VEGA. POESIAS COMPLETAS

Alianza Editorial. Introducción y notas de German Bleiberg. Cuidada reedición del poeta de principios del siglo XVI, que incluye las primeras poesías, sonetos, canciones, elegías, la epístola a Boscán, églogas y cuatro apéndices con cartas, el testamento y otros poemas. La introducción biográfica, con abundantes referencias críticas a la bibliografía sobre Garcilaso, y las iluminadoras notas acrecientan el interés de la edición.

CUATRO MUJERES

De Oscar Lewis, Ruth Lewis y Susan M. Rigdon. Editorial Plaza Janés. Una criada, una revolucionaria, una monja y una prostituta relataron oralmente sus experiencias durante la revolución cubana, narraciones recogidas, luego, por los autores. Tres de ellas llegaron a una posición de defensa de la revolución, mientras la cuarta adoptó una postura diferente. Relatos tensos, escritos en respuesta a la pasión de las hablantes, que se esfuerzan en transmitir las emociones de aquel momento que atravesó sus vidas.

Escribe FERNANDEZ MOLINA

El centenario de Apollinaire

La figura de Guillermo Apollinaire posee un halo de romántica aureola de leyenda en versión vanguardista, cual si fuera su destino el de encarnar en el ambiente artístico la época que le tocó vivir de una forma representativa. Su nacimiento tiene lugar dentro de una atmósfera novelesca. Nacido en 1880 en Roma, se ignora el nombre del padre, y parece ser que debió ser un personaje importante. Su juventud y adolescencia le llevó por cosmopolitas escenarios europeos, y en sus accidentados periodos estudiantiles ya muestra ese signo de quien parece predestinado a participar en muy singulares aventuras artísticas. En 1899 llega a París. Desde ese momento su destino se une al de otros llamados a protagonizar sugestivos aspectos de la vanguardia. Situado en el centro de las inquietudes más renovadoras, sus poemas encarnan el espíritu moderno y comienzan a llamar muy pronto la atención. Muchos están redactados en el tono de las habituales conversaciones sostenidas con sus camaradas, que son grandes poetas, como Max Jacob y Blaise Cendrars, y grandes artistas, como Picasso y Henri Rousseau.

Su interés por las artes plásticas le otorgan, desde sus inicios, la categoría de máximo defensor de los artistas creadores y de los renovadores movimientos. Defendió todo aquello que poseía el sincero matiz de la novedad. El y sus amigos fueron muy aficionados al circo. Y en lo que se refiere al cinematógrafo, su personalidad coordina con los mejores momentos de la primera época del séptimo arte. Algunos de sus más importantes poemas tienen bastante de guión cinematográfico. En su obra hay anticipaciones tan sugestivas como la de su texto poemático en prosa «Orinocritique», fechado el 15 de febrero de 1908, que se adelanta a algunas de las más significativas aportaciones del surrealismo y de la escritura automática. Fue el teórico del cubismo, que le debe buena parte de su éxito. Creador de los «caligramas» y, como consecuencia, influyente años después de su muerte en movimientos poéticos como el letrismo y la poesía visual. La diversidad de su genio, y la cantidad de sus aportaciones hacen de él una de las personalidades más atractivas de este siglo. Hay en toda su obra un especial entusiasmo, y en sus melancolías y desesperanzas no gravita ningún tipo de luz negra. Pareció poseer seguridad en sí y fe en su destino. En un espacio de tiempo relativamente corto pudo hacer una obra de calidad, extensa e influyente. Poesía, novelas, teatro, crítica de arte, ensayos sobre diversos temas, y desplegó gran actividad como animador de empresas editoriales y artísticas. Vivió el vértigo de las relaciones, del estudio y del trabajo. Y, sobre todo, convivió con la inspiración, que parece le fuera tan familiar como la musa, que le acompaña en el famoso retrato que le hizo Henri Rousseau.

Al igual que su inicio el final de su vida parece producirse fuera de lo habitual, al fallecer, como consecuencia de las heridas recibidas en el frente luchando por Francia, el mismo día del armisticio, el 9 de noviembre de 1918. «Murió —dice Gómez de la Serna—, después de haber aconsejado

y escrito sobre la posibilidad de lo arbitrario que quedó desencadenado en el mundo e influyó en todos los destinos del arte contemporáneo.»

Si su personalidad y su obra han gravitado beneficiosamente sobre la de artistas y poetas de los más distintos lugares, entre ellos bastantes españoles. Desde muy temprano, puede decirse que desde el momento que Picasso pisó suelo parisiense, comenzó una gran amistad, proseguida hasta la muerte del poeta y de la que hay abundantes testimonios literarios y plásticos. Seguramente fue Picasso quien más retratos le hiciera —Apollinaire fue abundantemente retratado por los pintores— y el poeta, por su parte desde el principio percibió el genio de Picasso y fue apasionado defensor de sus primeros momentos. «No es posible —escribió proféticamente— adivinar las posibilidades ni todas las tendencias de un arte tan profundo y minucioso.» Y de la impresión que le produjera al conocerlo son testigo las siguientes palabras: «El malagueño nos hería como un frío súbito. Sus meditaciones se desnudaban en silencio. El artista venía de lejos, de las riquezas de la composición y de decoración brutal de los españoles del siglo XVIII.» La amistad entre Picasso y Apollinaire es uno de los más sugestivos capítulos de la cultura de este siglo.

También, desde muy pronto, Apollinaire advirtió del talento de Juan Gris, de quien escribiera cosas como: «He aquí el hombre que ha meditado sobre todo lo que es moderno; he aquí al pintor que sólo quiere concebir conjuntos nuevos, que no quisiera dibujar y pintar sino formas materialmente puras.»

Pero es con Ramón Gómez de la Serna con quien posee mayor número de afinidades. Ramón testimonia que durante una de sus estancias en París, Delanuy le presentaba diciendo: «Es el Apollinaire español.» Pero en este caso no estamos ante una influencia del francés sobre el español. Es sabida la prodigiosa facultad de

intuición y anticipación que poseyera Ramón, cómo en su obra asumió buena parte de las manifestaciones estéticas europeas, y cómo supo captar las suscitaciones del ambiente cultural de su tiempo, más allá de nuestra frontera, con una prodigiosa originalidad. Y, evidentemente, se dan las analogías entre ambos escritores. Pero se dan de la misma forma que existen entre ambos y Max Jacob, sin que suponga dependencia entre cualquiera de ellos y si participación e influencia en una misma atmósfera. Ramón se diferencia esencialmente de Apollinaire porque no traba las metáforas de sus greguerías, que, además de como entidades independientes, aparecen en tantos de sus libros, ensayos, novelas, libres de toda trabazón. Ambos escritores llegaron a conocerse personalmente y Ramón escribió lúcidamente sobre Apollinaire. Su libro Ismos lo inicia con el texto Apollinerismo, donde testimonia de este modo: «Es importantísimo Guillaume Apollinaire, porque bautiza a los catecúmenos, alienta la insurgencia pictórica y promueve la primera disformidad y la primera vacilación. Ya asentado en el nuevo siglo, comprende que no puede continuar la monotonía de monotonías y copias.» También escribió una buena introducción de la primera edición española de su novela El poeta asesinado, de la que dice: «En El poeta asesinado, que es su más hermosa novela, la fuerza novelesca llega al delirio y disfrutamos como viendo desde un puente el arrebato y el disloque de las aguas que se destrenzán en las cascadas.» Pero, aunque Ramón fuera profundamente original y no discípulo de Apollinaire, si aparece su sombra en al-

gunos divertimentos de Ramón, como abanico de palabras que regalara a Sonia Delanuy, y que con otros documentos similares se publica en Ismos. La influencia de los caligramas también gravita sobre el libro Carteles, de E. Giménez Caballero, si bien su autor, que evidencia la deuda a Apollinaire y Gómez de la Serna, le imprimió un personal acento. También se proyecta su influjo en la novela de Rafael Caminos-Arreus El movimiento V. P., donde refleja el ambiente de la vanguardia española, derivada de Apollinaire y de Vicente Huidobro y el futurismo. En buena medida están influidos el creacionismo y el ultraísmo españoles e hispanoamericanos, como lo están de Ramón. Ello puede apreciarse en textos de primera época de Borges Oliverio Girondo, como en los poemas españoles Gerardo Diego, Larrea, Moreno Villa, Isaac del Vando Villar, Adriano del Valle, Francisco Vighi y especialmente en Guillermo de Torre. También en los catalanes Salvat Papasseit, en J. M. Junoy y Carls Sindreu, y en la poesía del gallego Manuel Antonio.

La influencia de Apollinaire, y también en buena parte a través de la personalidad de Ramón, se trasvasa a los primeros libros de escritores en prosa de la generación del 27, cual Max Aub, Antonio Robles, Francisco Ayala y otros como Samuel Ros y Jardiel Poncela. En la posguerra se manifiesta especialmente en el movimiento postista —en sus poemas y relatos— y más próximamente a través de los «caligramas» en los cultivadores de la poesía visual.

POEMA DE APOLLINAIRE ANTE EL CINEMA

Y luego esta tarde
Iremos al cinema.

Los Artistas de ahora
No son los que cultivan las Bellas Artes
No son de los que se ocupan del Arte
Arte poético o bien musical
Los artistas son los actores y las actrices

Si fuéramos Artistas
No iríamos cinema
Diríamos cine.

Pero si fuésemos
viejos profesores de provincia
No iríamos cine ni cinema
Sino cinematógrafo.

Dios mio también es necesario tener gusto.

(Traducción de Antonio FERNANDEZ MOLINA.)



CARTAS SABATINAS

A LA ACADEMIA DE LA LENGUA:
DOS APORTACIONES

Joverismo.—Género periodístico menor que toma el nombre de su iniciador, un tal J. L. Jover, moralista conguense de finales del siglo XIX, cuyos retratos ha recuperado de los desvanes catedralicios monseñor Guerra Campos. Se le suele representar en actitud altiva, con una pluma de grandes dimensiones y extraordinaria factura en su mano derecha y un enorme libro en la izquierda, que los eruditos locales identifican con sus obras completas. Está subido en nubes de gloria, sostenidas por ángeles rollizos de gran parecido con el glorificado, si bien de más dulce expresión que quien despectivamente mira desde su parnaso. Se llama joverismo a una especie de breve gaceta de acerado humor, agrio desdén y petulancia impar, cuya agresividad, frecuentemente gratuita, produce consternación, sólo compensada con la hilaridad que origina la enorme pretenciosidad de su autor. También se suele decir que es joverista una breve reseña de Prensa que acuse resentimiento y a toda clase de greguerías o collages realizados con ánimo dogmático e hiriente. El joverismo constituyó asimismo una actitud, y por ello fueron conocidos como joveristas una serie de nuevos inquisidores del periodismo español, seguidores fieles del moralista conguense decimonónico, entre los que se encuentran algunas mujeres, como Rosa Fabregat, Blanca Ruiz Nin o Mercé Vilanova, esta última representada en los retratos de la época vistiendo el atuendo regional de las falleras, y las tres de gran parecido entre sí y, a su vez, idénticas en el rostro y el estilo al fundador del movimiento joverista, una de cuyas congregaciones menores acoge a las charlatanas de librerías y tertulias, proclives a mencionar con poca estima el nombre del prójimo y con más frecuencia, si cabe, el de la mujer del prójimo, embarazada o no. Los joveristas pertenecen a la orden literaria de las herméticas y no de las clarisas, como se ha dicho por error.

En el ámbito de la medicina se conoce como joverista a aquel que sufre digestiones dificultosas, durante las cuales se sueña escritor glorioso hasta que consigue liberar su estómago ligeramente con breves excrementos del más fétido olor.

Gasparserranismo.—Se llama así a la conducta mostrada por todos los gaspares de la Mancha —pastores, cabreros, cultivadores de hortalizas—, que decidieron un día reunirse a cotillear en la sierra de Gredos al modo en que lo hacían en Madrid los aristócratas de las letras. En principio los unió sólo el nombre común —nunca mejor dicho— de Gaspar y la peculiar escritura que los caracterizaba, y después se decidieron a iniciar una guerrilla por tertulias y cenáculos para enterarse de cosas que nadie se atrevía a decir y que quizá no merecerían la pena ser dichas. Entre chascarrillos y bromas decidieron los gasparreros dar su golpe literario en la República de las letras, tan abundantes en cortesanos y sirvientes de la peor estirpe, y entre las resistencias que hallaron fue la peor la protagonizada por los joveristas, con divertida crispación guerrera. Se llamó gasparranismo a una escritura carente de pretensión de gloria, blanda, compasiva, respetuosa con la gente, dentro de los márgenes de su iconoclastia de mesacamillos, visillos y cuarto atrás, y sólo por ingenua equivocación campesina dieron los gasparreros en molestar a una admirada amiga, con tan mal gusto hermético atacada antes por los joveristas. El golpe de los gasparreros era un golpe de risa y diversión, y las iras guerreras de las milicias literarias les hacía enfermar de risa con el tiempo. La Junta Inquisitorial Literaria, reunida en Oliver en sesión extraordinaria, decidió someter a torturas a los gasparreros, y el resultado fue el aumento de la gravedad de la enfermedad hilarante. Decidieron ejecutarlos en la plaza pública y para entonces habían muerto todos de risa. Pero, como diría un moralista conguense de finales del siglo XIX, pueden morir los nombres, los apellidos, los seudónimos, los mote, pero no mueren las escrituras ni las conductas. Está el mundo lleno de gasparreros, que irritan, que erupían. Por esta razón, en términos médicos se llama gasparranismo a la fácil expulsión de cualquier gas literario tóxico que por efectos del joverismo pudiera no ingerir ya sea a través de libros, periódicos o cualquier tipo de publicación.

A VICENTE ALEIXANDRE:
FELIZ RECUPERACION

Usted, maestro, ha sido y es uno de los más generosos oyentes de este Reino, en el cual se empeña cada uno en un monólogo inacabable. Por su confesionario del Parque Metropolitano han pasado los gasparranistas y los joveristas todos y nunca ha

estado falta de noticias diversas de este mundo nuestro de la literatura. El dolor jamás estuvo ausente de su casa —eterno enfermo con salud de hierro, como ha sido llamado—, pero tampoco le ha faltado la alegría y el buen humor. Hace tiempo que esos ojos azules y penetrantes habían sido manchados con la sombra, y hoy, gracias a las buenas artes del doctor Castroviejo, ha recuperado la luz. Si toda recuperación es extraordinaria, en su caso lo es más, porque, permítame la broma, lo que se recupera es una cosmovisión. Desde la alegría que nos embarga por tan feliz suceso, uno tiene que hacerle llegar el cariñoso abrazo, como se hace en las crónicas de sociedad. Estas cartas sabatinas son en buena parte una crónica cotidiana, un diario de sencillos acontecimientos para gente que se ocupa del superior ministerio de la creación, como Rafael Conte.

A ALFONSO GUERRA: LO SUYO
ES LA CULTURA

Va uno, Alfonso muy querido, y lee en la Prensa que tu asunto de la política es un asunto de lealtades, que lo tuyo iba de cultura cuando te ficharon por homenajear a destiempo a Vicente Aleixandre, y empieza uno a entender lo que pasa aquí, en este mundo cultural tan aburrido, tan falto de tus metáforas y tus chascarrillos, de tu gasparranismo, en fin. Tú, Alfonso, donde tenías que estar es en la Academia para darle a aquello un poquito de jolgorio, llevarte unos cuantos andaluces que salgan por peteneras y levantarle el alma a Luis Rosales. Lo tuyo, Alfonso, era esto. Para que tuviéramos en esta plaza un matador capaz de lidiar el toro de Sánchez Dragó, que los dos venís de la clandestinidad esa, aunque Fernando venga de exótico y tú de universitario clásico, escapado de una clase de derecho político y aburrimiento. Deja la política, Alfonso, y ponte a escribir una novela para Planeta, como todo novelista español que se precie, después de que Benet ha abierto la veda y ha convertido en arte lo que era mercantilismo y bazofia. Una lengua como la tuya es la que nos está haciendo falta para acabar con la ucedé literaria y los rosos vestidos de poeta. Tú, aquí, entre nosotros, nuestra mesa camilla bien dispuesta, Carlos Barral de gestor de la cosa editorial —muy inquieto lo veo por Madrid estos días y se rumorea que va a hacerse cargo del suplemento literario de un periódico capitalino— y a conspirar se ha dicho. Nosotros, las instituciones literarias del Estado español. ¡Viva el poder literario!

Escribe Gaspar SERRANO