

VIERNES LITERARIO

LETRAS

ARTES

CIENCIAS

TEMAS DE LA CULTURA

BIBLIOGRAFIA GENERAL

Suplemento semanal del diario PUEBLO

Viernes 15 de enero de 1982

El pasado lunes y en los locales del INLE (Instituto Nacional del Libro Español), fueron presentados los diez primeros tomos de la edición de la obra completa de Juan Ramón Jiménez, conmemorativa del primer centenario del nacimiento del poeta. En el acto de presentación intervinieron el director general del Libro y Cinematografía, cuyo departamento ha colaborado en la edición; el presidente de la editorial Taurus, Jesús Polanco, y Ricardo Gullón, director y coordinador de la edición. El profesor Gullón leyó allí el trabajo que a continuación se reproduce.

Escribe Ricardo GULLÓN

LA EDICION DEL CENTENARIO

UN grupo de amigos de Juan Ramón Jiménez se reunió hace aproximadamente un año para pensar mejor manera de conmemorar el centenario del nacimiento del poeta. Todos los reunidos coincidimos en que ningún homenaje estaría más de acuerdo con los gustos y preferencias de Juan Ramón que una edición pulcra y sencilla de sus obras, o al menos de una parte considerable de ellas, según las circunstancias lo permitieran.

Conferencias, artículos, simposios no faltarian, pero, con ser interesante y en algún caso producir excelentes efectos, resultaba marginal respecto al proyecto editorial. Convenía, pues, ponerlo en marcha lo antes posible y realizarlo de manera que los volúmenes se ofrecieran a un precio asequible y a la vez se ajustaran a la finura de presentación que Juan Ramón siempre deseó (conforme hizo ver Hipólito Escolar en su conferencia de Santillana del Mar, el autor de Platero fue el gran innovador de la edición en la España de su tiempo).

ESTO decidido, urgía encontrar los medios y las personas que permitieran llevar a la práctica el proyecto. María Eugenia Rincón, cuyo entusiasmo sólo es comparable a su finura de espíritu, nos puso en relación con el Ministerio de Cultura y concretamente con Matías Vallés, director general del Libro, en quien encontramos no sólo apoyo, sino estímulo incesante. Ediciones Taurus acogió el proyecto como cosa propia y desde su presidente hasta los cuidadores de la edición en todos sus aspectos, lo tomó como cosa personal. Antonio Campoamor y Fermín Solana por la tarea editora y correctora merecen los más encendidos elogios.



Y 2

Poema publicado en la revista «Ketama», en versión original y traducción al árabe (ver pág. 3), en 1954.

COMO advertimos en nuestro número anterior, la conmemoración del centenario juanramoniano —23 de enero de 1981— no pudo coincidir con la fecha del acontecimiento porque los últimos viernes no pudimos acudir a la cita con nuestros lectores por ser días en los que no se publican periódicos. Durante todo el pasado año hemos tenido abierta y constante la evocación de Juan Jiménez. Con este segundo número monográfico concluimos.

«DE RIOS QUE SE VAN» LAS PIEDRAS CONSTANTES

¡VIDA, preciosa vida
con el sol de la aurora!
¡Qué rubor en las sienas
rozadas aún de oscuro,
de volver a existir;
de salir de lo otro
a más continuidad!

¡Y qué sofocación
de llegar, otro hoy,
al conocido puerto,
tras el hondo viaje
por la sombra perdida!

¡Qué gusto de ordenar
para este día nuevo
las cosas que pasamos
de una luz a otra luz,
mientras el sol, el mismo
sol, el sol entrañable,
el sol de Dios entibia
ya las piedras constantes!

JUAN RAMON JIMENEZ

FRANCISCO Hernández-Pinzón Jiménez sobrino del poeta y representante de los herederos de éste, cooperó de manera decisiva a la edición, pues él fue quien nos orientó en cuanto a las posibilidades e imposibilidades de nuestro primitivo plan. Por razones contractuales hubieron de ser excluidos dos libros tan importantes como La estación total con las Canciones de la nueva luz y Españoles de tres mundos.

LA relación definitiva de los títulos primeramente seleccionados hubo de experimentar algunos cambios. Las hojas verdes, seguida de Baladas de primavera, sustituyó a La estación total y un volumen de Prosas críticas al de Españoles de tres mundos. Salvo esas Prosas que necesariamente habrían de constituir un libro «nuevo», los demás serían reproducción fiel de las primeras ediciones (aunque esa fidelidad no lo fuera hasta el punto de respetar las erratas que, pese a la atención y al rigor desplegados por Juan Ramón, se deslizaban insidiosamente por ellas).

QUIEN esté familiarizado con el vivir en poesía de nuestro centenario amigo sabrá su incansable revisar y revivir los textos, tachando, modificando, cortando, añadiendo, puntualizando... En corre-

gir (generalmente, pero no siempre, para mejorar) pasó horas y días y años. Hoy es, en mi opinión, no ya tarea ardua, sino imposible, averiguar cuáles son las últimas versiones entre las conservadas en Puerto Rico, donde se guardan los papeles de sus veintitantos años en América, y mucho menos —sólo Dios guarda el secreto— saber si, en definitiva, al editarlas hubiera optado el poeta por ellas o por alguna otra.

SE imponía, por tanto, atenerse a lo menos ocasionado a error: publicar los textos en su versión original. Si en algunos casos fueron mejorados por la revisión, también es verdad que aquellas versiones tienen la frescura del primer impulso y presentan al poeta según fue en las sucesivas etapas de su itinerario creador.

ME atrevo a pensar que para quienes deseen situar los poemas en su contexto histórico esta edición resultará extremadamente útil. Desde Rimas a Animal de fondo podrá seguir sin interferencias una evolución que es sucesión. Observará cómo intuiciones, motivos y temas reaparecen en depuradas transfiguraciones, que son, a la vez, nuevas creaciones. Analogías y diferencias se advierten y son significativo testimonio de la dialéctica de continuidad-cambio que caracteriza la constitución de la obra de Juan Ramón Jiménez.



ANA MARIA NAVALES, MARIANO ANTOLIN RATO, IGNACIO GOMEZ DE LIAÑO Y JESUS ALVIZ

El momento de la narrativa española es espléndido en cantidad, y apunta un permanente ascenso en calidad literaria y en atractivo para los lectores. En las páginas 4 y 5 de este número, ofrecemos las críticas de la obra de cuatro novelistas, tres de ellos con obra anterior, y uno —I. Gómez de Liaño— que estrena su primera novela. Manuel Cereales, Ricardo R. de la Flor,

José Antonio Ugalde y Dámaso Santos, han realizado los respectivos comentarios de estos cuatro autores, tratando de desentrañar el contenido de sus novelas, con la única convicción de que todas las vías narrativas son válidas y que sólo cuenta el acierto del novelista en el ámbito escogido.



CUATRO NOVELISTAS DEL PAIS

Escribe Hipólito
ESCOLAR SOBRINO

J-R. J., EDITOR (1900-1936)

CREO —le decía Juan Ramón a su amigo Juan Guerrero— que el libro por sí, aparte de su contenido, debe ser una obra de arte, y para conseguirlo buscó por las imprentas madrileñas matrices como las de Ibarra, el mejor impresor que ha tenido nuestro país, e impuso su uso.

Le agradaba ir a las imprentas, además, a gozar del trabajo de las máquinas, a discutir con los regentes los modelos de páginas que les diseñaba y hasta a hablar de poesía y literatura. Disfrutaba dibujando cubiertas, seleccionando el papel y la cartulina, examinando maquetas para futuros libros, viendo y sintiendo las cualidades de las telas y calidad de la encuadernación. Se sabía capacitado para crear una obra gráfica bella por su temprana inclinación a la pintura y sus años sevillanos de aprendizaje.

TUVO gran vocación de editor, aunque ningún interés por los aspectos comerciales de la edición. Lo que le atraía eran otras partes de la actividad editorial: selección de los originales y presentación física de los libros.

QUERIA compartir la belleza con las almas capaces de distinguirla y disfrutarla, comunicando bellos mensajes, propios y ajenos. Empezó su tarea editorial de obras ajenas creando la revista Helios, la prosiguió preparando, por invitación de Rubén Darío, Cantos de vida y esperanza, y asesorando a los Martínez Sierra

en sus aventuras en Renacimiento. Trabajó en empresas editoriales ajenas (Publicaciones de la Residencia de Estudiantes y Casa Editorial Calleja) y propias: edición de las obras de Rabindranath Tagore, de John M. Synge (Jinetes hacia el mar), de la revista y biblioteca Indica, terminando de espontáneo y benevolente asesor de la editorial Signo.

ANTES de entregar sus obras a un editor, que naturalmente haría una edición conforme a su criterio e ideas estéticas, prefirió editarse él mismo, hacerse, como decía, «editor de la propia y sola obra», aunque esto supusiera una pérdida o una merma en el rendimiento económico de su trabajo intelectual, que él tenía en gran estima.

EL apremiante deseo de originalidad de sus dos primeros libros, Ninfas y Almas de violeta, le arrastró a unas creaciones poéticas y tipográficas de gran ingenuidad, de las que luego tuvo que arrepentirse. La discreta belleza de los libros que siguieron a estos dos primerizos en las dos primeras décadas del siglo fue desbordada por la gran calidad, calidad de bibliófilo, de las ediciones de las dos siguientes, de esos bellísimos pliegos o entregas de Sí, Ley, Unidad, Obra en marcha y especialmente Cuadernos.

SU desinterés por los aspectos comerciales tiene una doble explicación: despreocupación económica y selectividad de la audiencia. No tuvo en su vida, como buen señorito mimado, afán de lucha para ganar el

pan del diario sustento ni preocupaciones crematísticas, aunque le doliera terriblemente la pérdida de la fortuna familiar.

SIN embargo, un poco de sus obras, un mucho de las traducciones de Tagore y de las sensatas ideas comerciales de Zenobia (que se había propuesto que su marido no tuviera nunca preocupaciones económicas) le proporcionaron unos ingresos discretos y suficientes para poder vivir con la dignidad de un profesor universitario y dedicar algunas pesetas a caprichos editoriales minoritarios y consiguientemente ruidosos, como las ediciones de entregas.

EL deseo de perfección y las exigencias en la presentación material paralizaron la publicación de gran parte de su obra, que, como reacción, crecía y crecía el tiempo que estaba siendo sometida a un continuado proceso de pulido. Lo que él deseaba con afán fue que su obra tuviera la eternidad y actualidad simultáneas de los clásicos.

PERO Juan Ramón precisaba comunicar permanentemente con su minoría. Por ello llegó a pensar en establecer un pequeño taller tipográfico en su propio domicilio. Mas el sueño no pudo convertirse en realidad por exigencias sindicales. El tipógrafo que manejara aquel taller en horas extras no podía ser, por razones sindicales, el escogido por Juan Ramón por ser de su confianza, sino al que le correspondiera según el turno establecido en la Casa del Pueblo,



LA EDICION DEL CENTENARIO

(Viene de la página anterior.)

ciera al máximo en el gran foco de irradiación que había de ser la obra.

ARA la mayor comprensión de los poemas y de los libros convenía —y así decidimos hacerlo— que éstos fueran prologados por escritores de probada competencia en el análisis de evidente fervor juanramoniano. Aun si inicialmente se pensó someter esas introducciones a un patrón que les diera uniformidad, la idea fue desechada en beneficio de la libertad y la variedad, aunque si recomendando a sus autores que indicaran en cada caso las condiciones en las que apareció el volumen prologado por ellos, con alguna referencia a la situación del poeta en aquel momento y a lo que el libro significaba en relación con el resto de la obra.

DESEABAMOS también que en estas páginas preliminares figurasen indicaciones de cómo fue acogido el libro en su primera salida, y, desde luego, un breve estudio crítico complementado por la biografía pertinente. Aunque la extensión ideal del prólogo se calculó entre veinte y veinticinco páginas, tampoco en este punto mantuvimos un criterio rígido. Los prologuistas hasta la fecha son Ángel González, de Rimas; Aurora de Albornoz, de Arias tristes; Leopoldo de Luis, de La soledad sonora; Francisco Javier Blasco, de Melancolía; Antonio Sánchez Romeralo, de Poesía y Belleza; Francisco Giner de los Ríos, de Voces de mi copla y Romances de Coral Gables; Ángel Crespo, de Animal de fondo; y Pilar Gómez Bedate, de Prosas críticas. Con un par de excepciones, estos amigos unen a su condición profesional la vocación poética, lo que, como es lógico, les permite acercarse a la obra con una sensibilidad distinta.

EN los libros que no tardando aparecerán en la edición del Centenario encontrará el lector introducciones de hispanistas extranjeros: Graciela Palau de Nemes, iniciadora de la petición de premio Nobel en la Universidad de Maryland; Allen W. Phillips, de la Universidad de California, y Howard Young, de Pomeria College. A ellos se unirán José Hierro, Francisco López Estrada, Víctor García de la Concha, Jorge Urrutia, Ignacio Prat, Francisco Garfias y yo mismo.

ESTO dicho vuelvo a Juan Ramón y a su obra. Pues se ha reiterado con frecuencia lo que ésta representó para los poetas de lengua española antes y después de la guerra; tampoco se ha olvidado —y Santos Amestoy acaba de recordarlo por sí acaso— lo negativo de algunas ac-

titudes, como la representada por José María Castellet: veinte años de poesía española, 1939-1959, de la cual fue excluido el autor de Réquiem, de Espacio, de Romances de Coral Gables y de Animal de fondo, es decir, de poemas y textos que hoy son vistos como cumbres de la poesía española de entonces y de todos los tiempos.

Y el autor de la exclusión no fue indocumentado, ni mucho menos, sino persona inteligente y bien informada. A estas alturas Castellet ha rectificado su error de veinte años atrás, que fue —diríamos— un fenómeno «histórico», ligado a los acontecimientos de entonces. Poesía «social», novela «social» fueron contra-contrasignas frente a las directrices oficiales de la literatura. Mas, ¿cómo concebir una poesía y una novela que no sea social? Dejando a un lado cuestión que exigiría para su comentario más espacio, observaré que hubo un tiempo en que la preocupación estética y la voluntad de estilo se reputaron condenables por suponer que implicaban falta de interés en los problemas político-sociales.

ALEJADOS del clima polémico de veinte años, estamos ya en disposición de valorar con ecuanimidad la poesía de Juan Ramón Jiménez y de situarla en el contexto cultural de su tiempo. Es hora de pensarlo en su universalidad, tanto en lo relativo a su inserción en la poesía universal como en la aceptación y difusión de su obra en círculos lectores de todo el mundo.

SI en los trabajos en que le estudiamos en relación con sus coetáneos españoles pasamos a revisar su relación con los poetas de otras lenguas y otros países, advertimos que su conexión final no es con Albert Samain o Francis James, figuras a cuyo encanto cedió en su juventud, sino a William B. Yeats, Ezra Pound, T. S. Eliot, Ungaretti y Rainer Maria Rilke. O sea, el Juan Ramón maduro se encuentra en sus pares cuando situado entre los líricos de este siglo más acertadamente renovadores. No es un extraño, sino alguien de la familia, alguien en quien el lector reconoce los signos de la modernidad que caracterizan a los grandes recién citados.

MODERNIDAD, entiéndase bien, que es eternidad; abrir caminos interiores, cada cual en lo suyo, renovando la tradición, acaso trascendiéndola, pero sin negarla; Eliot vuelve a Milton y los poetas metafísicos; Pound, a los provenzales; Yeats se adentra en lo legendario irlandés... Juan Ramón se pensaba cercano al

espíritu de San Juan de la Cruz, al de Bécquer, al de Rosalía de Castro... O sea, no renuevan en el vacío, lo que sería —según bien se entiende— imposibilidad pura, contradicción en los términos, sino partiendo de algo admirable y admirado que en la renovación mostrará su fertilidad y su vitalidad.

FUENTES de mi poesía llamaba Juan Ramón a los autores y las obras de quienes se consideraba deudor. Fuentes de donde manan los grandes ríos de la lírica e imagen de esa continuidad que ni se detiene ni concluye y que, abusando un poco de la metáfora, puede ser llamada eternidad.

Y tal continuidad-eternidad es el hábitculo de los grandes, la residencia de quienes o no cedieron o superaron las tentaciones del inmovilismo y de la reiteración. Lo mismo, pero diferente, con una diferencia en el matiz, en la inflexión, que es justamente lo decisivo. «To be or not to be / that is the question», y ser sin ansiedad el continuador, nunca el repetidor. Y no, no repite Juan Ramón a Bécquer, a San Juan, a Rubén Darío; los continúa en cuanto es fiel a una herencia de la que parte para ir más allá, para encontrarse en los caminos interiores que acabo de mencionar.

TRANSITANDOLOS se experimentan las metamorfosis, las alteraciones de que haya tantos testimonios en la lírica juanramoniana hasta llegar a su encuentro con la palabra suprema: «No eras mi padre, ni mi hijo, ni mi hermano; / erse igual y uno, eres distinto y todo; / eres Dios de lo hermoso conseguido, / conciencia mía de lo hermoso.

PALABRA suprema, digo: Dios que es conciencia y, más concretamente, conciencia de lo bello. Conciencia, como él dice, «mía», Dios personal. Metafísica más que estética, esta concepción no me parece relacionable, como quería Orestes Macrí, con «el simbolismo franco-germánico», sino con el anhelo de identificación con su Dios que llenaba la poesía de San Juan de la Cruz, que este Dios sea uno en el santo y otro en Juan Ramón es cosa

clara, pero no lo es menos la semejanza en actitudes y deseos.

CREADA la poesía, ¿cómo podría el creador no descender a ese mundo que le postula y con el que en verdad se identifica? Así lo declara el poema juanramoniano, y en las notas que lo acompañan se recuerda que al escribirlo se puso a crear un mundo del cual quien lo escribía sería su propio Dios. Creador y creación inseparablemente unidos, y dentro de la conciencia general de aquél, fuerza misteriosamente operativa con la que se identifica como su «ente entrañable», a la vez igual y distinto de su Dios deseante y deseado, de la belleza suma contenida en «El nombre conseguido de los nombres».

LO inefable se hizo así fabla, palabra, por las vías de la luz y las de las obras. La cifra de las cosas se había entregado a Juan Ramón y no sé si sólo por la virtud de la inteligencia, invocada en uno de sus poemas más conocidos y citados, o por la conjunción de la inteligencia y la gracia. Misterios de la creación al fin resueltos en el objeto de la belleza que, no sé si decir «milagrosamente», se constituye ante nuestros ojos.

¡Admiración, palabra mía eterna! ¡Oh!, qué vivir supremo / —ya en la nada, la lengua de mi boca— / ¡Oh!, qué vivir divino / de flor sin tallo y sin raíz, / nutrido, por la luz, con mi memoria, / sola y fresca en el aire de la vida. Esto ya lo proclamaba el poeta en Eternidades (1918, casi coincidiendo con su primer viaje a América, 1916, cuando el diálogo con mar y cielo, y la pasión amorosa, le hicieron sentir la desnudez expresiva, la sencillez más transparente, como prerequisite de la ascensión intentada. Palabra «eterna», que vive en «aire de su vuelo» («aire de la vida»), un «vivir supremo... divino», consagrada por la invocación para la eternidad.

PUES si el hombre pesa, la palabra queda: la palabra que por virtud del impulso (¿la Musa?) que la suscita se transfiguran de instrumento para la comunicación en signo válido por sí mismo y en sí mismo.

Y ahí, en la palabra creativa, en el poema alienta y vive Juan Ramón Jiménez para nosotros. Tales como Unamuno indicó el seguro de la inmortalidad, la garantía de su duración para el lector de hoy y el de mañana y el de siempre. Su Obra, con mayúscula —claro—, es un don permanente que está ahí, ofreciéndose como ejemplo de lo que puede conseguir el espíritu humano cuando se esfuerza, como nuestro poeta lo hizo, por alcanzar la estación total de la belleza en su plenitud. Por eso diremos a la gran sombra, sencillamente, gracias.

Escribe Jacinto LOPEZ-GORGE

Un episodio desconocido

En la biografía de J. R.

A las cuatro y cinco de la tarde del 28 de octubre de 1956, en una habitación de la clínica Mimiya, de Santurce (Puerto Rico), espiraba, víctima de un largo padecimiento canceroso, Zenobia Camprubi de Jiménez. Junto a ella estaban Juan Ramón, que apretaba la mano izquierda de Zenobia entre las suyas; Francisco Hernández-Pinzón Jiménez, el sobrino y heredero del poeta; Jaime Benítez, rector de la Universidad de San Juan de Puerto Rico; dos íntimas amigas de Zenobia y el doctor Batllé, su médico de cabecera. Tres días antes, el 25 de octubre, le había sido otorgado a Juan Ramón el premio Nobel de Literatura. Y año y medio después, a las cuatro y cincuenta y cinco horas de la madrugada del 29 de mayo de 1958, rodeado de Paco Hernández-Pinzón, que cogía fuertemente a su tío con la mano derecha; Ernesto la Orden Miracle, cónsul general de España; el rector Jaime Benítez, el novelista Castillo-Puche, en viaje periodístico por tierras americanas, y los doctores Hoyo y Batllé, moría también el andaluz universal, que el 26 de mayo había caído enfermo de bronconeumonía.

PERO tanto la muerte de Zenobia como la de Juan Ramón habían estado precedidas por un largo proceso de padecimientos incurables. A Zenobia, en 1951, le diagnosticaron los médicos cáncer de matriz y en el mismo año fue operada. Las dolencias de Juan Ramón, enfermo incurable de neurosis aguda, venían de mucho más atrás. En 1954 sufrió una grave recaída —se asegura que la más grave e intensa de cuantas padeció a lo largo de su vida— y tuvo que permanecer cuatro meses hospitalizado. Zenobia, sin embargo, olvidándose de sí misma, como siempre, sólo vivía para Juan Ramón. Y en esa época fue cuando mantuve correspondencia con ellos, aunque era Zenobia la que escribía en nombre de los dos. Yo dirigía entonces en Tetuán —Marruecos no había alcanzado aún su independencia política y el norte del país era protectorado español— la revista literaria bilingüe «Ketama», que publicaba poemas y prosas en español y en árabe. Juan Ramón me mandó, mecanografiado por Zenobia, un poema inédito: «Las piedras constantes». Pero de su puño y letra, además de su firma, escribía al frente: «Ketama», de Tetuán. Y encima del mecanografiado título de «Las piedras constantes», un sobretítulo igualmente manuscrito: «De ríos que se van». Al pie del poema, junto a la firma, de su puño y letra también, todo esto: «(Inédito, 1954). Le escribiré pronto. ¡Gracias!» Pero la que en adelante escribía, como ya digo, fue sólo Zenobia.

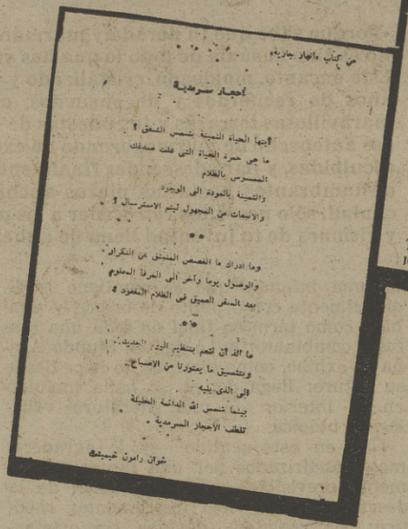
EL poema se publicó, tal como llegó a mis manos, en el número 3 de «Ketama», página primera, correspondiente a junio de 1954. La versión árabe, realizada por el poeta marroquí Abdelatif Jatib, aparecía en la página tres de la parte árabe de la revista. Meses después, ya en 1955, 9 de enero, Zenobia me escribía: «Mucho hace que debí contestar a su estimada carta del 11 del pasado diciembre. En realidad, J. R. me dio su con-

tación para usted en seguida, pero mi estado de ánimo ante su prolongada y grave enfermedad me impide llegar a todo lo que yo debía y, sobre todo en asuntos de él me gustaría llevar al día. El día 20 lo trasladé a una clínica en que tiene una atención más completa y especializada que la que podía darle en el Auxilio Mutuo, pero, a pesar de esto, y de que empezaron a darle transfusiones de sangre desde el momento de entrar, el día 26 nos dio un susto terrible. Antes del traslado me hizo un poder para que cualquier permiso pudiera firmarlo yo por él.»

NO sabe usted lo complacido que estuve con lo que usted dijo de la traducción de «Las piedras constantes», de Abdelatif Jatib, y de que hubiese gustado y hubiese sido reseñado por revistas árabes, tanto en el Norte de África como del Oriente Medio. El se ha sentido siempre muy vinculado a su herencia árabe —por su madre de Osuna— y además su aspecto físico acusa claramente su ascendencia.»

UEGO se extendió Zenobia en pormenores relacionados con una antología de poesía amorosa española que yo preparaba y me decía que Juan Ramón me autorizaba con gusto a que yo seleccionara quince o veinte poemas suyos, añadiendo que «sólo noté en él un leve gesto de melancolía al pensar que no se encontraba con fuerzas suficientes para ayudarme en la tarea». Me pedía que le enviara copias de los poemas escogidos. Y más adelante concluía: «Esto no lo ha pedido él, que nunca quiere darle trabajo a nadie, sino yo que estoy tan desesperada por atinar siempre a traerle en la forma más sencilla —por su enfermedad— las cosas que puedan alegrarle.»

A abnegación de Zenobia, muchas veces con los tremendos dolores del cáncer, que la llevaría a la tumba antes que a Juan Ramón, era algo verdaderamente heroico. Y en este contexto se producía aquella correspondencia —cin-



cartas fechadas en Hato Rey, la última del 9 de noviembre del 55— que mantuvimos a partir de la publicación y traducción al árabe de ese poema inédito de Juan Ramón en la revista «Ketama», que ahora se muestra en una vitrina de la Exposición Conmemorativa del Centenario en las Salas Nobles de la Biblioteca Nacional.

EN otra de las cartas, Zenobia —tan admirable y amabilísima siempre, en medio de su tan avanzada e incurable enfermedad— me decía: «No sé cómo ha podido pasarse tanto tiempo sin contestar a la suya, a la que quise contestar a vuelta de correo. Estamos instalando en la Biblioteca de la Universidad la particular de Juan Ramón, que él ha regalado a aquella, con lo cual nuestra correspondencia se nos atrasa muy en contra de nuestra voluntad. Juan Ramón continúa, desgraciadamente, sin poder ocuparse de su trabajo, por ahora. Le manda un saludo cordial a usted y a los amigos de allí.» Esta carta la escribía con motivo de una nueva aparición de «Ketama»: «El número 4 de «Ketama» llegó mucho después que su carta, o sea hace pocos días. Muchas gracias. Siempre recibimos con mucho interés la llegada de esta revista.»

PERO por aquel entonces un editor de Tetuán —Vicente Cremades, que murió poco después de que la Editorial Cremades se instalara en Madrid— se proponía, y llevó felizmente a cabo, publicar una edición de bolsillo, muy similar a

la Crisol de Aguilar, de «Platero y yo», en la que no irían todos los capítulos del famoso libro, sino una selección de ellos. A mí me correspondió hacer de intermediario y Juan Ramón quiso que fuera yo mismo quien hiciera la selección. La correspondencia finalizó con estas palabras de Zenobia: «Consultado J. R. me dice: Primero, que autoriza al señor Cremades a hacer la edición de tres mil ejemplares que le propone en un tamaño intermedio, menor que el de los libros corrientes, con tal de que la selección de «Platero y yo» no llegue a lo sumo, más que a noventa de las partes que lo componen. Y segundo, que le autoriza a usted mismo para hacer la selección que usted propone.»

ESTA edición de «Platero y yo», agotada en seguida e inencontrable hoy por parte alguna, se presentó en Madrid en el «stand» que Editorial Cremades tenía en la Feria Nacional del Libro de 1958. Inauguraba la colección Biblioteca Adán y Eva —libros de bolsillo de 11,5 por 8,5, encuadernados en simil cuero azul—, estaba ilustrada por el pintor Manuel Barbado, residente entonces en Nueva York, y llevaba prólogo mío: una breve justificación editorial. Yo había seleccionado ochenta y nueve partes o capítulos de los ciento treinta y ocho, más seis apéndices, de que consta la edición completa. Los restantes pormenores de la edición —contrato editorial y demás condiciones— habían sido fijados previamente entre Juan Ramón y el editor Cremades.

YO tuve una última carta de Zenobia, fechada en Hato Rey el 9 de noviembre de 1955. En los meses próximos se agravaría su mortal dolencia y, a partir de marzo del 56, se le recrudecerían los dolores. El cáncer había reaparecido en toda su intensidad. Y antes de que se cumpliera el año de aquella última carta fue cuando desapareció Zenobia del mundo de los vivos.

Escribe Luis Antonio DE VILLENA

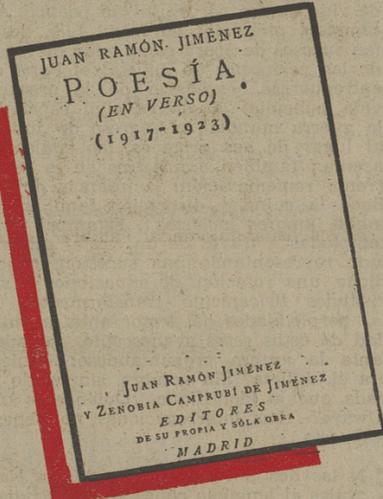
J. R. J.

Esplendor y miseria de un centenario

mo institución) fracasan y hacen agua. Se trata de entrar en la obra del autor que sea, de reconsiderarla, de moverla hacia el público, si se quiere, pero no de encender, sin ton ni son una barrita de sándalo. Y el caso de Juan Ramón Jiménez, quizá por lo que tiene de egregio, ha sido evidente. Por supuesto que J. R. J. es un extraordinario poeta —eso ya lo sabíamos antes del centenario— y por supuesto que su obra ha cubierto y pautado mucha poesía española (y en español) de este siglo, pero eso tampoco es nuevo. He visto muchos números de revistas monográficas celebrando y homenajeando a Juan Ramón (y he colaborado en dos de ellas) y me han sorprendido (o quizá no tanto) los kilos de vaciedad, de inutilidad y de huevera zalema que había en ellas. ¿Se trataría entonces —dirá el lector— de poner mal a J. R. J.? No, evidente. Sino de hacerle nuevo, de profundizarle, de estudiarle, y aún (lo que no es ponerle mal) ver qué cosas suyas nos interesan hoy menos, o en qué caminos fue menos afortunado. Por ejemplo: El centenario no ha planteado nada de la extraña personalidad de Juan Ramón, tan emparentada con cierto hiper-

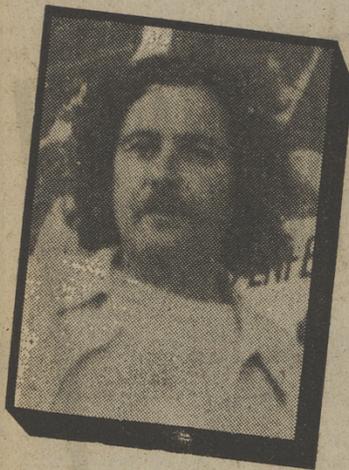
lirismo de sus versos. Nada se ha dicho —o intentado indagar— del gran neurótico que fue el poeta ni de su búsqueda apasionada de la inocencia. (En esto Juan Ramón Jiménez tiene parentesco con Rilke, inmenso neurótico también, que incluso pensó en acudir al psicoanálisis, aunque, quizá venturosamente, no lo hizo.) MAS se ha investigado —aunque aún no lo suficiente— sobre zonas ocultas de la obra juanrramoniana, como sus primeros libros, donde está todo el germen de su obra posterior, y que durante años han sido —por olvidados del autor— tabú mágico para la crítica. Tampoco se ha comentado cómo la pasión correctora de J. R. J. —las sucesivas versiones de muchos de sus poemas— no siempre mejoran las primitivas, e incluso, a veces, las estropean. (Muestrario suficiente comparando los textos de «Leyenda» con los anteriores.) Y la nómina de ausencias podría seguirse alargando y agravando... JUAN Ramón Jiménez ha sido —en ocasiones— un poeta genial, tocado de cursilería. Pero ha tenido —siempre o casi siempre— el gran tirón, el poderosísimo tirón de su fuerza de intensidad poética

y lingüística. Y ha dado tres grandes poetas en sí mismo: El modernista teñido de simbolismo («Arias tristes» y «Jardines lejanos»), el lírico puro («Eternidades» y «Piedra y cielo») y el hondo poeta metafísico del final («Animal de fondo», «Espacio», «Dios deseado y deseante»), y con ello basta para admirar no sólo a un altísimo poeta, sino a un genial creador que supo multiplicarse y renovarse, siendo fiel a sí mismo. Pero a veces —entre hito e hito— hay demasiados corazones abiertos, campánulas blancas y lilas florecidas. Ese Juan Ramón de tránsito no interesa (me empalaga incluso) e, insisto, no puede haber en ello demérito alguno para tan singular hacedor. Pero ¿por qué no decirlo? ¿Por qué —entre los encomios merecidos— no agregar también, como encomio nuevo, que J. R. J. fue un neurótico, un megalomaniaco, un poeta absolutamente exquisito y puro, enfermo, quebradizo, cursi, genial, dulzón o increíblemente sublime? Esplendor y miseria, que es elogio siempre, porque del mediocre no se habla, y para él sólo existen (que tampoco) centenarios eruditos. Vaya mi devoción toda para J. R. J.



COMENZARE diciendo que creo en los centenarios. Porque al calor —todo lo convencional que se quiera— de la efeméride, hay posibilidad de replantear la obra de un escritor, situarla y comentarla, vivificarla y ver hasta dónde fue o no llegó, sin que en tal no haya desdoro alguno, puesto que el planteamiento del centenario es ya un homenaje. Pero sucede que, con excesiva frecuencia, la conmemoración se convierte en una pampinosa sarta de loas ocasionales y sin motivo. Y ahí es donde los centenarios (co-

Escribe: Fernando R. DE LA FLOR



"MUNDO ARAÑA": El discurso de la ultratecnología

«Porque sabe que tu dorada y marmórea ciudad de ensueño no es sino la suma de todo lo que has visto y amado en tu infancia... Este encanto, moldeado, cristalizado y bruñado por los años de recuerdos y de ensueños, constituye la misma esencia de tus maravillosas terrazas y tus puestas de sol, y para hallar ese antepecho de mármol ornado de extraños jarrones y balastradas esculpidas, y para descender finalmente por esas escalinatas deslumbrantes hasta las plazas anchísimas y las fuentes prismáticas de tu ciudad, sólo necesitas retroceder a los pensamientos y visiones de tu juventud llena de anhelos.»

Obviamente, la ciudad-universo de Midbar donde transcurren, por decirlo de alguna manera, los programas que constituyen Mundo Araña no está configurada ya bajo el modelo anticuario y nostálgico que proponía Lovecraft desde el texto arriba transcrito. La «dorada y marmórea ciudad» es aquí un contexto neutro de estructura inmaterial; la guarderropía romántica —amaneceres, balastradas, juventud— ha cedido su lugar a una gama léxica fría; la conciencia, por fin, no emprenderá aquí ya viajes de retorno hasta el espacio —infancia— donde todo se revela como cíclico, subsiste, por el contrario, como terminal de mensajes icónicos que la estimulan, siempre al borde del terror.

Mariano Antolín ha sido el autor de unas cuantas novelas (Cuando 900 mil Mach aprox., De vulgari Zyklon B manifiestante, entre Espacios Intermedios: Whaam!) que, intensificando sus procedimientos hasta ya demasia, han logrado un estatus de modernidad difícilmente comparable al que ostentan otros títulos y otros escritores de ficción especulativa en España. La arquitectura de estos textos mantiene, sin embargo, muchas connotaciones clásicas, sabiamente desvirtuadas al ser incluidas en un contexto que las reduce y minimiza. El tiempo abolido y la imaginación potenciada —no combatida— por la tecnología eran, después de todo, vértices creativos de relatos incluidos en una tradición probada.

En Mundo Araña no estamos, sin embargo, ante el «collage» de los recuerdos

de una infancia que se mantiene tradicionalmente como punto de origen y también como término final de toda una fantasía combinatoria. Lo que en Mundo Araña se exhibe, como discurso, lo hace desde su futuro: llega de, no se halla incluido en el interior de una literatura vagamente utópica.

Hay en este sentido —y lo agradeceremos, martirizados por una fantasía fácilmente previsible— una superación de la descripción del viejo instrumental robótico: «la realidad» deviene sin artefactos mediadores: estímulo directo operado en un cerebro intervenido. La rubia con la que, como espectadores, los habitantes de Midbar hacen el amor total no es ya una versión mejorada de la muñeca hinchable, constituye, en cambio, una imagen impuesta, con toda la complicada mecánica del psicorama.

Más allá de toda la quincallería de los cables, de las naves, de las pantallas y los instrumentos, en Midbar —una ciudad dorada— permanece todo en calidad de espectáculo. La realidad física ha sido desplazada por una estimulación directa de las terminales sensitivas. Suprimida la tactualidad, la visualidad..., lo estrictamente motriz remonta sus fuentes, encuentra sus orígenes cerebrales, y reina allí en un pansiquismo que gravita sobre el relato. Cuando no hay movimiento rige su fantasma. Sufrimientos y terrores expulsados de Midbar vuelven a ella como parte de un programa estrictamente controlado para mantener unas expectativas siempre defraudadas.

La alegría de lo tecnológico con que está construida Mundo Araña tiene la geografía estricta de su lenguaje: la palabra técnica es en sí misma un paisaje que habitar. El texto se construye y se deconstruye siguiendo el modelo que propone una alta tecnología: se crean emociones, incluso insoportables, que desaparecen; a una estrategia de la tensión sucede un relax próximo a la catalepsia.

El lenguaje metafórico perfectamente la disposición de los acontecimientos que tienen lugar en Midbar y en el interior del Realshow que la circunscribe. Del mismo modo que en su anterior novela —entre Espacios Intermedios..., en la que un presente narrativo iluminaba a intervalos —flash— acciones pronto sumidas en una sombra irrelevante, en Mundo Araña Mariano Antolín construye su nuevo texto desde una focalidad que abre paisajes: sala de control del lenguaje y sala de control de Midbar, unidas por una relación metonímica.

En un doble movimiento, el discurso literario enclaustra los acontecimientos: la reducción de este ámbito, sin embargo, genera una nueva perspectiva: en las estancias de invisible tecnología, donde los «publiagonistas» esperan sus programas de estimulación síquica, la proyección abre un cono de significación interna que es portadora de una cadena sémica interminable.

La irrupción en este territorio férreamente diseñado, de fantasmagorías —héroes, rubias estereotipadas, bárbaros

interiores—, cubre un haz de funciones diversas: el héroe, Dan Oh, personaje de un «comic» desteñido, aloja un lenguaje arcaico y desmedido que provoca (cuando mayor y más evidente es su exilio de significado) un mayor placer en los espectadores; la rubia manipula fragmentos de un discurso erótico anclado en los clisés de la producción pornográfica de los setenta: el sexo es un oasis donde todo permanece deliciosamente antiguo; los bárbaros interiores sustantivan un terror colectivo continuamente convocado y perpetuamente desbaratado, en una imagen metafórica de ciertos procedimientos de Estado.

El trenzado de discursos en Mundo Araña incluye, junto a los versos del Góngora de Las Soledades, fragmentos desvitalizados del Macbeth, que reinserta en el discurso superior de la técnica sofisticada guiños y remitencias a otros géneros; entre ellos, de modo especial la novela de caballerías. La arbitrariedad manifiesta de este procedimiento enriquece el material; el plegado de textos (fold in) y los cortes textuales (cut up) diversifican y segmentan una lectura para la que la coherencia sería una carga.

El nivel histórico, por otra parte, se ciñe a un simple esquema: dominada por el terror como única sustancia inalterable, la ciudad —Midbar— es el «topos» fantasmático donde un programa se da a sí mismo, espacio exclusivamente delimitado por la longitud de alcance de la onda.

La novedad de esta propuesta de M. Antolín lo es más en tanto en cuanto no hay aquí pretensión de trazar una analogía reconocible, un esquema susceptible de ser retrotraído a situaciones actuales (y en este punto discrepo totalmente con el «abstract» de contraportada); lo imaginado para Midbar tiene una entidad alucinatoria exclusivamente: la fascinación bajo la que viven los actuales del relato simboliza sólo la fascinación segura en su composición y la más que probable que ha de darse en su descodificación.

Escribe Manuel CEREZALES

"La tarde de las Gaviotas" y "El regreso de Julieta Always"

En el espacio de pocos meses, Ana María Navales publica dos novelas, «La tarde de las gaviotas» y «El regreso de Julieta Always».

Antes, la escritora era conocida por sus libros de poesía, un libro de relatos cortos y otro de ensayos. Sus novelas, como algunos de sus otros libros, salen auspiciados por la calificación de jurados de importantes concursos literarios. Los escritores que viven fuera de Madrid o de Barcelona acuden al expediente de los premios para darse a conocer y editar sus libros, rodeo que se evitaría con una comunicación más efectiva entre autor joven y editor.

Y en el caso de Ana María Navales se da la circunstancia de que no es novelista de mayorías, no porque sea oscura; su estilo refinado, el sutil análisis de sentimientos, la depuración, quizá excesiva, de la materia narrativa, las alusiones cultas que subyacen en la exposición de su temática, no facilitan la comercialización de sus libros. Sus dos novelas presentan características estéticas semejantes, aplicadas a asuntos totalmente distintos. Están demasiado próximas una a la otra para esperar de la autora un cambio o evolución en su línea narrativa. En «La tarde de las gaviotas» la trama es unitaria, frente a la dispersión, en consonancia con el carácter y la vida desordenada de la protagonista, de «El regreso de Julieta Always». Pero en las dos, la forma literaria y la técnica narrativa acusan un mismo troquel.

En la primera novela son varios los personajes que se mueven en unos mismos planos del espacio y en un tiempo homogéneo. Podría atribuirse al grupo que forman, el papel de protagonista, por la implicación de unos en la existencia de otros, actuando cada uno de ellos por sí mismo y a la vez como elemento complementario de los restantes, en torno a Mila, la figura principal. Todos ellos se acercan al otoño de la vida y se inte-

rrogan sobre el sentido trascendente de sus destinos. Se relacionan en el ámbito narrativo como seres incompletos o desdoblados, en angustiosa soledad. El sentimiento de la soledad los une y los separa, ya que se necesitan unos a otros al tiempo que una sensación de fracaso irremediable paraliza los movimientos de mutua atracción. También en «El regreso de Julieta Always» se respira el dilema de la soledad. La novelista trata de reconstruir imaginativamente la existencia de un ser real. Una persona a la que no ha conocido y de la que no tiene más noticias que las facilitadas por un periódico a la muerte de Julieta, pintora que firmaba Always, conocida su efigie por una fotografía y por un retrato del pintor Guixart en el cuadro titulado «La bruja de Barbastro», ciudad a la que, al parecer, retornó Julieta, ya anciana, para pasar sus últimos años en un asilo. «Salvo algunos pormenores y circunstancias tomados de aquellas informaciones periodísticas, todas las demás situaciones y los personajes, incluso el que da vida a la artista, pertenecen al mundo de la ficción», dice la autora en una advertencia preliminar del libro. Tan escasos datos son suficientes para encender el fuego de la imaginación creadora, puesto que en ningún momento la escritora se ha propuesto trazar una biografía.

DOS NOVELAS DE A. M. NAVALES

ESTAMOS, pues, ante una obra de pura creación, no obstante lo cual, el personaje que fue en la realidad de la vida de Julieta, gravita sobre el ánimo del lector y, lo que es más curioso, parece imponer a la novelista ciertas precauciones en el desarrollo de la ficción. Repetidas veces recuerda a los lectores que lo que están leyendo es invención novelada. «Debes perdonarme, Julieta, la mentira de esta historia.» La Julieta verdadera es en la novela como la sombra que acompaña al cuerpo de la mujer imaginada. El experimento es interesante. Ana María Navales obedece al impulso de enfrentarse con el fantasma de su heroína literaria, pero se creería que le inventa un pasado y unas situaciones con el temor de herir la susceptibilidad de «la bruja de Barbastro», en un juego paradójico en el que la Julieta de carne y hueso se convierte en un ser irreal e invisible para dejar paso como realidad única dentro de la novela a la Julieta inexistente fuera de ella, juego que la novelista define como «este absurdo empeño de acercarme a tu vida, de acercarte a la vida de algún modo». Ejercicio literario que el lector sigue complacido.

JULIETA y los personajes que transitan un tanto fantasmagóricamente por las páginas de la novela están representados con una técnica literaria pareci-

da a la pictórica de esbozar figuras, insinuarlas en una atmósfera brumosa, imágenes que levemente perfiladas aparecen y desaparecen en el fluir y refluir del tiempo, puntos de referencia de una historia familiar perdida en el pasado remoto y justificación de la presencia individual de Julieta. Los avatares narrativos, ordenados en un despliegue de variados recursos técnicos, pasan en realidad por la memoria y la conciencia del singular personaje femenino, en retazos de vida unidos por un hilván poético. Así también, prendidos en frágil hilo, desfilan sucesos de época como telón de fondo de las peripecias de Julieta: el París de entreguerras, escenario de la precaria vida bohemia, la guerra civil española, la guerra mundial, el regreso de Julieta al lugar de sus orígenes, las cuales se acercan también a nosotros en la recurrente rememoración: la infancia de Julieta, la ruina y dispersión familiar, la huida, amores inciertos... Estampas contempladas a través de un cristal esmerilado representando una sucesión, mejor dicho, una rotación, de situaciones y vicisitudes líricamente transformadas. A las perplejidades del lector ante la entidad de estos seres evanescentes, se adelanta la autora preguntándose: «¿Quién era él, Julieta? Sin nombre, sin unirlo a nada que lo identifique. ¿Quién eres tú, Always?». Las interrogaciones no tienen respuesta.

En las dos novelas de Ana María Navales el lenguaje cobra singular relieve. Es un lenguaje poético en busca de la musicalidad de la palabra, descripción de personas y de cosas reflejando sentimientos y palpitaciones de las almas. Son novelas poéticas o poesía novelada, en las que la autora, como le ocurre a uno de los personajes de su primera novela, «se embriaga con la música del verbo».

Ana María Navales, LA TARDE DE LAS GAVIOTAS, Editorial Unali, S. L., Zaragoza, 1981, EL REGRESO DE JULIETA ALWAYS, Editorial Bruguera, S. A., Barcelona, 1981.

Escribe José Antonio UGALDE

"ARCADIA", DE I. GÓMEZ DE LIAÑO

DESDE LA TIERRA O DESDE EL CIELO



No es usual que un escritor se lance con su primera novela a un proyecto tan ambicioso como el que Ignacio Gómez de Liaño ha concebido para su «Arcadia» (1). El propio autor ha expresado en unas declaraciones que su libro tiene algo de «novela total», y aunque tal vez esa calificación sea excesiva para la novela, no cabe duda de que nos hallamos ante una suerte de compendio ético y estético de la visión de la existencia de este autor. Tal envergadura no será, por otro lado, tan sorprendente para quien conozca la trayectoria cultural previa de Gómez de Liaño.

«ARCADIA» se articula sobre dos géneros de honda tradición literaria: la novela de viajes, que tiene en Grecia sus modelos clásicos («Odisea», «Argonautas») y la narración de la evolución espiritual de un hombre en su intento de alcanzar un estilo personal de vivir y comprender el mundo (lo que los alemanes han bautizado con una difícil palabra —Entwicklungsroman— y tiene en el «Wilhelm Meister» de Goethe, y en el «Enrique de Ofterdingen» de Novalis, dos obras cumbres). Aurelio, el protagonista de «Arcadia», realiza dos viajes: uno físico, exterior, se inicia en Olimpia y se desenvuelve en las reliquias de los grandes núcleos de la cultura griega —Corinto, Epidauro, Argos, Eleusis, Atenas, Delfos—, en los que tuvo origen la civilización occidental; otro anímico, íntimo, por los vericuetos de su propia identidad, por el palimpsesto de sus ideas y sentimientos más fluidos y movientes, pero también por sus convicciones más resentidas, por sus emociones más marchitas y por los temores que amenazan convertirle en un gélido erudito deshumanizado.

Estos dos ámbitos del viaje se penetran e influyen mutuamente en el relato. En ocasiones, son los lugares, las siluetas arqueológicas, las rememoradas voces mitológicas, las que provocan los deslizamientos anímicos de Aurelio. Pero en otros muchos episodios sucede al revés: son los fantasmas específicos del protagonista, su inconsciente horror al abismo que siente ensancharse entre sí mismo y los seres o las cosas, lo que cubre el orbe exterior con una pátina de caótica inaccesibilidad o de proliferante y angustiosa insensatez. Sin embargo, para superar esta abstracta descripción del libro, es preciso examinar, por un lado, las fórmulas narrativas empleadas y, en segundo término, iluminar el carácter, la idiosincrasia, de Aurelio.

Por lo que concierne al estilo, hay que señalar que es en todo momento pausado, límpido, escrupuloso: en Gómez de Liaño hay una evidente intención de explicarse con precisión y exhaustividad. La acción puede precipitarse o detenerse, el escenario y las situaciones pueden tornarse barrocas y hasta surrealistas, el estado de ánimo del protagonista puede volverse complejo, nebuloso o hipersensible, pero no por ello la escritura se fragmenta o se hace oscura, ni el ritmo narrativo pierde su paciente organización interna, sino que prosigue con su habitual capacidad de abarcar jerarquizadamente los diversos elementos argumentales, las reflexiones enriquecedoras del narrador, todo ello con un estilo refinado, rico en imágenes y matices. Desde este punto de vista, y pese a la aparente complicación temática y psicológica, una claridad clásica otorga su

atmósfera a la novela y logra que la lectura se siga con imantada atención tanto en sus aceleraciones como en sus remansos.

En cuanto al protagonista, elemento dramático central, revela poseer los estigmas arquetípicos de una cierta condición intelectual. Al comienzo de la novela aparece aislado del mundo, entregado a contemplaciones artificiosas y extraños juegos mentales y su inmersión en el viaje es, a medias, por huir del tedio y, a medias, con la esperanza de encontrar «señales» que renueven su repertorio de conocimientos.

El emblema bajo cuya advocación se decide a iniciar el viaje es bien elocuente y nos da indicios de su catadura intelectual y moral. Visitando las ruinas italianas de Poseidonia, la pintura de un adolescente que salta desde un trampolín a las aguas le hace concebir su futuro itinerario en toda su originalidad: «Un salto perpetuo; una inmersión siempre próxima y siempre aplazada.» Parte, así, hacia Grecia con el ánimo de alimentar sus obsesiones, con el espíritu distanciado, escéptico y curioso propio de un intelectual que no aspira más que a utilizar los vestigios, las «señales», del pasado como elementos que enriquecerán su fantasía y le facilitarán la lúdica e interminable tarea de descifrar las secretas relaciones de las formas del universo, de crear un tapiz mental en el que miriadas de mundos fugaces cuelguen como constelaciones en el firmamento.

Son estos objetivos los que le exigen establecer un fino cedazo entre la vida y su persona: quiere huir del tumulto, la aglomeración y la insípida charla de la grey turística, y aun de otras especies más peligrosas de compañeros de viaje y, por ello, hace gala de un antipático tono despectivo en muchos de sus contactos humanos; quiere poner a punto todo un arsenal de artilugios de la imaginación que, como al Des Esseintes diseñado por Huysmans en «Al revés», le permitirán seleccionar entre sus percepciones y vivir permanentemente en un teatro que, alejado de las rémoras cotidianas, tenga por únicos actores la memoria, la fantasía y la erudición.

PARADOJAS DE UNA NOVELA

La comentada personalidad y las características del viaje que aborda hacían presagiar que la figura literaria de Aurelio podría inscribirse —en el mejor de los casos— en una hipotética galería de personajes novelescos entre los que se me ocurre registrar al Ulrich de «El hombre sin atributos», de Musil; al Martín Venátor de la novela «Eumeswil», de

Ernst Jünger, o al antes citado Des Esseintes; es decir, en un tipología de personajes desapegados y decadentes, lúcidos y críticos con su entorno, burlescos, excéntricos, adeptos de la especulación y del saber por el saber. Por otro lado, la obra ensayística anterior de Gómez de Liaño también aconsejaba inclinar las expectativas en la misma dirección. En «Mundo, magia, memoria» (3), ensayo sobre la vida y la obra de Giordano Bruno, Gómez de Liaño se reconocía acorde con la reforma mental propugnada por el filósofo y hermetista italiano: el hombre, en sintonía con un cosmos infinito, debía hacer de sí mismo la sede de representaciones sin fin; el pensamiento, abandonando insufribles comentarios filosóficos acerca de la verdad, debía entregarse al establecimiento del vínculo entre los distintos niveles del ser, es decir, a la manipulación mágica de la percepción y de la idea, con ayuda de la palabra, la imaginación y el arte de la memoria.

Pese a todo, la novela toma pronto un sesgo diferente. Principalmente porque Aurelio, escaso de fuerzas para aceptarse como aparenta ser, entra en crisis consigo mismo, y la dialéctica de esas crisis irá siendo registrada por los frecuentes accesos de angustia y de patológico malestar que le envuelven a lo largo de su itinerario. En segundo término, a causa de que la voz narradora se distancia, siquiera levemente, de su protagonista, a la vez que diversos personajes, y sobre todo el de Aristómenes, ponen en solfa, por vía de exacerbación, las más caras convicciones de Aurelio. Pero estos dos procedimientos —bajo los que evidentemente late el intento del autor de atacar y parodiar el comportamiento de su protagonista— resultan imperfectos, y el equívoco hace así su aparición, lastRANDO considerablemente el alcance de la novela.

La enfermedad como artilugio literario aunque aparece siempre un poco injustificada y repentinamente, no está mal utilizada: acompaña los excesos visionarios de Aurelio y consolida su carácter negativo. En cambio, el tono paródico, dirigido contra el intelectualismo del protagonista, funciona acaso en un solo episodio —aquel, magníficamente escrito, en el que Aurelio, acosado por los sofismas de Aristómenes y por el tráfago de la fiesta, comienza a alucinar—, pero en el resto del libro se pierde, absorbido por la similitud del lenguaje utilizado en la parodia y en lo parodiado. Por último, la benevolente predilección del narrador hacia su protegido protagonista desbarbala el pretendido distanciamiento entre ambos.

Más grave aún para la estructura de la novela resulta la pertinaz presencia de un Aurelio exaltado y dado a lo quimérico, que en su trayectoria jamás desborda la cualidad libresco y culturalista de sus experiencias fundamentales, se niega a descender en su trato humano al territorio de lo visceral o entrañable y en las peripecias de su viaje nunca actúa movido por el numen de lo cordial. Y no se puede decir que el autor —salvo en las débiles

correcciones antes señaladas— denuncie estas tendencias de su personaje; bien al contrario, las sirve con un inmenso ingenio narrativo: en la invención de episodios dominados por la fantasía más artificiosa, por la sucesión de ambientes y atmósferas rocamboleras que son como mundos minúsculos y desconectados entre sí, en la elaboración de personajes caóticos, de diálogos surrealistas y de raros nudos psicológicos hipertrofiados emplea Gómez de Liaño la múltiple versatilidad de sus recursos narrativos.

Todo parece, en consecuencia, indicar que Gómez de Liaño, en «Arcadia», ha querido desviar su trayectoria anterior, enfrentándose a sus actitudes teóricas y a sus facultades narrativas más desarrolladas. De ahí creo que proviene la híbrida y entorpecedora superposición de dos estructuras novelescas incompatibles, de dos líneas de tensión que actúan sobre el protagonista y oscurecen la nitidez literaria de sus acciones y reflexiones y, en definitiva, de dos maneras de entender el viaje que no se compaginan entre sí.

Por ello, el desenlace de la novela —las treinta apretadas páginas finales— es un discurso frío y abstracto que habla de vitalismo y cordialidad. Gómez de Liaño, una vez más, escribe con penetrante acierto y resulta convincente en sus asertos; pero esa misma convicción que transmite refuta la tonalidad dominante y las páginas más perfectas y elevadas de su novela. Es sintomático que, en este final, Aurelio apenas tenga nada que decir por sí mismo y que sea la voz narradora la que interprete la iluminación crucial que, según se cuenta, el personaje ha experimentado. Aurelio —nos dice el interpuesto narrador— abomina de su anterior y alada fantasía, del descastamiento de su imaginación para con la vida y de los interminables juegos mentales con que gozaba antes. Ha comprendido —insiste el narrador— que la fantasía y la razón, aisladas, se pudren y ha llegado a comprender el misterioso significado de la palabra «afecto», único lazo posible en la cooperación del cerebro y del corazón.

Pese al lastre de esa irresuelta dualidad que gravita en el núcleo mismo de la novela y la hace fracasar, hay que volver a referirse a la envergadura del ingenio y del talento de Gómez de Liaño. Por muchos motivos, «Arcadia» sigue siendo una novela de intenso interés: posee la honestidad propia de una batalla sostenida en pos de una escritura que intenta aunar ética y estética hasta límites desconocidos por estos lares; contiene páginas logradas que rayan a una altura estilística ignorada por la novela de nuestras últimas décadas; se lee siempre con interés e incluso con pasión en aquellos momentos en que su autor revela, inconscientemente, la paradoja que le ha vencido.

Gómez de Liaño deberá decidir en su próximo libro entre escribir desde la tierra o desde el cielo.

(1) «Arcadia», de Ignacio Gómez de Liaño; 382 págs. Colección Nueva Ficción, de Alfaguara-Nostromo.



Jesús Alviz, en un reto temático y formal

PUEDA que aquel impulso, emulación o incitación editorial que movió nuestra narrativa tras el «boom» hispanoamericano —con éxito y perseverancia relativos— se esté repitiendo ahora, también con férvida apuesta editorial. (Uno de los realizadores editoriales de aquel antaño y trasantaño Carlos Barral, otra vez a la palestra, al lado de los Munárriz, Sorel, Salinas, Domínguez...) Caso por caso, se viene comentando con variedad de puntos de mira, de firmas en la abierta tribuna a que este Cuaderno, un tiempo cerrado o semi-

cerrado, se agrega. No voy, de comienzo, a los nombres y los títulos surgidos en las editoriales más señaladas, sino a un nombre antes aparecido en ediciones provinciales, y hoy en una nueva editorial madrileña, Nuevo Sendero —expresiva colección: Oncevaras—, que sospecho sea un traslado o impresión de Madrid de anterior aventura extremeña. Me refiero a Jesús Alviz, con su novela «Calle de Urano». Anoté aquí impresiones de sus novelas anteriores, señalando la voluntad de renovación y brillantez experimental que traslucían, con temas del vivir provincial en el clima juvenil y universitario. Ya en ellas, y en la última especialmente —«El frinoso vino a Babel»—, aparecía el tema al que ahora está entera y vibrante mente dedicada la nueva, como su mismo

título indica. El homosexualismo o el sexismo pánico, según el texto. Se trata de un alegato ensayístico y proclama de libertad, mostrando por vía de ejemplo los enmascaramientos a que se ve precisado, en la provincia, en su sociedad, un gay de tomo.

Unos coloquios, unos artículos de Prensa suscitan el discurso, comentan las teorías que hoy tanta tinta consumen. En mi primer recuerdo informativo, los estudios de Maraño. La expulsión de un profesor en un colegio de segunda enseñanza acusado de estas prácticas, y la prolongación del caso en el protagonista, son el argumento práctico, el ejemplo. Hay también manifestaciones íntimas —de enmascaramiento y desenmascaramiento, destape caracterioló-

gico— en manifestaciones epistolares de un veterano y relación de aventuras viajeras a la busca de emociones y sorpresas en la vecina Portugal. Todo el relato podía haberse desarrollado en forma tradicional, cuyo esquema subyace. Pero Jesús Alviz ha querido que enmascaramiento y desenmascaramiento agredan mediante la superposición de planos, elipsis, parodia: la forma poética, partiendo de la «noche oscura» de San Juan, la extremosidad lingüística, el culturalismo —la vivacidad del discurso y traslado referencial del situacionismo erótico.

Vuelvo a decir —retratando la atención a esta su última novela de una preterición, que, como otras muchas, no he podido salvar antes— que en Alviz hay decididamente un narrador actualísimo, de larga proyección y valiente forcejeo con las formas. Supone este libro un gran salto en el manejo de recursos formales y expresivos, aun en medio del asfixiante imperativo dialéctico, ensayístico y, como apuntaba arriba, de proclama, de grito de libertad en un campo argumental en que seguramente hubiera sido especialmente propicia —y hasta eficaz a los mismos efectos— la ambigüedad y la sugerencia.

Escribe Leopoldo AZANCOT



Hacia el Nihilismo: Un lenguaje nuevo

CADA día más, el romanticismo alemán se agiganta ante nuestros ojos. No es ya, como en la década del 30 y entre los surrealistas franceses, que se vea en este movimiento ejemplar una vía privilegiada para alcanzar los dominios del sueño, de lo onírico, para seguir caminando tras las huellas marcadas por hombres como Novalis o Arnim. Lo que desde hace pocos años comienza a resultar evidente es que hay que proseguir la tarea emprendida por los románticos, pero en una dirección distinta a la que ellos se abocaron. De donde la importancia en sí, y para nosotros, en especial, de un libro como Lenz, de Georg Büchner, que, precedido por un importante prólogo de su traductor, Rafael Gutiérrez Girardot, acaba de publicar entre nosotros Montesinos Editor. Pues esta breve novela desconcertante, en la que el autor de esos dramas fundamentales que son Woyzeck y La muerte de Dantón aborda el tránsito a la locura de otro dramaturgo alemán ejemplar: Jakob Michael Reinhold Lenz, muerto a fines del siglo XVIII. Esta novela estremecedora y a ninguna otra parecida —digo—, señala el momento en que el romanticismo alemán inflexiona el sentido de su marcha y se orienta hacia lo absolutamente desconocido.

CON Lenz, el romanticismo alemán, que hasta entonces se había desarrollado en el aislamiento más total, se abre al mundo con resultados catastróficos: lo que en el ámbito cerrado del idealismo era autosuficiente, se revela, fuera de él, carente de sentido y sustancia, y, lo que es peor, como el lugar de una grieta a cuyo través se atisba el sinsentido y la falta de entidad del mundo y de la vida. ¿Se comprende, a la vista de ello, que Lenz fuera ignorado a todo lo largo del siglo XIX, y que sólo después de la gran crisis que señaló el comienzo de nuestro tiempo pudiera ser comprendido en profundidad? Los expresionistas germanos vieron en esta novela un inicio de que ellos eran la desdichada y triste prolongación. De donde su influencia en tanta prosa quebrada y crista-

lina, misteriosa a fuerza de luminosidad, de los años 10, 20 y 30.

LOS románticos alemanes asentaron su obra sobre lo sagrado sin determinación, pero manteniendo lazos con las concepciones religiosas tradicionales. Büchner, en Lenz, rompió esas ligaduras, y de inmediato se sintió inmerso en el seno del nihilismo. ¿Por qué? Porque el contacto sin mediación entre el hombre individual y lo sagrado aniquila al primero, se sustrae a su conciencia y priva con ello de fundamento a lo dado, arrastrando así al hombre a la locura. Tal fue el caso de Hölderlin. Y tal, también, en el plano estricto de lo imaginado, el del Lenz de Büchner, novela en la que los psiquiatras contemporáneos ven la primera descripción exacta de una esquizofrenia.

DE qué medio se valió Büchner para conseguir este resultado? De un estilo sin precedentes, que Gutiérrez Girardot describe con prolijidad y acierto en su prólogo. La novedad de ese estilo, sin embargo, no era consecuencia de una voluntad de ruptura con los precedentes, sino que surgió de la subordinación total del mismo, aun en su estadio virtual, a una experiencia que sólo a su través podía formularse. Y ello es lo que lo diferencia de aquél que, a través de los juegos estériles de Mallarmé, tanto ha estorbado el desarrollo de las letras en nuestro siglo: no se trata de alterar el lenguaje para alcanzar lo nuevo, sino de establecer un encuentro originario con lo aún no formalizado, tras el que un estilo distinto a cualquier otro comienza a configurarse. Ese encuentro precisamente que tiene lugar en Lenz y que asegura al libro su rara grandeza y su poder de irradiación hacia el futuro.

Masculino y femenino



CONSIDERADO durante muchos años como un escritor para adolescentes, Jack London comenzó a ser reivindicado, en la pasada década, como un autor mucho más complejo de lo que se creía, como un narrador que se sirvió de la ficción para hacer frente a algunos de los problemas mayormente acuciantes que se le plantearon al espíritu americano en el tránsito del siglo XIX al siglo XX. En este sentido, *El lobo de mar* (que publica Libros Hiperión) es una obra ejemplar; aquella, quizá, en la que las angustias y las contradicciones del escritor, y de aquellos a quienes sin saberlo representaba, afloran con mayor nitidez, con un máximo de violencia.

EL conflicto, tal y como lo refleja esta novela, tenía como origen el descubrimiento por el proletariado norteamericano de que la libertad sin trabas, fundamento de la identidad de su país, podía arrastrar a muchos, en el plano económico, a situaciones de extrema injusticia. ¿Había, por consiguiente, que prestar oídos a las voces que, procedentes de Europa, exaltaban las ventajas del socialismo, de la colectivización, en nombre de una vida comunitaria específicamente humana? En aquella etapa de capitalismo salvaje, hacerlo así parecía necesario, pero ningún norteamericano auténtico podía dejar de pensar, al mismo tiempo, que esa solución implicaba un sometimiento al espíritu europeo, de cuya negación habían nacido los Estados Unidos, y abrir las puertas a males posibles de gran envergadura, entre los que destacaban la renuncia al individualismo y el sometimiento a la tiranía de la burocracia.

FRA esto todo? El lobo de mar prueba que no. En efecto, en esta novela que aparentemente es un mero relato de aventuras, Jack London pone al descubierto el trasfondo del problema, las bases inconsistentes e instintivas del conflicto, y ello sirve para imponer la certeza de que dicho conflicto resulta insoluble si no se procede previamente a una desmitificación de las ideas en que el sustrato inconsciente e instintivo del problema en cuestión se materializaba.

EL barco en que el protagonista del libro se encuentra prisionero, y el mar que lo rodea, es visto por London como el lugar donde se manifiesta sin trabas la verdadera naturaleza de la vida: una fuerza indomable, sin sentido, frente a la que hay que afirmarse en solitario si se quiere subsistir. Una concepción tal de lo dado, típicamente darwiniana, y potenciada por el nietzscheanismo entonces en vigor, hubiera podido, sin embargo, ser trascendida por London con relativa facilidad —era consciente de que abocaba al hombre a la inhumanidad— de no verse potenciada por una intuición oscura: la de que esa fuerza es la manifestación más pura de la esencia de lo viril, y de que, en consecuencia, el hombre no puede negarla sin negarse en cuanto varón. El protagonista del libro, que en la escena del naufragio con que se inaugura la acción pone de manifiesto su desprecio hacia lo femenino, va asumiendo una virilidad exacerbada a lo largo de la primera mitad de la obra, y entonces se produce la revelación: ese movimiento de afirmación de lo masculino desemboca en la homosexualidad —es decir, desde el punto de vista de London, en aquello que la niega—, por lo que resulta evidente que hay que dar marcha atrás. ¿De qué forma? Como un deus ex machina, surge la mujer —rescatada también de un naufragio—, y tras él, el amor, gracias al cual, mediante la teoría de los vasos comunicantes, se restablece el equilibrio entre lo masculino y lo femenino —cada uno de los cuales pierde parte de su singularidad—, y se atisba una solución al problema.

CONVINCENTE? La falta de credibilidad de esta segunda parte de la novela prueba literalmente que no. Y lo que es más grave: que la cuestión de la vida comunitaria y de la relación entre los sexos continúa sin haber encontrado un planteamiento correcto.

Escribe Manuel QUIROGA

“La Sibila”, de Agustina Bessa Luis

LA MUJER EN LA LITERATURA PORTUGUESA



EL lamentable desconocimiento que el lector castellano tiene de la literatura portuguesa viene propiciado fundamentalmente por un grave absentismo editorial. Verdaderamente no se presta ninguna atención a la narrativa en lengua portuguesa, así sea del país hermano o procedente de Brasil, lo cual resulta harto insólito, sobre todo a la vista de los importantes valores contemporáneos y clásicos que puede ofrecernos. Y no es cosa de hoy; incluso en tiempos pretéritos, en los cuales existían demasiados paralelismos trágicamente largos años duraderos, apenas nos llegaban mediocres traducciones y pocos medios, de los que es necesario apartar revistas literarias como «La Estafeta Literaria» o «Cuadernos Hispanoamericanos», por ejemplo, se ocupaban de citar y comentar las publicaciones que se nos ofrecían. De esta manera, una literatura con pasado común era para los hispanolectores bastante más desconocido que los peores engendros, betselleros y «booms» en lengua yanqui, siempre en las más descabelladas y mecánicas traducciones.

Hoy, con similares expectativas de democracia en Portugal, y de política no hablemos, con importantísimos nombres en la narrativa brasileña, apenas llegan algunos títulos de la mano, desde luego de editoriales menos preocupadas por su función comercial que por el valor cualitativo de su producción literaria.

GRACIAS al desastre antes indicado, una novela como «La Sibila» (1), de Agustina Bessa Luis, publicada en su país en 1954, aún no era conocida en España, pese a haber sido traducida con anterioridad al alemán por ejemplo, Agustina Bessa Luis nació en Vila Mea en 1922 y actualmente pertenece a la Academia das Ciências de Lisboa.

UN relato que se eleva sobre la propia epopeya rural galaicoportuguesa hace de «La Sibila» una interesante representación de la novela contemporánea, si-

tuando a su autora en la cúspide de la narrativa lusa tras el importante hito representado por precursos como Antonio Patricio, Fernando Pessoa o Raúl Brandao, lo que también le da un lugar de honor en el propio entorno ibérico.

LA historia de la casa de la Vessada y el acontecer de los años en los que Quina la regenta, partiendo de las premisas de su nacimiento e infancia, completan el relato de este libro. A través de él aparece «la sibila», una mujer que entraña para el Portugal rural y con muchos atisbos, no en vano alguien lo considera una misma patria, para las propias epopeyas galaicas, con su recia estirpe de mayorazas, todos los valores de la representación del poder y la administración de los grandes latifundios rurales. Porque si es cierto que aparece el hombre como imponente administrador de vidas y haciendas, la verdad es que en este caso, como en múltiples de la sociedad galaico-portuguesa, tal cuestión es sólo aparente: es la mujer la protagonista de los hechos más importantes de la diaria actividad, es el más delicado inductor de sucesos y vivencias; ese aparente sometimiento al varón queda desterrado por sus decisiones drásticas y por la esforzada permanencia de la hembra desenvuelta y atenta a las vicisitudes y problemas diarios.

AQUI tenéis a la señora Joaquina Augusta, de la casa de la Vessada, a quien su acrecentamiento de propiedades y riquezas en productivos dineros confería ya el título de doña. Tenía cincuenta y ocho años, se mantenía con una esbeltez de moza, aunque un tanto encorvada y con el pelo totalmente blanco. Estaba en el apogeo de sus facultades de administradora, de discernimiento y de vivacidad. Sabía disfrutar el placer de la hisonia, sin cederle sus intereses: sabía ser cauta, sin dejar de ser audaz. Sabía ser generosa sin perjuicio suyo y sin establecer entre ella y el desafortunado o el

vencido esa clase de relaciones odiosas, comunes en el mundo de los que mutuamente se expolían y degradan. Estaba perfecta en su cargo de sibila, pues conocía el alma humana de dentro a fuera, lo que es tal vez prever siempre en ella lo imprevisible, sin por ello llegar a comprenderla. Era una fortaleza de prudencia cuya torre del homenaje era siempre la vanidad. Pero no pasaba de ser una mujercita enteramente ignara, loca y vulnerable de corazón, en el día en que aceptó en su casa a aquel crío e incondicionalmente lo adoptó.

POCAS veces es tanta la profundidad psicológica con que el autor trata a sus personajes, ese detenimiento para describir cada rincón de la casa, cada vestido o cada movimiento de los seres que animan el relato, desde los más insignificantes hasta ese Custodio, hijo ilegítimo que al pasar a la casa de la Vessada ve a Quina como una madre más que una protectora o ama. Lo vivido y lo imaginario se confabulan para dar la talla excelsa de Quina, esa «sibila» que, natural o sobrenatural, ejerce el patronazgo, a veces magnificado, de la hacienda y de su entorno. Parientes, criados y amigos forman parte de una escenografía entre gris y dramática que sirve de hábitculo para un mundo desgarrado y muchas veces cruel en el cual se desarrolla la existencia del universo rural portugués.

LA sibila, con su espíritu entre profético y sobrenatural, lleva las riendas de su hacienda con vigor y ánimo inigualables. Su vida transcurre de forma macilenta, descolorida, aunque con una tenacidad inquietante y magnífica. Su juventud, madurez, senectud y muerte son sólo parte de su existencia; la casa de la Vessada, que ya antes estaba en su lugar, seguirá estándolo después. Sin embargo, nada será igual. Quina le imprime su propia personalidad y su propio valor.

EL relato, de una hondura y una belleza amplias, es una muestra casi perfecta de la mejor literatura portuguesa. Creemos que Agustina Bessa Luis es un buen ejemplo de una serie de autores importantes que aún el lector español no ha tenido tiempo de «degustar».

NOVELA vigorosa y llena de aciertos, a la cual la traducción de Isaac Alonso Estravis engrandece y sitúa en el mejor lugar para representar, al menos hoy, a la literatura de Portugal.

(1) «LA SIBILA», de Agustina Bessa Luis. Editorial Alfaguara. Madrid, 325 páginas.

Escribe FRANCISCO RIVAS

DISTRITO FEDERAL

LA CORRIENTE



Escribe PLACIDO

La comedia musical egipcia



CONTRA los desesperanzados pronósticos veraniegos, la temporada madrileña avanza y se desata ante nosotros como cascada bulliciosa y polémica. A pesar de todo —como precisa el lema de la Unidad de Base Paracaidista—, los abanicos se cierran y entre la abundante lluvia de exposiciones parecen primar aquellas que fluyen en el sentido de la corriente principal: Picasso, triple Gordillo, Costus, Pérez-Juana, Equipo Crónica, Carlos Forn, y en el vértice, Otras figuraciones (véase el artículo de Santos Amestoy el mes pasado). Sin olvidar los adornos: cartelas de discos, figurines, espejos, pastiches...

Del hermoso catálogo de la exposición organizada por María Corral en las salas de La Caixa madrileña sorprende, a mí al menos, y sobre todo, el tono militante del texto de Ángel González, invitación a desenterrar el hacha de guerra entre abstractos y figurativos. De las reacciones, la más chocante quizá, la de Gordillo, según la recogía «El País» al día siguiente, algo así como: «Esto es la moda, y si estamos de moda, algo no encaja.» Nada inocente, por cierto de la historia reciente, pienso que su título debería haberlo. Del texto de Juan Manuel Bonet, precisa reconstrucción sido «Retrato de grupo en un paisaje madrileño», y no español.

CURIOSAMENTE, la exposición no se ciñe, como los textos, ni a un panorama exclusivamente madrileño ni se ajusta por completo a esa corriente o proyecto, «figurativo» y «principal», «el más ambicioso que, según Ángel González, contempla la historia de la pintura española en esta segunda mitad del siglo». Resulta que, calidad y presentación a un lado, esta muestra ha disparado lenguas y ánimos, sobre todo por lo que no espero hubiera podido ser, El fantasma de Rafael Pérez-Minguez flota por todas las esquinas, y para mí que la «corriente» (Gordillo, Aguirre, Alcolea, Quejido, Pérez-Villalta, Carlos Franco), o la ma-

yoría de ellos al menos, hubieran deseado una selección más estricta e historicista. Idea que, por otra parte, flota también desde 1980 y Madrid DF, exposiciones, digamos, de consenso generacional. Ya se batieron las primeras lanzas en torno a la, por fin, no excesivamente afortunada selección española en la reciente Bienal de São Paulo. Y continúan rompiéndose de cara a próximas exposiciones en Cambridge y otras ciudades allende los Pirineos.

A mí, qué quieren que les diga, no me parecen mal las guerras, las artísticas al menos. Pero lo de corriente principal, Niágaras aparte, me recuerda tufillos entre leninistas y maniqueos. En todos lados, de este y del otro, se cuecen habas epigonales, fáciles amaneramientos y la banal «alegría del color» no conduce a mejores resultados que la no menos banal «alegría del monigote». Ejemplos mil. Y en La Caixa misma se exhibe uno de los más descarados. Y la sana golfería que añora Ángel González tampoco ha sido nunca patrimonio exclusivo de tal o cual figurativo. Recuerden, por citar un solo ejemplo, las últimas entregas de un Miguel Ángel Campano.

EN fin, no me parece cabal que excelentes exposiciones de «abstractos», como las recientes de Julio Juste, Alberto Solsona o Manolo Salinas hayan estado casi condenadas a pasar sin pena ni gloria, en un entorno delicadamente arisco. Focalizarse en exceso nunca suele dar buenos resultados, y menos cuando se rozan las mieles de la moda. La razón, no la superficial ni la ideológica, la razón del corazón, digo, siempre acaba siendo patrimonio de las tendencias minoritarias, de aquellos que se ven obligados, y saben hacerlo, a pintar a contracorriente. Y valga lo dicho por mucho que, ya se sabe, ni la pintura ni los pintores nunca atiendan a razones.

OR vez primera, los cinefilos españoles van a tener la posibilidad de conocer la cinematografía egipcia a través de una muestra bastante extensa y representativa del cine que se ha hecho y se hace en aquel país árabe. Ya apuntábamos el pasado viernes la intención de la Filmoteca de programar un ciclo dedicado a la comedia musical de Egipto, algunas de cuyas películas se han podido contemplar esta semana y se van a poder visionar también en la próxima. Es una muestra que desarrolla la Filmoteca en colaboración con el Festival de Vittel, festival que se celebró el pasado octubre en aquella localidad francesa. Se le denominó Encuentros de Cine Mediterráneo, y su directora, Lydie Trigano, ha colaborado de manera importante para que la Filmoteca consiga las copias que componen este ciclo, y es posible, incluso, que asista en Madrid a alguna de estas proyecciones y presente la muestra.

DICE el director de la Filmoteca, Florentino Soria, que el objeto de este ciclo es dar a conocer en nuestro país una cinematografía escasamente conocida, en uno de sus géneros más cultivados, y que para nosotros, y probablemente para casi toda Europa, resulta prácticamente inédita. Como dijo Samir Farid durante el Festival de Vittel: «Se puede decir que el cine egipcio se ha desarrollado tanto hablando como cantando, sin lo cual hubiera podido permanecer mudo hasta ahora». Efectivamente, el cine egipcio no es más que el fiel reflejo de los gustos árabes, y precisamente la música es una constante en la vida árabe, en general, y egipcia, en particular. Tanto es así que acaso es posible que la televisión egipcia sea la única del mundo que presenta la totalidad de su publicidad —ya sean coches, compañías de seguros, productos de belleza o bancos— con canciones, con eslóganes cantados o sobre imágenes de danza.

GIPTO cuenta con la más fuerte y antigua cinematografía de los países árabes. De hecho, las primeras proyecciones cinematográficas que se realizaron en la zona tuvieron lugar en Alejandría en 1896, y el primer largometraje de producción íntegramente egipcia se realizó en 1927 y se llamó «Laila». La primera proyección sonora fue, precisamente, «El himno del corazón», realizado en 1931 y estrenado a principios de 1932, con coreografía de Mario Folbi y Stéphane Rusti. Era, obviamente, una película cantada, una comedia musical. Más de la mitad de los filmes egipcios realizados después, y desde luego no es una cinematografía escasa, pues se cifra en unos tres mil títulos, son filmes cantados, mientras que en la otra mitad aparecen canciones de forma evidente, por lo que se pue-

de decir que no hay ninguna película egipcia que no contenga alguna canción o danza. Desde luego, hasta 1960, todas las películas tuvieron su parte musical como ingrediente protagonista de la historia, y en las películas dramáticas habituales (ya sean comedias o tragedias) los momentos más fuertes del filme vienen resaltados por numerosas canciones.

EN Egipto, la música gustata de manera especial.

No cabe duda de que el gusto por la música es general en el mundo, pero en los países árabes esta realidad limita con la pasión. Las raíces históricas y pei- queas de este hecho son profundas. Por ejemplo, el libro más célebre del patrimonio cultural árabe, y con casi total seguridad el más difundido hasta ahora, es el libro de Ali Faraj Al Asfahani, titulado «Al aghani», es decir, «Las canciones». Los artistas contemporáneos árabes más conocidos son los cantantes y las cantantes. Del tipo musical, la canción árabe que más gusta es la canción en solitario, relativamente larga y melódica, en la que el cantante expresa profundamente lo que siente. En el teatro, una buena parte de las obras son asimismo cantadas, modalidad que existe desde, al menos, los principios del siglo pasado.

LA selección de películas que se programarán en la Filmoteca comprenden fundamentalmente la producción realizada entre 1950 y 1955. Las películas se proyectarán en versión original con subtítulos en francés, y su horario será, primordialmente, la función de las diez de la noche. En el ciclo podrá conocerse ya obra de Badraján (1909-1970), uno de los pioneros del cine árabe, autor de 41 largometrajes, la mayoría musicales, y del primer libro en árabe que se publicó sobre cine: «El cine» (1936). Su mejor película, probablemente, fue «Lah-El-Allah» («Canto de esperanza»), interpretada por uno de los mitos femeninos más espectaculares de los países árabes, ya fallecida: Um Kulzum.

OTROS directores que podrán estudiarse serán Yusef Chain, que se reveló como actor en Cannes, en 1955; a Omar Sharif, y autor de obras como «Eres mi amor» (1957); «Ibn el Nil» y «Será fi j wadi»; Yusef-el-Sibrat, con su obra «Crare-el-hob» («La calle del amor», 1958), y Anuar Wagdi, autor de «La pequeña Yasmína» y «Gaz el Banat» («Coqueteos de jovencitas», 1949). Obras todas ellas de gran éxito en los países árabes, y que, junto a la característica ya señalada de su musicalidad, dan a conocer un peculiar modo de hacer cine y entender la vida, algo insólito para muchos españoles, quienes quedaremos, seguramente, sorprendidos y encantados.



Escribe J. L. G.

UN CENTENARIO QUE NO ACABA

EL centenario de Juan Ramón —sus celebraciones— no se cerró, al parecer, con el año 1981. Aparte de las dedicaciones de VIERNES LITERARIO ya en el 82, los actos públicos en su homenaje también prosiguen. En la Biblioteca Nacional, donde aún está abierta la magnífica exposición bibliográfica y pictórica janramoniana. Santiago Amón disertó esta semana sobre «Juan Ramón, Platero y el mar». Hoy lo harán en el INLE Puraza Canelo, Rafael Soler y José María Bermejo, con motivo de la entrega a éste del V Premio de Poesía Juan Ramón Jiménez. Y días pasados, también en el INLE, se presentó la edición del centenario, veinte volúmenes de la obra janramoniana de los que ya aparecieron diez, que coordina Ricardo Gullón y edita Taurus con la colaboración de la Dirección General de Promoción del Libro del Ministerio de Cultura. De uno de estos volúmenes —«La soledad sonora», que prologó Leopoldo de Luis— ya se ocupó «República de las letras» la misma semana de su publicación. En el acto del INLE, además de Jesús Polanco, presidente de Taurus, disertaron ampliamente sobre la obra del andaluz universal el director general Matías Vallés y el profesor Gullón en dos lecciones espléndidas, particularmente la de este último, que es uno de los máximos especialistas en J. R. J. Recordó Gullón, por cierto, entre otras cosas, la tremenda injusticia de José María Castellet, que ignoró deliberadamente a Juan Ramón en sus antologías «Veinte años de poesía española», de 1960, y

«Un cuarto de siglo de p. e.», de 1966, tema del artículo de Santos Amestoy —a quien citó— del último VIERNES LITERARIO.

¡BRAVO-VILLASANTE, ELENA QUIROGA, GARCIA NIETO?

LA Real Academia saca a elección la vacante de Peman. En los mentideros literarios —sobre todo en el café Gijón— es tema de más de una tertulia. Quizá porque, de nuevo, García Nieto, tras aquel lamentable episodio de hace años, en que don José María precisamente dejó a Pepe en la estacada, en favor de Torcuato Luca de Tena, figura hoy como candidato a un sillón académico. Pero esta vez los contrincantes de Pepe García Nieto son dos mujeres: Carmen Bravo-Villasante y Elena Quiroga. Tras el ingreso de Carmen Conde, parece ser que las mujeres se animan, apoyadas, claro, por otros académicos. Los valedores de Carmen Bravo —se dice— son Alvar, Díaz-Plaja y Salvador Fernández. Dámaso Alonso apadrinará a la Quiroga. Y Ceta, a su entrañable Pepe García, como él le llama. Julián Marías quería presentar de nuevo a Rosa Chacel —la derrotada por Carmen Conde—; pero ésta ha prohibido terminantemente que su nombre vuelva a sonar en la Academia. Hubieran sido demasiadas contrincantes femeninas para García Nieto.

EL NADAL, OTRO PREMIO FEMENINO Y UNO CON NOMBRE DE MUJER

SE ha comentado mucho el premio Nadal de este año; no porque fuera a parar a

una mujer, sino por las declaraciones de ésta. «El Nadal y los pucheros» podría encabezar la noticia que se dio en la noche de Reyes, al concederse el premio de Editorial Destino a la desconocida Carmen Gómez Ojea, que se apresuró a proclamar su condición de ama de casa y su amor a los guisos por encima de todo, lo que no le ha impedido escribir hasta nueve novelas, una de ellas galardonada días pasados con el premio Trigre Juan de novela corta. Otro premio que ha ido a manos femeninas es el José Luis Hidalgo, de poesía, que ha ganado nuestra querida Ana María Navales, que es también novelista y profesora universitaria; cuyos comentarios críticos sobre las letras de su tierra aragonesa son familiares a los lectores de VIERNES LITERARIO. Ana María Navales es este año secretaria del jurado de los premios de la crítica, jurado que ya está constituido en su totalidad y cuya composición daremos a conocer en breve. Pero hay un premio más, relacionado con un nombre de mujer, aunque no haya sido para mujer el galardón. Se trata del premio Leonor, instituido en Soria en homenaje a la que fue esposa y musa de Antonio Machado. De entre las 339 obras que optaban a este premio, dotado con un cuarto de millón, «Compás», del poeta gaditano y también amigo nuestro Antonio Hernández, se alzó con el galardón soriano.

EL CIUDAD DE MELILLA SIGUE EN CABEZA

EL premio Ciudad de Melilla, en prestigio creciente, tras haberlo obtenido Luis Rosales, en su tercera edición, había dejado de ser el llamado premio gordo de la poesía española. En el último año rebasó el medio millón de su dotación otro premio, que, por vez primera, se concedía, y cuyas 600.000 pesetas ganó el poeta cordobés Manuel Álvarez Ortega. Me refiero al premio Fernando Rielo de poesía mística. Con medio millón también está dotado el Jorge Guillén, para el que se admiten obras hasta el día 1 de marzo en el

Consejo General de Castilla y León, apartado 429, de Burgos. Pero ahora acaba de convocar el Ayuntamiento de Melilla su conocido premio internacional. Y superando a todos, lo ha dotado con 750.000 pesetas, añadiéndole, además, un accésit de 100.000 pesetas. Premio y accésit serán publicados en la colección Rusadir, reservándose, como en años anteriores, ciento veinticinco ejemplares para los autores de los libros. Setecientos cincuenta versos será la extensión mínima exigida para los libros que opten al premio, exigiéndose también la condición de inéditos para la totalidad de sus versos. No valen, pues, los poemas que hayan aparecido antes en revistas y periódicos. Al exigirse el anonimato a los concursantes, mal podría conciliarse esto con la publicación de poemas sueltos, que firmaban sus autores en las revistas y luego pasaban a formar parte del libro. El plazo de admisión concluye el día 30 de mayo y el fallo tendrá lugar el día 1 de octubre.

UNA NOVELA Y VARIOS POEMARICS

EN las últimas semanas, entre el año que se va y el nuevo que llega, se han publicado muy diversos libros. Me referiré a una novela —«School Bus», de José María Latorre— que obtuvo el premio Degeneración de los 80 y ha editado la colección Pluma Rota. Se presentó con aires de renovación en esta clase de actos, en un coloquio donde intervinieron, además del propio autor, Rafael Conte, Juan Benet, Fernando Savater y Fernando Sánchez Dragó, coordinados todos ellos por Apuleyo Soto. También quiero dar cuenta de la aparición de los poemarios «Los ojos en las ramas» —una delicia de libro, «crónica de lo frágil y lo perecedero», según su autor—, que Ángel García López destina a chicos y grandes, y edita Godoy de Murcia, y «De crepúsculos, ocasos y venados», de Juan María Jaén Avila, un poeta que poesía nueva (colección sabe muy bien dónde está la Puerta del Sol).

Escribe Francisco VEGA DIAZ

Alejandro Otero, médico socialista



ALGO he leído recientemente —artículo o respuesta en una entrevista— en que se comentaba lo que el entrevistado llamaba «exceso» en sacar a relucir personajes de la España republicana y del bando gubernamental de la última guerra civil. No puedo asegurar si el comentario fue de queja o de protesta. No tenía razón el comentarista, ya que después de más de cuarenta años, en los que nada bueno se pudo hablar respecto a personas dignísimas, mientras se leían y oían inmerecidas diatribas, era lógico que sucediera eso, y con un calor más expansivo y una mayor frecuencia de los recuerdos. Viene esta consideración a propósito de un libro aparecido hace pocos meses de José Fernández Castro sobre don Alejandro Otero, gallego redondelano de nacimiento, catedrático de Obstetricia y Ginecología de la Universidad de Granada y, al final de su vida, de la Autónoma de Méjico.

OTERO había sido, desde sus tiempos de la Universidad de Santiago, el discípulo predilecto de don Manuel Varela Radó y siguió honrándose con serlo el resto de su vida. Nunca fue alumno directo ni colaborador de don Sebastián Recasens, como por leve error se sugiere en este libro, aunque entre ambos medió una real simpatía. Más aún, antes de obtener su cátedra de Granada en oposiciones magníficas, Otero se trasladó a Europa para ampliar estudios, siguiendo consejos de su extraordinario maestro Varela.

CONOCI a Otero personalmente durante la guerra civil. Fui presentado a él en la Barcelona bélica por otro también excepcional socialista, don Julio Bejarano, profesor de Dermatología de la Universidad Central, pero no puedo decir la fecha exacta. Ocurrió en ocasión de un viaje mío a Barcelona, convocado por mis superiores de Sanidad Militar. Recuerdo que el primero a quien visité fue a Teodoro Menéndez, con el que me unía una casi familiar amistad desde la infancia; él me acompañó hasta el despacho de Bejarano. Después de la entrevista fuimos a almorzar a un restaurante donde encontramos a don Alejandro Otero, que estaba esperando mesa en unión de una bella representación del sexo femenino, con la que hablaba en francés; ella chapurreaba el español. Otero había llegado aquella misma mañana de París y, con su seriedad habitual, dijo crudamente: «He venido de París sólo para cuarenta y ocho horas. Veamos si la cocina catalana me deja mejor sabor de boca para el regreso que otras cosas». Y nos rogó aceptáramos sitios en su mesa, advirtiéndome que cada cual debería pagar lo suyo, pues estábamos en guerra.

DURANTE la comida, Otero insistió, una y otra vez, en decir que era muy triste observar la ligereza con que algunos tomaban la guerra, como si ya estuviera ganada, y la traición con que otros dejaban de cumplir con su deber. Con respecto a esto último se refería a algunos políticos intelectuales que habían sido comisionados, antes o después que él, para misiones en el extranjero y que nada más verse fuera de España habían tomado las de Villadiego, llevándose las divi-

sas que les habían dado. Citó expresamente el caso de un catedrático de Madrid, no médico, a quien habían encomendado una gestión reservada —compra de alguna voluntad francesa conocida como posiblemente vulnerable— y que había huido a América. A los pocos años de esto ambos coincidieron en Méjico, donde el profesor fugado había llegado a tener un gran prestigio. Cuando se encontraron, el interesado se acercó a Otero y, algo avergonzado, intentó darle explicaciones sobre lo que había hecho. Otero le puntualizó: «En una guerra civil todo es posible, pues entran en juego todas las cualidades humanas, desde el miedo, el latrocinio, desde el heroísmo a la traición. Su conciencia será el mejor juez para sus disculpas». Me relató este encuentro el propio autor de la fechoría, quien, no obstante, se volcó en elogios sobre la personalidad de Otero; éste, poco después de llegar a Méjico atendió a la esposa de aquél por un problema obstétrico o ginecológico, negándose a cobrarle honorarios.

EN plena guerra vi también a Otero, a finales de 1938, tras de una importantísima reunión del Gobierno con los jefes militares en algún lugar de Levante. Otero fue a Beza porque quería acercarse lo más posible a Granada, con la sentimental ilusión de contemplarla a distancia, aunque fuera a vista de pájaro, desde algún punto del frente. Como yo ya le conocía me acerqué a él, que iba de paisano, y después de autopresentarme como jefe de Sanidad del Ejército de Andalucía, me ofrecí a acompañarle, para lo que pedí el pertinente permiso con el pretexto de ir a inspeccionar un hospital de campaña que había en Sierra Nevada. De Trévez no pudo pasar, quedándose sin cumplir su deseo. Por cierto, que al pasar por Guadix lo primero que hizo fue visitar a unos clientes suyos muy de derechas, por los que se enteró de que habían matado al cabeza de familia. Y hasta que acabó la guerra los familiares tuvieron reiterada constancia de la bondad de Otero; yo mismo cumplí parte de sus encargos.

DON Alejandro Otero se salvó milagrosamente de la «débacle» de la guerra. La Universidad de Granada fue quizá la que más alto número de fusilados dio a la estadística. En aquel

centro docente no quedó un solo catedrático de izquierdas. Hasta pocos días antes de su muerte mantuvo gran amistad con otro profesor de Granada, que se había salvado gracias a la ayuda de un militar agradecido que le ocultó; por él y por un ilustre cardiólogo y amigo inolvidable de aquella ciudad supe del horroroso clima de aquellas fechas, que a tantos se llevaron junto a García Lorca. Solamente por las bestialidades que de Otero dijeron en Granada algunos desalmados durante aquellos días, exceptuando a todas las monjas de su sanatorio, puede conjeturarse que si lo hubieran cogido, su muerte habría dejado una imborrable huella más de aquella tragedia. Tuvo Otero un espíritu universitario tan ejemplar como el de su gran amigo don Fernando de los Ríos, pero aderezado por los matices humanitarios pertinentes a su ética médica.

POR azares del destino y por «selectividad» ante las imposiciones de la guerra, pasó a ser uno de los principales encargados de la adquisición de armamento para los Gobiernos republicanos. Me consta, por conversaciones con testigos y con sus superiores jerárquicos, la minuciosidad con que llevaba las cuentas de su departamento, así como su total entrega a la misión que tenía encomendada. El hecho llama la atención porque hay la idea general de que es en la profesión de cada cual donde mejor rendimiento se puede obtener en circunstancias difíciles, y Otero esgrimió ese razonamiento cuando le fue ofrecido el delicadísimo puesto. Pero si su labor universitaria y su actuación médico-social habían sido triunfales en los años precedentes a la guerra, fue durante su actividad en la Subsecretaría de Armamento cuando culminó su éxito humano. Enfrentándose con las aparentemente insuperables dificultades que las circunstancias acarrearán, batió todos los récords en eficiencia, en capacidad, en energía y en honestidad. Contábase de él, como de Rafael Méndez, que a pesar del dinero que por sus manos pasó y de ser un hombre elegante, no compró para sí ni unos calcetines, ni una corbata, y que volvía siempre con la misma ropa en su pequeño maletín; de Méndez se supo que cuando recaló en Estados Unidos usaba las dos mismas deshilachadas camisas que en Valencia llevaba puestas. Ni una prenda pudo reponer hasta que cobró su primer sueldo en América.

Los granadinos, primero; los gobernantes de la República, después, y los mejicanos, al final, supieron bien quién fue el hombre del que don Juan Negrín llegó a decir que «si tuviéramos doce Oteros ganaríamos la guerra». También lo supieron cuantos españoles encontraron en él orientaciones en momentos de dificultad, paño de lágrimas ante el dolor y protección frente a persecuciones. Antes cité el caso de Guadix; el gran arabista don Emilio García Gómez también puede decir algo al respecto.

Le cogió la guerra civil con cuarenta y ocho años y cumplió sus obligaciones en la palestra armamentista con los mismos entusiasmos y alientos

juveniles que si estuviera empezando los empeños profesionales. Otero pensaba y decía que su actividad militar era sólo un ladrillito más, pero que si éste se hundiera, podría derrumbarse todo. Y ese ladrillo resultó ser aunque al final todo se viniera abajo, uno de los más firmes cimientos de la resistencia simultánea contra los sublevados y contra los revolucionarios inconscientes, como comprobaron Negrín, Prieto y todos.

HAY un dato interesante y sorprendente de su vida profesional: su posición tajantemente opuesta al aborto provocado. Había aprendido de sus maestros ese criterio, sobre todo de don Manuel Varela, y lo sustentaba tan a machamartillo, que a una cliente que se lo pidió, allá por los años treinta, le respondió diciendo que él no era un criminal. Con todo y ser un abanderado del socialismo, no claudicaba de esa posición. ¿La mantendría hoy? Las ideas médico-científicas y sociales han cambiado tanto que yo lo dudo.

JOSE Fernández Castro ha escrito su biografía con amor y lealtad, recopilando anécdotas y detalles (¡qué interesante el lujurioso ardimiento de Otero!), gracias a los cuales podemos comprender, a los veintiocho años de su muerte, las cualidades intelectuales y morales de su personalidad médica y de su estirpe humana: el temperamento, el carácter, la sociabilidad, a veces no fácil de entender por la rigidez de sus conceptos. Procedente de la Institución Libre de Enseñanza, socialista y laico, otorgó tal respeto a las ideas religiosas de quienes las tenían, que en las monjas de su clínica despertó veneración; solamente se vistió de luto cuando falleció la madre superiora.

CONOCIO en Méjico los tardíos reproches que entre sí se hacían los exiliados y las profundas disensiones políticas de quienes habían sido sus compañeros de partido y de guerra, y supo mantenerse al margen de todos los apasionamientos para seguir su rectilínea trayectoria vital.

POR este libro de Fernández Castro pueden las juventudes médicas y socialistas actuales aprender mucho de ese hombre. Asistió a las más importantes damas de Méjico y para su consulta profesional hacían largas colas las mujeres. Por entonces tuvo la fortuna de contraer segundo matrimonio con la que fue compañera ideal de sus últimos años de vida. La obra de Fernández Castro lleva un prólogo de don José Prat, donde dice que Otero era un «humanismo enamorado del bien y de la verdad». Alejandro Otero salvó su vida por los iconoclastas granadinos, pero fue a morir en pleno y petrificado acto de amor. Galicia y Granada siguieron en Méjico, dando aliento a su existencia, que hizo patria por donde pasó.

Escribe José Ramón SAIZ

España, inquietud y esperanza
Homenaje al pensamiento
de Dionisio Ridruejo

El libro «España, inquietud y esperanza», del diputado socialdemócrata por Valladolid Eduardo Moreno es, aun cuando fue publicado hace unos meses, un título de permanente y candente actualidad en la azarosa vida nacional. Prácticamente, España se mueve entre esas constantes de inquietud y esperanza desde mucho antes de la desaparición física del anterior jefe del Estado.

Eduardo Moreno, en las doscientas páginas de su libro editado por el Centro de Estudios Dionisio Ridruejo, recoge tanto su historia política personal, iniciada en el exilio venezolano, al que llega, en principio, por razones profesionales y, al mismo tiempo, un relato de sus inquietudes sobre la reforma, primero, y la democracia, después, para la que quiere el mayor nivel de progreso, honestidad y dignidad. En realidad, Eduardo Moreno intenta presentar, haciéndolas suyas, todas las teorías políticas que Dionisio Ridruejo podría haber desarrollado, de no fallecer en el año 1975, en un régimen de libertades. De ahí que el libro no esconde desde sus primeras líneas que se trata de una serie de reflexiones sobre la España de nuestros días desde la perspectiva socialdemócrata, bandera que Dionisio Ridruejo fue el primero en levantar en este país cuando todavía imperaban las formas más rígidas y opresivas del franquismo. Pero el gran Dionisio Ridruejo, como se dice en el texto

inicial, fue a morir cuando se «adivinaba próxima la tierra de promisión... Pero si él pudiera hablar, nos diría también: ¡Yunque, sonad! Y, ciertamente, el libro de Eduardo Moreno «España, inquietud y esperanza» quiere ser el primer repiqueteo de una larga colección de títulos que sirvan para que los españoles nos reconozcamos y nos respetemos en lo que nos une y nos diferencia.

El diputado Moreno relata, primero, sus vicisitudes en la gran España del exilio, concretamente en Caracas, ciudad en la que por azar asiste a un encuentro político de exiliados. Después entroncaría con el equipo de Ridruejo y su histórica USDE en la que coincidieron con la ideología socialdemócrata podía ser la versión actual del regeneracionismo español, capaz de movilizar a las capas más ilustradas de la población y ser, en un momento, un elemento de estabilidad para la vida política.

«España, inquietud y esperanza» no es, ni trata de serlo, un libro de profunda intelectualidad, ni tan siquiera

su autor ha perseguido elaborar un ensayo profundo. Es, sin embargo, un libro para el hombre de la calle con el tratamiento de importantes reflexiones sobre la vida nacional y, sobre todo, se trata de un acto de fe. El propio autor así lo describe: «Fe en los españoles, aunque anote sus carencias; fe en que la voluntad de un pueblo es indomable si pone sus fuerzas en tensión creadora, y es, por último, la aportación modesta de un español que, sintiéndose acuciado por su conciencia, está dispuesto a meter el hombro desde su personal perspectiva, convencido, como decía Ridruejo, de que el compromiso del hombre con la comunidad no se cancela nunca.»

Eduardo Moreno no se priva de manifestar, en cualquier oportunidad que le brindan sus reflexiones escritas, su lealtad al legado político de Dionisio Ridruejo, y en base a esas ideas se integra en el centrismo político hasta que abandona esta opción política al llegar a la seguridad plena de que sus ideas de progresismo no caben dentro de una

alternativa política cada vez más tentada por el conservadurismo. Manifiesta también sin duda sus simpatías personales por el líder de la transición, Adolfo Suárez, pero al mismo tiempo no participa de los objetivos del suarismo, es decir, de quienes forman el «entourage» del ex presidente del Gobierno.

El autor de «España, inquietud y esperanza» proclama repetidas veces su fe en el pueblo español, porque citando una frase de Ortega «en España, lo que no hizo el pueblo se quedó por hacer...», para adentrarse en la participación de los pueblos de España en el quehacer nacional, definiendo a la Patria, a España, «como una simbiosis histórica de tal calado y magnitud que supera con creces la suma de los pueblos que la forman» para pasar, por último, a un tratamiento sobre la España autonómica no olvidando el papel de «su Castilla» en el nuevo Estado, capítulo que abre con una frase de Claudio Sánchez Albornoz: «España deshizo a Castilla...»

Eduardo Moreno acaba su libro con un análisis de los hechos del 23 de febrero «que debe ser el último episodio de una España anacrónica», recordando al lector que la libertad no es una concesión graciosa, sino la hazaña de cada día. Moreno, como Dionisio Ridruejo, manifiesta una fe tremenda en España, cuya historia asumen enteramente, con sus luces y sombras.