

VIERNES LITERARIO

LETRAS • ARTES • CIENCIAS • TEMAS DE LA CULTURA • BIBLIOGRAFIA GENERAL

Suplemento semanal del diario PUEBLO

Viernes 16 de abril de 1982

Escribe **SANTOS AMESTOY**

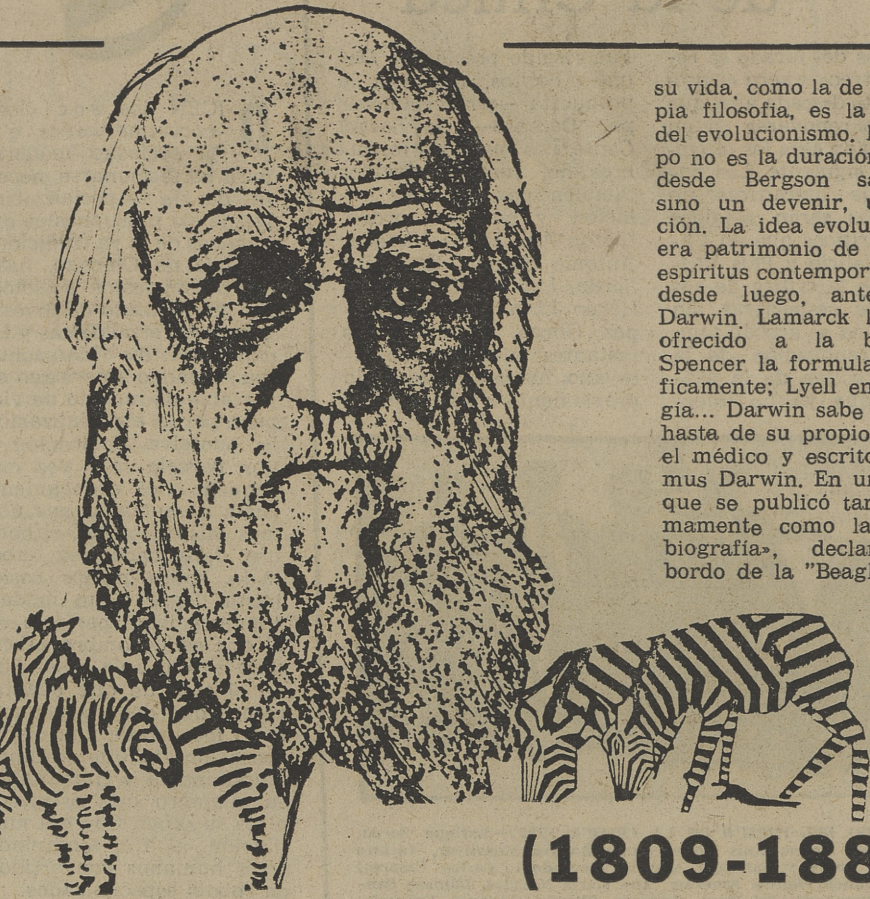
A los cien años justos de la muerte de Charles Robert Darwin parece redundancia insistir en la validez de las aplicaciones éticas y políticas del evolucionismo, idea que —como la de la caída de los graves respecto a Galileo— no es una formulación hasta que Darwin, en 1853, publica «El origen de las especies», discurso del que, por muy poco que se exagere, se puede afirmar que abre inauguralmente el ámbito de una ciencia moderna, la biología. Y ésta —se ha repetido con casi pleno acierto— es la ciencia que estudia, más que nada, la evolución. Otra cosa es que Charles Robert Darwin llegara a sospecharlo.

Si podemos afirmar, sin embargo, que este inglés del Imperio, nacido en 1809, tuvo un alto grado de autoconciencia respecto a lo que estaba haciendo. Así parecen probarlo, en primer lugar, la propia manera de producirse su obra, en la que la abstracción sigue siempre a la ordenación de las verificaciones empíricas y el hecho de que considerara su misma vida objeto de escritura autobiográfica, por más que la justificación de la «Autobiografía» se subordine a la intención del sabio de escribirla para sus hijos.

Ello excluye, a la vez, la posibilidad de que el libro se entienda como un panegírico recitado ante los demás en beneficio propio, porque no se trata de convocar a los recuerdos en el espacio recuperado de la memoria. Más parece que la memoria, en su inevitablemente desordenada epifanía, constituye el material de acarreo y la reviscencia, el acopio de datos que la reflexión y la escritura sistematizan. El relato de la propia vida se torna así en una suerte de filogénesis espiritual de uno mismo: una situación es causa o efecto de las consecuentes y a su vez puede contener resistencias del medio o seducciones hacia la molición antiselectiva. «En la época en la que asistía a esa escuela —justificaba—, tenía ya desarrollada la afición a la Historia Natural, en especial a las colecciones; procuraba aprender el nombre de las plantas y coleccionaba cuanto podía: conchas, sellos, postales, medallas, minerales...» El recuerdo ci-

tado se refiere a la época en la que todavía no se ha definido del todo su carácter de futuro naturalista. Más adelante confesará que «el viaje de la Beagle

ha sido el suceso más importante de mi vida». Desde 1831, poco después de haber estudiado algo de medicina, para cumplimentar los deseos de su padre de que heredara su clientela de médico, y después de haber ahorcado las intenciones de hacerse teólogo y clérigo y de graduarse, acepta el puesto de naturalista en la expedición científica que el navío inglés «Beagle» iba a llevar a cabo alrededor del mundo con el principal objeto de medirlo. «Ha sido el suceso más importante de mi vida y el que ha decidido mi carrera». Cuando llega a estas declaraciones sabemos ya que su inclinación más perenne había sido la constante observación de la naturaleza y el coleccionismo de sus frutos o datos; que su juventud pudo haber sido la de un ocioso y frívolo «sportman» o ha-



(1809-1882)

CHARLES ROBERT DARWIN

berle depositado en el tranquilo beneficio del clerical inglés. «A causa de mi pasión a la caza y el tiro —confiesa— y, a falta de esos deportes, a las carreras a campo a través, me juntaba con otros deportistas disolutos y de inferior categoría...» Pero el viaje en el «Beagle» queda subrayado como elemento decisivo de su vida de la siguiente manera: «Sin embargo —añade— estuve pendiente de dos insignificancias: el ofrecimiento de mi tío a llevarme en coche a Sherwshury, a treinta millas de distancia, y de la forma de mi nariz».

El conocido episodio de la nariz no fue más que el capitán Fitzroy, ferviente lavateriano, creía que la morfología de la nariz del joven Darwin indicaba un carácter no lo suficientemente fuerte como para soportar la empresa que ha-

bria de durar cinco años, y que debió ser no sólo la circunstancia más decisiva en la carrera del naturalista, sino crisol de una vida. En dicho barco Darwin cumplió los veintiséis años. Era la época de los grandes viajes que habrían de reflejar las novelas de mar; relatos de Defoe, Melville, Conrad... (¿él, que habría de ser el fundamento del naturalista!). Viajes en pos de la revelación de lo desconocido, que en la mayoría de las ocasiones resulta ser la aventura del propio viajar... Como en una de esas historias la revelación se le habrá de ofrecer en el lugar ignoto. Es la misma Naturaleza quien se le muestra en su verdad. El hecho sucede en el paraíso de la evolución de las especies, las islas Galápagos.

La idea del tiempo que sustenta la narración de

su vida, como la de su propia filosofía, es la misma del evolucionismo. El tiempo no es la duración, como desde Bergson sabemos, sino un devenir, una acción. La idea evolucionista era patrimonio de algunos espíritus contemporáneos y, desde luego, anterior a Darwin. Lamarck la había ofrecido a la biología; Spencer la formula filosóficamente; Lyell en Geología... Darwin sabe que era hasta de su propio abuelo, el médico y escritor Erasmus Darwin. En una carta que se publicó tan póstumamente como la «Autobiografía», declara: «A bordo de la "Beagle" creía

1867 seguirá el de «Las variaciones de los animales y de las plantas bajo la influencia de la domesticación». Ambos serán, a su vez, el punto de referencia para el momento culminante de su vida intelectual que muchos sitúan en el citado «Origen», pero que yo prefiero en el abor-daje (1871), desde su tranquilo retiro de Down en el condado de Kent, al tema del origen del hombre en «La descendencia del hombre y la selección en relación con el sexo».

A cien años de la muerte física de Darwin, cuando nuestra idea del tiempo es, como queda indicado, otra, y nuestra idea de la evolución parece sacudirse el paradigma del devenir, la dialéctica y el progreso en beneficio de una imagen del movimiento y de la vida desde la óptica del equilibrio, «La descendencia del hombre» ya no es un objetivo teórico, sino una base axiomática. Como de la evolución decíamos respecto a la biología.

Alex Comfort, crítico literario inglés, en su delicioso libro «Darwin y la mujer desnuda» (1961), emparenta el pensamiento darwiniano al de Freud, precisamente a causa de que el punto de partida del segundo le parece el del arribo del otro. Me estoy refiriendo a esa «selección en relación al sexo» a que alude la segunda parte del título del último gran tratado. Halla que Freud aplica el criterio de la selección natural, precisamente a la conducta, a la filogénesis de los actos del alma. Cierto es que el ilustre ensayista trata también de desbordar los límites del naturalismo que habrían de inspirar el descubrimiento de Darwin en su gran aventura viajera. Sin embargo, de entre todas las proclamaciones de Darwin como uno de los hombres que representan hitos en la historia del pensamiento moderno (tan radicales como los que en el Renacimiento encarnaron un Miguel Ángel o un Galileo) prefiero la que Comfort cincela para definir la herencia que recibimos de Darwin y Freud: «la consideración objetiva del hombre por sí mismo».

EL GRECO-2

El éxito multitudinario de la exposición «El Greco de Toledo» en el Museo del Prado y su paralela «El Toledo del Greco» en el hospital Tavera y en San Pedro Mártir, así como la excelente acogida dispensada a nuestro anterior número monográfico dedicado al pintor candota, nos aconsejan posponer nuestra segunda entrega monográfica para cuando la muestra —de larga duración— entre en su fase final.



Un poema que habla de las Malvinas

TODO TIENE SU LIMITE

nuestros límites ya dejaron de ser límites
son cuestiones de límites
al oeste la cuestión de los chilenos
una especie de argentinos furiosos consigo [mismos
ellos reclaman lo suyo como si no fuera nuestro
o sea de ellos y de nosotros



César Fernández Moreno (1919), poeta argentino de la generación del 40. Dice de él Anderson Imbert: «En «Gallo ciego» (1940) evocaba sus nostalgias con sencilla voz; en «Veinte años después» (1953) dejó oír el rumor roto de esa voz no articulada que es la que preferían los surrealistas, y en «Argentino hasta la muerte» (1963) se ha puesto a conversar como un sano realista.» Es hijo de Baldomero Fernández Moreno (1886-1950), también poeta, y posmodernista de lo cotidiano y el matiz. A él, sin duda, se refiere Borges en un poema cuando dice:

«Los mayores hicieron la ciudad

La hicieron para que Fernández Moreno la viera para siempre.»

Hoy publicamos un fragmento de la larga composición de César Fernández Moreno. Todo tiene su límite en la que poetiza a costa de los límites de su patria, entre los que sitúa a las islas Malvinas.

.....
la patagonia muere bajo el mar
de isla en isla a suspiros de piedra
las malvinas que son argentinas
tierra del fuego cortada en triángulo
cual teta de república como cacho de queso
hecho de leche salida del polo que es un pecho
disculpen si les hablo así alelado [solo
el hielo me hiela la lengua
igual sigo glitando
las malvinas son argentinas
asi me lo enseñaron en la escuela
los franceses decían otra cosa
les malouines sont francines
los ingleses decían otra cosa
the falklands are englands
pongámonos de acuerdo compañeros
abandonemos la isla soledad
cantemos en las aulas del mundo
las falkvinas son eglantinas

César FERNANDEZ MORENO



Escribe Jacinto LOPEZ GORGE

Nueva reforma del Premio de la Crítica

El paréntesis vacacional de la Semana Santa, con el consiguiente letargo en el acontecer literario, obligado fue también para nosotros, como era de esperar. Días antes se produjeron los Premios de la Crítica, cuyos resultados, por todos conocidos, no voy a repetir aquí. Pero sí señalaré algún otro pormenor relacionado con estos premios. La asamblea general de la Asociación de Críticos Literarios, cele-

miembros del jurado se reducen a trece y será el propio jurado de cada año, que habrá de renovarse en un tercio, quien elija los miembros del siguiente. Los ponentes de literaturas no castellanas serán elegidos por los críticos que en Cataluña, Galicia y País Vasco ejercen la crítica de sus literaturas respectivas. En la asamblea se acordó también la renovación de la Junta directiva de la asociación, que ya no inter-

Fue elegido presidente Dámaso Santos, frente a la propuesta —precisamente por Dámaso— de Rafael Conte. Los restantes miembros del jurado, elegidos también por rigurosa votación, y por este orden, fueron Ana María Navales, Antonio Blanch, Enrique Sordo, Luis Suñén, Luis Horno Liria y Jacinto López Gorgé. De entre los restantes miembros de este año habían renunciado previamente a ser elegidos



JURADO DEL PREMIO DE LA CRITICA 1982.—Enrique Sordo, Joaquín Marco, Luis Horno, Juan Ramón Masoliver, Jacinto López Gorgé y Santiago Alzama (sentados), Carlos Casares, Luis Suñén, Santos Amestoy, Ana María Navales, Dámaso Santos, Fernando del Toro, Antonio Blanch, Antonio Valencia, Julia Manegat y Antonio Segado.

brada previamente, también en Zaragoza, acordó reformar de nuevo para el año próximo el reglamento de los premios, que aunque integrados en la Asociación adquieren a partir de ahora cierta autonomía. (Bonita ocasión para callarse la del periódico que insistentemente los ha llamado «Premios de la Asociación de Críticos», columpiándose una vez más en sus ya seculares despistes y meteduras de pata.) Los

vendrá en adelante, como tal Junta, en la designación del jurado de estos premios de la crítica, unos premios que nunca —ni siquiera este año— han dejado de llamarse así. Fallados los premios, el jurado celebró en Zaragoza una última reunión para determinar la composición del jurado del año próximo.

Juan Ramón Masoliver, Antonio Valencia, Santos Amestoy y Antonio Segado del Olmo. Hubo por último una postrera votación, para completar en un tercio el jurado, y resultaron elegidos Rafael Conte, José Luis Cano y José Antonio Ugalde. Secretaria del jurado volverá a serlo Ana María Navales.

Y TRAS LA VACACION...

Se reanudaron los acontecimientos. La vida literaria sigue. Y abril y mayo, con la Feria Nacional del Libro en la raya de junio, prometen apretadísimo programas. De momento, ya hemos tenido al dramaturgo Carlos Muñoz en el ciclo «El autor frente a su obra», que presenta Jesús Riosalido en el Club Urbis. Pero presentación muy sonada ha sido la del extraordinario dedicado a Juan Ramón de la revista «Poesía», bella publicación que edita el Ministerio de Cultura, con apariciones muy espaciadas y no menos irregulares. Invitaba la ministra de Cultura a esta presentación, con copa y aperitivo de mediocidad. Lugar: el Pabellón de Villanueva del Real Jardín Botánico. Hoy, en la Fundación Universitaria Española, vuelve a abrirse el Aula de Poesía que dirige Luis Rosales y coordina Antonio Porpetta. Esta vez será el melillense Miguel Fernández, premio Adonais y premio Nacional de Literatura, quien disertará en lo de «Mi poética y mi poesía». Para el martes, 20, la Fundación Juan March anuncia el comienzo de un ciclo de cuatro conferencias —días 20, 22, 27 y 29— que Concha Zardoya dictará sobre León Felipe, Pedro Salinas, Emilio Prados y Luis Cernuda. Título general: «La generación del 27: exiliados sin retorno». Y para el viernes, 23 de abril, día de la Fiesta del Libro, la entrega del premio Cervantes a Octavio Paz, bajo la presidencia de los Reyes, en la Universidad de Alcalá de Henares.

JOAQUÍN FERNÁNDEZ Y SU «OROEL»

Un poeta que trabaja oscura e intensamente como traductor, como conferenciante, como crítico, como novelista y a quien se debe reconocimiento y atención más frecuentes en los medios literarios por la calidad de toda su obra es el abulense Joaquín Fernández, que reside en Madrid y aquí trabaja y publica desde hace muchos años. Fue acoitado del premio Adonais en 1958 por su libro «Sin vuelta de hoja», y con «Zoon erótico» —uno de los más intensos y originales libros con que cuenta la poesía erótica española— ganó en 1975 el premio Aldebarán. Ahora acaba de publicar su sexto libro de poesía —«Oroel» es su título— y una vez más nos sorprende de la personalidad, la voz personalísima de este poeta al que ya es hora de que se le haga justicia. La presentación de «Oroel» acaba de hacerla Leopoldo de Luis en la Asociación de Escritores y Artistas Españoles.



EL PREMIO FASTENRATH, PARA SANTIAGO CASTELO, Y VISPÉRAS DE OTRO PREMIO

En un libro de Santiago Castelo, periodista y poeta extremeño muy enraizado en su tierra, aunque ejerce el periodismo en Madrid —es jefe de las páginas de hueco del diario «ABC»—, ha recaído el premio Fastenrath, de la Real Academia Española, que cada cinco años corresponde a poesía. El libro premiado en 1982 lo publicó en Salamanca la Colección Alamo. Titulábase «Memorial de ausencias». De esto hace ya tres años, apareció en 1979. Pero en estos días nos encontramos también en visperas de otro premio: el Biblioteca Atlántida de poesía castellana, cuyo fallo está previsto en Barcelona para el 23 de abril. El poeta y editor Víctor Pozanco, en compañía de Carlos Meneses y Gianina Braschi, constituyen el jurado. Entre los doce autores que pasan a la votación final, seleccionados de 172 manuscritos concursantes, figuran algunos nombres conocidos. Recuerdo ahora los de Antolin Iglesias Páramo, Antonio Enrique, María del Carmen Pallarés y Jacinto Luis Guereña.



Escribe PLACIDO

REVISTAS DE CINE

Dicen los sociólogos norteamericanos que la sociedad moderna, para perfeccionarse, necesita de la especialización. Desde los presupuestos económicos de la ya tradicional Escuela de Chicago, hasta los presupuestos sociológicos del Instituto de Investigaciones Tecnológicas y Sociológicas de Massachusetts, el modo americano exportable de modelo de vida pasa por la especialización, la sucesiva dedicación a una parcela cada vez más pequeña del conocimiento hasta desentrañar sus últimos misterios. Así, el hombre debe cada vez saber más sobre menos cosas, hasta llegar a un modelo supuestamente perfecto en el que cada hombre sabría todo en una sola cosa. Aún en el caso de que aceptáramos que debería ser así, a mí me invade una cierta sensación de que estamos amputando a la Humanidad su miembro más precioso: el de su saber. Con esa mutilación, al fin, tendremos seres humanos convertidos en robots especializados.

Digo todo esto porque, a pesar de la tendencia dominante ya descrita, la Prensa especializada no atraviesa momentos precisamente boyantes, y entre esa Prensa, por supuesto, contamos las revistas de cine. La crisis de la Prensa parece que es general, incluyendo diarios, semanarios y revistas de todo tipo. Pero aún así, la Prensa de información general, las revistas que más bien son magazines de información variada, obtienen una respuesta mejor entre el público que las otras de carácter más específico.

Las revistas de cine han existido desde la popularización del cinematógrafo hasta hoy. En España algunas tienen larga tradición y, a duras penas, van sobreviviendo. Otras, que marcaron un hito en su tiempo, no pudieron soportar la modernización temática y la renovación tecnológica. Aquellas tuvieron y tienen un lector fiel, un adicto que las mantiene vivas. Estas, por la crisis general, fueron reduciendo tirada, hasta el punto de que tuvieron que echar el telón. En general, salvo excepciones, las revistas de cine no tienen un período de vida superior a media docena de números.

En los últimos dos años, algunos cinéfilos han intentado la aventura de salir a los quioscos con una nueva revista de cine. No han conseguido prosperar. Los intentos de especialización, aun existiendo, como existe, un fenómeno creciente de afición al cine, no han tenido una respuesta similar entre los amantes del cine. Ya hemos comentado alguna vez que en nuestro país cada vez hay más gente aficionada al cine, tanto en su condición de espectadores como en su voluntad de realizar cine. Sin embargo, acaso por el bajo nivel de las revistas especializadas o porque la Prensa diaria, en general, tiene sus secciones dedicadas al cine, que prestan al lector ese servicio que repite la revista, el caso es que éstas no encuentran lectores. Además, el cine es de por sí bastante caro ya, con lo que es difícil que el espectador gaste otro tanto

de su presupuesto en una revista que, en general, no es más explícita que la Prensa diaria en el comentario de películas o en la información general sobre la actualidad del cine.

Las revistas de partido político no tienen lectores; las revistas deportivas vendidas tiradas ridiculas. Las revistas sobre Historia, acaso las de más permanencia en el mercado, también tienen sus lectores contados. Las de cine no podían ser una excepción. Acaso, la excepción en revista especializada, como sucede en Francia, Alemania Federal o Estados Unidos, esté en las revistas estrictamente culturales, de carácter fundamente literario, pero con contenido de otros aspectos de la cultura, que en España apenas si existen. Las que lo han intentado, marcadas con un fuerte acento de izquierda, han sobrevivido a pesar del nulo apoyo oficial a su existencia, lo que demuestra que una revista sobrevive si tiene lectores fieles, aunque sea en número pequeño.

El proceso de cambio de la sociedad puede desembocar en la especialización profesional, tal y como asegura la sociología del neocapitalismo. Sin embargo, por ahora, el hombre especializado parece preferir para su ocio lo contrario precisamente que para su trabajo. Los instintos naturales del hombre siguen resistiéndose a la racionalización impuesta. En eso, seguramente, consiste el ocio. Y la libertad.



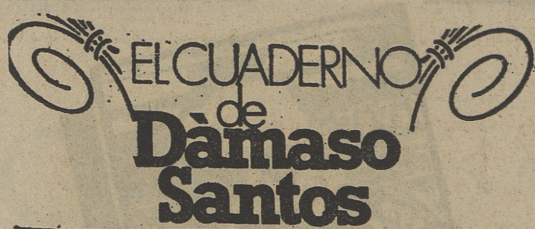
Escaparate de revistas



CUADERNOS HISPANOAMERICANOS (NÚMEROS 379 Y 380).—El primero de ellos ofrece en las páginas de Arte y Pensamiento «Dos comentarios sobre la pintura de María Girona», por Gloria Picazo y Marta Pessarrodona; «Panteísmo y liberalismo en el siglo XIX español», por Diego Núñez Ruiz; «El arte de bienmirar: Gracián», por Dionisio G. Cañas; «La manifestación más reciente del pensamiento latinoamericano», por Horacio V. Cerrutti-Gulberg, y «Poemas», por Horacio Edmundo de Ory y J. M. Aguirre. En la sección de Notas y Comentarios, José Agustín Mahieu, «Raíces de la pintura expresionista mexicana»; José Ortega, «Tanatos y Eros en la poesía de Félix Grande»; Darío Novaceanu, «Borges para desconfiados»; Manuel Quiroga Clerigo, «Ambito literario», algo más que una colección literaria y poética. Firman en la sección bibliográfica Pedro Alvarez de Miranda, Antonio Castro Díaz, Juan Quintana, Miriam Najt, Armando Alvarez Bravo, Antonio Dibenedetto, Leopoldo de Luis, Juan María Marín Martínez, Luisa Capecchi, Francisco Calvo Serraller, Blas Matamoro y Francisco Javier Satue.

El siguiente número da en Arte y Pensamiento «El naturalismo en "La regenta"», por Diego Martínez Torró; «Max Henríquez Ureña. Cartas de un maestro», por Zenaida Gutiérrez-Vega; «Notas sobre la poesía italiana de los años setenta» (que incluye una breve antología), por Arnaldo Ederle; «El mundo al revés» en la poesía satírica de Quevedo, por Carlos Vaillo, y «El carnaval», por Elsa Repetto. En Notas y Comentarios, Blas Matamoros, «Adorno revistado»; Carmen Real, «La narrativa de Héctor Tizón: Una epopeya de la derrota»; José Agustín Mahieu, «Las cinematografías desconocidas: Bulgaria»; Teobal-

do A. Noriega, «Musicalización-narrativa en "El compadre", de Carlos Drogett». Firman la sección bibliográfica Santos Alonso, Francisco Fuentes Florido, Juan Quintana, Ricardo Sola Bull, Rosa Valdés Cruz, José Antonio Ponce Far, J. M. García Rey, Manuel Benavides, Isabel de Armas, Ana María Gazzolo y Francisco Javier Satue. Los temas —libros de o sobre—, Ramón Gómez de la Serna, Juan García Hortelano, la poesía inglesa del siglo XX la Avellaneda, Gonzalo Torrente Ballester, José Emilio Pacheco, Eugenio Florit, Simone de Beauvoir y Vicente Huidobro. TRANSITO (Revista de poesía, Murcia, 1982-I-II).—Este extraordinario de la revista que dirigen Dionisia García, Salvador García Jiménez y Salvador Pérez Valiente, está dedicado a la poesía andaluza actual. Escribe la introducción Luis Jiménez Martos, que caracteriza agudamente en una breve frase a un gran número de los vates aquí reunidos, y que son los siguientes: Antonio Abad, Rafael Alberti, Manuel Alcántara, Carlos Alvarez, Manuel Alvarez Ortega, Antonio Enrique, María Victoria Atencia, Felipe Benítez Reyes, Rafael Benítez Toledano, J. M. Caballero Bonald, Alfonso Canales, Javier Egea, Miguel Fernández, Jesús Fernández Palacios, Pablo García Baena, Ángel García López, Luis García Montero, Francisco Garfias, Antonio Hernández, Julio Herranz, José Infante, Luis Jiménez Martos, Luis López Anglada, Francisco López Barrios, Salvador López Becerra, Leopoldo de Luis, José Lupiáñez, Manuel Manteiro, Joaquín Márquez, Juan Mena, Rafael Montesinos, Mari Angeles Mora, Carlos Murciano, Rafael Pérez Estrada, José María Prieto, Manuel Ríos Ruiz, José Ramón Ripoll, Luis Rosales, Fany Rubio, Alvaro Salvados, Rafael Soto Vergés, José Luis Tejada, Francisco Toledano y Julio Vélez. Son cuarenta y cinco, y un poema de cada uno. Las notas de libros corren a cargo de Santiago Delgado y Francisco Javier Díez de Revenga, que escriben sobre libros de Dionisia García y Antonio Martínez Sarrión. Dibujan: Alfonso Albacete, Manuel Barnuevo, Ramón Gaya, Esteban Linares, José Lucas, José María Parraga, Vicente Ruiz y Francisco Silva.



EL DESTINO DE LA



PALABRA POETICA DE ANA MARIA NAVALES

EN poemas como «Fábula de X y Z», de Gerardo Diego; «El vals», de Vicente Aleixandre, o «Incidente en los Jerónimos», de Claudio Rodríguez, o en libros completos como «La casa encendida», «La carta entera», en curso, de Luis Rosales, hay narrativo o alegórico, confesional o metafísico, un discurso argumentado que, como el sentido en las composiciones musicales, sólo en muy pequeña parte o en ambiguos esquemas verbales, poéticos también, puede traducirse a términos de comprensión. Tales argumentos van desde el puro desenvolvimiento lúdico o irónico del tema a la transmisión de un contenido extraído del dramatismo existencial en el pensamiento especulativo o la experiencia. En realidad, son respuestas constructivistas, racionalistas, expostivas a la dislocadora, dispersadora, disgregadora incitación del metaformismo surrealista. Podría decirse que, entre otras cosas, toda la poesía de Vicente Aleixandre es esa respuesta.

La obra de Ana María Navales, y muy claramente su último poemario, «Los espías de Sísifo» (Scardanelli, Hiperión), tiene una fuerza argumental continuada que va proponiendo, por partes, en este caso tres, y muy bien organizadas y pautadas, la narración de una vivida dentro de lo que el mito de Sísifo significa, si bien el tema es el de la expresión misma, el del hombre con su lenguaje y del poeta que asume el fracaso parejo de vida y comunicación en la realización y destrucción del verso. Si antes decía lo incompleto y difícil que es reducir a esquemas de equivalencias lógicas estos argumentos, creo que de «Los espías de Sísifo» tenemos uno excelente en la contraportada del libro, que no me resisto a reproducir, obra quizá

de la autora misma, si no es de sagacísimo e inspirado redactor editorial. Dice así: «El castigo de Sísifo, símbolo de una ardua tarea que se realiza inútilmente, revive en el poeta que se niega a sepultar su cadáver y es condenado a arrastrar la palabra hacia la cumbre, sin saber si existe lo que nombra o sólo vive al otro lado de las ideas, en la irrealidad del pensamiento, y antes de que el lenguaje se convierta en la radiografía del olvido. En «Los espías de Sísifo» el poeta recorre el territorio de su condenada, identificando el verso con la vida. Viaja hacia el lugar de su origen, y desaparece en el camino sin llegar a él. Busca sus señales de identidad, las de la poesía, "hundiendo las uñas en el verso, cuando, forzadas a reprimir su llanto, se desvisten las palabras". Advierte que su sombra le acompaña en la segunda etapa del viaje, del exilio interior a las raíces, porque los poemas se desdoblaron en un ir y venir de un pasado de sueños a un presente vacío, que antes fue futuro de luz inaccesible. El poeta lanza en soledad su voz distante al contemplar de nuevo que la vida se destruye en la vida, el verso se destruye en el verso, y el poema escribe su silencio, piedra de Sísifo que rueda hacia abajo para que el poeta de nuevo la arrastre a la montaña. "Los espías de Sísifo" asisten mudos una y otra vez a la ceremonia, sin explicarse su inútil empeño. Yo añadiría que estos espías desahuciados no pueden ser otros que las claves informáticas de la cultura y los sentidos.

A primera parte, cifrada en un verso exento —«Piadoso el destino se desplaza a la palabra»—, es de los interrogantes y la toma de conciencia. «Por

última vez estoy naciendo», «Ignoro quién me trajo a este momento», «Corre la risa desde la vocal hasta la zeta... La segunda, la ascensión, el combate: «La piel se endurece entre las sombras». La parte final: «El poema escribe su silencio». El poeta, «reptil iluminado». «Rimbaud / adolecente espejo de la luz / arde con los versos de esta noche». Holocausto, y vuelta a empezar.

EN la gran sucesión y encadenamiento rítmico, seleccionado de imprints conceptuales e imaginísticos —unión de la expresión racionalista y la irracionalista— que dan el puro hallazgo simbolista de la belleza: lo romántico o culturalista o de azaroso encuentro de palabras en su brillar, o de rezado arabesco: «Me voy a enamorar a las sirenas / que se mueren de celos por Ulises. / Acaso antes contemple mi cráneo vacío / anunciado en la ventana de Hamlet.»

«... lanceros / con credenciales de tristeza»... «Los nombres como si hubieran alojado sus tornillos / y cayeran las letras en una oscuridad agonizante.» En el laberinto especular borgiano: «Se destruye en este libro que nos lee / ojos abiertos la palabra.» Por las junturas o en la misma tela de la descripción creacionista, los hilos del tejido argumental.

MAS contenida que en otros libros, la orgia verbal y esa que —ya creo habérsela señalado otra vez— contradictoria melopea de la abundancia imaginística. La tercera parte me parece todavía más apretada, más disciplinada. Todo el libro, un gran paso de esencialización en la obra de Ana María Navales, su instalación en lo más significativo de la poesía española de hoy.

LA COLUMNA ESCARLATA



GUEL BENZU Y VILLENA, PREMIO DE LA CRITICA

EL pasado día 3 se fallaba y hacía público, una vez más en Zaragoza, ese premio sin recompensa económica que —también en nuestro país— es el galardón que los representantes de la crítica otorgan anualmente a un libro de narrativa y a otro de poesía. Al propio tiempo sancionan la elección a cargo de los jurados locales que les es expuesta por los ponentes especializados en las literaturas catalana, gallega y vasca, los cuales son asimismo sujetos de derecho a la deliberación y al voto en todas las especialidades. El resultado de esta edición (que ya fue ofrecido a nuestros lectores en la diaria página de información cultural) fue en narrativa catalana Joan Peruch por sus «Aventuras del cavaller Kosmas», y en poesía en la misma lengua Joaquín Margarit por «Vell malentes»; «Breixo», de Alfredo Conde, y «Tigres de ternura», de Claudio Rodríguez, en narrativa y poesía gallega, respectivamente, y el poemario de Xavier Lletje «Urrats destidzatuak», junto con el relato de Inaqui Alcaín y Antonio Zavala, «Gerrateko libelzak», los premios para la literatura vasca. En castellano, la novela de José María Guelbenzu, «El río de la luna», y el libro de poemas «Huir del invierno», de Luis Antonio de Villena.

De la composición del jurado y de sus cambios da información precisa en estas mismas páginas y en su habitual sección Jacinto López Gorgé. El jurado hizo constar en acta indicaciones que señalaban sus criterios valorativos para fallar en novela y poesía castellana. Una indagación muy precisa en la producción anual con objeto de que el premio lograra en la mayor medida posible sintetizar el ajuatamiento de la calidad con el estímulo a unas voces que, sin embargo, se hallan en el momento en el que se puede hablar de obra en marcha. Lejos, pues, el recurso al expediente sancionado de valores seguros.

José María Guelbenzu —de quien el jurado declaró que «está empezando a novelar su propia generación»— ha publicado en 1981 su quinta novela, «El río de la luna» representa uno de los puntos más avanzados en la vanguardia de la novelística española. Ello no impidió al jurado evaluar la intensidad y el interés de la producción narrativa. Libros como «El caldero de oro», de José María Merino, o «Teoría del conocimiento», de Luis Goytisolo, última entrega de su tetralogía «Antagonías», en tantos aspectos paralela a «El río de la luna».

La novela premiada es de una estructura narrativa impecable, libro de emoción y de análisis, meditación acerca del amor (del «amor-pasión», diría J. A. Ugalde en su comentario publicado en estas páginas), un recorrido por los mundos interiores que presiden, como la luna, los símbolos del amor y de la muerte; pero vistos también en la perspectiva de un tiempo real e histórico, el de la generación a la que el jurado se refería.

«Huir del invierno», tercer libro de poesía de Luis Antonio de Villena, se construye sobre los símbolos antitéticos del invierno y del verano. Un verano que es símbolo querido y hasta añorado; concreción del mundo simbólico que el poeta habitaba ya en sus dos anteriores libros y que no es (así lo escribió en su comentario publicado en estas mismas páginas José Gutiérrez), sino la abundancia en la sensualidad de un mismo eros. «Insistiendo en un misticismo pagano ya presente en «Hymnica» —recuerda Gutiérrez—, el poeta ha conseguido una carga mayor de reflexión, una profundidad metafísica arraigada en una existencia más rica, en una más sabia concepción del mundo.» Con el libro premiado en Zaragoza, Villena logra la más exacta expresión de su pensamiento poético.

Casi tres décadas de vida tienen ya los premios de la crítica que ahora se integran en la Asociación de Críticos Literarios en régimen de absoluta independencia. A lo largo de ellas ha conocido vicisitudes de crecimiento y consolidación de la que el fallo de este año es claro testimonio. El premio de la crítica es independiente y riguroso.

V. L.



GENERO LITERARIO

Escribe Meliano PERALE

UN PRECIOSO

JULIO Cortázar escribió, para empezar, centenares de cuentos. La mayoría de esos relatos los quemó. Pero a fuerza de insistir en el empeño, a fuerza de seguir haciendo ejercicios de entrenamiento, se encontró un buen día con que ya dominaba el oficio y podía escribir las novelas que deseó siempre hacer. O sea, que, según la autora de las anteriores inefables líneas, el cuento es al entrenamiento lo que la novela al partido de competición; el violinero comienza por construir violines para llegar a hacer violones; el cirujano de corazón opera una válvula mitral con miras a ejercer el día de mañana de ginecólogo especialista en extirpar fibromas como melones. Páez, nuestro medalla de oro, se prepara ilusionado, tenaz y minuciosamente, a lo corto de ochocientos metros, con la recóndita esperanza de ganar cualquier año de estos el marathón, y la secreta vocación de un caballo de carreras es la de llegar a percherón de tiro.

Mucha duda nos cabe sobre que «la mayoría de esos relatos los quemó Cortázar». En principio porque «la mayoría de esos relatos la pudo quemar, pero no quemarlos. Al menos, gramaticalmente, la faena resulta imposible. Pero además cuestionamos la tal pira porque si Cortázar hubiera ejercido de inquisidor de sus relatos breves, a estas horas desconoceríamos la parte que más nos interesa de su obra, pues ignoramos el lenguaje de las pavesas y el oficio de encuadernar cenizas. Por fortuna, Cortázar salvó de la quema una buena porción de sus cuentos, acaso para desdeñar la información de la ilustre escritora cuyas «ideas» sobre el cuento, si peregrinas, no nos sorprenden porque ya van resultando solitas, lugar común, y nos pillan vacunados contra los eruditos a la violeta que incuban, portan y contagian la especie de que el cuento es un boceto de novela y el cuentista un aprendiz de narrador. No es verdad que para escribir 200 folios de novela se necesiten más aliento y más culo que para escribir un libro de 20 cuentos. Prueben y comparen: escriban hoy ocho páginas de novela, y mañana, un cuento. Porque esa es otra: los curiosos propagadores del dogma «Cuento meritorio de novela» o no han escrito jamás un relato breve o han perpetrado algunos folios con pretensión de relato, cuya infimidad justifica la creencia en que escribir un cuento es tan fácil como segar en rastrojo. Lo cual no quita para que, si vamos a ser sinceros, les reconocamos que su teoría ha hecho fortuna, ha prosperado al punto de que críticos lúcidos, escritores de postín, instituciones de respeto, catedráticos eminentes, lectores de buen juicio se han, contaminado de la tuerta idea. Si no, ¿por qué en la preselección

de libros para el premio de la Crítica no ha figurado ni uno sólo de la docena de importantes libros de cuentos publicados durante los últimos cinco años? ¿Por qué el Ministerio de Cultura no se apea de su error de mezclar el cuento y la novela en el género híbrido «narración» y convoca, específicamente, un premio nacional de cuento?

Por lo que a mí me toca, juro que no he escrito ciento cincuenta relatos breves con vistas a ir acumulando experiencia y puntos que me allanen el ingreso en la espinada orden de la novela, que nunca he sentido la necesidad ni la tentación de escribir doscientos folios de lo mismo, que cuando escribo, escribir un cuento es mi objetivo inmediato y mediato, mi fin próximo y remoto. Aunque sonrían suficientes los «enterados», hay escritores para quienes escribir un cuento es un fin en sí, escritores los cuales continuarán escribiendo relatos breves y esperando que, tal vez, un día algunos lleguen a enterarse de que, así como hay una poesía épica y una poesía narrativa, parientes lejanas de la novela, así hay un cuento lírico, narrativo, de ambiente, de personaje de situación, o de todo eso junto, en cinco páginas, que no es novela ni poesía. Mas, entre tanto que tal prodigio ocurre, uno piensa si Chejov, Maupassant, Borges no serán grandes novelistas que han ahorrado mucho papel. En las páginas deportivas, tan del gusto de la gente que abreva en las crónicas de los partidos su sed intelectual, en esas páginas, que componen el ochenta por ciento de la lectura de los españoles con automóvil y video, cualquier aficionado se enterará, diez veces al día, de que hay jugadores-pulmón y jugadores que necesitan menos terreno para hacer la jugada. Miro a la librería, hacia los anaquelos de mi colección de libros de cuentos: Oscar Wilde, Katherine Mansfield, Mark Twain, Alberto Moravia, Juan Rufo, Mijail A Shólojov, Julio Cortázar, Próspero Mérimée, Anton Chejov, Norman Mailer, J. L. Borges, Guy de Maupassant, y me corvenzo de la existencia del cuento: «un precioso género literario que sirve para expresar una clase especial de emoción de signo semejante a la poética»; «una forma narrativa parecida a la novela, pero diferente en técnica e intención»; un género literario que ordena el tiempo y no el espacio, ordenador de la novela. Ojo los tejuelos de las obras de los últimos cuentistas españoles: Ignacio Aldecoa, Medardo Fraile, Daniel Sábido, Manuel Pílares, Alfonso Martínez Mena, Jorge Ferrer-Vidal, Francisco García Pavón, Mauro Muñiz, Fernando Quiñones, Ana María Navales, y me adviene la evidencia de la autonomía del cuento español en el estado actual de la literatura española.

EL REALISMO MÁGICO DE ALEJO CARPENTIER

Escribe José Antonio UGALDE



ALEJO Carpentier, desaparecido en 1980, fue vástago cultural de varios mundos: de padre francés y madre de ascendencia rusa, nació en La Habana en 1904, y, desde joven, se incorporó tanto a las movilizaciones políticas contra el dictador Machado y contra el imperialismo norteamericano, como a la corriente estética afrocubana en calidad de compositor y poeta. Tras una estancia en la cárcel, en 1928 se exilió a París, donde trabajó como músico en la radio y como periodista para el semanario habanero «Carteles» y donde le prendió la fiebre surrealista. En 1939 volvió a Cuba y realizó diversos viajes por el subcontinente americano. En 1945 volvió a exiliarse, esta vez en Caracas, hasta 1959, en que volvió a Cuba y dirigió la Editora Nacional post-revolucionaria. Como diplomático de su país volvió a París en 1966.

SIN duda este accidentado itinerario vital, pleno de viajes y contactos con las más diversas corrientes estéticas y políticas y, sobre todo, su acendrada pasión por los paisajes y la historia de América, sembraron la obra de Carpentier de un agudo interés por el tema de la identidad americana. Tras el mestizaje racial y el cruce de culturas de Latinoamérica trató de hallar una esencia, una condición común a la población del subcontinente, y su escritura quiso ser vehículo expresivo y hasta momento fundacional de esa nueva conciencia del ser americano que ayudó a alumbrar.

Aunque se había sentido atraído por los planes surrealistas de anegar mágicamente la existencia europea y de dar pábulo a los obturados manantiales del inconsciente occidental, estos objetivos se le antojaron inútiles a Carpentier con relación a su tierra natal. Ya en su estancia en prisión había comenzado a escribir una novela, «¡Ecue Yamba-O!», y un escenario para ballet, «El milagro de Anaquillé», obras en las que sostenía la superioridad de la visión del mundo propia de la negritud. Al retornar del exilio parisiense todo en los estratos profundos del mundo indígena le pareció puro, sagrado, en su ser, carente de cualquier necesidad de regeneración: «Y es que, por la virginidad del paisaje, por la formación, por la ontología, por la presencia fáustica del indio y del negro, por la revelación que constituyó su reciente descubrimiento, por los fecundos mestizajes que propició, América está muy lejos de haber agotado su caudal de mitologías», escribe Carpentier en el prólogo a su segunda novela, «El reino de este mundo», publicada en 1949.

El citado prólogo —desgraciadamente desaparecido de la edición española (Seix Barral, 1969)— iba a tener ecos, quizá desmesurados, en Sudamérica. Sobre todo uno de sus conceptos, el de realismo mágico, iba a hacer fortuna entre las vanguardias literarias y estéticas, convirtiéndose en catalizador de un esfuerzo esti-

lístico y creador de enormes proporciones. La tesis carpenteriana del realismo mágico sostenía que lo maravilloso no había desaparecido de América, sino que seguía revelándose a todo el que poseía la fe propia de la adolescente energía de aquellas tierras, y seguía haciendo vivir la Historia como un destino, no como un proceso susceptible de análisis racional.

Teoría más bien pedestre desde el punto de vista antropológico, el realismo mágico fue, luego, el marbete con que se calificó buen número de libros sudamericanos de los años cincuenta y sesenta, y entre ellos, desde luego, los del propio Carpentier. El carácter prístino, resistente al cambio y a la penetración del progreso, de los inmensos ámbitos geográficos sudamericanos y, sobre todo, la pervivencia de las cosmovisiones sagradas de las culturas indígenas, en muy diversos estadios de pureza y mestizaje, suministró el material de un dilatado ciclo narrativo en el que lo mágico aparece en combinaciones novedosas y con renovada naturalidad. Carpentier, narrador, se sintió llamado a dar nombre a la multitud de realidades innumeradas de la feraz América, y su obra se acercó a la ordenación cosmogónica de Hesíodo o de cualquier otro aedo antiguo. Metamórfica, literariamente, identificado con sus personajes primitivos, Carpentier nos transmite los latidos de hombres y mujeres que viven ritmados al gran ser lujurioso y polimorfo de la naturaleza americana.

VUELTA A LAS RAICES

LOS pasos perdidos», novela publicada en 1953 y ahora editada en varias colecciones españolas (1), participa de los rasgos descritos, al igual que la ya citada «El reino de este mundo» o los relatos que Carpentier reunió en la primera edición de «Guerra del tiempo». Pero en «Los pasos perdidos» se da un cambio decisivo: el elemento autobiográfico, la aparición del yo. La novela planea sobre el abismo abierto entre el indígena y el propio es-

critor, es decir, entre la cultura del primitivo y la civilización del contemporáneo que Carpentier no podía negar en su interior.

Por primera vez en la obra del cubano, la escritura reconoce ese hiato y, sintomáticamente, un músico y musicólogo que, como Carpentier mismo, vive en una gran ciudad europea, viaja hasta la tierra latinoamericana, en la que vio la primera luz, con el fin de conseguir, para un museo, dos arcaicos idiófonos musicales: un injerto de tambor y bastón de ritmo y una jarra con dos embocaduras de caña, que ciertos indios usan en sus ceremonias funerarias.

La inercia y las dudas previas al viaje se evaporan en cuanto éste se inicia y el héroe se siente inmerso en una paulatina exaltación y en un proceso creciente de reconocimientos. Nada más tomar tierra, le invade el casi olvidado idioma en el que aprendió a leer y a solfear. Luego es «el Gusano» del trópico, impalpable carcoma, polen duende, que se entromete por doquier, entorpeciendo con humedades y extraños efectos, las matemáticas del progreso. Un poco después la contemplación de un espectáculo teatral que conserva el imprevisible encanto ya perdido en las sesudas representaciones de las metrópolis europeas...

Tras el paréntesis revolucionario —simple sustitución de los nombres que se encuentran en el traje de los poderes fácticos—, que simboliza el umbral entre dos mundos y dos tiempos, el músico de Carpentier (o Carpentier el músico) aborda las etapas decisivas del viaje. Inmersión en aldeas cada vez más remotas, en paisajes crecientemente agrestes y en contactos humanos progresivamente purificados de lo accesorio, de las zarandajas de la moda, de todo cuanto no sea vivir en armonía con el ritmo natural.

Las fronteras de cada tránsito, los hitos de cada reminiscencia, están marcados por Carpentier con precisión y riqueza de matices: tanto por medio de las reflexiones del protagonista que toma conciencia de su regresión y la compara desdenosamente con la insensibilidad de que hace gala Mouche, la trotamundos que se decidió a acompañarle, como a través de la descripción de la naturaleza circundante, que va ascendiendo en carácter atávico, en misterioso fulgor de formas inéditas y prolíficas, cuyo teúrgico corazón encontrará al fin la selva, y, por último, mediante la dosificada sucesión de encuentros iniciáticos. Rosario, emblema indígena de la mujer; Yannes, el aventurero buscador de diamantes; Montsalvatje, herborizador, etnólogo, hombre de frontera; fray Pedro de Henestrosa, el misionero ancestral, y, sobre todo, el adelantado, fundador y soñador de arcádicas ciudades.

LOS CUENTOS DE LEZAMA LIMA

Escribe Luis Antonio DE VILLENA

LEZAMA es una borrachera de palabras y conceptos. El juego de los saltos culturales, que él denominaba las eras imaginarias y la sobrenaturalidad. El reino de la imagen acrecentado por el esplendor de las culturas. Imagen que conduce a otra, alusión que muda de época o de ámbito cultural. El árbol que es un dragón chino, o Lao-Tsé evocando la rosa y el tiempo en los sonetos shakespearianos...

Dice bien Valente que el título del último libro de poemas lezamiano, Fragmentos a su imán, pudiera servir para la obra toda, opulenta, del poeta cubano. Porque Lezama ha escrito de todo a la búsqueda siempre de un reino que trasciende la realidad incorporándola, que sea camino para llevar al hombre a la plenitud imaginística que espera y siente Lezama Lima ha sido un visionario barroco conocedor del surrealismo y del psicoanálisis, pero vidente ante todo chamán iluminado manejador lingüístico de fuerzas que arrebatan, de fuegos poéticos y telúricos, mag-

mas esplendorosos vieneses y caribeños...

En Juego de las decapitaciones (1) se han unido, en cuidada edición, los cinco cuentos que Lezama publicó en revistas varias entre 1936 (Fugados) y 1946 (Cangrejos, golondrinas). Son, pues, obras primeras, editadas entre sus veintiséis y sus treinta y seis años, pero donde su estilo, su constante trasvase de cultura e imágenes, su increíble potencia lingüística está en pleno vigor y activo. Por supuesto, y siendo obra de Lezama, cabe preguntarse si son verdaderamente —canónicamente— cuentos, y acaso haya que responder que no. Alguno nos sonará a fragmento anticipatorio de Paradiso o de Oppiano Lirario, las dos novelas del escritor. Otros, más acordes a la estructura tradicional del cuento, se deshebran, de repente, en hilachas y filamentos brillantes, metafóricos, aparentemente desgajados del centro conductor.

El patio morado parece el anticipo de una novela. La anécdota barroca de un capitullo. Para un final presto es una pues-

ta en práctica narrativa de la teoría lezamiana de las eras imaginarias.

Cangrejos, golondrinas (el más surrealista de los relatos) es casi una visión, un sueño hermético que el lector, émulo del doctor Freud de Viena, tendría que desenmarañar. Los dos más bellos textos del libro (a mi gusto, y quizá los que más responden a la estructura cuento, son el que le da título Juego de las decapitaciones, elegante chinoiserie sobre magos, emperatrices y magias, y Fugados, que es en incandescente acumulación de imágenes, el relato de la fascinación lejana de dos muchachos que hacen novillos del colegio, un día húmedo de agua tropical.

Pero me ha parecido entender un hilo conductor entre estos cuentos, escritos en un lapso de diez años, y sin más aparente unidad que el peculiar estilo de su autor. Todos están fascinados por la Muerte. Ella es la que todo lo resuelve el punto último del enigma, la gran esclarecedora, el lunar luminoso y hondo en el que convergen eras imaginarias y sobre-



naturalidad, punto de concordia del atribulado corazón del poeta, del mago Lezama, detentador de las imágenes, que ya gozará de ese esplendor, si como él dijo alguna vez —en su Autorretrato poético—, el alma se entrega en la sombra.

Esbozos de novela, o esbozos de ensayo, los cuentos de Lezama son, ante todo, él mismo. Borrachera de palabras y culturas, fragmentos luminosos hacia un imán que está en la realidad pero trasciende la realidad misma.

(1) Lezama Lima, Juego de las decapitaciones. Prólogo de José Ángel Valente, Montesinos Editor, Barcelona, 1982.

Aportación a un centenario (1782-1982)

Cadalso y el tío Gregorio

Escribe Antonio GÓMEZ ALFARO

ENTRE las «Cartas marruecas», de José Cadalso (1741-1782), cuyo centenario han conmemorado recientemente estas páginas literarias de PUEBLO, existe una citada con mayor frecuencia por los estudiosos del siglo ilustrado. Cuenta en ella Gaxel a Ben Beley cómo, yendo en dirección a Cádiz para incorporarse a su regimiento, se extravió en medio de una sierra. Inesperadamente, aparece entonces un apuesto caballero que, ante la próxima anochecida, le invita a descansar en el cercano cortijo de un abuelo.

Por el camino, el joven anfitrión se le revelará tan adornado de inteligencia natural como desprovisto de instrucción y, más aún, de curiosidad hacia cualquier tipo de estudios. Un tío comendador, un primo cadete, un hermano canónigo, un abuelo capitán sólo consiguieron con sus ilustres ejemplos la burla del indolente caballero, cuya preparación intelectual nunca pasó de una tardía y rudimentaria alfabetización. Para vivir le bastaba, como él mismo dice, con ser capaz de leer un romance y, sobre todo, de tocar un polo, flamenca actitud cuya crítica late en toda la carta de Cadalso.

Mentor de las tertulias festeras que celebraba con otros amigos de mentalidad análoga, era un tío Gregorio, carnívero de la ciudad, que solía acompañarles a comer, fumar y jugar. La importancia de este Gregorio era tal, que el caballero estuvo a punto de medir su espada con la de un próximo pariente para decidir a cuál de los dos acompañaría en un inmediato viaje. Gracias a Dios, la justicia local solucionó salomónicamente el conflicto, al encerrar por entonces en la cárcel al tío Gregorio «por no sé qué puñaladillas y otras friolerillas semejantes».

Deseoso de conocer a este ejemplar humano, cuya compañía se disputaban como trofeo valioso aquellos jóvenes, Cadalso tiene pronto ocasión de verlo cuando llegan al cortijo. Le distingue fácilmente, con «su voz ronca y hueca, patilla larga, vientre redondo, modales bastos, frecuentes juramentos y trato familiar». Gregorio era quien liaba los cigarros, atizaba los velones, jaleaba los bailes, brindaba copiosamente a la salud de los reunidos y valoraba la actuación de las gitanas llegadas

a la fiesta «con sus venerables padres, dignos esposos y preciosos hijos».

Las «Cartas marruecas» aparecen en el «Correo de los ciegos» durante el año 1789, y, reunidas en libro, en 1794, todo ello, por tanto, cuando Cadalso ya había muerto. Se sabe que él mismo había leído alguna de aquellas cartas, ya en 1772, a sus tertulianos de la madrileña fonda de San Sebastián. Para describir al tío Gregorio y los caballeros andaluces del cortijo, Cadalso no necesita referirse a persona-



jes concretos; nacido en Cádiz, el escritor conocía sin duda sobrados modelos.

Sin embargo —«la noche, la ocasión...»—, hubo un maestrante de Ronda, don Francisco de los Cameros Amaya, de quien alguna vez he pensado si no fuese el mismo que invitó a Cadalso. Fallecido este Cameros en 3 de febrero de 1785, los libros de entierros de la iglesia mayor de Medina Sidonia dicen que dejaba viuda a doña María de los Dolores Gálvez. Cuando, pocas semanas más tarde, el 13 de abril del mismo año, las autoridades hagan el censo de gitanos que Carlos III había ordenado, la abundancia de matrimonios mixtos les aconseja elaborar lista aparte de las mujeres casadas con payos. Descubrimos aquí entonces a María de los Dolores Gálvez, cuyo padre, Juan de Gálvez, era herrero con tienda y taller en la calle del Espíritu Santo.

Don Francisco de los Cameros había reconocido en testamento la paternidad de un hijo, pero diciendo solamente haberlo tenido nueve o diez años antes con una moza soltera, cuyo nombre no citaba. María Dolores estaba «justificando» ser la madre de ese niño, «acaudalado por haberle dejado su padre por heredero». El pleito resultó favorable para esta joven gitana, cuya presencia en la vida de Cameros demuestra irrefutablemente su simpatía hacia esta estirpe.

El mestizaje no era fenómeno insólito en Medina Sidonia, aunque no a tan destacados niveles sociales. Unos años más tarde, en 1788, ingresan en la prisión medinense varias gitanas acusadas de vagar por su término; entre ellas iba una Ángela María Pullón, que asegura ser «hija legítima de Miguel Antonio Pullón, de nación catalán, tambor que fue de la compañía de escopeteros, por cuya línea es española» y de una gitana. Al margen de la carga política de esta declaración, que gana modernidad en el cuadro de las autonomías actuales, valga decir que Ángela María Pullón —quizá, transcripción fonética de Pujol—, había sido apresada cerca



del cortijo de don Francisco de Amaya.

¿Y el tío Gregorio?, preguntarán ustedes. Pues bien, hubo también en Medina Sidonia un Gregorio Jiménez, gitano, esquilador hasta que se empleó en la fragua de Juan de Gálvez. No tardaría, sin embargo, en pasar al servicio de don Francisco de los Cameros y, al fallecer éste, quedó «asistente en la casa». Cuando se hacen los censos, Gregorio Jiménez es conminado para que diga si continuará al servicio de la familia del maestrante o tomará otro domicilio y oficio.

¿Será este Gregorio Jiménez el tío Gregorio de la carta de Cadalso, con su patilla larga y su voz ronca y hueca? La relación de los gitanos avecindados por aquellos tiempos en la villa cordobesa de Luque nos informa de uno con «habla bronca, abexada, y con el dejo en el pronunciar de los llamados hasta aquí gitanos». La voz del tío Gregorio era, pues, antes de que el mítico Fillo hubiera nacido, esa voz afillada de los viejos cantaores flamencos que él pudo seleccionar para las fiestas de aquellos desocupados caballeros de Cadalso.

«Misiá señora», de Albalucía Ángel

Escribe Manuel CEREZALES

NO se comprende que ocho editoriales de España y de Sudamérica hayan rechazado el original de esta novela —lo cuenta la autora en una nota autobiográfica que acompaña, por separado, a la edición del libro—, ya que desde las primeras páginas llama la atención por la calidad de la escritura y porque una vez leída deja en el lector —al menos en el que, cual le ocurre al que suscribe estas líneas, desconoce las novelas anteriores de la escritora colombiana— la impresión de haber asistido a la revelación de una poderosa fuerza creadora en el ámbito de la narrativa en lengua española. Quizá las razones de la negativa se basen en la supuesta carencia de alicientes comerciales, prejuicio que tantas veces ha inducido a editores a rehusar la publicación de obras literarias que más tarde habrían de alcanzar prestigio y difusión dilatada.

No es, en efecto, «Misiá señora», obra de lectura expedita, aunque reúne atractivos suficientes para interesar y cautivar al lector. Su estructura intrincada y el idioma, colmado de voces y modismos dialectales constituyen escollos que dificultan la comprensión. Sin embargo, tanto la composición como el lenguaje son sus cualidades sobresalientes y encierran valores que elevan el discurso a cimas poéticas cuando toma entonaciones de canto coral o hechuras de poemas en prosa, prosa rítmica, que sin despegarse de la textura orgánica del relato —acordes de una composición sinfónica—, adquiere sentido independiente en el engranaje verbal. Párrafos en prosa podrían, con ligeras correcciones métricas y cambios tipográficos adoptar andares de verso, como, por ejemplo, el siguiente párrafo que me he permitido distribuir en versos de arte menor, principalmente heptasílabos: «Y Oriana se levanta, / se quita los cadillos, / anida el azulero / entre sus manos, / y comienza a alejarse / por entre los cafetos, / ¿y a dónde vas, ? / quiere saber, mandón, / corriendo detrás de ella, / pe-

ro ni le responde / ni deja de caminar / mientras hamaca el nido / y canta la canción / de la pájara pinta / y arranca florecitas / hasta formar un ramo / de todos los colores...» No creo que los numerosos trechos de lenguaje cadencioso obedezcan a quiebros voluntarios en la elaboración de la prosa, sino que se explican como elementos formales integrados espontáneamente en el flujo natural del estilo. Los estudiosos de estilística encontrarán en este libro materiales abundantes para la investigación y el análisis y pistas reveladoras en las confesiones que la autora —fémica andariega y, ni qué decir tiene, inquieta como la que más— hace en el mencionado escrito autobiográfico sobre sus actividades de escritora, cantante, guitarrista, bailarina y cineasta; acostumbrada, por tanto, a expresarse por medio de la palabra, de la música y de la imagen. Don verbal, sentido misical y gusto e intuición de la metáfora, convergen en la composición de este extraño y bello libro, más valioso por lo que canta que por lo que cuenta.

Y no porque lo que cuente carezca de entidad. El desarrollo del tema central vale por una reflexión profunda sobre la situación de la mujer colombiana —o de una región de Colombia— en lo que va de siglo. Por algunos datos esporádicos —la revolución rusa, el mandato del Presidente Olaya Herrera, la muerte de Gaitán de Ayala o la mención, en la última parte del relato, del 7 de junio de 1977, como cifra cabalística—, el lector dispone de hitos cronológicos que le permiten situar la acción ficticia en un tiempo histórico concreto. El tiempo narrativo abarca la vida entera de Mariana, la protagonista. Si bien la verdadera protagonista es un tipo de mujer colombiana viviendo en estado de inferioridad respecto al varón, en una sociedad atrasada. Mariana, vista en su trayectoria existencial, desde la infancia hasta la vejez, representa la actitud y sentimientos colectivos del sexo femenino, sometido al imperio arbitrario y a los apetitos eróticos del varón. La novela describe el fenómeno de la sexualidad en un am-

biente en el que a la mujer se le impide el libre desarrollo de su personalidad y una vez casada, se le exige obediencia y fidelidad absolutas, mientras el hombre campa por sus respetos, alternando la vida del hogar con relaciones extramatrimoniales y frecuentación de prostibulos, sin que tenga que rendir cuentas a nadie ni avergonzarse de ello. Sobre Mariana niña se proyectan ya los instintos salaces de los varones, indiferentes a la sensibilidad femenina; ya casada, sufre las violencias y humillaciones que el matrimonio, impuesto por intereses de clase, le inflige; ni la maternidad, ni el adulterio, que surge como liberación de impulsos reprimidos, la compensan ni la consuelan en su vejez de mujer marchita y sin esperanza. A las experiencias de este personaje, vivo y simbólico, le sirven de contrapunto voces que le previenen o la incitan a actuar. Estas voces aparecen ya en el abrupto comienzo de la novela: «El hombre es como el oso, oyes la voz que se enredija en otras voces, un ventarrón que de pronto cierra la ventana, Mariana, llaman apremiantes, cierras los ojos...» La voz que se enredija con otras voces y que invita a Mariana a inclinarse sobre su pasado suena y resuena insistentemente en las páginas del libro. Es la voz del coro con sus advertencias, sus exhortaciones, sus palabras de ánimo para que la mujer pueda ir sorteando los obstáculos que le cierran el camino de la libertad. Pero las voces y los cambios constantes de la persona gramatical en el narrador no son, quizá, más que variaciones en el monólogo interior de Mariana, recorridos circulares o en espiral de su memoria girando en torno de los momentos culminantes de su existencia, hasta la consumación de su drama, que es el drama de tantas vidas fracasadas, víctimas de una moral rígida y discriminatoria, de una educación arcaica y de una sociedad anquilosada en el tiempo y en determinado espacio geográfico.

Con ser importante y trascendental el asunto de la novela, lo son más como decía antes, su composición y su lenguaje. Alba-

lucía Ángel crea un lenguaje por el que corre savia popular, desentraña y reconstruye una lengua, formal dialectal de la española, con una aportación de léxico popular, modismos, peculiaridades fonéticas e inusitadas concordancias gramaticales, en tal abundancia, que sorprenden al lector español. Son, claro está, localismos de la región en que transcurre la acción de la novela —el departamento de Caldas, tierra natal de la escritora—, palabras y locuciones diferenciales cuyo significado habría que buscar en diccionarios de americanismos, puesto que la mayor parte de ellos no figuran en el de la Real Academia. Pocos libros justificarían como éste un apéndice para lectores españoles con el rico vocabulario dialectal tan acertadamente empleado por la autora. Su léxico y formas localistas están ensambladas en la estructura lingüística del habla española con la intención, no de distinguir y disgregar, sino de enriquecer el idioma común en un sistema unitario. La novelista ha sabido refundir en la materia literaria la acumulación de americanismos, dando la sensación de que la palabra mana directamente de las fuentes naturales, cuando en realidad es la reconstrucción artística de experiencias vivas que se manifiestan en estilizadas formas empíricas de expresión.

Esta novela alinea el nombre de Albalucía Ángel con los de los más preclaros novelistas de la actual narrativa hispánica; en ella se muestran a lo vivo sus dotes para la apropiación voluptuosa de los secretos del idioma y sus facultades de fabuladora de gran aliento, capaz de realizar empresas literarias memorables. Si en algo peca es por exceso, por no querer moderar la afluencia verbal cuando, enajenada la mente en la complacencia narcisista del estilo, desborda de sus cauces para dejar flotando en el aire el fulgor y el colorido de bellos fuegos de artificio.

Albalucía Ángel «Misiá señora». Bibliotheca del Fénice, Argos Vergara, S. A. Barcelona, 1982.



Escribe Leopoldo AZANCOT

¿Cuáles son las razones de que la lectura de los libros de Sciascia resulte siempre apasionante? Tras la lectura de *Las parroquias de Regalpetra* y *Muerte del inquisidor*, resulta muy fácil señalarlas, pues estas dos obras constituyen una especie de quintaesencia de su arte.

La primera causa es sin duda el dominio que Sciascia tiene de la técnica de la narración. Lo que en momentos como el presente, en que se acostumbra a juzgar más en función de las intenciones que de los resultados, basta para situarlo en el grupo de los escritores mayores. Sciascia, en efecto, domina su oficio, lo que significa que no desprecia a sus lectores —lo que hoy hacen tantos, desde su insondable insignificancia— y que se respeta a sí: sabe que no se puede alcanzar la grandeza sino doblandose a normas —flexibles y vivas no académicas, por supuesto.

La segunda causa habría que buscarla en el hecho de que este escritor italiano, de un inconformismo radical, procura, en todo momento, mantener la relación entre cultura y vida, lo que significa, de un lado, no permitir que las ideas se impongan a los hechos, y de otro, impedir que ocurra lo contrario, estableciendo un delicado equilibrio entre lo conceptual y lo fáctico.

La tercera causa consiste en la desideologización de su pensamiento. Este no parte de apriorismo alguno y niega, por principio, la posibilidad de cualquier sistema: al modo de sus maestros, los enciclopedistas, la actividad mental es para él primordialmente crítica, un modo de distanciarse de lo dado para mejor iluminarlo con las luces de la razón.

La cuarta causa, en fin, se halla en su voluntad, por una parte, de ser fiel a la actualidad, y por otra, de conectar en todo momento los problemas del presente con el fondo permanente de nuestra condición, consiguiendo, de tal modo, que la actualidad cobre coherencia y sentido, y muestre sus lazos con el pasado.

UT PICTURA POESIS

UN PARALELISMO REVELADOR

TODAS las virtudes que se daban cita en el famoso libro de Mario Praz sobre los aspectos carnales del romanticismo, y ninguno de sus defectos —el puritanismo subyacente, por ejemplo— aparecen magnificadas

en la última de las obras suyas publicada entre nosotros: *Mnemosyne. El paralelismo entre la literatura y las artes visuales* (Taurus Ediciones), un ensayo de riqueza extrema, muy bien ilustrado —121 reproducciones—, de la mayor importancia desde el punto de vista de ese nuevo humanismo abierto a lo trascendente que pugna para imponerse entre nosotros. De una erudición sin tacha, tanto por lo que respecta a las letras como a las artes plásticas, reveladora de una comprensión profunda de unas y otras, esta obra es de lectura obligada para todos aquellos que buscan en lo imaginario una salida a lo trascendente.

POR supuesto, y ante todo, *Mnemosyne* constituye un instrumento conceptual de primera magnitud para alcanzar un mejor entendimiento, tanto de la naturaleza de la literatura y de la plástica como de los lazos que a lo largo de la historia se anudaron entre ellas, y del alcance y sentido de cada una de las obras analizadas y confrontadas por Praz. La importancia del libro, sin embargo, no radica sólo en ello. Más decisiva, si cabe, es la aportación que hace de modo implícito a una posible teoría del hecho artístico entendido como una unidad, como un principio previo a cualquier determinación formal: leyendo estas páginas densas y claras a la vez, donde se produce un juego contrapuntístico de gran complejidad y refinamiento entre textos literarios, imágenes prestigiosas y el pensamiento ensayístico que actúa de lanzadera entre éstas y aquéllas, acaba por imponerse al lector la convicción de que la obra artística es siempre un signo que remite a una realidad superior de la que recibe esa luz que llamamos belleza, y de que, en consecuencia, debe tenerse por una aberración todo intento de reificar los productos artísticos mediante una mirada que se obstine en reducirlos a sus componentes formales. La obra artística, plástica o literaria debe ser entendida, pues, a tenor de lo que antecede, como el lugar de una epifanía, y nunca como un objeto.

Subsidiariamente, el libro de Praz se presenta como una defensa e ilustración de la continuidad existente entre el arte y la literatura del pasado y las del presente; y ello, porque pone al descubierto que los mecanismos creadores se mantienen idénticos a lo largo de los siglos, y porque, además, saca a luz la filiación ignorada entre actitudes separadas entre sí por cientos de años.

SCIASCIA

UN ESCRITOR APASIONANTE

POR lo que hace a mi actividad en cuanto crítico, ya larga, me enorgullezco especialmente de haber sido el primero en reconocer aquí la valía de Leonardo Sciascia varios años antes que se convirtiera en un autor de moda entre nosotros. Por ello, cada vez que aparece una nueva traducción de alguna de sus obras, me apresuro a comentarla, como si de algo mío se tratara. Así hago ahora con *Las parroquias de Regalpetra* (Editorial Bruguera), volumen que recoge la obra de dicho nombre, que es la primera de las suyas —apareció originariamente en 1955—, y *Muerte del inquisidor*, breve ensayo histórico que complementa de alguna forma a la otra. Crónica de su infancia y adolescencia, de su juventud, de su experiencia en cuanto maestro en su pueblo natal, y alegato implacable contra los vicios de la sociedad siciliana —e italiana, en general— al mismo tiempo, *Las parroquias de Regalpetra* encuentra en *Muerte del inquisidor* una proyección en el pasado, gracias a la cual se torna transparente al entendimiento la situación presente. Y ello, con una levedad de toque, con una elegancia en la argumentación, realmente insólitas en nuestro tiempo.

Escribe

Manuel CAMPOY

Jacobo Timerman, un hombre valiente

SE distribuye ahora en España el libro «Preso sin nombre, celda sin número», de Jacobo Timerman, publicado en Español por Random Editores, de Nueva York. Timerman, periodista, ex ciudadano argentino, hebreo, ha estado en España para presentarlo. Los amantes de las lecturas «fuertes», de carácter testimonial, político y autobiográfico —pues de todo hay en «Preso sin nombre»— no dejen escapar la ocasión de adquirir este documento estremecedor. El comentarista, al ponerse a escribir unas líneas sobre él, se encuentra en una encrucijada. ¿Qué decir de esta lectura, sucintamente, pues lo que menos le faltan son cuestiones, todas interesantes, todas dramáticas, que tratar? Un comentarista de talento tal vez se decidiría por componer una etopeya del autor. El autor es un hombre valiente. Sería la etopeya de un hombre valiente. La valentía al servicio del bien, de la justicia, según veremos. No siempre la valentía va unida a la bondad o se pone al servicio de las causas justas. Y al trazar la etopeya lo primero de todo habría que indicar la raza del autor.

TIMERMAN, ya quedaba dicho, es hebreo. Tradicionalmente, se ha venido pensando que el hebreo es cobarde. ¡Notable error! La raza hebrea es, en este sentido, una raza como cualquier otra. Pero ¿cómo los perseguidos, los que todo lo tienen enfrente, los que viven en tierra ajena —aunque la hagan suya—, cómo los que en cualquier país son minoría, los que carecen de armas y hasta de amparo en las leyes, podrían ser valientes? Es casi pedir lo imposible: pero siempre hay quien lo pide; con pésima intención, desde luego. En nuestro tiempo, particularmente, la leyenda de la cobardía hebrea ha quedado barrida para siempre. Timerman, en especial, ofrece un ejemplo de valentía fuera del marco de Israel; de la tierra de Israel, decimos.

¿Por qué un hombre se obsesiona por el tema de la justicia, de la libertad, de la solidaridad con el dolor de los otros hasta olvidarse de su propia conveniencia, hasta exponer su propia vida? Probablemente, porque siente en su carne, en su experiencia cotidiana, morderle un grave conflicto que le hace sufrir, desesperarse. El conflicto que Timerman ha sentido con dolor profundo es el del enigma de esta situación extraña del hebreo en el mundo, paria en medio de las naciones. ¿Por qué este destino adverso de su raza, por qué este odio que, en momentos de caos o de permisividad en las autoridades de un país, desencadena la persecución sañuda, el expolio y la muerte contra hombres y mujeres inocentes, culpables de nada; de nada, puesto que existen, poseen el mismo derecho a la vida que cualquiera y en algún lugar del mundo han de respirar? Hay páginas notables en el libro de Timerman sobre el problema hebreo. Se observará que no escribimos el término «judío». El mismo Timerman, cuya lengua es la española, escribe más veces «judío» que «hebreo». Y es raro, porque en español —e igual acontecerá en otras lenguas— la palabra «judío» ha adquirido un matiz peyorativo que nos desazona al leerla o al hacer uso de ella. No creemos, por otra parte, que los argentinos, en su trato, en su relación diaria con la colonia hebrea de Argentina, empleen otro término sino el de hebreo. Por lo menos en Marruecos,

en el norte del país —lo hemos conocido—, los españoles, conviviendo con los hebreos en los años del protectorado, habían desterrado de su lenguaje el término «judío» empleando exclusivamente el de «hebreo». Debemos decir que creemos poco en la existencia de un sentimiento antisemita y, por tanto, que sea este sentimiento el que provoque las tragedias a que se han visto y se ven sometidos los hebreos. Un ejemplo. En un determinado momento, Timerman, detenido por las autoridades argentinas, permanece en una comisaría de policía, durante días, tirado en el suelo, esposada una de las manos a una escalera. Cruzan diversas personas ante él. Una de estas personas, un policía, propina un puntapié a Timerman, sin proferir palabra, en cada ocasión que pasa a su lado. ¿Tendremos que reparar, de entrada, en la bajeza de atacar a un hombre que ya tiene el suficiente castigo de estar, sobre detenido, tirado en el suelo y esposado? Timerman pregunta a otro policía el por qué de ese comportamiento. Timerman nos da la respuesta: «Me pide que lo comprenda, que es un buen muchacho, pero que no puede soportar a los judíos; es más fuerte que él.» Nuestro comentario: ¡A otro pero con ese hueso. Ese pobre hombre no detestaba a Timerman como hebreo, sino que la calidad de hebreo de Timerman le servía como cortina de humo para expresar, y a la vez disimular, la envidia hacia un hombre culto, famoso como batallador, director de un gran periódico de la capital del país («La Opinión»). Por cierto, que en ese hueso —en esa excusa— no se contiene, como es siempre de esperar, explicación alguna que legitime un supuesto sentimiento antisemita. ¿Cómo es posible detestar a un hebreo... por hebreo? No, esto es inverosímil, es demasiado absurdo.

Y ya tenemos que venir a lo concreto: el espacio manda. Timerman nació en Rusia y, de pocos años, vino a la Argentina con su familia, muy humilde, enteramente desprovista de recursos. La colonia hebrea de Argentina es hoy de unos cuatrocientos mil individuos; por el número representa poco en la población total del país, que es de veinticinco millones. La gran sorpresa de «Preso sin nombre» es compro-

bar que a las clases que gobiernan Argentina les preocupa esa minoría de hebreos, como igualmente les preocupan Israel y las grandes figuras hebreas, como Marx, Freud o Einstein. Timerman estudió, trabajó, de muchacho dio pruebas de su arrojo en algaradas callejeras, tuvo al cabo de los años su propio diario: «La Opinión». Ya en la dirección de «La Opinión», Timerman, día a día, comprobaba que su personalidad no podía acallarse, y al no poder acallarla le arrastraría cada vez más cerca de una situación de peligro. A esta personalidad la injusticia le hacía vibrar, indignarse; la indignación y el ansia de reparación le conducía directamente a la denuncia en las páginas de su diario. ¡Y en qué días para la Argentina! Todo, todo lo que casi a sovoz —y debiera ser a gritos— se cuenta de Argentina —de la Argentina de los últimos e inmediatos años— es, por desgracia, muy cierto. El recio carácter de Timerman no podía soportar en silencio el cúmulo de males que se abatían sobre el país en el que él vivía y trabajaba. Por una parte, actuaba el terrorismo, pero, por otra, las autoridades realizaban la represión de ese terrorismo... en secreto, clandestinamente. Un Gobierno que obre así deja el camino abierto para que se desaten todos los malos instintos. Y es justamente lo que ha ocurrido en Argentina. Si la feroz —y aunque siguiere siendo feroz— represión argentina se hubiera llevado a cabo a cara descubierta, el mundo tendría poco que decir. A la postre, el que coloca una bomba —por muy injusta y desigual que sea la sociedad de su país— está cometiendo un delito que debe pagar. Pero si la autoridad saca a este terrorista de su casa en secreto —y, a la vez, esta es la verdad, con todo el descaro de la impunidad— y con el mismo secreto, le tortura, le condena a muerte, ejecuta la sentencia y después hace desaparecer el cadáver para siempre, ¡ay!, entonces sí que tiene el mundo mucho que decir.

Comenzó a hacerse notorio que «La Opinión» —junto con otro periódico de Buenos Aires, pero éste editado en inglés— era el único diario que se atrevía a pedir al Gobierno «que respete las leyes, que dé a conocer la lista de los arrestados». Ninguna actitud más peligrosa que esta de pedir cuentas a un Gobierno represivo. Todas las miradas confluían sobre «La Opinión». Y tal o cual artículo que, publicado en un periódico de provincias no había llamado, al parecer, la atención de nadie reproducido por «La Opinión» podía acarrear graves consecuencias para el diario de la capital. Que «La Opinión», como es lógico, atacara también al terrorismo no impedía que las multas, las prohibiciones, la retirada de la publicidad del Gobierno cayeran sobre el periódico. El Gobierno, los distintos Gobiernos, no podían entender qué se proponía «La Opinión» de parte de quién estaba. ¡«La Opinión», su director, no estaba de parte de nadie, solamente de la justicia, la libertad y la tolerancia. la convivencia! Y estaba de parte de no acallar nada de lo relativo

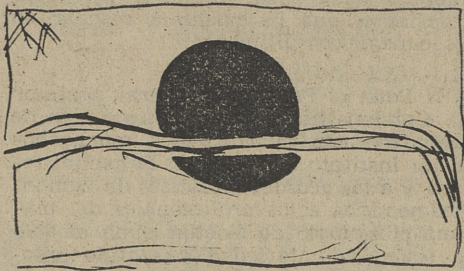
a injusticias, atentados y violencias. La colonia hebrea también sufría las consecuencias del estado de la nación. Una muchacha de la comunidad, por ejemplo, era violada. Los dirigentes hebreos, medrosos, aconsejaban el silencio... en previsión de males mayores. Timerman, con toda razón, lo desaconsejaba. Efectivamente, no hay que callar nunca, hay que contestar a toda violencia, todo insulto. Cuando no obtengamos otra cosa, habremos obtenido la satisfacción de molestar a los autores de la maldad. Y, en general, el que replica casi nunca lo lamenta; todo al contrario, aparte de la simple satisfacción mencionada, se comprueba que pronto se rebajan los humos de los malhechores, y cuando esto no se produzca, pensemos siempre que con el silencio aún sería todo peor y, como menos, nuestra pena se redoblaría. Sobre todo, no hay que emplear jamás un tono conciliatorio con quienes obran la maldad, sino atacar, en toda ocasión en que se pueda, por derecho. Por eso, Timerman le decía a su hijo, estudiante del tema del antisemitismo en la Universidad Hebrea de Jerusalén, que «nuestra tarea no era convencer a los antisemitas, ni exterminarlos, sino evitar que nos destruyeran».

El primer número de «La Opinión» apareció en 1971. Timerman fue arrestado, secreta y arbitrariamente, en 1977 y su periódico clausurado. En 1979, tras dos años largos de secuestro, Timerman, gracias a una campaña internacional a su favor, obtuvo la libertad, siendo despojado de la ciudadanía argentina y expulsado del país. En su relato, Timerman dedica gran espacio a describir su experiencia como prisionero. Respecto a esto, bastará que digamos que se le torturaba con descargas eléctricas y que durante parte de su encierro permaneció en una celda —si es que se le puede dar este nombre— donde tenía que estar forzosamente «encogido, sentado, acostado con las rodillas dobladas» para comprender que las condiciones de la prisión se ensañaban en lo inhumano. Aquí el hombre valiente se ha mostrado supervaliente pero nos interesa más destacar aquella postura de coraje en lo cotidiano, que no la adoptada en la situación extraordinaria, derivación de la primera. Nosotros, que tenemos la esperanza de que un periódico de Madrid publique estas líneas, simple noticia de un libro, hemos querido ser, por lo ingrato del tema comido, no queremos dar los horripilantes, los increíbles detalles que se contienen en «Preso sin nombre». Sin exagerar, los hemos leído con pasmo. No suponíamos que los hechos llegaran a tanto. En los años pasados encontramos en los periódicos españoles las noticias diarias de la violencia argentina: bombas, atentados secuestrados y asesinatos de la «guerrilla urbana». Timerman nos ofrece la otra cara de la moneda y este reverso, sin duda alguna, es más valoroso aún que el ya conocido anverso.

«Preso sin nombre, celda sin número», de Jacobo Timerman, Random Editores, Nueva York, 1981.

Escribe Juan Manuel BONET

GRAU (EN BARCELONA) Y BROTO (EN MADRID)



HACE dos semanas estuve en Barcelona, invitado por el Instituto de Estudios Norteamericanos, para participar en un coloquio en torno a Barbara Rose, cuya selección *American painting: the eighties*, se acababa de inaugurar en el Salón del Tinell. De la muestra, decepcionante, pero de gran interés de cara al diálogo cultural entre España y el resto de las naciones de Occidente, ya habrá ocasión de hablar cuando venga a Madrid, a las salas de la Caixa, el mes que viene. En cuanto al coloquio, moderado con soltura casi televisiva por Giralt-Miracle, permitió un intercambio de ideas entre la Rose y los críticos y pintores españoles invitados. Particularmente, me resultó tremendamente significativa una respuesta de la crítica e historiadora: «Balthus, Morandi, Vuillard, son buenos pintores, pero pintores menores.» A la hora de ampliar esa aseveración, no vacilaba nuestra interlocutora: todo lo que huele a figuración decimonónica, todo lo que no haya asumido el carácter poscubista del espacio plástico moderno, debe ser proscrito. Al margen de estas ideas, que suenan al más puro Greenberg, y que permiten medir la distancia que separa a América de la vieja Europa, algunas intervenciones «locales» también merecen ser recordadas. Hubo alguien (Xavier Franquesa) dispuesto a entonar desde la mesa la cantinela del «Estado español», y alguien entre el público dispuesto a entonar la cantinela no menos sobada del «colonialismo cultural yanqui». Victoria Lombalía, me imagino que sin pensárselo mucho, insistió (sin referencia alguna a nuestras posibles cualidades diferenciales) sobre el mimetismo americano de la pintura que por aquí se hace. En cuanto a Gerardo Delgado, nos volvió a hablar de su inquietud respecto al fracaso de lo español en el extranjero, y volvió a formular su idea de que la crítica formalista debe ceder el paso a un crítica como la que hace Rudi Fuchs: Van Gogh en vez de Cézanne.

Al margen de la exposición del Tinell, en Barcelona no había demasiadas cosas que ver. Guiado por los amigos de siempre, visité un par de estudios: el de Francesca Liopis, que ha pintado una buena serie de cuadros polacos, más dramáticos y tensos que el resto de su obra; y el de Sindria Segura, una pintora cuyo universo plástico, narrativo y denso como pocos, constituye para mí una verdadera sorpresa. Por las galerías no me pasé, entre otras cosas, porque la mayoría de ellas estaban ocupadas por el «mes de la fotografía», y a mí la fotografía —que me interesa, vista en libros o en revistas— jamás me ha hecho saltar a un taxi. Realmente lo único que merecía el desplazamiento era lo de Xavier Grau en Maeght, y allí me fui.

Grau se dio a conocer hará cosa de cinco o seis años, junto con Xavier Rubio, Gonzalo Tena y José Manuel Broto. Editaron dos números de la revista «Trama», organizaron una exposición que se titulaba nada menos que «Por una crítica de la pintura», y contribuyeron a otras muestras más eclécticas, como «Pintura 1» o «En la pintura». Xavier Rubio abandonó el oficio sobre el que insistían aquellos títulos, y con los años se ha convertido en uno de los críticos más perspicaces del país; un crítico detrás del que asoma el escritor, el moralista. En el último catálogo de Broto (Galería Pepe Rebollo, Zaragoza) hacía memoria, precisamente, del camino que recorrió junto a «Trama». Tena lleva tiempo recluso en Teruel, una ciudad dura; dura —y fulgurante— es su pintura, que se vio en Buades a comienzos de la pasada temporada. La evolución de Broto es ampliamente conocida: es ya un pintor ineludible, el nombre que simboliza por sí solo la evolución de la escena artística barcelonesa, tras la bancarrota del conceptualismo y tras el cese de los arrebatos teóricos que caracterizaron la primera etapa de «Trama». Del núcleo primitivo, Grau era precisamente el único catalán. Quizás ello contribuya a explicar su menor ascetismo; su mayor sensualidad, su mayor apego a los valores retinianos y tangibles. Su exposición de Buades, en otoño de 1979 (su primera —y tardía— individual) constituyó un auténtico viraje, porque, por decirlo orsiana-

mente, el pintor dejaba atrás toda idea de cuaresma. Sus cuadros seguían conservando un punto de extremo rigor, pero hacían suyas muchas seducciones que no tenían mucho que ver con el «programa» de la pintura-pintura. Espacio profuso, euforia colorista, dibujo articulador: todo aquello revelaba a un pintor con oficio, para el cual ya no existían otras reglas que las requeridas por el propio desarrollo de su obra.

Si entonces volvía a aflorar el pintor que siempre hubo en Grau, ahora las hermosas salas de Maeght son escenario de una confirmación rotunda. Rubio, en el obra un carácter edificante. El término me otra un carácter edificante. El término me parece el más apropiado para decir el empaque que tienen los cuadros de Grau, la sensación que nos producen de dominio pictórico, la conciencia que revelan de una tradición que se trata de emular y ensanchar. Todo ello acompañado de gracias ornamentales, de fuegos de artificios líricos, de despliegues colorísticos que a veces rozan lo rococó. Si algún peligro acecha al pintor, probablemente sea ese, el de su facilidad colorista: a veces empasta demasiado. Pero en sus mejores cuadros no sucede eso, domina el equilibrio.

Ya de vuelta a Madrid, estuve en la inauguración de Broto, en la sala de la librería Antonio Machado. Para la galería inaugurar esta muestra es casi un acontecimiento. Después de dos estupendas apuestas (Julio Juste y Dis Berlín) y de una sugerente colectiva de paisajes andaluces, exponer a Broto de algún modo supone hacerles la competencia a las galerías establecidas. En esta ocasión, lo que propone Broto a nuestra contemplación es un conjunto de papeles. Pintura y poesía se entrelazan. En varios de estos papeles van incorporados, caligrafiados por el pintor, versos de su amigo Federico Jiménez Losantos. Muy bellos y rotundos resultan algunos de estos hermanamientos. Ya le habíamos visto a Broto homenajeando (trazos luminosos sobre negro espeso) a Lezama, dialogando (paisajes del alma) con Unamuno. Ahora logra sutiles equivalencias (dibujos muy centrados, muy contundentes, pero con una vibración casi atmosférica) entre las cualidades propias de su pintura y las de la aquilatada poesía de Jiménez Losantos.

Si Broto ha demostrado siempre mayor soltura que la mayoría de sus colegas en el comercio con la literatura y sus autores, no menos proverbial resulta su soltura a la hora de enfrentarse al papel en blanco. Una vez más lo demuestra y una vez más demuestra que es una solemne tontería distinguir entre obra mayor y obra menor por el simple hecho de que la pintura esté aplicada sobre un material o sobre otro. Algunos de estos papeles son de lo mejor que ha enseñado Broto últimamente y tienen la gravedad, el peso y, a la vez, la gracia de que hace gala en la mayoría de sus lienzos recientes. Sólo dos de los papeles (los dos de la izquierda, a la entrada) escapan, pienso yo a este alto nivel de calidad, remitiendo a lo menos convincente de su exposición de central. Los demás, repito, son de lo mejor que ha pintado recientemente. Por lo demás, está demostrado que es en el papel donde más se renuevan, en sistemas como el de Broto, los bazales formales. Aquí hay, en efecto, composiciones que todavía no le habíamos visto, composiciones verdaderamente escauetas dentro de su barroquismo, y armonías de colores no menos nuevas en él. Todo ello algo debe de tener de anuncio de otras novedades que nos esperan a la vuelta de la esquina en sus lienzos.

Escribe Francisco RIVAS

LA VUELTA DE ANGELES SANTOS

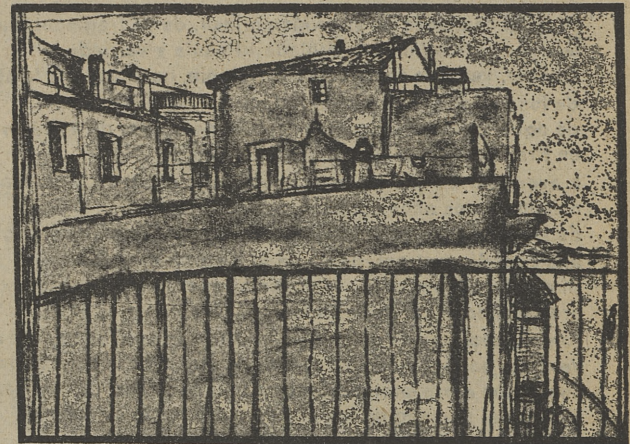
En 1929 conocí el ambiente artístico madrileño con un cuadro de gran formato, *Un mundo*, alucinada visión surrealista. Había llegado al Salón de Otoño desde Valladolid y su autora contaba tan sólo con dieciocho años. Juan Ramón Jiménez, Ramón Gómez de la Serna, Jorge Guillén y muchos otros escribieron sobre ella. Se casa con el pintor Emilio Grau Sala y vive en París algún tiempo. Su pintura ha ido dejando a un lado los elementos oníricos, madurando al calor de los años y de un oficio hondamente sentido. Sus cuadros actuales pueden considerarse naturalistas, pero nos hablan del lado más inquietante y poético de la vida y de las cosas. Ahora, medio siglo después, vuelve a exponer en Madrid, en la galería Alencón, obras que nos muestran a una pintora en pleno alarde de condiciones, atravesando uno de sus más felices momentos. Con ella hemos hablado de sus inicios, de aquellos sus primeros años tan lejanos y cercanos a un tiempo.

ANGELES SANTOS. — Aprendí a pintar en el colegio de Sevilla, a los catorce años. Estuve dos años interna en las Escuelas Concepcionistas, en la calle de Jesús del Gran Poder, uno de los recuerdos de mi vida que mejor conservo. Eramos tres amigas... Una de ellas era la hija de Bombita. Estudiamos piano, pintura, bordado... Yo siempre era la primera en dibujo y pintura. Eran unas monjes muy simpáticas.

FRANCISCO RIVAS. — Pero usted había nacido en Port-Bou. ¿Cómo fue que la llevaron a Sevilla? **A. S.** — Mi padre era visita de aduanas y estuvo destinado en Ayamonte. Pero los veranos íbamos siempre a Port-Bou, con mi madre. Allí fue donde pinté un retrato, a tamaño natural de mi tía haciendo media. Luego, cuando tenía dieciséis años, a mi padre le trasladaron a Valladolid y se le ocurrió mandar aquel retrato a una exposición del Ateneo. Llamó mucho la atención y algunas personas, como Francisco de Cossío, se fijaron en mí y convencieron a mi padre de que yo me debía dedicar tan sólo a pintar. Mi padre me puso un profesor de pintura, un señor italiano, ya mayor, con barba, don Cellino Perotti. Venía a casa de ocho a nueve de la mañana y luego iba al colegio, a media pensión, y allí también pintaba y hacía tapices. Cuando volvía a casa seguía pintando...

F. R. — Y empieza haciendo cuadros de carácter surrealista...

A. S. — Si, al año de estar en Valladolid pinté aquel cuadro tan grande, *Un mundo*, del que luego se habló tanto. Yo le había encargado a mi padre no sé cuántos metros de tela... La puse en mi habitación, clavada en la pared y pin-



taba sobre una escalerita de limpiar cristales. Mi padre mandó ese cuadro al Salón de Otoño, con otros dos pequeños y todo el mundo se paraba ante aquel cuadro... Al año siguiente me invitaron a tener una sala para mí sola.

F. R. — ¿Cómo había usted asimilado, con tan corta edad y en una ciudad de provincias, las teorías surrealistas? **A. S.** — No, no...; yo era surrealista sin darme cuenta. No sé; era una cosa especial, de mi temperamento. Pintaba los recuerdos del colegio, mi idea del infierno, del cielo y de la tierra... Yo me imaginaba que había unos seres extraños fuera de la tierra. En el cuadro, abajo, están las madres de esos seres sin ojos y con esqueletos como de alambre... y, luego, las hijas de esos seres extraños. ¡Yo no sé cómo los inventé! Hacían como que cogen el sol y encienden las estrellas. Yo, entonces, ya leía a Juan Ramón, y esa idea de los ángeles que cogen la luz del sol viene de unos versos suyos: «Van los ángeles malvas / encienden las verdes estrellas...» Yo hacía una vida muy solitaria. Paseaba por las calles de Valladolid, entraba en las iglesias, me fijaba en las gargolas, en esas caras tan extrañas, como las de San Gregorio...; luego, volvía a casa. Tenía una habitación con un piano. Cuando me cansaba de pintar, tocaba el piano. Tenía mucha vida interior y siempre estaba pensando en lo sobrenatural.

F. R. — ¿Mantenia alguna relación con la vida cultural de Valladolid en esos años, hacia el final de la década del veinte? **A. S.** — Había una tertulia de escritores. Algunos venían a verme y yo también iba a veces a la tertulia, acompañada de mi padre. En aquellos tiempos, siempre íbamos acompañadas a todos sitios, hasta para ir al colegio. En aquella peña estaba Francisco Pino, que hacía una revista, «Meseta», donde se escribía algún artículo y alguna poesía dedicada a mí. Y Jorge Guillén, que me gustaba mucho. A Pino le hice un retrato, que luego no quedó bien. Recuerdo sobre todo a un inglés muy simpático, mister Hall, que vivía repartido entre Málaga, Murcia, Altea, San Fernando, Valladolid...; era amigo de Gaya y de Lorca, y venía siempre a verme.

F. R. — Cuando su cuadro «Un mundo» se expuso en Madrid, en el Salón de Otoño de 1929, causó una gran sensación. ¿No es así?

A. S. — Sí. En Madrid conocí a mucha gente: a Vázquez Díaz, a Eugenio Hermoso, a Manuel Abril, a Ricardo Baroja...; me escribían cartas, y algunos, como Giménez Caballero y Ramón Gómez de la Serna, vinieron a Valladolid a ver lo que pintaba. Luego, mi padre pidió el traslado a San Sebastián. Allí vino a verme Lorca y también Vicente Huidobro, hacia el año 33. Me dijo que en Sudamérica conocían mi pintura y que pensaban que era revolucionaria y original.

F. R. — Ramón le escribió mucho; incluso se cuenta que llegó a estar enamorado de usted.

A. S. — Yo, entonces, era de otra forma; vivía... no sé, como fuera de mí. Fue don Ricardo Baroja quien me llevó a Pomo. Luego, camino de París, Ramón vino a verme a Valladolid. Mi padre le invitó a cenar en un restaurante y él me pidió que le ilustrase «Los medios seres»; pero no lo hice, porque yo no he hecho nunca ilustración. Me escribía cartas muy bonitas...; entre todos, llegué a tener casi un cajón de cartas, pero, cuando me casé con Emilio Grau Sala, las rompimos todas.

F. R. — ¿Y su pintura tras aquel polémico cuadro?

A. S. — Preparé cuadros para mi sala del siguiente Salón de Otoño. Pintaba lo que se me ocurría: retratos de mis hermanas, campos de calaveras y esqueletos...; durante una temporada me dio mucho por pensar en la muerte. Yo no veía que pintara raro ni que fuera tétrico; para mí era como divertido.

F. R. — Pero ese período creativo resultó muy corto.

A. S. — Sí; entonces pinté sólo dos años, hasta los dieciocho. Empecé a salir mucho en los veranos, en Port-Bou y Olot, y dejé de pintar tanto. Hice una exposición en la galería Syra, de Barcelona. Y allí conocí a Emilio Grau Sala. Cuando me casé, siempre seguí pintando algo, pero ya no tenía la misma dedicación. Luego fui a reunirme con mi marido a París. Yo era muy especial, poco sociable, casi no iba a «vernisages»... Hasta muchos años más tarde no he vuelto a dedicarme por completo a la pintura.

Escribe
Manuel José
GONZALEZ

LA POLEMICA HERENCIA DE GOETHE

Todo tenemos que recibirlo y aprenderlo bien de los que nos precedieron o de quienes conviven con nosotros.

(Eckermann: «Conversaciones con Goethe.»)

EN el comienzo de sus «Memorias», de su fragmentaria autobiografía muy atinadamente titulada «Poesía y verdad», Goethe, versado también en astrología, nos describe la afortunada situación de los astros —solamente la Luna le era adversa— de aquel mediodía canicular del 28 de agosto de 1749 en que estrenaba mundo en Francfort del Main. No me he detenido a averiguar en qué signo se encontraba el sol el 22 de marzo de 1832, ochenta y dos años después, cuando el genio de las letras alemanas cerraba en Weimar una de las páginas más gloriosas, aun cuando controvertidas, de la historia europea. Sí puedo, sin embargo, testimoniar que los hados siguen con su benevolencia propiciando el curso de su historia: los primeros ecos conmemorativos de este 1982 inédito han acallado voces agoreras de acá y de otras partes, y como por arte de magia desaparecieron denuestos e irreverencias, muy de moda en los últimos tiempos, al enjuiciar persona y obra del mimado de los dioses y protegido de fortuna.

EN todos los frentes ideológicos alborea hoy el vaticinado «comienzo de una nueva era» y el Goethe de Francfort, de Weimar y de las dos Alemanias es herencia codiciada y fórmula mágica para identificaciones políticas y consecuciones y logros en el progreso y desarrollo del colectivismo democrático.

UN ANIVERSARIO SIN PRECEDENTES

TODAVIA perviven profundas y cálidas las impresiones conmemorativas del último marzo en la festiva y risueña Weimar de Goethe, en el Leipzig —pequeño París— de su primera juventud estudiantil y en el Berlín, capital de la República Democrática, engalanado para agasajar al mandatario polaco Jaruzelski. En todas ellas el retrato del «más grande de los alemanes», según su contemporáneo Engels, presidía los escaparates del comercio entero, abarrotaba las columnas para publicidad y las carteleras de las estaciones, teatros y cines en general.

EN su Francfort natal predominaba la mesura y ambas televisiones —la democrática y la federal— ofrecían primicias filmadas, con sanos propósitos divulgadores, del drama de juventud poco conocido, Stella y de Guillermo Meister, novela monstruo en el género didáctico narrativo, tampoco lo suficientemente difundida.

EN Weimar, el Gobierno y la Universidad Humboldt, de Berlín, invitaban a germanistas de diecisiete países a un Kolloquium-homenaje a su ilustre huésped e hijo adoptivo Johann Wolfgang von Goethe. Como nobleza obliga, quede aquí constancia y agradecimiento público a la Universidad berlinese por esta deferencia con dos profesores de la Complutense madrileña.

EN Berlín estuvo abierta al público durante el mes de marzo, y organizada por la Deutsche Staatsbibliothek, una exposición sobre la obra de Goethe y su repercusión. El Fausto fue objeto de una serie de conferencias públicas, programadas por la Universidad de Leipzig, y actos similares se registraron en las ciudades universitarias de Jena y Rostock, y de la obra cumbre y compendio del teatro universal se ofrecían versiones y escenificaciones para todos los gustos y disgustos en Schwerin, Weimar, Rostock, Praga, etcétera.

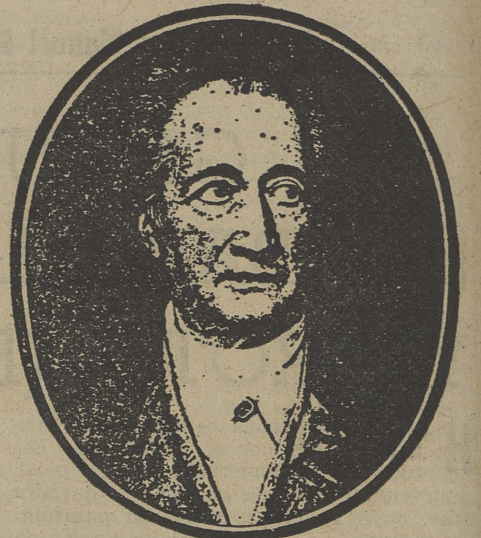
SORPRENDERÁ a algún modernista que piezas de archivo, con tanto sabor clásico como Stella, Torquato Tasso y Clavijo se representaran, incluso simultáneamente, en escenarios diversos de la geografía alemana. Pero lo significativo, lo llamativo, es que el público, muy heterogéneo, al menos en lo que a la edad se refiere, asumía, enjuiciaba, la tragedia del artista-poeta Tasso; de la burlada Marie, en Clavijo, y del atormentado Fernando, en Stella, como cuadros reales, enfermedades crónicas de nuestros días, de una sociedad en la que el individuo se debate por reafirmar su personalidad y su futuro.

QUIZA el acontecimiento de mayor resonancia y significación histórica de esta efemérides haya sido la reapertura del Nationalmuseum de Goethe, en Weimar. En el rápido recorrido, de una insuficiente hora larga —el museo incluye la histórica casa de Goethe del popular

alemán Alexander Abusch, y el Presidente Grotewohl, también en el II centenario del nacimiento de Goethe (1949), recordaba a las juventudes socialistas el objetivo de su programa con el verso de la «Kopftisches Lied» goethiana: «Amboss oder hammer sein» («Ser yunque o martillo»), alternativa que ha vuelto a resonar en los panegíricos últimos.

EN Bonn el Presidente federal, profesor Carstens honraba al ilustre amigo de Beethoven con cuatrocientos muchachos de un Instituto de E. M. de la capital federal, y a los acordes musicales de Egmont recomendaba a los profesionales del mañana el ejemplo de Goethe como modelo de tesón, voluntariedad y sentido pragmático de la vida. Cautela y prudencia políticas fueron la tónica del sencillo homenaje.

NO faltaron los números circenses con sonos verbeneros, v. gr. la odisea montada por radio Hessen de batir récords



triumfo con su Werther moderno en «blue jeans». Pero quisiera destacar dos obras teatrales de singular importancia, y motivadas tal vez por este centenario que celebramos, salidas de la pluma de autores de renombre en una y otra Alemania. Me estoy refiriendo a «Ein Gespräch im Hause Stein über den abwesenden Herrn von Goethe» —«Conversación en casa de los Stein sobre el ausente Sr. v. G.» de Peter Hacks e «In Goethes Hand», de Martin Walser. Bajo el título de «En la mano de



Museo Goethe, en Weimar

Frauenplan weimariano—, el visitante da por buenos los ditirambos de la Prensa en el día inaugural «el mayor museo literario de nuestra República y uno de los más importantes de Europa». Los administradores de esta herencia tienen por qué sentirse orgullosos, al haber dado fielmente cumplimiento a la última voluntad del testador, manifestada en 1830 al canceller Von Müller: «Creo que mis manuscritos, mi correspondencia y todas mis colecciones merecen ser bien cuidadas.» Estas colecciones, aparentemente sin trascendencia, abarcan nada más y nada menos que la friolera de 26.511 objetos: libros de todas las literaturas de la época, 17.800 piedras, 5.000 piezas de botánica, numerosas obras de arte, etcétera.

«GOETHE NUESTRO»

EL foráneo admirador de Goethe queda perplejo ante la dimensión histórica de la personalidad y obra de este alemán universal. Tal es la proyección, la magnitud y valía de su herencia que ciento cincuenta años después de su muerte las vicisitudes políticas de su pueblo han degenerado en discordias y litigios hereditarios culturales: mientras los francfortenses, federales reclaman el derecho de propiedad del ilustre hijo de la Hirschgraben-gasse, rotulando —con cautelosa matización lingüística— «Goethe unser» («Goethe nuestro»), en los discursos oficiales de Weimar y en los artículos conmemorativos de la Prensa del partido se detectaban reivindicaciones de antiguas herencias con pretéritos slogans de política fundacional. «Er war unser» («Era nuestro»), mitineaba en los albores del nuevo Estado

leyendo un locutor diecisiete horas ininterumpidas títulos de literatura sobre Goethe. A la hora de sacar conclusiones, vemos, sin embargo, que domina la sensatez y el sentido auténtico de la obra del homenajeado. Nur Ruhe (= ¡Calma!) epigrafiaba una breve glosa del conservador Frankfurter Allgemeine el columnista de turno ante el temor de la avalancha que se avecinaba en las proximidades del 22 jubilar. «Nuevos impulsos para la convivencia y desarrollo de la Humanidad», siguiendo la línea marcada por Goethe, apuntaba el viceministro de cultura Höpke de la AD en el Sonntag berlinés del 12 de marzo.

GOETHE O LA FUERZA DE LA TRADICION

UN fenómeno singular en la literatura alemana —no registrable en la española, al menos que yo sepa— supone la obra y persona de Goethe, y de otros autores clásicos, como fuente de inspiración y creación artístico-literaria actual. Antecedentes pioneros encontramos en la novela de Thomas Mann «Lotte en Weimar», donde el premio Nobel alemán relata con su habitual magistral ironía el encuentro, después de tantos años en 1816, de la Lotte Buff del «Werther» y el Goethe, escritor supremo, instalado y agasajado en Weimar.

TAMBIEN al «Werther», acudió el joven y brillante narrador de la Alemania Democrática U. Plentzdorf para armar un tremendo revuelo y apuntarse un notable

Goethe» recoge Walser diez escenas del siglo XIX, de las que es protagonista el controvertido escritor Eckermann, «el satélite de Goethe» a cuya inteligencia debemos esa joya periodística de sus «Conversaciones con G.». La pieza de Walser se estrenará en el Burgtheater vienés en el otoño próximo.

EN el teatro Gorki berlinés se puede ver ya «la verdadera historia» de Charlotte von Stein, la polémica amiga de Goethe en Weimar, protagonista única de este soliloquio montado con ironía, gracejo e ingenio por el dramaturgo de moda en la RD.

Para justificar el precedente epígrafe no puedo pasar por alto un libro aparecido estos días y que lleva el escueto título «Mein Goethe», donde escritores de la talla de Gabriele Wohmann, Kunert, Lenz, Schnurre, Walser, etc., testimonian la pervivencia de un parentesco y un vínculo tradicional con los maestros de siempre.

LA HERENCIA UNIVERSAL DE GOETHE

LAS múltiples divergencias y controversias al tratar de Goethe, los enfrentados enjuiciamientos de antaño, de ahora y de siempre parecen amortiguados en esta unánime actitud reflexiva y reconciliadora universal. Desde Weimar y desde Francfort, desde Moscú, donde ya Boris Pasternak dio muestras de su filogothismo con una bien lograda e íntegra versión del «Fausto» al ruso; desde Petersburgo, donde hace unos años apareció uno de los ejemplares más raros y valiosos del «Fausto», edición en piel, ilustrada, de ocho kilos de peso y medio metro de altura, hasta Madrid y otras provincias españolas han llegado los ecos festivos de este centenario histórico. Gracias al espíritu organizador de algunas instituciones alemanas y a la previsión de algunos editores —reediciones del «Werther» y «Fausto» en Planeta, Austral, Círculo de Lectores— hemos recibido participación, a lo pobre, de tan ilustre herencia.

LA Prensa diaria madrileña, con la firma de académicos, escritores, ensayistas y profesionales de la crítica literaria, ha subrayado con acierto el aspecto de la modernidad, universalidad e inabarcabilidad de Goethe y de su mítico «Fausto»; en suma, la tendencia dominante en las dos Alemanias, y recogida en esa veintena de publicaciones, antologías, biografías, correspondencia, estudios, ensayos y monografías que perpetuarán este acontecimiento cultural de rango universal.