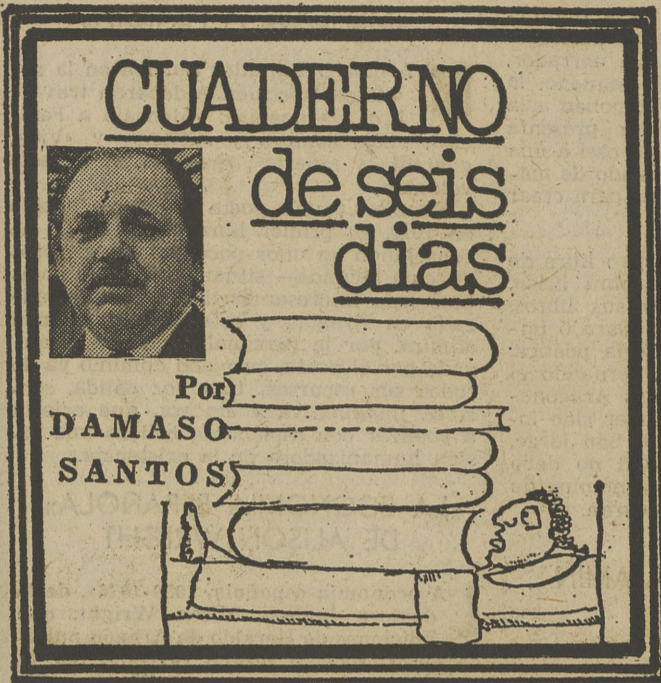


Sábado Literario

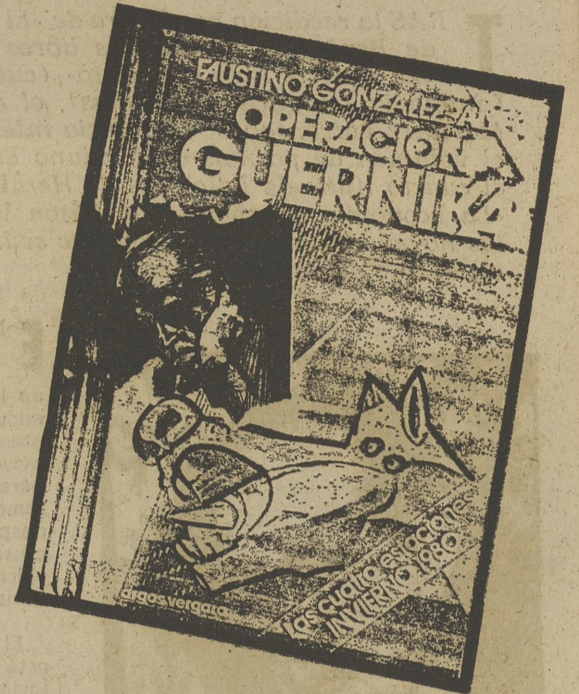
LETRAS • ARTES • CIENCIAS • TEMAS DE LA CULTURA • BIBLIOGRAFIA GENERAL

Suplemento semanal
del diario PUEBLO

Sábado 23 de febrero
de 1980



Un momento llamativo de la novela



GOLPE de novelas tras las tres o cuatro señaladas últimamente y que por unos u otros motivos vienen provocando nada más salir especial atención: «La novela del corsé» (Seix Barral), de Manuel Longares; «Gorila en Hollywood» (Planeta), de Gonzalo Suárez; «Makbara» (Seix Barral), de Juan Goytisolo; «Acidos días» (Novelas y Cuentos), de Elena Santiago; «Las manzanas de oro», de Baltasar Porcel (Planeta); «Operación Guernika» (Argos Vergara), de Faustino González-Aller... Quizá esta sucesión de títulos acallará por un tiempo, o invalidará si continúan, las sartas de lamentaciones y negros vaticinios de tantos comentaristas. Por otra parte, ni autores, que sólo vemos en la televisión y en la Prensa, ni casas editoriales que motivan coloquios y otras formas de promoción, descansan. Mario Lacruz, el director de Argos Vergara, ha tenido la feliz idea de organizar en torno a «Operación Guernika» una muy notable discusión en Barcelona, que ha tocado, por una parte, el tema de la devolución del cuadro de Picasso, con algunas revelaciones importantes, y, por otra, actitudes muy cambiadas sobre el género novela partiendo del ejemplo de la obra de este asturiano —con sangre vasca—, Faustino González-Aller, tantos años ausente de España, cuya realidad o irrealidad retoma con avasallador repertorio referencial.

■ Movidio encuentro en Barcelona sobre «Operación Guernika», de Faustino González-Aller

■ La obra del escritor asturiano, en el centro de cuestiones actuales sobre el género, provoca otras sobre el cuadro de Picasso

ASISTI a lo de Barcelona con otros compañeros llegados de Madrid, como Francisco Umbral, Pilar Trenas, Manuel Leguineche, Mario Armero y José Luis Balbín. Estos tres últimos, como figuras del coloquio. Balbín, de moderador, al estilo de «La clave», pues en realidad el planteamiento era idéntico al televisivo, sin que faltara película, que fue «Cómo robar un millón de dólares y...», de Williams Wyler, cuyo tema era, como el de la novela presentada, el robo en un museo. De Valencia llegó Ricardo Belveser, joven crítico en «Las Provincias» y colaborador de estas páginas. De Barcelona, gran número de conocidos, entre los que fueron escuchados desde el público Juan Marsé, Montserrat Roig y el colombiano Oscar Collazos. En la cancha, Manuel Vázquez Montalbán y el director de la Fundación Miró, Francesc Vicens. Como es sabido, el tema de la novela es el de un imaginado robo del «Guernica» del Museo de Arte Moderno de Nueva York, sustituido por una buena copia, en una operación ideada y financiada por una entusiasta dama, con objeto de que el cuadro sea guardado por los separatistas y no por el Estado español. Esto planteó el asunto de la legítima localización definitiva de la famosa pintura, en razón de su significación artística e histórica. Para Manu Leguineche —ferviente— la cosa estaba bien clara: si Picasso se inspiró en el bombardeo de Guernica, todo coincide en la atribución a la villa martirizada. Mas para Vicens corresponde a Barcelona, por ser éste el único lugar del mundo donde existe un Museo Picasso —y el cuadro es, antes que nada, una obra suya—, ciudad, por otra parte, tan vinculada a la biografía del pintor. Mario Armero, que ha llevado las negociaciones, como abogado, del Gobierno español para la devolución a España, reveló que ésta fue decidida en 1978 por la familia Picasso —ya resueltas todas las interpretaciones condicionales— al pueblo español, considerando al Rey de España como su depositario, en ofrecimiento verificado en nombre de la familia por el abogado Roland Dumas. (Antes no pareció prudente dar la noticia.) La idea del autor era, que fuese a parar al Prado. Armero también reveló que se había pensado en el salón del Consejo de Seguridad de las Naciones Unidas. Ni esta propuesta ni la del Prado tuvieron simpatías. La opinión quedó dividida entre quienes ponían el acento en la significación mitificada del lienzo —con lo cual su emplazamiento constituiría lugar de devota peregrinación— y los que la entendían como obra de arte. Marsé aludió irónicamente a Santiago de Compostela y a la Casa (él dijo «casita») Blanca. Vázquez-Montalbán, que se quedara en Nueva York, para que la viera cuanto quisiera quien mejor sabe hacerlo, que es Woody Allen. También se habló del deterioro de la pintura, que había dramatizado Armero y se desdramatizó después. Pero allí estábamos para la novela de González-Aller. Y un poco se trasladó la disputa a su contenido o no de significación política. El autor sostenía que el tema político no era fundamental en ella, sino elemento de la trama para la narración de una aventura. Se trata de una novela de intriga, de aventuras, de acción. En este sentido último la entendía y elogiaba Vázquez Montalbán, aunque afirmando que la política la devoraba un tanto. En ello abundó Marsé, extendiendo la misma perniciosa consecuencia de la invasión de lo político a «Los mares del Sur» del propio Vázquez Montalbán. No se dijo en voz muy alta, pero se oyó, que qué habría que decir sobre esto de «La muchacha de las bragas de oro» (no sé si esto lo romroneó Umbral). El mismo Marsé terminaría preguntándome si sabía yo de una buena novela que fuera política. No cuento mi respuesta. El pronunciamiento se escucharía en parecidos términos de labios del colombiano Oscar Collazos, a quien precisamente le había

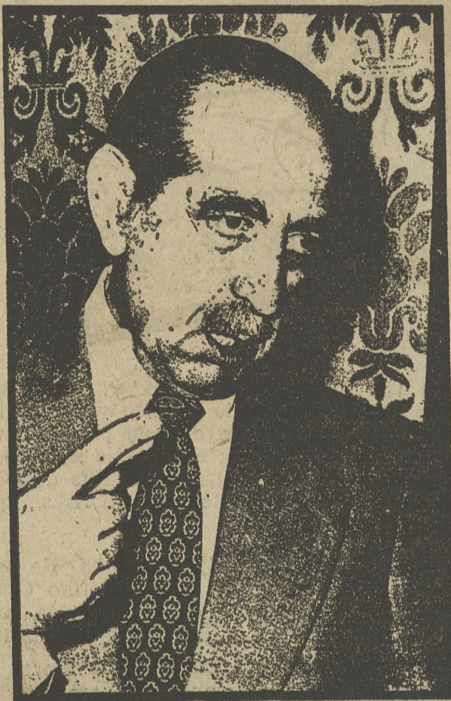
hecho célebre una polémica con Cortázar, defendiendo contra éste la primacía de lo político y revolucionario sobre la fantasía y la revolución propiamente estética. «Ya tú ves —me dijo—; el libro se sigue editando, cuando yo estoy en contra de lo que dije entonces. Mas Cortázar me repite que ahora sí, que ahora le gusta y le conviene...»

PERO vayamos con «Operación Guernika» de una buena vez. Dije más arriba que Faustino González-Aller había retomado en esta novela con singular viveza el referente español más palpitante. Cuando quiso ejercerlo en la posguerra tropezó con las medidas de contención administrativa, y emigró para hacer periodismo viajero, guiones y otras cosas por el mundo adelante. Vuelve a lo propio con un internacionalismo bien experimentado. Su protagonista, Luken Zulaybar, el que ha de robar el cuadro, es un vasco aventurero, que encuentra como especialmente romántica esta aventura, en la que sirve a los ideales separatistas de su millonaria hermana (y también amante). En él y en su amigo el pintor, gaucho de origen vasco, avecinado en Madrid, representa el autor la moderna internacionalización de tantos españoles y la nueva manera de entrar en la vida española los hispanoamericanos. No parece que el pintor argentino Goitia haya venido concretamente en el exilio, pero puede figurar entre los miles del otro lado del Atlántico, a quienes ese viento empujó. Entre las experiencias hispanoamericanas de Luken y la fabla y los recuerdos de Goitia trama el autor el nuevo tejido de una narrativa que aúna lo español y lo hispanoamericano, con la particularidad de un argumento que impone también una especificación vascongada, con toda su problemática actual. Claro que no llega a devorar ésta el relato. Lo impide la elaboración complejísima de la aventura del robo, en el que la política-ficción es un ingrediente más. Esta meticulosidad de la preparación del robo en el museo neoyorquino interesó vivamente, como director del museo, a Francesc Vicens. También están cuidadosamente trazadas, como proyecto y realización, las implicaciones —incluyendo la CIA— del espionaje internacional y sus concomitancias picarescas, lumpennarias, del bandolerismo moderno, cuyas fronteras —no sé por qué no ha salido a relucir el célebre «Carlos»— ya vienen en la narrativa de este tipo de escritores, precursores, tal vez, de la categoría del mejicano Carlos Fuentes y del español Vázquez-Montalbán. (El primero, sobre el petróleo, y el segundo, sobre multinacionales y otras especulaciones, con fronteras o sin ellas.) Y el lenguaje. También ha caminado por estos vericuetos, en su última fase, Alfonso Grosso. Si los escritores de nuestra lengua anduvieron últimamente muy empeñados en obtener una novelística de profundidad y análisis, de experimentación y novedad, para competir con las de mayor estimación literaria en el mundo, ahora parece que se trata de competir con los fabricantes de «best-seller», que no son siempre los mejores escritores. ¿Estaremos abocados a la trivialidad comercial y a la hibridación, o daremos con productos en que la dinámica sustancial y popular del género se concilie naturalmente con la otra herencia —Proust, Joyce, etcétera— y la voluntad de totalización de un Ernesto Sábato o las piezas y piecillas ejemplares del borgianismo y otras especulaciones mentales, culturalistas y refinamiento lingüístico e inspiración poética? Creo que González-Aller se viene a situar —después de otras novelas de sólida presentación como narrador ambicioso en «Niña Huanca», «Orosia» y «Via Gala»— en el centro de la cuestión. Sin duda que ha acertado Mario Lacruz al elegir «Operación Guernika» para proseguir ese experimento comercial de su editorial, que se llama «Las cuatro estaciones».

Ana María NAVALES

CRONICA
ARAGONESADOS NUEVOS LIBROS
DE ILDEFONSO MANUEL GIL

TRAS la reedición por Guara de «El convidado de papel», de Benjamín Jarnés; dos libros de Ildefonso Manuel Gil, «La muerte hizo su agosto» (cuentos) y «Hombre en su tierra» (antología temática de poemas), el estudio de M.ª Pilar Martínez Latre, sobre «La novela intelectual de Benjamín Jarnés», el volumen de poemas de Mariano Esquillor, «Mensaje a Fenicia», y el cuarto título de Ediciones de Heraldo de Aragón, «La economía española», de Alison Wright, constituyen las novedades editoriales con que se inicia el año cultural aragonés



EN «La muerte hizo su agosto» reúne I. M. Gil diecisiete relatos, que tienen como unidad temática la presencia de la muerte. La muerte, que unas veces encuentra su instrumento en los hombres, asesinato o ejecución, que llega sin previo aviso o a cuyo encuentro se va con desesperación en el suicidio, o se la espera, con temor, a la vejez. Y que puede ser poética, despiadada o burlesca, rápida o lenta, incluso imagen de sí misma en la muerte psicológica de algunos seres que arrastran la amargura y el fracaso de su vida.

El libro, con prólogo de Horno Liria, está dividido en tres partes: «Viejas historias de amor y muerte», «Historias e historietas americanas» e «Historias finales». En los relatos que integran el volumen hay una marcada diferencia de estilos y cronología, incluso de la visión del cuento como género. Quizá hubiera sido interesante y orientativo datar estos relatos, en los que tan claramente se advierte la evolución de I. M. Gil como narrador, desde esas «viejas» historias (sin duda pertenecientes a su primera etapa), apegadas a un realismo social y costumbrista, con personajes insertos en el marco de una vida vulgar y donde el lenguaje está salpicado de popularismos a las «historias americanas», más recientes, con un mayor ritmo en la prosa, dominio de la técnica

y el estilo, incorporación, a veces, del diálogo y los monólogos al texto, perfectamente fundidos con la voz del narrador, y donde la valoración de lo pequeño, la sugerencia, la atmósfera, se imponen a la realidad escueta que el autor presenta viva, sin interpretarla. Se llega casi a una poetización del lenguaje, poniendo de manifiesto el poder de la palabra para crear un clima.

«Hombre en su tierra», el otro libro de Gil, es una antología de su obra lírica, formada por los poemas de sus libros, en los que Aragón, de forma clara o implícita, se constituyó en materia poética. Publicado por la Institución Fernando el Católico en la colección Temas Aragoneses, pensamos que debiera haber sido incluido en su colección de poesía San Jorge, donde el nombre de I. M. Gil no debe estar ausente de la ya extensa nómina de poetas aragoneses que la integran.

ESTUDIO SOBRE BENJAMIN
JARNES

CON prólogo de I. M. Gil, buen conocedor de Jarnés, con quien mantuvo larga amistad, se publica la tesis doctoral de M.ª Pilar Martínez Latre «La novela intelectual de Benjamín Jarnés», en la Institución Fernando el Católico. Es un extenso análisis de la narrativa, obra crítica e ideológica literaria del escritor aragonés, que aparece oportunamente, cuando comienzan a reeditarse sus novelas, haciendo justicia a una obra caída en el vacío durante tanto tiempo. En los últimos años, el creciente interés de la crítica por la narrativa jarnesiana ha contribuido al reconocimiento de su indudable valor literario, que cuaja ahora en el deseo de una mayor difusión de su obra.

«MENSAJE A FENICIA»

MARIANO Esquillor publica en la sevillana colección Aldebarán tres libros de poemas: «Mensaje a Fenicia», «Luz, sombra y silencio» y «Vida, guerrilla y muerte», reunidos en un solo volumen.

Esquillor, un poeta tardío (nacido en 1919, su primer libro es de 1971), ha conseguido en unos pocos años —de producción fecunda— situarse entre los nombres más interesantes de la poesía realizada en Aragón, y este último volumen admira, por la personalidad lírica alcanzada por el poeta, en pleno dominio ya de todos sus recursos. Una voz cálida, sensible, imaginativa y sincera, que acierta a poetizar con espléndida belleza una visión humanizadora de la existencia.

«LA ECONOMIA ESPAÑOLA»,
DE ALISON WRIGHT

LA economía española, 1959-1976», de la doctora inglesa Alison Wright, que Ediciones de Heraldo de Aragón publica en traducción propia revisada por la autora, se plantea como «un libro sencillo y profundo, para entender la economía (y la vida) española», y en ello estriba su mayor acierto. Dentro del rigor que el tema requiere, Alison Wright consigue superar las dificultades de exposición que para el gran público supone la ciencia económica, y nos ofrece una amplia panorámica, descriptiva e interpretativa, de la reciente historia económica española, con capítulos dedicados a la agricultura, industria, banca y crédito, gasto público, política fiscal y monetaria, comercio interior y exterior, entre otros, que permiten un acercamiento comprensivo de temas no siempre fácilmente accesibles para el lector medio.

Escribe Alfonso MARTINEZ-MENA

“EL ANGEL DE LA LUZ”

PRIMER VOLUMEN DE
EDICIONES BIBLIOGRAFICAS
“EL MIRADOR”

Por una vez —desde hace mucho tiempo en estas páginas— el comentarista cambia el tercio de su dedicación al fenómeno best-seller para pasar a las auténticas antipodas, a lo minoritario, a la bibliografía, porque viene a dar noticia de la aparición de Ediciones «El Mirador», de la Sala de Exposiciones del mismo nombre, en Cuenca, a cargo de los excelentes pintores Antonio Santos y Julián Grau Santos

El primer libro de la editorial ha sido «El ángel de la luz señaló Cuenca», con textos de Raúl Torres y diez litografías del dicho Antonio Santos, con importantes premios de pintura en su haber, que ya ilustró otros libros, como, por ejemplo: «Fiesta Mayor», de R. S. Torroella, F. Galí, D. Jou y A. Sabate Mill, y «Mig Joc», de Miquel Briculle, contando con una docena de exposiciones individuales y otras tantas colectivas, pese a sus escasos veintitrés años.

Pero hablemos de «El ángel de la luz», edición preciosa de cien ejemplares numerados y firmados por escritor e ilustrador, presentada en carpetas confeccionadas por las Monjas Concepcionistas Franciscanas de la ciudad de las Casas Colgadas.

Se trata del primer libro de poemas que Raúl Torres da a la imprenta, aunque sabemos de otros inéditos, todos ellos con la silueta mágica de Cuenca al fondo.

Intenta aquí el escritor la explicación de la existencia de ese pulso tan diferente que aureola Cuenca y que, de alguna forma, prende en los poetas de la tierra (Federico Muelas, Diego Jesús Jiménez, Eduardo de la Rica), perturbándolos en el empeño de convertir a su ciudad en centro de peregrinación poética. R. T., parte en este libro de la mención del Paraíso, de la Creación, realizada por milagro de la poesía en Cuenca. Todo ello rodeado de un simbolismo, al que se asoma el delirio del paisaje del Huécar y Júcar, de sus figuras pétreas abocadas a las hoces como en perfecto equilibrio con el hombre.

Juega importante papel en el libro la conjunción paisaje-hombre, como si este hombre conquisara el árbol de la vida, la fuente de la juventud o de la sabiduría que, según Raúl Torres, se encuentra en el co-

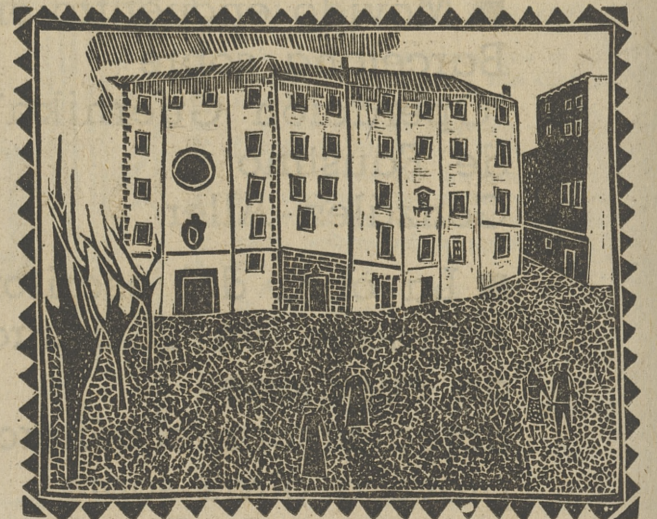


razón de aquella ciudad, poetizando cómo fue allí donde tuvieron lugar las primeras aventuras, episodios de lucha entre la luz y las tinieblas y, por magia del verso, venció la luz, y su ángel, seguro de sí mismo, señaló Cuenca.

Tal es en esencia el contenido de esta primera salida poética de R. T., en el también primer volumen de Ediciones «El Mirador», que tiene previstos la inmediata publicación de «El viento pasa a compás», de Pedro Cerrillo, con ilustraciones de Grau Santos; «Hombres con toro dentro», de Alfonso Martínez-Mena, ilustrado por Antonio Santos, y un volumen de poemas de Manuel Alcántara, cuyo título todavía no conocemos.

Apuntemos la excelente factura, encanto y sencillez bellísima de las litografías de Antonio Santos que, aunque alusivas y complementarias a los textos del libro, son dignas por sí solas de publicarse.

Bienvenidas sean estas ediciones bibliófilas de «El Mirador», a las que deseamos larga vida y más largas tiradas, porque ello erías buen síntoma de la siempre soñada alza de la Cultura, que algún día será realidad. ¿Por qué no?



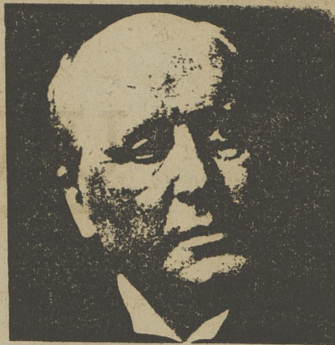


A VUELTAS CON EL TIEMPO: VISIONES Y CONCEPTOS

UNESCO ha propiciado la elaboración de dos volúmenes colectivos, del mayor interés, de cuya publicación en castellano considero un deber informar a los lectores de estas páginas. Se titulan *Las culturas y el tiempo* y *El tiempo y las filosofías* (Ediciones Sigueme), y los diversos ensayos que los componen han sido escritos por pensadores de la talla de André Neher, Paul Ricoeur, Raimundo Panikkar, Louis Gardet, Gurevitch, Seizo Ohe, Askin, Toynbee y Hons-Georg Gadamer, para sólo citar algunos. En el primero de los dos volúmenes en cuestión, los trabajos se centran en el modo cómo el tiempo es concebido y vivido dentro del ámbito de algunas de las grandes culturas universales —china, hindú, bantú, griega, judía, cristiana, musulmana—; en el segundo, en el análisis filosófico del tema, por una parte, y en el estudio de ciertas formas de temporalidad vivida —el adivino, el profeta, el gurú, el líder, el futurólogo—, por otra. Ambos volúmenes, a causa de su rigor intelectual —no reñido con la facilidad de lectura— y de la originalidad de las ideas que allegan, sorprenderán a los lectores, que no están acostumbrados a relacionar empresas de esta categoría con una institución en tantos aspectos nefasta, retardataria y burocrática como lo es la UNESCO, uno de los más conocidos instrumentos de manipulación política, de academización forzada de la cultura, que padecemos.

Considero que uno de los grandes méritos, tanto de *El tiempo y las filosofías* como de *Las culturas y el tiempo*, radica en que sus autores han conseguido escapar de la trampa que supone ese sincretismo confusionario con tanto vigor en el presente. Cada uno de ellos acierta a mostrar lo que de irreductible a cualquier otra hay en cada una de las concepciones del tiempo consideradas. Y es bueno que así sea. Pues de este modo resalta más poderosamente la multiplicidad de caminos que se abren ante nosotros y también el papel fundamental que representan la imaginación y el pensamiento en la configuración de lo real. Hora es ya de que deje de verse en la adecuación del pensamiento a la cosa el principio rector de nuestro existir, de que comience a advertirse la distancia que necesariamente se da entre esos dos términos en presencia, y de que dicha distancia empiece a ser considerada una prueba de las virtualidades inéditas que siguen latiendo en el hombre.

Escribe Leopoldo AZANCOT



El novelista y su público: James, frente al naturalismo

LOS puristas del arte, los defensores de un concepto elitista de la literatura, que tanto abundan —lamentablemente— en España, acostumbran a fruncir el entrecejo con desagrado cuando se habla de la necesidad que acucia al novelista de dialogar con el público, de intentar aproximarse a éste por todos los medios a su alcance. Y, sin embargo, resulta innegable que algunos de los más grandes novelistas de los últimos cien años fueron conscientes de esa necesidad. Como por ejemplo, Henry James, artista impecable durante el período 1885-1890, llamado «social», y en concreto, en una de sus grandes novelas recién traducidas al castellano: *La princesa Casamassima* (Editorial Planeta), que puede considerarse una feliz síntesis de los principios de la novela naturalista —tan en auge por aquel tiempo— y de los que guiarían su actividad narrativa en la sucesiva y más alta etapa de su arte: la que se extiende entre la última de las fechas citadas y la de su muerte.

Al leer *La princesa Casamassima* varias convicciones se imponen: que es una novela de gran categoría estética y de un especial atractivo —por cuanto en ella James tuvo que imponer su concepción personalísima de lo narrativo a un material no homogéneo con la misma—; que el artista abordó una tarea tan exclusivamente en función de su deseo de romper la barrera que le separaba del público multitudinario con que siempre soñó; que si un gran novelista escribe un cierto tipo de novela y no otro, ello se debe estrictamente a su convencimiento de que así alcanza mejor los objetivos que persigue, y no a ningún tipo de fatalidad; que, en fin, James, concretamente, valoraba más ese diálogo con el público del que habló anteriormente que la realización estricta de sus proyectos narrativos esenciales, lo que dice mucho, creo, acerca de la verdadera naturaleza del género novelesco.

A pesar de que la concepción naturalista de la novela era antagónica con ese desenmascaramiento de la extrema complejidad de lo real, que constituye la raíz del arte jamesiano, *La princesa Casamassima* consigue el milagro de conciliar lo que teóricamente parecía inconciliable. De donde se sigue que esta novela debe de ser considerada uno de los más altos logros estéticos de la narrativa del siglo XIX y una de las obras maestras indiscutibles de su autor.



DE NUEVO, CHANDLER: UN MAESTRO DE LA NOVELA NEGRA

A veces, las obras secundarias de un autor nos permiten conocer mejor a éste, descubrir con más facilidad los resortes secretos de su arte que sus obras mayores. Así ocurre con los tres cuentos de Raymond Chandler reunidos en el volumen «El simple arte de matar» (Editorial Bruguera), cuyo título debe al famoso ensayo de ese nombre que completa el mismo: tres cuentos —«El denunciante», «El rey de amarillo» y «Las perlas son una molestia»— que datan respectivamente de 1934, 1938 y 1939; es decir, del comienzo y del término de su carrera de cuentista.

Muy buenos en sí, dichos cuentos no alcanzan ni con mucho la altura de las novelas chandlerianas; pero sí se apoyan en algunos elementos que aseguran la grandeza de éstas. ¿Cuáles? Una técnica narrativa de un jansenismo espectacular, que abstrae de la acción posible su esqueleto esencial y lo potencia mediante una dosificación rítmica de los tiempos fuertes y débiles. Un estilo que acierta a conciliar un máximo de coloquialismo y un máximo de estilización y que en los mejores momentos aparece al servicio de la expresión de la interioridad de un personaje. Unas tramas establecidas con extrema inteligencia, con lógica inquietante y que desdeñan el uso del engaño, de la ocultación de datos como recurso para mantener el suspense. Faltan, en cambio, en estos relatos aquellos elementos que, unidos a los precedentes, hacen de «Adiós, muñeca» o de «El largo adiós» obras maestras no sólo del género en que se inscriben, sino de la literatura a secas: en primer lugar, la profundización en el drama humano, conseguida tanto mediante la refracción del mismo en la conciencia de Philip Marlowe como mediante aquellos momentos privilegiados de la acción en que el enfrentamiento de los personajes trae como consecuencia una quiebra de la superficie objetiva del relato; luego, la fundamentación en filigrana de la actuación del protagonista en una escala de valores implícita, presidida por la honestidad, el valor, la libertad y el sentido de la responsabilidad humana.

El ensayo «El simple arte de matar», que da título al volumen que nos ocupa, constituye, desde su aparición en 1944, una pieza fundamental para la teoría y la historia de la «novela negra» —como señala con acierto Juan Carlos Martí—. Y también, pienso, la mejor introducción al género para los reacios al mismo: un prodigio de claridad, concisión, ingenio y noble manejo de las ideas.

LA ARTÍSTICA MOVIDA

Escribe Eduardo BRONCHALO GOITISOLO

BAILLAR...

ES en realidad, también, versión actual marchosa de aquel baile quiosquero al que algunos llamaban bailongo, que eran los tiempos del fijador-gomina y la faldatobillo, los tiempos, en definitiva, del actual Ministerio de Cultura, cuando se ligaba vía sofisticación a tope o se utilizaba recurso administrativo tipo derecho de pernada. De pronto, todo confluye. ROSA CHAVES me atizaba desde sus «Cuarenta principacas»: «Seguimos haciendo el amor con el ritmo a través de las ondasssss, para continuar: «Bailar..., bailar...», que es canción de RED DE SAN LUIS, y el recuerdo de PEPE RUIBAL —probablemente nuestro más ilustre exiliado-de-siempre—. Pepe enviaba —vía semanario— una carta al entonces ministro de lo de Cultura: «Señor ministro: estamos perdiendo el ritmo.» Esto era hace tres años. Pepe, ya lo hemos perdido.

Inasequible al desaliento, FRANCISCO LOPEZ BARRIOS —llámame Paco—, que viene de la mano de-con EMILIO SOLA para presentar un libro de la colección que dirige Paco: «Pais de larga pena» (Cuadernos de Afrobética). Y todo muy bien, porque un tercer presentador, MAHMUD SOBH, va y dice: «Como palestino, creía, antes de leer este libro, que el país de larga pena era Palestina o tal vez el Sahara, o cualquier país de Suramérica.» Miradas de perplejidad: «Pais de larga pena» es una antología de poetas argelinos. Mira, Paco, que el título lo tenemos como en la canción: «Tan lejos y tan cerca.»

En el mismo asunto, PACO ALMAZAN no para de no parar de y cuenta que los Carnavales, que a ver qué pasa, que la musiquilla ésa. Entonces se entra como en una explanada inmensamente mediterránea donde coinciden los fandanguillos con con la poesía argelina, la representación de «La Odissea», de ELS JOGLARS —versión BOADELLA, teatro Olimpia—, con la aparición del libro de DAVID HAYMAN «Guía de Ulises». El único descolocado es JOYCE, por razones obvias, y, claro, el Ministerio.

A todo esto, la descarga-cafre sobre Malasaña, la maladversión, todo, y cierran temporalmente el teatro Martín por pasón rocanrolero, las palabras del empresario del local no pueden ser más ilustrativas: «Es que aquí no se representa teatro, que todo el mundo esta sentado, es que esto se rocanrol.» Pobre RAFA, pidiendo oído a estas alturas, también inasequible, a cuestras con el rocanrol. RAFA besos. Y CANITO, el batería de TOS, se muere en un accidente y se le hace homenaje en escenario insólito, la escuela de Ingenieros de Caminos. Allí se enrollaron los PARADISO, NACHA POP, ALASKA Y LOS PEGAMOIDES —que estáis pegaos—, MARIO TENA Y LOS SOLITARIOS, LOS REBELDES, nombres todos para una encuesta piloto de Sofemasa vía Ministerio a ver qué pasa sociológicamente, miles de duros y consejeros para determinar el alcance y aproximación de la juventud haciendo homenaje a CANITO.

Queda la música...



... Dice, canta, Luis Eduardo Aute, que ayer habrá actuado en el teatro Alcalá-Palace, después de tantos años sin darle al ritmo. Ahora, los grupos de teatro independiente le dan al ritmo vía Shakespeare. Los Tábano —Castañuela 70— estrenan «Un tal Macbeth» («Una serie negra») en el Centro Cultural de la Villa, o sea, ya, mientras otro grupo ensaya adaptación de «El sueño de una noche de verano» del propio «tal» Shakespeare, en adaptación gongorina de García Calvo, o sea, después. ¿El ritmo con Shakespeare? Bailar...

Para continuar andando por la gran ciudad y topar con CRISTINA ALMEIDA, que me dice: «Lumpen, ¿quieres un "Libro del cole"?» Y yo, que me dan ganas de ponerme rojo —de vergüenza ajena, claro— le digo: «Anda, que te han pillao.» Porque somos como niños. Nos pillan pasando el chicle al compañero de pupitre en plena clase de «mate» —que ahora se dice «mat»—, y nos quedamos como pasmaos, ya. De la hecatombe que iba a producir la terrible ola pornográfica hemos pasado —en vista de que no pasaba nada— a la invención maquiavélica de la existencia de un mercado negro de pornografía y acracia para nuestros niños; ahí es nada. Cristina no me va a pasar «El libro rojo del cole», pero lo primero que haré cuando el niño me cumpla años es regalarle uno.

Aburrido, mas necesario, me parece decir que GARCIA CALVO sigue ejercitando dotes de espada brillante, fijo con la muleta, templado, resuelto a la hora de la verdad, de estoque inapelable, de esos cafés producto del odio de los sagrados cafres. Es ésta, más bien, semana carnavalesca, menos mal por fin, más propia de la alegría de la cultura de la calle que de las arduas letras.

Me parece ocioso —y hasta desagradable— recordar que cierto año, hace hoy cuatro días, murió LARRA. Yo llevo el ritmo, el mio. No voy a pedir a los señores consejeros de cultura que diferencien, como vive mi buen amigo JUAN GOMEZ SOUBRIER —no te perderás hoy, tronco, el concierto de DIZZY GILLESPIE en el Alcalá Palace— el «swing» del «feeling», pero sí el «compás» del «ritmo». Bueno, tampoco; basta con recuperar un poco, sin más, el sentido de ritmo. Resultaría dantesco ver a PEPE RUIBAL en algún cafetillo de Madrid escribiendo a hurtadillas, tres años después, la misma carta: «Señor ministro: Estamos perdiendo el ritmo.»

JOAN BROSSA:

UNA ENTREVISTA

ESTA entrevista, todavía no emitida, ha sido cedida a PUEBLO-Literario por el programa de TVE «Encuentros con las Letras», que dirige Carlos Vélez. Tan sólo se han eliminado algunos párrafos que no «daban juego» —nunca mejor dicho tratándose de Brossa— en una entrevista escrita, y se han modificado por lo mismo determinadas expresiones. Lo transcrito a continuación constituye, no obstante, lo esencial de la charla mantenida con Joan Brossa.

—...Se trataba de la recuperación de una normalidad difícil. La guerra había interrumpido, entre otras muchas cosas, el desarrollo de una cultura de vanguardia. Nosotros estábamos en un punto en que había que dar continuación a la cultura catalana. Cada uno aportó su trabajo de una manera espontánea. No había especulación. La especulación no se concebía en aquel momento. Sabíamos lo que no queríamos y fuimos dándonos cuenta, conforme comenzamos a juntarnos por casualidad, de que había algo que nos unía, una cuestión de ondas. Coincidimos en unos cuantos puntos esenciales sin proponérselo. Bueno, es una cosa pasada aquello de Dau al Set. Algo difícil de explicar. Ninguno de nosotros era teórico. Ponç, Tàpies, Cuixart y yo mismo coincidíamos de repente en un punto. Era extraordinario. Nos veíamos cada noche y más de una vez pasó, por ejemplo, que Ponç había pintado un cuadro y yo había escrito un poema, y ambas cosas sobre el mismo tema, sin saberlo. Eran coincidencias extraordinarias...

—Ahora vamos a despegarnos de la «prehistoria» y a tratar de ocuparnos, si le parece, de algunos aspectos concretos de su obra. Hablemos de su poesía. «Un sistema de espejos / permite ver al otro lado del poema». Dos versos suyos que, por lo demás, han hecho fortuna. Nos gustaría que desarrollase la idea que

ahí se contiene. Eso, claro está, siempre y cuando sea una idea lo que ahí se contiene, pues bien podría tratarse de una pura imagen, un mero potencial, una fuerza actuante.

—Esto, dicho así, rápidamente... A mí me da la impresión de que un poema es un juego de espejos, como lo es un cuadro hasta cierto punto. El poeta capta la realidad según le interese, según la colocación de los espejos. Pero me parece que cuando yo escribí este poema me interesaba, en igual medida que la colocación de los espejos, el detrás del espejo. Hay la realidad reflejada en el espejo y hay detrás del espejo. ¿Si ahí se contiene alguna clave de mi poética? Posible, posible.

—También en su producción teatral...
—Al teatro yo le llamo poesía escénica. El caso es que yo desarrollé un largo proceso... Empecé con la poesía, pero sin olvidar que yo no distingo entre el arte y la poesía. La poesía, como dijo Miró, está en todas partes. Yo he mezclado siempre la poesía con todo. El primer teatro que hice, que está publicado, buscaba otra dimensión del poema. Efectivamente, esa dimensión era el movimiento. Había unos personajes que salían y se ocultaban detrás de unos telones de diferentes colores, y hablaban y decían metáforas, y pronunciaban palabras que iban conformando un clima, y se movían y acababan dando como resultado un conjunto plástico. Esto fue el primer paso hacia el teatro. Más adelante fui descubriendo el argumento, las posibilidades que el teatro ofrece para desarrollar un tema, un ceremonial, por ejemplo, una misa, pero cambiándole el texto completamente. Hay una serie de pasos siguiendo el argumento lineal, y después, la ruptura de ese tipo de argumento. Todo esto lo he ido experimentando por mí mismo a partir de la búsqueda de esa otra dimensión del poema: el movimiento.

LECTOR, ACTOR ESPECTADOR

—«Celebrado por unos, mientras otros le niegan el pan y la sal, Brossa es desconocido por la mayoría de los lectores.» Estas palabras están escritas, allá por 1970, por una mano anónima. Que Brossa sea conocido por muchos o pocos lectores no constituye más que un hecho numérico que a usted le preocupa bien poco. Lo que sí parece preocuparle es el lector que verdaderamente siente interés por su obra. El comienzo de su libro «El Saltamartí» reza así: «Estos versos, como / una partitura, no son más / que un conjunto de signos para / descifrar. El lector del poema / es un ejecutante.» ¿Qué relación ha de darse necesariamente entre su obra y el lector de su obra?

—Este es un problema que yo resuelvo no planteándolo. Yo sólo le exijo al espectador que escuche, y al lector que lea. Lo he dicho muchas veces: yo me dirijo al espectador inteligente. Si el espectador es inteligente y vive en su siglo, entenderá. Claro que hay mucha gente que no vive en su siglo. Pero éste es simplemente un problema de educación del que no tengo por qué sentirme responsable. Comprendan que a un autor no se le puede pedir que escriba con faltas de ortografía. Lo que el autor debe hacer es escribir; y el lector, leer. A mí la zarzuela no me interesa; ése es un género en busca de un público bajo. Me parece a mí que la verdadera forma de comunicar pasa por ser sincero con uno mismo. Entonces la obra

ha de encontrar por fuerza resonancia en determinado lector o espectador.

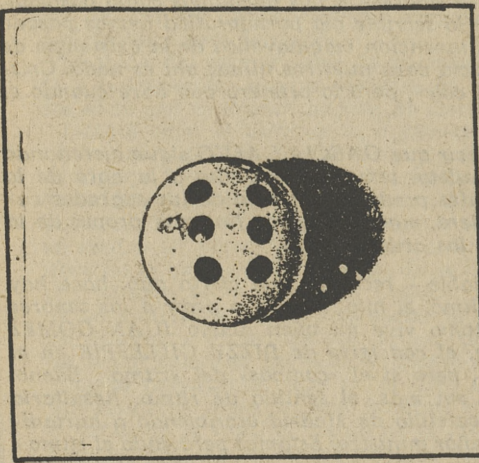
—Con respecto a la inversión de papeles en las representaciones de sus piezas teatrales...

—Se cambia la función, digamos. El espectador actúa, acciona, mientras el actor es un guía. Este cambio de función lo hacía yo por el año cuarenta; algo que el «happening» acentuaba. Lo que ocurre es que los americanos utilizaban unos procedimientos diferentes. Mi sistema era... más poético, digamos, algo más personal. Bueno, eran dos sociedades diferentes. Si yo hubiese sido americano, sería muy conocido. ¿No creen?

—Pero hay más cosas en su teatro. Hay una inversión de los valores dentro de la acción dramática. Es decir, que no se tra-

ta tanto de un argumento que se desarrolla cuanto de una impresión que se plasma, que se presenta en escena. Por decirlo en términos pictóricos, si es que se puede, se trata de un desplazamiento del naturalismo para ir en busca de una especie de hiperrealismo.

—Pero queda un naturalismo más auténtico, ¿no? No soy contrario al realismo, pero me disgusta el realismo que hacía la poesía social. Aquellos poemas eran como los malos poemas románticos, sólo que en lugar de poner a la amada ponían al tranviario o al camionero. ¡Esto no! Yo creo que con elementos propios de nuestra época se puede crear un lenguaje realista peculiar. Yo he escrito muchos poemas utilizando estos elementos, pequeñas acentuaciones de la realidad que están en la



- «Sólo le exijo al espectador, que escuche; y al lector, que lea»
- «Los poemas sociales eran como malos poemas románticos, sólo que en lugar de poner la amada ponían el tranviario»
- «El arte es un artificio o no es nada»
- «La originalidad consiste en renacimientos oportunos»
- «En literatura y en cualquier arte, odio la peluca»



CON JUEGO DE MANOS

Escriben:
Miguel BILBATUA
y
José Luis JOVER

calle, en cualquier sitio. Basta con que el lector ponga un poco de su imaginación, utilice esa carta que se le da para que pueda jugar. Esto, claro, no tiene nada que ver con el realismo de antes. A mi una de las cosas que más miedo me da son las pelucas. Frégoli se las ponía, pero lo hacía muy bien. En literatura y en cualquier arte, odio la peluca.

—El poema «Elegía al Che» podría ser un ejemplo...

—Algo parecido. De todas formas hay algo más. El sentimiento de la ausencia, el alfabeto inútil. Bastaba con sacar las letras c, h y e. Sí, lo peor habría sido escribir una elegía de esas de largos versos bien hechos, un texto anticuado, un poco apaludado.

ELIMINAR LOS ADJETIVOS

—Naturalismo, realismo, hiperrealismo... Hay un poema suyo que es la pura y simple transcripción del acta del fallo de un premio literario. Ahí nada se adjetiva...

—Me horrorizan los adjetivos.

—Hay una inflación de adjetivos en la poesía...

—...castellana, catalana, francesa. No hay duda. Al hablar de la peluca me refiero precisamente al adjetivo. Mi ilusión sería escribir sin adjetivos, con el sustantivo justo, con las palabras imprescindibles para que la sintaxis se mantenga. Y una forma de practicar el realismo es incluir fragmentos de la realidad que en la realidad son secundarios, hacerlos pasar al primer plano del poema. Así el lector se da cuenta de la importancia que tiene, por ejemplo, un fragmento de polvo que desaparece en el mueble. El realismo lo entiendo en ese sentido, en la no adjetivación y en la máxima precisión. O sea: dar lo máximo con lo mínimo.

—Hace un momento citó usted a Frégoli, una de sus más visibles obsesiones, un personaje clave en su obra.

—Por muchas razones. Ante todo, Frégoli es un personaje de la Comedia del Arte, trasplantado al siglo XX. Esto es muy importante. Además, Frégoli es un precursor de muchas cosas, por ejemplo del dinamismo del cine. Marinetti, en su manifiesto del futurismo, incluye a Frégoli como precursor. En el año 1900 dijo Frégoli una cosa que era realmente importante, incluso para el teatro de hoy. Dijo que encontraba el teatro moderno enfermo de literatura y que él quería hacer un teatro que fuera una cascada de sorpresas, que consiguiese que el espectador se divirtiera, se sorprendiera. ¡Ah! esto es muy importante. El teatro actual ha seguido esta línea y los montajes que se hacen ahora son muy parecidos a lo que Frégoli quería. A mí me extraña mucho que el grupo surrealista no lo reivindicara, pues el teatro de Frégoli es, quizá, el teatro más surrealista que se haya hecho «avant la lettre». Pero los surrealistas no lo mencionaron quizá porque era italiano, y ya sabemos que el chauvinismo francés va muy lejos, va tan lejos como el papatismo del Estado español, ¿no? que también va muy lejos.

—Antes hablábamos de aquel poema suyo que era una mera transcripción del acta del fallo de un premio literario. Hablamos ahora, por contra, de esa cierta «oscuridad» (naturalmente entrecuillada) que a veces impregna su poesía, esa oscuridad a la que usted mismo alude a veces en el propio poema. Si usted escribe «la bruma oculta el sol», a continuación reflexiona en el mismo texto sobre la oscuridad del poema. Lezama decía: «Sólo lo difícil es estimulante». Y hacia de ello una declaración de principios.

—Exactamente. Lo comparto. Es que hacer un poema, que decíamos antes, con la acotación de la realidad o con el texto de un anuncio, es difícil, porque es una aventura. El arte me interesa como aventura. Cuando algo tiene ya unas leyes fijadas previamente me deja de interesar. Respecto a esto de hablar de poesía en el propio poema, bueno, yo escribí un poema en el que me planteaba muy profundamente el problema del lenguaje. Entonces, para hacerlo de una manera vi-

sible y directa, con la misma peluca, lo hice como descripción de juegos de manos, de ilusionismo: primero se plantea el efecto y después se explica la forma de hacerlo. Pues bien, yo en este poema aprovechaba esa estructura: la primera parte —el efecto o truco— empezaba con una descripción de la Naturaleza; la segunda parte —manera de hacerlo— explicaba que aquello eran palabras que estaban en mi mente y que aquello tenía una relación muy relativa con lo que yo quería explicar. En realidad era un telón de palabras, ¿no? Era un truco. El planteamiento de estos problemas de lenguaje fue precisamente lo que me llevó a abandonar unas formas tradicionales y ensayar poemas con otros códigos.

UN JUEGO DE MANOS

—La acción escénica también es un truco.

—Todo el arte es un truco. En realidad, a mí me da la impresión de que es un artificio, porque el arte es un artificio o no es nada. Por eso a mí me gusta mucho que los personajes estén hablando de sus peripecias y al momento digan: «Estamos en un teatro y delante hay una gente». El artificio, un juego, un juego de manos. Por ejemplo, el teatro oriental da una lección magistral en este aspecto. En el teatro chino más antiguo esta mesa es una montaña. Esto me da la impresión de que se contraponen al circo romano, en donde había que matar al cristiano de verdad y la gente tenía un sentido bruto de que había que ver al hombre cómo sufría. Esto realmente es una degeneración. Cierta teatro realista americano también seguía esta línea de freír un huevo si tenía que salir un huevo frito. Esto es una aberración. Hay una frase muy bonita para terminar este tema del artificio. Dice así: «El teatro no es la realidad de la vida; es la realidad teatral que hace sentir al espectador sentimientos verdaderos.» Este es el margen de artificio que a mí me parece que tiene que tener una obra de arte. ¿Puedo hacer una demostración?

—Desde luego.

—Con esta baraja yo les voy a demostrar la afinidad que hay entre una pieza teatral clásica y un juego de manos. Vamos a hacerlo. ¿Tiene usted la amabilidad de coger una carta de esta baraja? Bien. Se levanta el telón. Hay un planteamiento de la obra que es éste: usted coge la carta, la que quiera, que yo no la vea. Bien. Se baja el telón. Este es el primer acto, el planteamiento. Ahora se sube el telón: desarrollo. Ahora meta usted la carta entre las demás de la baraja. Así la carta se integra en el ambiente originario, se mezcla, se suceden peripecias, la carta es un personaje, se relaciona con los otros mientras yo barajo, viaja, se pierde. Se baja el telón. Y ahora, tercer acto: se levanta el telón. ¿Fue ésta la carta que cogió usted?

—Sí. El as de corazones.

—Culminación de la obra, desenlace. Para mí esto es muy claro. Con la poesía pasa algo parecido. El poema tiene que ser, desde mi punto de vista, una acción que se pueda realizar —o que no se pueda realizar, es igual— pero que contenga, que tenga este final de reconocer la carta. Los buenos poetas reservan el factor sorpresa para el final. Es lo que hace el prestidigitador. Entonces es cuestión de establecer un proceso para llegar a dar la sorpresa. Creo que era Valéry quien, mediante una serie de versos, iba preparando al lector para la lectura de un solo verso.

—Usted, Brossa, viene repitiendo desde hace mucho tiempo las mismas cosas. Un buen amigo suyo, Angel Ferrant, había escrito en la puerta de su taller estas palabras: «Todo está dicho, pero como la gente no escucha, hay que volver a repetirlo.» D'Ors venía a decir: «Todo está dicho, pero a medias.» Borges, por su parte, propone la teoría del palimpsesto: la tablilla escrita y borrada, vuelta a escribir y vuelta a borrar...

—Yo propondría esta cuarta forma: la originalidad consiste en renacimientos oportunos.

EN EL ATENEO: GUILLERMO DIAZ-PLAJA, SOBRE LEOPOLDO DE LUIS

EN el Ateneo de Madrid, el Aula de Poesía que dirige Luis Jiménez Martos, y el Aula de Literatura, de Jacinto López Gorgé, han dedicado la segunda sesión del ciclo «Un poeta y su obra» a Leopoldo de Luis, con motivo del reciente Premio Nacional de Literatura. El comentario crítico corrió a cargo de Guillermo Díaz-Plaja, quien en su intervención, hizo un auténtico ensayo en torno a la poesía de De Luis.

El análisis de Díaz-Plaja parte de un doble planteamiento: lo temporal y lo espacial de esta poesía. En el primero, se sitúa la conciencia de temporalidad, de carácter existencial, con la presencia de la intimidad familiar vista en la sucesión de abuelo, padre e hijo, en cuanto ello supone la comprensión de la vida como un puente que une generaciones. Se detuvo en señalar la importancia que el tema del hijo tiene a lo largo de toda esta obra.

En el ámbito espacial destacan tres aspectos: el yo-mundo, que la interrogación sobre la identidad de la persona; las cosas materiales y el concepto de patria. Es una poesía de realidades tangibles y posee una visión peculiar de la patria como entorno físico inmediato que rodea al poeta y que, al mismo tiempo, está elaborada por el hombre en su acción diaria.

Díaz-Plaja señala también la escasa, pero grave presencia de Dios en la primera época de la obra de Leopoldo de Luis. Un Dios que aparece implacable y como abandonando a los hombres sobre un mundo inhóspito, lo que para Díaz-Plaja recuerda, por una parte, la actitud existencial y, por otra, la visión lírica juanramoniana de poemas como «La carbonerilla quemada», donde Dios no oye el dolor de la niña.

Otro aspecto de esta poesía de L. de L., analizado por Díaz-Plaja, es la interpretación dramática del mundo, la representación de papeles vitales que a veces exigen el desdoblamiento del yo y que pueden resumirse en parodias.

Para Díaz-Plaja, la obra de L. de Luis es de las que muestran la huella de la tragedia española de la guerra civil y responde a planteamientos éticos. Es una poesía



“Hablando con Melchor”

Próximo artículo de Ricardo Gullón

Antes de su partida para los Estados Unidos, nuestro habitual colaborador Ricardo Gullón nos dejará un artículo, una larga evocación, con revelaciones sensacionales, que se titulará «Hablando con Melchor». Este Melchor es, naturalmente, Melchor Fernández Almagro, historiador definitivo de las cercanías políticas, sociales y culturales de España, autor de biografías inolvidables —Cánovas, Ganivet, Valle Inclán...— y crítico literario excepcional desde los años veinte a los últimos sesenta, conocedor minucioso de la vida literaria española.

La bola Literaria



de palabra medular, de sobriedad expresiva y exigencia formal que el crítico considera en la línea de Jorge Manrique, de la Epístola Moral a Fabio y de Antonio Machado. En este sentido Díaz-Plaja aludió a un reciente artículo de Leopoldo de Luis, en el último número de «Cuadernos Hispanoamericanos», dedicado a la obra de Vicente Aleixandre, que estudia la «función moral de la poesía», y concluye que las consideraciones de De Luis sobre esa función moral pueden ser aplicadas a su propia labor poética.

Leopoldo de Luis leyó a continuación algunos poemas inéditos y Luis Jiménez Martos le invitó a cerrar el acto con la lectura de un poema del libro «Igual que guantes grises», Premio Nacional.

LA NUEVA POESÍA ESPAÑOLA

No es el adorno lo que le sobra a esa borrosa legión que forma la nueva poesía española (?), por mucho que los críticos que todavía no han logrado sacudirse el pelo de la dehesa le reprochan el abuso del florón (los hay que llegan al desvarío de llamar «colonialismo cultural» al hecho de titular un poema con una cita de Ezra Pound. Ver «La Calle», de 28-1-80, página 43).

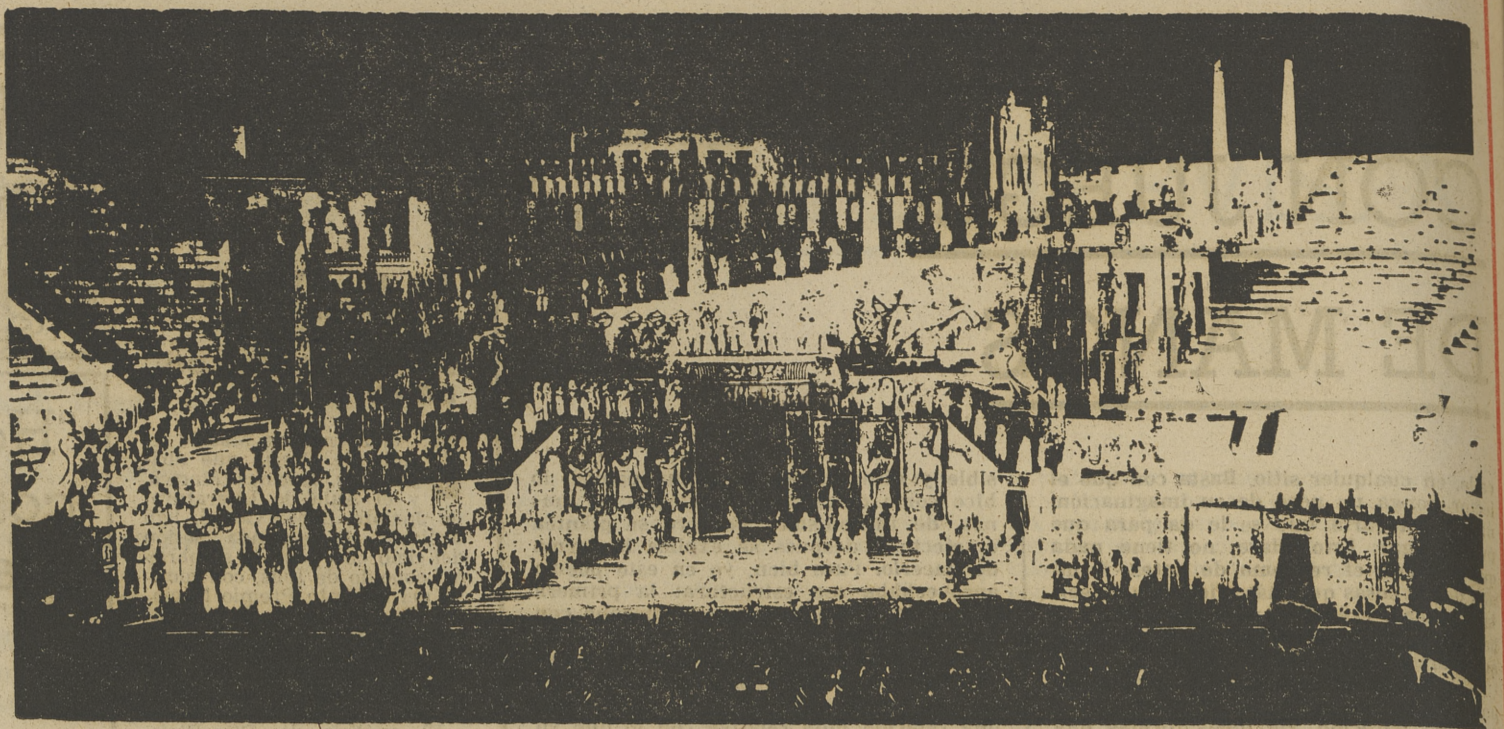
En realidad, lo que le sobra a esta poesía ya lo descubrió Juan Ramón Jiménez al hablar de la joven poesía de su tiempo: una especie de calidad vana. Venía a decir Juan Ramón que la mayoría de los poemas que leía por entonces le parecían piezas bien escritas, correctas, de calidad, pero que cuando cerraba cualquiera de aquellos libros no recordaba ni un sólo verso de los leídos. Esa calidad —decía Juan Ramón— era tan solo virtuosismo. Y concluía: «Cada muchacho toca hoy el violín como Sarasate.»

Esto es lo que le pasa a la joven poesía española, que no es casi nada. Pero hay que saber decirlo, siquiera sea como lo hacía Juan Ramón. No llegar ni a eso, disparar secamente los adjetivos, elitista, relamido, pomposo o veneciano, es regoldar.

Blanca RUIZ NIN

Escribe: Angel DEL CAMPO

LA BIOGRAFIA DE LA OPERA



La ópera, sin exagerar, es todo un universo. Nació ya (ópera=opus=obra) con la ambición de hospedar —o de colonizar, según se mire— a todas las artes, sin incluir, por supuesto, la pintura ni la escultura. Acaparó todos los medios expresivos: la música, instrumental y vocal; la palabra, hablada y recitada (recitativos), cantada (arias, etc.), gritada («Wozzeck», de A. Berg), «canturiada» (o «sprechgesang», de Schönberg), «canticiada» («Pelléas et Mélisande», de Debussy). También, ni que decir tiene, la danza, esa «música callada» con la que el propio cuerpo, moviéndose, grita y llora y ríe mudamente. Ya los griegos —faltaría más— metieron todos estos medios expresivos en sus tragedias, con sus bailes y música, con sus coros, que bailaban y gritaban y cantaban también cuando la palabra no podía ella sola decirlo todo. ¿Eran ya óperas esas tragedias? A discutir. También se discute si lo eran las «moralidades» y dramas litúrgicos, los «milagros» y «misterios» medievales. Pero —y aquí viene el «consenso»— todos admitimos que la ópera, lo que llamamos ópera ahora, comenzó a cantarse (y a bailarse) una tarde en Florencia, a finales del XVI, sin más precisión. Porque también está en litigio —sólo entre los eruditos, ya se sabe— si fue «Dafne» o fue «Euridice» —ambas de Peri— la ópera primera. O si «Sátiro», «Fileno» o «Il Fiasco della Cieca» —todas de Cavallieri y todas desaparecidas— fueron o no fueron precedentes de la «verdadera» ópera.

Traigo todo esto a cuento para ponderar la ambición, no menos nobilísima, de «La Ópera» (subtítulo: «Enciclopedia del arte lírico»), libro editado por Aguilar recientemente. El título nos da esperanza. Esperamos encontrar en el libro de Aguilar biografías de compositores, de cantantes, de libretistas, y noticias de sus obras; encontramos, en cambio, la «biografía» sucinta de 800 óperas, por orden cronológico: «autores, fechas, ciudades y teatros donde se estrenaron, intérpretes principales y otros datos de interés», junto al ar-

gumento de libretos y juicio de cada obra. Para decir no sólo la verdad, sino toda la verdad sobre el contenido del libro, a su título, tan noble y vasto, «La Ópera», quizá le falte la «s» de los plurales: «Las óperas».

Que sean sólo 800 —el Tower citado ofrece 28.000— no empece, diría un castizo. Bastan para aplacar las curiosidades de un aficionado. La selección es el uñero, el dedo malo al que van a parar todos los golpes en los centones, florilegios y antologías. Y en los diccionarios. Este —redactado por y para italianos— enfoca la atención hacia las óperas italianas. Es natural (Y sería natural esa preferencia, aunque Italia no fuera la primer productora y vendedora del género, dicho en lenguaje mercantil). Al edictario (vertido al castellano intachablemente por Novella Do-

mingo), Aguilar no ha seguido la costumbre de otros editores: ampliar, en los diccionarios traducidos, la información sobre el país propio; en este caso, España (e Hispanoamérica), tarea que suele encomendarse a redactores autónomos.

En el mapamundi operístico, España es un país tercermundista, es verdad. Pero ¿tanto como para que en un diccionario de la ópera, editado en España, sólo figuren dos españoles: Falla y Granados? El melómano español, seguro que querrá saber algo de las óperas compuestas por Albéniz, Bretón, Chapi, Conrado del Campo, Guridi, Pedrell, Serrano, Usandizaga, Arrieta, Esplá... y los actualísimos Toldrá, Montsalvatge, Marco, para no nombrar sino a los más famosos. Este diccionario de Aguilar no los menciona. A ninguno, ya digo, salvo a Falla y Granados.

Todos, me parece, hubiéramos agradecido a Aguilar un segundo empujoncito, esa am-

pliación española, que completara este diccionario de óperas. Que mentase, al menos, a Lope de Vega, autor de la letra (se ignora el autor de la música) de la primera ópera española: «La selva sin amor», estrenada en 1629. (La primera ópera inglesa se estrenó en 1660, y la primera francesa, en 1671, con que usted dirá.) Y jue mentase también, siquiera, a Juan Hidalgo, que musicó las «fiestas cantadas» —que así se llamaban entonces las óperas—, «La púrpura de la rosa» y «Celos aun del aire matan», en 1660, de Calderón (sí, de Calderón de la Barca).

En fin, menos da una piedra. La mejor razón de que es imprescindible loar este diccionario es que obliga a escribir la sobradísima frasecita de marras: «Ha venido a llenar un hueco», un charco, más bien, repito, porque no teníamos nada.

Por otra parte, el libro está primorosa, deliciosamente editado. Se pasan muy buenos ratos hojeándolo y ojeándolo. Si, por sus grabados en negro y a todo color. Perfectos. Y notabilísimos. Grabados, estampas, fotos de todo; de representaciones célebres (la de «El barbero de Sevilla», en la Scala, Chaliapin, Toti Dal Monte y Tito Schipa, por ejemplo; o la de «La princesse de Navarre», de Rameau, en Versalles, 1745, dibujo de Cochin en color, un verdadero sueño); bocetos (para el «Gianni Schicchi», dibujado por Wakheith; o el de Nicola Benois para «El retablo de Maese Pedro», de nuestro Falla; o el de Bertin, luminoso, para la «Carmen», de Bizet); salas (la del Covent Garden, la de la Scala, la de La Fenice, la del San Carlo que todos los aficionados conocen o suspiran por conocer); tramoyas y carteles y prospectos (el de «Lakmé» es una verdadera obra maestra) y afiches y decorados y tarjetas postales (una, con la «Mignon», de Massenet, entran ganas de robarla), y reproducciones de partituras (la bellísima de «Rigoletto», en color, con sus figurines, asimismo, en color). Todo el mundo ése, vario y alto, y, sobre todo, fascinante de la ópera está ahí, en los textos, si, pero se respira como el perfume que nos devuelve algo vivido, en esas ilustraciones profusas, incontables, que enojan este volumen ¿primero? de «La Ópera». ¿No podría continuarse con un segundo de biografías de músicos y libretistas, no?

leído
vd.



● **MAÑANA EL CAPITALISMO**, de Henri Lepage (Alianza Editorial). A los «nuevos filósofos y neo-románticos franceses» vienen ahora a unirse los «nuevos economistas». Pero, el movimiento, aunque estudiado por un francés, ha nacido en las Universidades norteamericanas de Chicago y Virginia. En líneas muy generales, parece que se trata de restañar la mala conciencia del liberalismo capitalista, un poco de capa caída, descubriendo los argumentos teóricos de la ciencia económica que hablan en pro de la mencionada ideología. Sin embargo, algo más hay: se habla de una neozquierda —que denuncia el carácter ideológico de la ciencia económica tradicional e intenta sentar

las bases de una nueva economía política contestataria». También se orientan a destacar las posibilidades inexploradas de la economía de mercado y a criticar el intervencionismo estatal, creciente en casi todos los puntos del globo. La obra, aun pensada para el gran público, exige cierto interés por la economía.

● **CAM DE L'ARPA**. Número de enero. César Vallejo, el poeta peruano que Juan Larrea exaltó como uno de los máximos héroes de la encadenada historia hispanoamericana, es objeto

del homenaje de este ejemplar de la revista catalana. «Paris no era una fiesta: Vallejo en sus cartas» (José Miguel Oviedo); «César Vallejo: la alienación del provinciano desarraigado» (James Heggins); «Situación a Vallejo» (André Coyné); «Poemas humanos, demasiado humanos» (Roberto Paoli); y «Bizancio sobre el Rimac» (Luis Loayza) presentan, en mosaico, la vida y obra del poeta. El número se completa con sendas entrevistas a Esther Tusquets y Fernando Sánchez-Drágó y con las habituales secciones de libros y noticias de la sociedad literaria.

● **EUSKADI: PACIFICACION?**. De Mikel Orrantia y Lander Mendieta (Ediciones Libertarias). Importante esfuerzo el de esta colección dirigida por José I. Moreno Ruiz, que

trata de que vean la luz textos y documentos de escasa atención en otros lares y de gran interés por su inmediata conexión con el acontecer social y político más reciente. En este caso se trata de la obra del colectivo vasco que se aglutina tras la revista «Askatasuna» y el tema —más allá de su concreción en el análisis de los lineamientos políticos que tuvieron lugar el 28 de octubre de 1978 ante la convocatoria de una manifestación antiterrorista por parte del PNV y más allá de la información de los hechos que los distintos partidos políticos de Euskadi protagonizaron el referido día— es, sin duda, el de la propia y crítica situación del País Vasco, siempre necesitada de mejor y más diversificada información fuera del núcleo de los acontecimientos.

● **NO SON TODOS LOS QUE ESTAN, de Jorge Enrique Adoum. (Ed. Seix Barral.)**

Ecuatoriano, afincado en París, secretario personal de Neruda y escasamente conocido en España, Adoum reúne en este volumen una importante muestra de su producción poética a lo largo de treinta años. Una buena parte de los poemas ahora publicados permanecían inéditos y otros tantos han sido tomados de libros hoy inencontrables. La poesía de Adoum, sin renunciar a ser en muchos casos civil, en ningún momento descuida los problemas puramente lingüísticos del género poético.

● **«NUEVA ESTAFETA»**

Enero 1980. Un interesantísimo conjunto de escritores se agrupan en este ejemplar

de «Nueva Estafeta»: Rafael Sánchez Ferlosio, «Ogati el Viejo: Historia de las guerras barcales»; Carlos Barral, «Dos poemas para el nieto Malcolm»; M. Antolin Rato, «Mundo araña»; José Luis Cano, «Cinco poemas»; Héctor Rojas Herazo, «Autorretrato. Pintura y poema»; Rosa Chacel, «Memoria de Corpus Barga»; Antonio Colinas, «Actualidad y esencia de lo griego»; Jacinto Luis Guereña, «La alentadora poesía de Blas de Otero»; Héctor Rojas Herazo, «Pintura». Junto a estos originales y artículos de fondo, la sección de crítica literaria, y en el epígrafe «Cartapacio»: poemas inéditos de Diego Granados, un relato de Manuel Robles Martínez y artículos sobre Contreras Pazo, Francisco Nieva, Graham Greene y la pintora Maruja Mallo.

Un nuevo "Miguel Hernández"

Observando últimamente que se usa y abusa como slogan lo de «rayo que no cesa» del poeta de Orihuela —hasta en vulgarísimos anuncios lo encontramos—, eludimos una vez más, por lo manida, tan hermosa frase por mucho que resuma la continuidad de una obra genial difundida como merece.



y los niños

Escribe

M. de GRACIA IFACH

El libro que ahora nos ocupa la atención ha sido preparado y prologado por nuestro compañero Paco Esteve. Devoto hernandiano, paisano de Miguel y nuestro, profesa la ardua tarea del periodismo, siendo autor de varios trabajos profesionales y otros investigativos en torno a la vida y la obra del genial poeta.

Considero oportuno orientar a los lectores en el fenómeno social y cultural que significa su fabulosa bibliografía. En la medida de lo posible, vengo recogiendo desde hace años los datos precisos de cuantos libros aparecidos tengo noticia. Me limitaré en este comentario a consignar tan sólo que los títulos publicados alcanzan la suma de ochenta y cinco (salvo error), suma que va creciendo con el tiempo. En líneas generales, veintiocho volúmenes son de obra propia, entre poesía, teatro y prosa, en varias ediciones; treinta, de antologías más o menos nutridas; veinticinco, entre biografías y libros de estudio, más veintidós traducciones. Soslayo los cientos y cientos de ensayos menores, tesis doctorales, etcétera, inclusión en diccionarios, panoramas poéticos, revistas monográficas... De este modo, el nuevo título, *Miguel Hernández para niños* (1), alcanza el número 31 en su género antológico, superando el centenar de la bibliografía hernandiana, incluidas las versiones a otros idiomas.

Pudiera suceder que su contenido resultase para algunos impropio de pequeños lectores. Breves en su mayoría, los poemas seleccionados no son, ciertamente, alegres, sino más bien tristes y hasta, en ocasiones, patéticos; por ejemplo, los inspirados por la muerte del primer hijo. Sin embargo, ¿hay que alejar a los niños de lo ingrato de la vida?

¿No es un error mantenerlos al margen de toda desgracia? Es una manera de apartarlos de la verdad, de lo penoso que puede suceder a su alrededor en una especie de engaño. La inteligencia de los niños debe orientarse hacia lo agradable como hacia lo ingrato, hacia lo bonito como hacia lo feo, porque la existencia lo contiene todo. Y si aceptan la historia de la Cenicienta, ¿por qué no acercarlos a Miguel Hernández?

El mundo infantil está mucho mejor preparado que hace un cuarto de siglo para lecturas graves. Quizá el enfoque de la cultura ayude a mantenerlos despiertos, avisados ante cualquier tipo de problema que se les presente a través de los libros. Ya no hay niños bobalicones, que en muchos casos fingen una inocencia que no tienen, que ya no les sienta bien, apenas se acercan a la libertad. Como hombre bueno, como poeta altísimo, Miguel Hernández puede ser comprendido y asimilado perfectamente por chicos cuya edad oscile alrededor de los doce años. ¿Qué escolar no va a entender el significado social y humano de «El niño yuntero»? ¿O ese hermoso poema «A mi hijo», dedicado al que se le murió sin haber cumplido el año? ¿Cómo no van a llegar a su limpia alma versos como éstos?

*Te has negado a cerrar los ojos, muerto
Imio,
abierto ante el cielo como dos golondrinas:
su color coronado de junios ya es rocío
alejándose a ciertas regiones matutinas:*

Estoy segura de que los comprenderán, a pesar de las metáforas contenidas. La imaginación infantil es portentosa y puede captar las frases poéticas

que se salen del lenguaje vulgar. Y si alguna duda le surge, ahí están sus padres o hermanos para aclararla. Preguntar es saber. Los niños son curiosos por naturaleza e inquieran constantemente sobre aquello que les atrae. Y sabrían mucho más si no fallaran los mayores, por ignorancia o por falta de interés hacia ellos. En la mayoría de los casos, les creen necios y les hablan «en necio», según expresión de Lope de Vega.

Por no suponerles así, sino todo lo contrario, Paco Esteve ha dispuesto para su pequeña biblioteca este *Miguel Hernández*, primorosamente editado. Tras su breve y sencillo prólogo, en el que ofrece un resumen biográfico y un hábil acercamiento a la obra, se inicia la antología con el «Silbo del dale», al que siguen veintiséis pequeñas composiciones, extraídas casi todas del último y más intenso poemario de Miguel, *Cancionero y romancero de ausencias*; a continuación un soneto de corte gongorino el famoso «Niño yuntero» y las no menos famosas «Nanas de la cebolla», «las más

trágicas canciones de cuna de toda la poesía española», así calificadas por Concha Zardoya, la ilustre primera biógrafa de Miguel Hernández. Como poema de arte mayor se incluye el citado «A mi hijo», de hondo sentido paternal, en versos alejandrinos de sonoro ritmo.

Y como en todo comentario hay que dejar constancia de algún reproche, especialmente si se trata de «antologías», quede anotado que echamos de menos el delicioso poemita «Las desiertas abarcas» de un niño pastor (el propio Miguel), que los Reyes Magos dejaron vacías un 5 de enero, sin otro regalo que el rocío de la noche. Pero ello se subsanará en una nueva y cercana edición.

Tres fotos del poeta, de niño y de adolescente, animan el conjunto. Los bellísimos dibujos de Lorenzo Olaverri, tantos como poemas incluidos, se ciñen al contenido lírico con la mayor perfección.

(1) Ediciones de la Torre, Madrid, 1973.

La otra cara de la luna (y 2)

Recapitulación nalquímica

(CON EL FIN DEL AÑO CHINO 4978)

«Visita el interior de los infiernos. Rectificando Encontrarás la Piedra», en latín daría el acróstico VITRIOLO que era el agente secreto para Basilio Valentin, alquimista que desplazó su personalidad hacia atrás, en dos siglos, o tal vez que vivió trescientos años, si es que en verdad había encontrado el «oro potable», fuente de eterna juventud. Descenso en profundidad hacia el interior de la conciencia, al fondo de uno mismo. Largo recorrido en el que se ha de eliminar toda forma de alienación-obstáculos y tentaciones de todo tipo que impiden llegar hasta el fondo, alcanzar la Piedra. Y si no se llega no se comprende nada.

Al fondo, el Infierno, al que descendió Orfeo, el fondo de nuestra cabeza, de nuestra Mente. Allí Rey (YO) a menudo parece ahogado en la sangre del dragón; es el Dragón de las fórmulas fáciles, etiquetables de conocimiento, el que sobrevuela sobre el saber alegremente, sobre conclusiones parciales que le dejan satisfecho tras hacerle derramar ríos de sangre oscura y putrefacta. El Dragón es el Insecto Solar al que hay que descabezar, pues sólo la escisión de su cabeza del cuerpo priva al Concepto de sus afanes absolutistas. La sangre del Dragón, el pretendido conocimiento, se hace putrefacta, el Concepto queda escindido en su Función (el Cuerpo) y la sangre que sirve al Rey para bañarse. Pero la sangre del Dragón (la negación) puede ahogar al Rey que si se alimenta con exceso de ella se debilita hasta el punto de sobrevenirle la muerte. Este es el peligro del «Descenso a los Infiernos».

Allí donde descendió Orfeo, en el centro del infierno, encuentro el Espejo del Tiempo.

Miro el espejo del tiempo, y allí veo los Inicios de la Otra Cara de la Luna, su Desarrollo a través de Once vistas o Fases y su Desenlace, antes de la reanudación del Ciclo.

Miro a la Luna, fugaz, cambiante, femenina y todavía misteriosa a pesar de que algún hombre haya colocado sus plantas (y una bandera) sobre ella.

Y me pregunto: Desvelado también el lado oculto de la Luna, que tanto inquietó a los Filósofos y artistas de antaño por su reticencia a dejarse ver: ¿Es distinta a Esta Cara de la Luna?

¡Igual!

Pero sigue sin querer mostrarse abiertamente porque es de sí —de su— naturaleza.

La Otra cara de la Luna no es, pues, sino un Reflejo Virtual de Esta Cara, como el otro lado del Espejo de Alicia —Lewis Carroll contenía un mundo igual, pero virtual a Este (lo que era suficiente sin embargo para subvertir todas las convenciones).

¿No has comprobado cuando miras algo familiar en el Espejo —hasta tu Cara— cómo regresa la extrañeza?

La Otra Cara de la Luna sería tal vez el lado oscuro de la Mente en su nocturnidad y subversiva disipación.

Sería el Lado que ilumina la noche de la Otra Tierra al Otro lado.

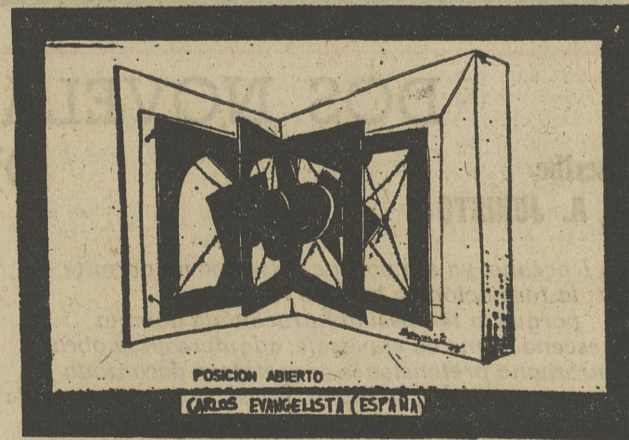
Sería el punto cero de la percepción, el grado cero de Bartres, la cabeza abierta por la Piedra de Pink Floyd, la pupila cortada por el ojo de Buñuel, el hades de los alquimistas.

Y no se opone a Este Lado de la Luna (del que habla Jorge Stoeffer en un poema, y da título a una novela de Juan Marsé, cosas éstas que yo desconocía entonces), sino que más bien lo complementa. Porque no hay Oposición entre la Razón de la Percepción Convencional y otras percepciones comúnmente llamadas «mágicas».

Por eso se puede contemplar esa Otra Cara y tener los pies en ésta.

Por eso me asombro que a la salida de Dos Fases,

Escribe Victor ZALBIDEA



desde el Moderno Olimpo Literario Español (castellano) se relacionara este lema con una Historia surgida como contraposición o compensación de Lo Racionalista.

Pues para mi sorpresa allí fue citada, por la Junta de los Seis que enjuiciaba la Obra del Dragón.

En estos momentos de Confusión y de Basura los Desdoblamientos de la Realidad son desechados; si tomamos por un Dragón Dominante se aceptan como Compensación a un Desgaste, en otro caso son Oposiciones al Sano Juicio, Mágicas Quimeras, Sueños de la razón o Zarandajas, ataques a la Realidad Cotidiana, transformable pero Necesaria.

Al Determinismo de lo Necesario se Opone el Placer de lo Gratuito, por cansancio, convenientemente frivolidado y condicionado, de modo que no se aparte de la Necesidad.

Lo No-Necesario es considerado Mágico o Anecdótico, y así pudo verse a las mentes más preclaras del país debatiendo sobre el emblema de un torneo futbolístico.

Y presidiendo todas sus Fases, la Luna contempló la llegada del Desencanto. En muchos casos producto de un snob que debió estar Encantado, pues si no hubo Encanto previo, cómo pudo haber un desencanto.

Cumplidos los Doce Cambios, ahora se ve su Posición. De lo que se trata ya no es de colocarse «más allá del bien y del mal», que eso ya estamos, sino «más allá de encantos y desencantos», que es lo que ocurre en los cuentos de hadas.

LIBROS DE GRANDES ESCRITORES

NUEVA EDICIÓN DE "LAS DIABOLICAS"

EN MEMORIA DE BARBEY D'AUREVILLY



J. A. UGALDE

ESCRITOR punzante, desmesurado y altivo, Jules Barbey d'Aurevilly nació en 1808, en el seno de una familia aristocrática normanda y perteneció a esa estirpe de hombres que viven en displicente rebeldía con su época. Cuenta Paul Bourget que el escritor cerraba sus cartas con un sello en el que había hecho grabar la estoica y arrogante divisa «Too late!» (¡demasiado tarde!). El lema, como la casi totalidad de su considerable obra, pretende exagerar el divorcio que le separaba del tiempo que le tocó vivir y que resulta visible en la colección de narraciones que, con el título de «Las diabólicas», publicó en 1874 y, ahora, ha traducido la editorial Planeta.

POSEMOS abundantes indicios de la empecinada manera en que Barbey d'Aurevilly abominó de su tiempo: se hizo católico en el preciso momento en que la ciencia se tintaba del positivismo más hostil a la tradición cristiana; su inclinación aristocrática se acentuó con la Revolución de 1848 y la instauración de la Segunda República; saturado de las doctrinas de De Maistre, tuvo que asistir al derrocamiento de las monarquías, al crecimiento de las doctrinas revolucionarias y a la multiplicación de los ensayos parlamentarios. Su actitud literaria de clara raigambre idealista. También debió mantenerse a contracorriente entre los huracanes del Naturalismo y de la escritura documental.

PARA comprender «Las diabólicas» resulta conveniente un preámbulo. Algo antes de mediados de siglo, un extraño furor recorrió los ámbitos bohemios, intelectuales y artísticos parisinos: la figura de dandy se situó en el cielo de los arquetipos, corroborando que los estilos de vivir se tornan modelos ejemplares cuando han desaparecido quienes acuñaron el molde. Balzac, en la cumbre de su fama, asiste magníficamente atusado a los salones y se da pisto con su carroza, sus criados de librea y su palco en la ópera. Teophile Gautier exalta al inexcusable gentleman inglés en sus novelas. Baude-

laire publica en 1847 una autobiografía imaginaria, «Le Fanfarlo», donde se pinta como dandy exquisito. Pero el primer perfil psicológico de la desalentadora figura del dandy lo ofrece, en 1845, el ensayo «El dandismo y Jorge Brummel», de Barbey d'Aurevilly.

PARA el escritor normando el dandismo es la forma inglesa y exacerbada de la vanidad; una congelada vanidad que, en el puritano invernadero de la aristocracia inglesa, se dedica a burlar las reglas sin destruirlas, a imponer el propio capricho mediante la gracia de saber presentarse, la osadía de la réplica mordaz y la impasible capacidad de alumbrar la sorpresa en el seno del convencionalismo. Sutilmente afectado, imprevisible como la esfinge, irónico como el mejor burlón, Brummel hacía peligrar las seguridades personales, aceleraba el hábito de las conversaciones y retorcia el cuello de la apática «hiph society» londinense. Máscara inmovible y audacia imaginativa convierten al dandy en monarca del gusto «por gracia de la gracia misma».

PARA Barbey d'Aurevilly, que piensa que la vanidad es un movimiento encantador y demasiado villipendiado del corazón, el dandismo ya no es posible cuando escribe su libro. Fruto y cifra de

una sociedad irremisiblemente perdida en la interpretación que D'Aurevilly hace del dandy, hay un presagio de la a-moralidad de Nietzsche. Pero el escritor es demasiado lúcido para permitirse otra cosa que la melancolía y el recuerdo: nunca hay fe en el retorno de esa figura del capricho que «atestigua la magnífica variedad de la obra divina» y que simboliza el prodigio máximo de la artificiosidad en el seno mismo del artificio de la aristocracia inglesa.

LITERATURA Y PARAISO ARTIFICIAL

PERIODISTA a destajo para poder sobrevivir, hastiado de la carencia de elevación de su entorno, Barbey d'Aurevilly se sumergió en la literatura como De Quincey en el opio: hizo de ella una religión, una manera de vivir y un sistema de aguzar su herida sensibilidad. «Cuando escribía —dice Paul Bourget—, reparaba los abortos de su destino» y ello es bien visible en un verso de su parco poemario: «El espíritu, águila vengadora que planea sobre la vida».

LOS héroes y heroínas de «Las diabólicas» son trasuntos, reflejos residuales, caronies, «dandis» y «mujeres de gélida belleza» que conoció en su juventud, él que asistió al orgulloso declive de Brummel y al éxito leonino de D'Orsay. Las seis historias que presenta en el libro son desiguales, pero nacen, al unísono, de los estertores de una sociedad que, ignorando el propósito de enmienda, se empeñó en gozar de sus prerrogativas y provocó chispazos sublimes de rememoración en el cerebro del escritor. ¿Dónde encontrar, luego de Barbey d'Aurevilly, tal maestría en la captación de aquellas atmósferas refinadas, estragadas, aburridas, sólo capaces de entrar en calor por el estilete del epigrama, la precisión del gesto y el

atuendo, el ingenio de la buena conversación o el desvelamiento de pasiones que se cumplieron enigmáticamente tras el velo de la impasibilidad y la crueldad?

TRAS la prosa exuberante, violenta, evocadora y engalanada de Barbey d'Aurevilly se oculta además una maestría psicológica y una finura en la captación de las cataduras morales y anímicas, que cabe calificar de sin par en toda la literatura. Sus retratos de tipos poseen la ignota capacidad de plasmar fisonomía y alma; es decir, la inquieta alquimia de los ademanes, los gestos, las miradas, las maneras. Sus esqueletos narrativos, no siempre resueltos con acierto, se ajustan al sabio hacer consistente en unir la indiferencia más helada con la pasión más desbordante. Obedecen la máxima literaria contenida en la frase de la Cleopatra de Shakespeare: «¡Ah!, si tú supieras qué trabajo es llevar tan cerca del corazón esta indiferencia.»

LA felicidad amorosa para poder darse, se oculta. Los seres dichosos son serios y contenidos en público. El placer y el drama eróticos viven en complicidades clandestinas. El amor, cuando así se da, es indiferente al exterior: respeta y traiciona las convenciones. Más aún: no teme llegar al crimen, como revelan los, tal vez, dos mejores relatos del libro: «La dicha en el crimen» y «El secreto de una partida de whist».

LA hipócrita Francia de 1874, época en que se publicó el libro, se escandalizó con «Las diabólicas» y las autoridades iniciaron un proceso a su autor que tuvo que retirarlo de la venta. No es de extrañar: resucitaba un mundo temido y odiado; enseñaba a la cohorte de niveladores moralistas que la pasión no se legisla; mostraba sin tapujos que las normas y corsés sociales se burlan con provecho desde la enigmática y vanidosa frialdad del individuo.

DOS NOVELAS DE CONRAD

Escribe
J. A. JURISTO

EL océano, ya sea porque el tiempo no permite la formación de la ola o viceversa, porque la tempestad huracanada domina la escena, como en el paisaje, adquiere en la obra conradiana pretensiones de metáfora decantada sobre la condición humana, eso sí, siempre renovada sobre la base de los claroscuros y las tensiones suscitadas de las oposiciones entre luz y sombra, entre el bien y el mal. Y es precisamente en esta metáfora donde puede vislumbrarse el reciente interés por la lectura de la obra del ya clásico Conrad y cuya reciente edición, dos novelas en un solo volumen (1) me ha movido a escribir esta reseña.

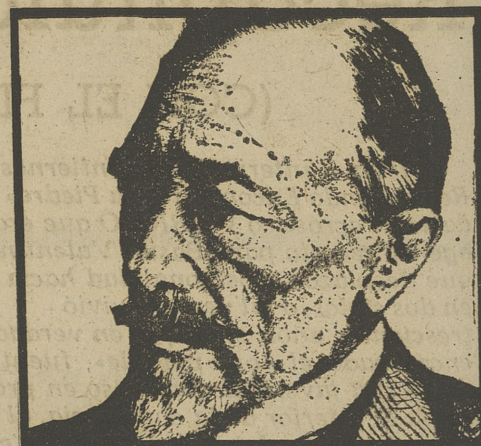
PUBLICADAS en 1897 y 1903, respectivamente, tanto «El negro del Narcissus», como «Tifón», participan de ser dos clásicos en la narrativa de tema marino de Conrad. De la edición de «Tifón» sólo puede añadirse que la traducción ya desde el primer párrafo del primer capítulo de la novela prescinde de algunas palabras, lo que es imperdonable, pero además el estilo telegráfico de textos cortísimos y frases excesivamente hirientes como rebaba en las que abundan palabras que si bien son legítimamente traducibles del inglés (en el diccionario aparecen en castellano inmediatamente después de la palabra inglesa) su empleo excesivo disfrazó y altera el tono «conradiano», aunque éste sea siempre en español aproximativo, de la narración. En «El negro del Narcissus», traducción de Ricardo Baeza, no se cometen los errores anteriores y la peculiar escritura de Conrad, sincopada y cambiante imperceptiblemente está transcrita con dignidad al español.

EL mar sirvió en la literatura del siglo XIX como vasto escenario en que reflejar el análisis de las pasiones

humanas (cabe preguntarse si en el siglo XXI no será asimismo entendido como modo de nuestra literatura el infinito espacio del yo o la contemplación de la sinfonía de las estrellas, como nos sugiere el Bradbury de «Cronicas Marcianas»), así Stevenson, el Poe del «Mäelstrom», Conrad y el inevitable Melville.

SIN embargo, si en Stevenson el océano era tomado como contrapunto necesario de la civilización, simbolizándola en Londres (es en esta ciudad donde el desdoblamiento en Mr. Hyde tiene lugar, o donde se habita entre innumerables clubes de asesinos y pastelillos de crema), esto es, como una liberación hacia formas de vida radicalmente opuestas, como la pradera india en Chateaubriand o el mito del buen salvaje roussonian; en los otros tres, el elemento líquido es sinónimo de incommensurable y, por tanto, terreno abonado para provocar los terrores y las pequeñas alegrías de la mente. En el asunto de Poe, por ejemplo, ese algo indefinido, pero capaz de provocar un cataclismo es contemplado desde un promontorio y narrado por alguien que ha salido de ese infierno. Pero en el autor de «Eureka», el mar es también un escenario tan capaz como cualquier otro, una bodega de vino amontillado en Venecia o una ruinoso mansión o un ligero córvido, de pertenecer a las múltiples manifestaciones en que se presenta lo mórbido y lo innombrable. Es entonces en Melville y en Conrad donde encontramos esa afinidad suficiente en el tratamiento del mar como tema único. La sugerencia generadora de desastres del cachalote blanco tiene una correspondencia directa y casi exacta con el Wait conradino, «leit motiv» de la tripulación del velero «Narcissus» y catalizador de la mentira y de las pasiones más banales.

EL poder del exorcismo. La amenaza, siempre a punto de estallar en algarada (humana o de los elementos), siempre pendiente de un hilo, nos sugiere la ima-



gen del destino, pero con minúsculas. Tanto en Conrad como en Melville la idea no tiene las connotaciones de telón de ópera, siempre al punto de caer en lo grotesco, de los personajes de Dostoievski. «El corazón de las tinieblas» es menos pretenciosa que «Los hermanos Karamazov» y la idea de destino que Conrad pone en los tripulantes del «Narcissus» cuando el barco está a punto de naufragar en medio de un huracán, el empleo casi simultáneo de la tercera persona y la primera persona del plural ayudan a ello de manera inmejorable, nos sugiere una escritura más noble que «Crimen y castigo», demasiado explícita en su intención, demasiado inflada.

EN Conrad el elemento perturbador es dominado y existe la considerable dosis de ambigüedad esencial en el texto que lo hace unívocamente artístico. En el autor de «El idiota» la representación maligna no se explica sin Apocalipsis; en Conrad y en Melville forma parte de lo cotidiano. Justamente lo que diferencia la mística en el esplendor, la religión del arte.

(1) Joseph Conrad. «El Negro del Narcissus». «Tifón». Editorial Planeta. Barcelona, 1979.