

Sábado Literario

LETRAS

ARTES

CIENCIAS

TEMAS DE LA CULTURA

BIBLIOGRAFIA GENERAL

Suplemento semanal
del diario PUEBLO

Sábado 19 de enero
de 1980



Escribe
Dámaso
SANTOS

VIEJO, JOVEN, ETERNO, CIRCULAR JORGE GUILLEN

LOS versos guilleanos de la vejez. Tal vez en vida suya todavía veremos otro u otros de su minerva. Porque, si no desbordante, la musa de Jorge Guillén no se atiene a la que burlescamente llama «la categoría de la escasez»: «Escribe lo menos posible.» / Poética de la escasez. / Escribe lo aún te exijan / tú ganas y tu obra a la vez. Cuarto volumen de la reunión de su obra poética completa con el título «Aire nuestro». En este volumen. «Y otros poemas». Versos de 1966 a 1975. ¡Qué cosa tan emocionantemente mental! Mucho del talento de los otros libros —«Cántico», «Clamor» y «Homenaje»— hay en estos poemas, cerca de mil; libro que se divide en cinco partes tituladas así: «Estudios», «Sátiras», «Glosas», «Epigramas» y «Despedidas».

Si ya en el éxtasis de «Cántico», al final de su larga elaboración, se introduce la turbación de la referencia histórica, aquí, lo mismo que en «Homenaje» vuelve a trechos la contemplación estática y estética de las cosas en sí mismas y dentro del conjunto universal o en relación —Italia, principalmente— con la inmanencia y la trascendencia de la cultura; las sorpresas de la maravilla en lo cotidiano emocional. También alterna el humor, la más ateciopepada ironía, con el bordoneo —estoicismo en el temblor— del acabamiento. «Sale el sol otra vez para el anciano.» Vuelta a los perfiladísimos homenajes —¡qué preciso y hermoso el de Borges!— incluso a los de sus propios temas de ayer. Abunda la sentencia —sin que le reduzca la aforística— partiendo de aquel verso cervantino del «Viaje al

Parnaso»: «Yo, socarrón yo, poetón, ya viejo», y toda la tradición desde Sertob a Machado-Mairena. A veces, en lo civil, extrema aspereza posicional —guerra española— que se agudiza en memoria y consecuencias, con punto de contradicción a otras condenaciones de la violencia más genéricas: «¿Crímenes en cada bando?». Hay espacio para la poética en sucesivas glosas «hacia la poesía»: «Dices que demasiado bien escribo, / según actuales modas. / Grata objeción que guardaré en mi archivo. / ¡Ahí me las den todas!», en un sublimado pedestristro. Quiere creer y cree —al fin y capicúa— en la armonía: «Aunque el tiempo es difícil aventura, / oigo desde la calma de la mente / la armonía en que el mundo se depura / de su vano desorden contingente.» Mas después de esta conclusión,



en el poema final «La Sibila» todo el turbión musicalizado de las contradicciones, de las crisis que enérgicamente afirma transitorias. Con toda la sátira frente al poder, la violencia, la contaminación desde la cima consciente de la edad. Largo poema que se hace sutil esperpento, tratado de disolución de la amarga profecía en el imparable reverdecer del eterno retorno: «En la renovación de las mañanas». Después de las interrogantes de estos versos preliminares: «¿Qué será de este mundo después de nuestra muerte? / ¿Qué será de la Historia bárbara y fragilísima? / ¿Qué será de las obras que tanto hemos amado? / ¿Qué serán los póstumos y sus arduas sentencias? / ¿Y de nuestros valores qué será en un futuro? / ¿Crujidor entre dogmas y negocios y máquinas? / Todo es imprevisible, incierto. / Sin embargo...» Me pido tiempo para reflexionar en todo, pues hoy prima la noticia.

Se abre así el año con un gran acontecimiento editorial. Publica, como los anteriores volúmenes la rúbrica Barral Editores, pero ya sin la propiedad que es del patrocinante Banco Urquijo. Estamparlo, no puede menos de suscitar en nosotros —con la gratitud para la entidad que generosamente permite la culminación de la empresa— honda melancolía por la ausencia de quien, querido Carlos Barral, en las postrimerías de una gran hazaña editorial que no le fue posible proseguir, la ideó.

Escribe DIAZ-PLAJA
(de la Real Academia Española)



ARRABAL Y SU «TORRE DE BABEL»

QUE, al levantarse el telón, una figura alegórica, pendiente de una tramoya, cante con voz solemne, y en castellano, las dos maneras «Coplas a la muerte de su padre», de Jorge Manrique, produce ya —en el espectador— un estremecimiento. Que a lo largo del texto, oigamos versos de autor español, como López García («Il n'est une poignée de terre / sans une tombe espagnole!»), de Campoamor («Mon agonie est la barbare agonie / de celui qui veut éviter l'inévitable») nos permite advertir un juego irónico dentro del mismo contexto.

PORQUE «La tour de Babel», ascendida clamorosamente a los difíciles cielos de la «Comédie Française», de París, es una frenética, paroxística exaltación de nuestra historia, en un libre juego de contraposiciones dialécticas, en el que se sobrepone los grandes nombres históricos —Numancia, Pavia, el Dos de Mayo, con los de la historia reciente: el puente de los Franceses o la Ciudad Universitaria de Madrid. En el que se entreveran los grandes mitos históricos del pasado, el Cid, Don Juan o Santa Teresa de Jesús, con los de la picaresca o la aventura rebelde de Emiliano Zapata o Che Guevara.

Todos ellos, danzando en derredor de otra figura, cuyo simbolismo es evidente: la duquesa Latidia de Terán, que, en su decrepito palacio de Villa Ramiro, se alza como un cirio chisporroteante, como grito de rabia para evitar que se hunda la patria, el castillo corroído por las termitas, asediado por los picaros y los logreros, de

los lisiados y de los mendigos... o por las bases americanas.

En este libérrimo juego, entre poesía y verdad, nobleza y vileza, Fernando Arrabal pone en marcha su «danza general de la muerte»: su aquelarre de brujas y de fantasmas, su desfile macabro de guerreros y de obispos con apariencia de esqueletos, mientras hacen ondear desgarradas banderas al son vibrante y metálico del himno nacional español.

He sido testigo del éxito espectacular de esta espléndida pieza de Fernando Arrabal, representada, a teatro abarrotado, en el Odeón de París, provocando críticas inusitadas, que llegan a colocar a nuestro compatriota en una línea suprema —junto a Claudel y a Audiberti— del teatro europeo contemporáneo.

El secreto del triunfo estriba probablemente en el hecho de que su autor —que vive en los medios del exilio en la capital de Francia— ofrece una «determinada» imagen de España, que se acerca —para

bien o para mal— al cliché mental que los franceses tienen de nuestro país. Cliché copioso, apoyado en la noción del honor, que va desde la «Chanson de Roland» al «Cid» de Corneille; a la visión de una España contradictoria, la de los mendigos y los picaros, que de una manera tan viva extrajo Lesage de la tradición novelística española.



Esta mezcla —dulceamarga— percute en el corazón del espectador francés, que valora la «grandeur» del alma española, tal como la han cantado contemporáneamente Paul Claudel o Henry de Montherlant.

Así, la duquesa Latidia de Terán, que se mueve en una atmósfera de misticismo y de fe, siente la «destrucción de España», valorada en la imagen de las termitas, que corren los «muros de la patria mía», para decirlo a la manera quevedesca, que tanto complace a Fernando Arrabal.

La heroína, la anciana aristócrata ciega, siente el estremecimiento de la agonía de España, y llama a su defensa a las figuras o mitos de nuestro pasado (y de nuestro presente) al grito revolucionario de «No pasarán».

Y de todo ello emana una atmósfera de nobleza y de coraje —en hábil contrapunto con lo sucio y lo sórdido— que llega al alma del espectador.

En el frontispicio de esta hazaña épica-heroica bien podríamos colocar la frase que, en la boca de un picaro adquiere más sorprendente efectividad: «Que el mundo entero oiga estas palabras de españoles que no han perdido el sentido del honor.»

Este es el espectáculo de Fernando Arrabal, que ha sido el éxito de la temporada de invierno en París.

Escribe Concha CASTROVIEJO

DEL PENSAMIENTO COMO FUERZA VITAL

DE «La historia crítica del pensamiento español» (1), libro apasionante desde su planteamiento, o e nvirtud de este planteamiento, conviene como recurso esclarecedor y para evitar riesgos de confusión determinar en principio no lo que es, sino lo que no es. Parece el autor huir de las teorías y dejar que la realidad que muestra quede patente a través de una exposición que no se afirma en la simple relación de figuras, sistemas y doctrinas, ni en alegatos a favor del reconocimiento de una filosofía nacional, dado que se admita la consideración de la filosofía en apartados nacionales, que sobre ello se hablará también en las primeras páginas de este libro, del primero de los dos volúmenes hast ahora editados de la obra. No entra ésta, por tanto en las normas vulgarmente aceptadas para una historia de filosofía, denominación que expresamente se ha evitado en el título general.

EL punto de partida del serio y laborioso empeño que ha ocupado el profesor Abellán diez años de trabajo es el que podría decirse respuesta al reto alzado por la difundida, reiterada y mayoritariamente admitida tesis de que como creación nacional no podía hablarse en España de una historia de la filosofía y del pensamiento. Aquí nos enfrentamos ya a un punto de interés sumo en cuanto a la estimación y valoración de este libro, su arranque, basado en una iluminación intuitiva. Aborda el autor el estudio del pensamiento en España, así vio la necesidad de hacerlo, inaugurando un método en vez de atenerse al normalmente válido en esta clase de estudios: parte de considerar el pensamiento, consecuentemente la filosofía, como una expresión de la vida, su historia en relación con otros aspectos de la historia, con la misma historia total de un pueblo. Así habrá que entender la existencia de una filosofía española con caracteres propios y específicos, aunque la palabra filosofía haya sido eliminada, huyendo de equívocos, del título general de la obra, sustituida y representada por otra más dotada, se dice, de flexibilidad y ambigüedad, propicia a disipar las discusiones que inevitablemente una invocación neta y claramente filosófica llegaría a suscitar.

El estudio se atiene así a una hipótesis de trabajo: «la de la fecundidad de la Historia de las ideas como método válido para ofrecernos la historia del pensamiento español con sentido propio, cosa de la que hasta ahora han adolecido todas las historias de la Filosofía española por querer aplicar a nuestra historia intelectual categorías válidas para la Historia General de la Filosofía, que en el caso español resultan claramente insuficientes, si no se realiza, como tarea previa, un ajuste de óptica». El resultado de este «reajuste» es la nueva metodología que el autor propone, y precisamente el título diferenciador del primer volumen es «Metodología e introducción histórica». Introducción que referida a todo el estudio hay que considerar de manera integradora; si el autor declara que la falta de una historia del pensamiento español elaborado con mínima solidez, era fallo que afectaba a nuestra personalidad colectiva como españoles por

cuanto la personalidad ciudadana exige una comprensión del sentido de la cultura, apunta también que la literatura española —lengua y literatura entendidas como concepción del mundo— ha servido tradicionalmente como paliativo. La «Historia de la literatura española» ha ejercido con frecuencia en nuestros planes de estudio —lamentablemente deficientes—, la función de informar, estimular y dar continuidad a la «conciencia nacional», pero aún así su estudio necesita buscar su complemento en una historia del pensamiento español.

SIGUIENDO a Ortega se plantea Abellán la pregunta de qué es España y piensa que contestarla con mínimo rigor y exactitud exige acudir al estudio de nuestra tradición intelectual considerada con un pleno sentido de integración. Una preocupación de urgencia es la de nuestra personalidad colectiva y de nuestra identidad como pueblo. Tienta seguir al autor en esta inicial exposición dolorosamente lúcida y veraz, serenamente crítica y ampliamente apriciativa y totalizadora en el momento de recabar orientaciones y hasta magisterios, circunstancia patente en todo el libro, que tiene en él un valor constructivo y vivificante. Tienta seguirle, aunque no sea posible mayor detenimiento ante el cúmulo de incitaciones que ofrecen estos dos volúmenes. Apuntaré su acertada referencia a los mitos, esas grandes ideaciones con las cuales el hombre pretende afirmarse en una realidad continua, una de las auténticas expresiones del ser de cada pueblo que logran a veces convertirse en patrimonio de la Humanidad, creación genial entonces, equiparable a cualquiera de las más altas creaciones del espíritu humano. Como una de las tesis constructivas de la obra, aunque haya ésta de ser entendida en su total redacción hasta la orientación que proporcione el epílogo, de las principales, si no de la principal, se resalta el hecho de que el pensamiento español haya tenido como característica predominante la de la elaboración de mitos, mitos dotados de universalidad que han hecho vivir y soñar a la imaginación de los hombres del mundo y pensar a los filósofos; que forman el fermento más vivo de nuestra tradición. El profesor Abellán considera en este punto oportuno



salir al pase de quien juzgue que está propiciando una interpretación irracionalista de lo español, juicio que en todo caso sería gratuito cuando se está dando fiel constancia de una realidad.

ESTE primer volumen de la obra consta de dos partes: «Metodología para una historia de la filosofía española» e «Introducción histórica», extensas ambas, notablemente la segunda. Dada la materia de estudio, su interpretación y crítica, la exposición resulta apasionante desde que se plantea el problema de las «historias nacionales de la filosofía», y se entra en la polémica de la ciencia española tan plural y prestigiosamente representada, con el estado de la cuestión y el estado de la investigación y otros extremos de que acertadamente se trata. La introducción histórica abarca en este primer volumen de la dominación romana al prerrenacimiento y primer humanismo castellano. Catorce capítulos, que contienen un serio repaso documental y crítico como base principal de entendimiento, punto de partida del estudio que en el segundo volumen quedará centrado en la Edad de Oro, siglo XVI, partiendo del Renacimiento filosófico español.

Sobre el Renacimiento en España o España en el Renacimiento recuerdo muy buenas páginas anteriores de José Luis Abellán, que mantiene ante el tema un personal criterio, justo y crítico en con-

traposición a opiniones que han encontrado fácil vía de circulación y aceptación propicia. Sobre la seriedad y amplitud de la investigación, sobre la voluntad de medida que se manifiesta en todo el trabajo se hace patente la presencia del autor al entrar en el siglo que le proporciona abundante material en que asentar su tesis, la teoría que está en el punto de partida de todo el trabajo y que se vivifica y se afirma en la gran época literaria, cuya riqueza creadora en el campo del pensamiento viene a ser expresión del alma de un pueblo. Varios capítulos están dedicados al Renacimiento español y al erasmismo español en un ramificado examen que llega a la herencia del erasmismo en nuestra cultura con el punto central del «Quijote», y a continuación de Luis Vives figura que tendrá diversos enfoques de tratamiento. Son diecinueve capítulos en total los que tiene la primera parte de este segundo volumen; en ellos, la materia de estudio se ordena alrededor de los principales movimientos que marcan el pensamiento y la vida espiritual de la época.

ENFRENTADO a la corriente que niega la existencia de un Renacimiento español, dotado de su propio carácter, genuino en sus manifestaciones, José Luis Abellán afirma y demuestra que España ofreció aportaciones auténticas de su genio al espíritu renacentista. La primera, y quizá más decisiva, la del descubridor de América, con el que España contribuye «no sólo a la ampliación del horizonte geográfico del Globo, tan característico del Renacimiento, sino a algo aún más importante: la ampliación de los horizontes literarios y culturales. Ahí están los cronistas e historiadores de Indias...», y todo el revulsivo que en la mente y la curiosidad del hombre europeo significaron los relatos, que planteando problemas nuevos naturales y antropológicos marcaron también una vuelta a la filosofía clásica, un empalme con los antiguos mitos. Al descubrimiento, a su realidad, su sentido, las controversias que suscitó, su repercusión científica como punto de partida de la antropología cultural, está dedicada la segunda parte del libro. La tercera y última a la escolástica española, llegando hasta la cumbre de la contrarreforma. Habrá que esperar a que aparezcan los dos siguientes volúmenes que se anuncian para tener idea total de la obra. Queda aquí razón de su interés, de su importancia, de su necesidad, cabría decir, en el campo de la historia de la cultura, de lo que supone como aportación documental dentro de su orden y medida, y como feliz realización de un proyecto del que el autor empieza por dar la cumplida noticia que se ha recogido.

(1) José Luis Abellán: «Historia crítica del pensamiento español». Volumen I, «Metodología e introducción histórica», y volumen II, «La Edad de Oro». Espasa-Calpe, S. A.



PRESENTACION DE "ACIDOS DIAS", PREMIO NOVELAS Y CUENTOS

Editorial Magisterio Español ha hecho la presentación —con la entrega del importe del premio— de la novela galardonada en este año en el certamen Novelas y Cuentos, ante un numeroso público integrado por escritores, críticos e informadores. Tras unas palabras del director de la Colección Novelas y Cuentos, José Luis Sastre, refiriéndose a la labor de la editorial y de la colección, a las mujeres que forman parte del elenco literario de la colección, y a exaltar algunos aspectos de la obra premiada, «Acidos días», de Elena Santiago. Dámaso Santos, secretario permanente del jurado, describió la obra, en la que señaló la originalidad de su forma y el gran interés de su contenido, que revela sin duda a una escritora que, triunfante ya en otras lides, recibe ahora solemne espaldarazo en un certamen tan riguroso y prestigioso como éste. Elena Santiago dio las gracias emocionadamente. Finalmente, el director general de la editorial, Manuel Méndez, se congratuló del acontecimiento y anunció que, con motivo del cincuentenario de la colección, la dotación del premio para la próxima convocatoria será duplicada, esto es, elevada a 500.000 pesetas.



«LETRAS» (Hoja
literaria
de información
y crítica). Valencia

Santiago Muñoz y Tomás March acaban de iniciar esta nueva aventura literaria, a la que desde aquí deseamos éxitos fulgurantes. El número 0 de la revista «LETRAS» (tirada al viejo estilo: dos pliegos doblados, ocho páginas) se abre con un artículo de

Francisco Brines acerca de la naturaleza del oficio poético, anticipo de su libro «La práctica de la escritura», que editará Taberna de Cimbeles. A su lado, Villena escribe sobre Mújica Láinez. Más adelante, artículos sobre Onetti, Ullán, Ferrater, Italo Calvino. Salpican la revista notas críticas y algún que otro chisme. Otras firmas de este número: Siles, Seguí, Ramos... Suscríbese a «LETRAS»: Ruiz de Lihory, 13. Valencia-3.

«EL CRIMEN
DE CUENCA»,
de Salvador
Maldonado.
(Argos Vergara,
Barcelona, 1979)

La verdad es que no existió semejante crimen; pero

de haber existido no habría sido tan famoso. El libro de Salvador Maldonado —o, si se prefiere, Lola Salvador— es un relato policiaco, con suspense y desenlace, que no oculta las lacras de una sociedad en la que hay que buscar los auténticos culpables del «crimen» de Cuenca. Pero no por ser un libro político olvida Maldonado los requisitos que deben cumplirse en todo relato, y, sobre todo, aquel que consiste en dar a la narración la forma de novela de aventuras. Así que lo más estimable de «El crimen de Cuenca» es haber sido escrito con la sabiduría de la que carecen esos patrios periodistas que ven en todo evento carne de sociología barata —además, no saben escribir— y pasta gansa de por medio. Salvador Maldonado, en cambio, ha escrito un libro en donde el buen oficio literario es tan importante como el aspecto político del caso.

Escribe César VILLAMAÑAN

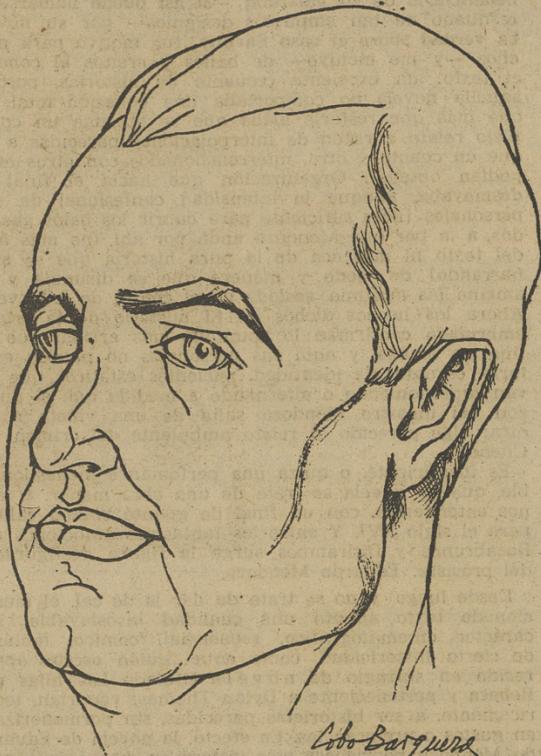
GLOSARIO MENOR

MANUEL LLANO,

EL SINGULAR PROSISTA DE LA MONTAÑA

EL Ateneo de Santander ha programado un ciclo de conferencias sobre Manuel Llano, que inauguró esta semana mi inevitable adlátero Dámaso Santos, quien ha estudiado muy detenidamente al escritor. ¿Quién y qué fue Manuel Llano? Desde luego, el escritor de lo más esencial montañés. Coinciden en apreciarlo, entre los vivos, sus entrañables Gerardo Diego y Luys Santamarina; este último, rigurosamente coetáneo suyo, pues ambos, como Lorca, Vicente Aleixandre y Dámaso Alonso, nacieron en 1898. Lo mismo afirmaron siempre Miguel Artigas, José María Cossío y Víctor de la Serna. Y Unamuno, que prologó uno de sus libros y tiene versos en su prosa inspirados.

HACE muy bien, pues, Santander en rescatarle de la inminencia del olvido —murió en 1938— y proponer tribunas para difundir su significación. Además de Unamuno, tuvo como prologuistas en años anteriores a la guerra civil a sus paisanos Gerardo Diego —este, prologuista y epiloguista después—, Miguel Artigas, Luys Santamarina y Víctor de la Serna. Se advierte en estos prólogos que tales escritores acudían a él para llenarse de los sabores de la tierra, que ningún otro escritor montañés había captado con tanta abundancia y autenticidad. Mas no sólo era esto lo que en él reconocían. Igual que el ajeno Miguel de Unamuno hallaban en su fresca y a la vez trabajadísima prosa otros valores. El rector de Salamanca bañaba su alma en el lago quieto de lo eterno infantil que permanece en sus libros, «El sol de los muertos», «Brañafior», «Campesinos en la ciudad», «La Braña», «Rabel», «Retablo infantil», «Monteazor» y «Dolor de tierra verde». Los otros, en la bondad que emanaba de sus escritos, como también, según dijera Gerardo Diego, de su persona, de su trato. Una bondad que le llevó tempranamente a la muerte, pues todos coinciden en decir que murió del dolor de la guerra, del fratricidio y del odio desatado que sus ojos contemplaron. Mas igualmente señalan estos cercanos críticos que en Manuel Llano, poeta en prosa



* 23 Enero de 1898
+ 1 Enero de 1938.

de la Montaña, había indicios certísimos de un desarrollo de formas, de géneros y temas que le hubieran dado nombre universal. Miguel Artigas le advertía claramente que se estaba demorando en demasia para esta evolución por su exceso de indagación en los veneros folklóricos de la mitología y del habla local, que tantas veces no es, como suele creerse, conjunto de rasgos diferenciales en que basar espiritualmente la identidad de los pueblos, ya que muchas de sus características vienen a coincidir, según prueban científicas investigaciones, con las de otros pueblos más o menos remotos. Camino para la ciencia, pero excesivamente limitado para un escritor de potencia creadora. Aun en todo ello —especialmente en el premonitorio y ya testifical último libro—, la potencia poética de la melancolía, esa musa del septentrion que dijera Amós Escalante.

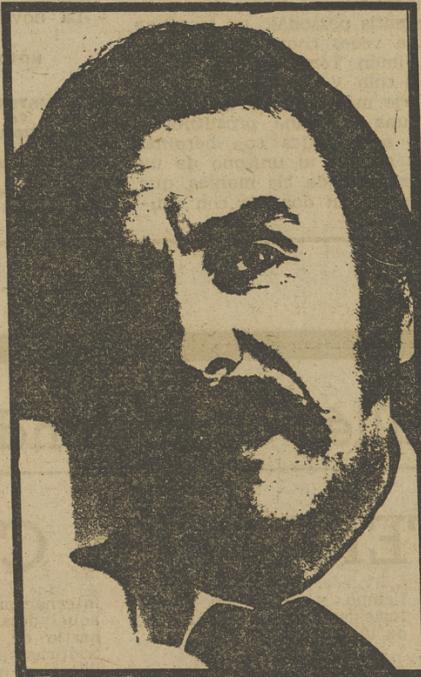
Los jóvenes poetas que se agruparon en torno a la revista «Proel» le consideraron desde el primer momento como un maestro, y a él acudían con respeto y admiración, como lo ha testimoniado Aurelio García Cantalapiedra —el director hoy de la bellísima revista «Peña Labra»— en su libro sobre el otro gran malogrado montañés —de obra tan importante— José Luis Hidalgo. Este y José Hierro fueron sus visitantes continuos y enfervorizados. En 1949, con epílogo de Gerardo Diego, «Proel» realizaría, ilustrada por Riancho, la edición de su póstuma e inconclusa pre-novela «Dolor de tierra verde», que un día me entregara con emoción Pepe Hierro.

Manuel Llano... La muerte, la distancia de los centros culturales y otras fatalidades han malogrado en nuestras letras a grandes escritores que brotaron en este siglo. Cuando todo tenía que estar de su parte. Gerardo Diego escribe en el mentado epílogo: «Gran prosista y gran poeta en prosa era ya Manuel Llano, el Llano de sus últimos maravillosos libros. Pero le esperábamos impacientes en los venideros con la certeza de un crecimiento definitivo. Consolémonos con el tesoro de sus libros juveniles y con la memoria de su bondad entre los hombres.»

Escribe Julio LOPEZ

“ESCRITO EN EL SUR”, PREMIO CIUDAD DE IRUN 1978

HABLAR, todavía hoy, de la trayectoria épica de Manuel Alvarez Ortega, cuando Marcos Ricardo Barnatán le dedicó uno de los volúmenes de Plaza y Janés con su larga introducción y hace unos meses yo mismo me ocupaba de su vasta obra épica en las páginas de «Nueva Estafeta», debiera parecer pleonástico cuando no irrelevante, habida cuenta de que nos encontramos ante un bardo que cuenta en su haber más de una docena de libros de poesía, abundantes traducciones, versiones, prólogos y un secreto prestigio en reducidos círculos culturales del país. Sería igualmente tópico enunciar las acostumbradas lamentaciones por el silencio y postración a que se vio sometido en tiempos de poesías sociales, pues de eso nadie tiene la culpa, como no fuera la naturaleza de su propia obra, y desde ahí la política editorial y cultural de aquellos años y, en última instancia, por qué no repetirlo, el propio régimen político que generaba conductas torpes o necias a costa de la brutalidad intelectual que impuso. Sin embargo, y hechas todas estas salvaduras, lo cierto es que Manuel Alvarez Ortega sigue padeciendo la ignorancia (por interés o por desidia) de los sectores más amplios de la crítica, que ya no le desconoce, pero que se siente incapaz de incorporarle o de rehabilitarle ante nadie. La coartada, en muchos casos, suele ser la obviedad de una obra que «está ahí». Por mi parte, el grosor de una ocasión eventual como ésta me parece un estúpido pretexto para traerle a colación una vez más. Si mis cálculos no fallan, él y esos otros poetas semiolvidados de excepcional factura humana y literaria, que componen una excelente panoplia de poesía épica, tendrán que salir a la palestra dentro de meses (esperemos que no muchos) para evidenciar que son legión, que son, al mismo



tiempo, escogidos, que son selectos y palmarios a la vez; que no se les supo silenciar, aunque fuera por poco, porque la savia del relevo está bien echada. Desde «La huella de las cosas» (1948) ha llovido suficiente. La poesía épica de Alvarez Ortega es en todo caso, desde entonces, una épica trascendentalizada; el amor, la muerte, el tiempo, la soledad y otros muchos campos temáticos liberados de su topicidad latente gracias a la sabia utilización del yo como proyección en el mundo y las cosas constituyen apenas un tímido esbozo del increíblemente vasto horizonte literario (poético) de Alvarez Ortega. Ya en «Tiempo en el Sur» (libro compuesto en 1955 pero publicado en 1962) se nos implicaba en el proyecto épico a través de una necrofilia patente, apelan-

EL LATIDO EPICO DE Alvarez Ortega

do a la memoria narrativa de lo personal (luego de lo geográfico), de manera que el posible pretexto o convención del «sur» no pasaba de ahí, de clave generadora de lo épico. Una épica mutante y desdoblante a lo largo del viaje por el conocimiento participativo del mundo de fuera y de dentro. César Antonio Molina señaló en cierta ocasión en la obra de Alvarez Ortega ese latido épico esencial por el que la tercera persona exterioriza la expectativa de desposesión que invade al hombre como una secreta amenaza. Las últimas obras poéticas de Alvarez Ortega («Fiel infiel», «Carpe diem», «Genesis») amplían los horizontes épicos de manera gnoseológica y existencial a la vez.

«ESCRITO EN EL SUR»

La mención a aquel libro de 1962 se basaba en el antecedente de tan desafortunado título. La convención del Sur vuelve a actuar en el maestro épico, pero con absoluta consciencia de pretensión. De nuevo se nos escapa la apariencia. A la primera lectura acostumbrada huirá el miasma inoportuno de la Andalucía buscada (incluso el de la pretensión socio-denunciadora) ante la sorpresa (no para el habitual de A. Ortega) de la literatura espasmódica, bien que hilvanada, que la recubre.

En esta perspectiva, ¿tiene todavía sentido hablar de muerte-amor-tiempo? Como absolutas claves interpretativas, es evidente que no. El yo de los mundos enhebra y vertebra este poemario, como sucediera con otros anteriores. La tan manida exteriorización, tan tamizada, sin embargo, en Alvarez Ortega, campea por el mismo ofertorio de subjetividad superada y anudada a la totalidad. Si; es una épica trascendente. La facilidad lingüística con que encaja el poeta la imaginaria simbo-

lista del 27 (convertida en especialización terminológica en sus frutos maduros) no ha desaparecido aún de la poesía española; por el contrario, su remodelación se erige en avanzadilla de nuevos hallazgos expresivos. «Los dientes, como panteras de húmedos escalofríos» (pág. 18), dice Alvarez Ortega, o bien:

«llorando una belleza perdida entre años y maldiciones» (idem)

En uno y otro caso, la severidad (ante nosotros, facilidad) lingüística y el tópico del paraíso perdido nos incardinan en esta poesía de excepción. El espesor de la adjetivación no sólo hace justicia a los contenidos (lo terráqueo, lo biológico, la materialidad de los sentimientos), sino que contribuyen a reivindicar definitivamente esa otra vertiente que (¡todavía!) no contaba con la aquiescencia del «conocimiento poético»: la materialidad y extensión física de la realidad.

Naturalmente, no sólo el narrativismo alexandrino de primera mano imputable a estos poetas aparece en este «Escrito en el Sur»; toda una suerte de acumulaciones condensan la expectativa del lector en la tan esperada ceremonia-ritual del Sur:

«No vale ya aspirar la felicidad / volver de una cálida frontera, no es posible en medio de una marea que se niega a cualquier respiración.»

(Página 34.)

He aquí la depuración final de la angustia producida por el paso del tiempo, y liberada ya, mediante el exorcismo y la ritualización, hasta ser condenada (paradójicamente) a una salvación eterna. Alvarez Ortega, poeta total en la extensión del término, culmina otra entrega para fortuna de sus admiradores.

Escribe: Ernesto PARRA

EDUARDO MENDOZA

LA NOVELA ILESA

POCO después de haber leído *El misterio de la cripta embrujada*, del escritor barcelonés y meteco neoyorkino Eduardo Mendoza, me viene a la memoria un artículo de Juan Cueto Alas acerca de la «Alta costura de masas», y lo cierto es que variando bien poco la terminología nos encontramos ante un caso similar con esto del mercado del libro, que, como antaño las modas (sería injusto olvidar que el libro también es una moda, o un bien de consumo, si se prefiere, y por tanto está sometido a las batutas de su promoción, a falta de más encomiables diseñadores) de Cocó Chanel abrían temporada y en la actualidad dependen de los mayoristas indiscutibles del gremio. Y del mismo modo que apunta Cueto, la originalidad y el exotismo de un Rabanne, en contraposición a las vaguedades y repticiones de hoy en día, así creo que está ocurriendo con las novelas donde, por cierto, también hay corte y confección.

EN *El misterio de la cripta embrujada* no hay misterio, pero tampoco se afirma que Mendoza lo haya pretendido, ni mucho menos. Se trata de la descripción de un hecho lineal, aséptico y que puede sugerir connotaciones en torno a un dato real, acaudalado en cualquier archivo de una Comisaría en tiempos de Franco: la memoria y la estrategia elaborarían después las picardías necesarias para conformar un hecho novelesco con una especie de comicidad mal requerida y que ya en lides parecidas ha sabido utilizar Gonzalo Suárez en *Operación doble dos*, donde ese dato oscuramente histórico resulta mejor desarrollado. O hasta algunos gags y diálogos que si el humor irrefutable de Suárez sabe administrar, en la evocación de Mendoza vienen a configurar un acueducto de arquitectónica maestría y punto.

Sin concesiones a la espontaneidad. No digo que se trate de novelas parecidas, sino que el lector verá los planteamientos intrínsecos, paralelos en ambas obras, nunca como espejismos o complementos. Como dije, en Mendoza se narra un hecho lineal y sin sorpresa, en el que la táctica de estilo opera igual que ejercicio del mismo en base a la prosapia y decires del pícaro. Si, la novela de Mendoza es, sin pecar de Cyril Hare, una amalgama de Rinconete y Cortadillo, don Pablos y el fulano de Tormes.

Creo que el autor abordó una empresa en exceso difícil escribiendo hoy en picaresca de ayer: es parte del juego que imparte Mendoza a sus personajes, tan deslucidos como anecdóticos, claro que nadie pretendía un rapport de Gide o Cortázar, máxime siendo óbito el primero y el segundo Lucas Hyde, producto fenomenológico de Julio Jekyll.

Cuando allá por 1975 el premio de la crítica —desconcertante en ocasiones por sus criterios— le hizo beneficiario de su galardón —si así puede llamarse al resultado de tan empíricos designios— por su novela *La verdad sobre el caso Savolta*, fue motivo para muchos —y me incluyo— de bailes y ereitos al conocer el texto: un excelente recuento de historias, porque aquella novela no comportaba una cohesión total, lo que más que restarle alaba que se obtenga un complejo relato a razón de interpolaciones parecidas a las que un cuento y otro, interrelacionados con otros más, podían obtener. Organización que hacia el final se desmayaba, aunque la intensidad confesional de sus personajes fuese suficiente para cubrir los bajos gastos, a la par que Mendoza anda por ahí (no más allá del texto ni más acá de la pura historia que se está narrando) de modo y manera que se disimula y se amaina las arritmias gestadas en el confin de la novela. Ahora los hechos dichos en *El misterio de la cripta embrujada* confirman lo apuntado más arriba: que el final se escapa, y aquí sus personajes no pueden evitarlo, carentes de identidad, pacientes estáticos que se van superponiendo o alternando a medida que el punzón del maestro Mendoza salta de una viñeta a otra: algo parecido al relato ambulante del crimen de Cuenca.

Es insuficiente, o quizá una performance incuestionable, que tal novela se trata de una obra menor, si así nos entendemos, con un final de guante blanco válido para el siglo XVI. Y entre los fantasmas autóctonos de Rocabrundo y Ditirambos surge la figura desfigurada del prosista: Eduardo Mendoza.

Desde luego, y no se trata de dar la de cal, el mencionado texto apunta una cualidad insoslayable: su carácter cinematográfico, secuencial, cómico, incluso de cierta historicidad, como aquel guión escrito aparecido en sufragio de novela titulado *Las hijas de Rebeca* y perteneciente a Dylan Thomas; vendrían, teóricamente, a ser historietas parecidas, sin pormenorizar en gustos o preferencias. En efecto, la novela de Eduardo Mendoza podría ser más vistosa en cine o más comercial, si es lo que se ha pretendido. No tiene por qué sucederle lo que a Pantaleón si está bien dirigida y no hay injerencias prescindibles, impuestas previo contrato. Si no podría ocurrir lo que el ya citado Gonzalo Suárez (al dictado oportuno, no vampirismo) escribía: «Todos los desconocidos son seres muy vulnerables, a los que basta conocer para que dejen de existir.» Pues igual al filme.

Cabe obviar acerca de *El misterio de la cripta embrujada* la convencional monofonía de voces que pueblan el argumento y su dramatis personae: un loco que no es tal, quien reacciona a veces como un hermano Karamazov y otras como Simón Templar; una monja a la que le gusta la pepsi-cola y que Balzac nunca hubiera descrito; un comisario más verdugo que padre (como todos los padres); una hermana prostituta y algo oligo; un chulo sueco que trafica con heroína; un jardinero que descorcha su voz al unísono de un buen vino; otro jardinero, también de las monjas, que conserva sospechosas fotografías; un dentista con deu-



das y conciencia culpable; un «seiscientos» y otra varia escudería; un funicular; una entrada secreta; unos pasadizos; un laberinto misterioso en el que ya se sabe qué va a ocurrir, igual que en las proyecciones, al sereno, en los cines de verano; una fuga precipitada; un perro guardián, al que se le camela con linternas; una muchacha progre que pasaba por allí y resulta ser una procaz trolera y dama chantajeada por un vesánico señor, que también sale, y así y así hasta completar una pinacoteca de cromos Bimbo.

Y no concluye ahí, la novela posee moraleja. Sin embargo, y a pesar de todo, el hilo narrativo, si se salvan las treinta o cuarenta páginas iniciales, no ha sido maltratado, no ha sufrido daños irreparables.

La novela, habría que reconocer, ha quedado ilesa.

NOTAS PARA UNA BIBLIOTECA RECOMENDABLE

«EL MISTERIO DE LA CRIPTA EMBRUJADA», de Eduardo Mendoza, Ed. Seix Barral.
«LA VERDAD SOBRE EL CASO SAVOLTA», de Eduardo Mendoza, Ed. Seix Barral.
«ROCABRUNO BATE A DITIRAMBO», de Gonzalo Suárez, EDHASA.
«OPERACION DOBLE DOS», de Gonzalo Suárez, Ed. Planeta.
«LAS HIJAS DE REBECA», de Dylan Thomas, Ed. del Cotal.



Claudio Guillén en la Fundación Juan March

LA LITERATURA COMPARADA

POR Literatura Comparada debemos entender un esfuerzo por superar el nacionalismo cultural, un intento de desentrañar las propiedades de la creación artística, las causas de las metamorfosis de ciertas imágenes y formas, el funcionamiento, en general, de la imaginación poética, ha señalado el profesor de Literaturas Comparadas de la Universidad de Harvard, Claudio Guillén, en su intervención en el curso que sobre «Introducción a la Literatura Comparada» imparte estos días en la Fundación Juan March, hasta el próximo 24 de enero. Esbozar la trayectoria histórica que han seguido estos estudios desde su iniciación el siglo pasado y comentar métodos seguidos por los comparatistas, especialmente en el análisis de los géneros literarios, ha sido el propósito de sus dos primeras conferencias.

EN opinión de Claudio Guillén, el «comparatista no debe instalarse cómodamente en un mero internacionalismo; hay una lucha y diálogo entre la unidad de la imaginación poética y la diversidad de sus distintas manifestaciones, una dialéctica

constante entre lo universal y lo local, entre el conjunto y lo individual. Precisamente el punto de arranque del comparatista ha de ser el análisis del diálogo entre ciertas estructuras recurrentes o fundamentales que se dan en las literaturas a lo largo del

tiempo, y el cambio, la historicidad de la literatura y de la sociedad».

● Surgen estos estudios de Literatura Comparada —explica el conferenciante— en el tránsito del siglo XVIII al romanticismo del primer siglo XIX, cuando brota una pluralidad de literaturas modernas que se reconocen a sí mismas como nacionales.

● La Literatura Comparada ha sufrido cambios en su enfoque desde que Joseph Texte ocupara en Lyon la primera cátedra en 1896: estudio de un autor u obra aislada, de las influencias de corrientes, y a partir de 1850, con el positivismo, se tenderá al factualismo, al triunfo del dato. Tras la segunda guerra mundial, el panorama cambia: «El interés excluyente por el estudio de influencias toca a su fin, debido quizá a la intensificación de cierto

internacionalismo que acarreo aquel desastre histórico y al hastío de las ideologías patrióticas; se ansiaba una solidaridad más profunda.»

● Característico de esta etapa posterior a la segunda guerra mundial es, según Guillén, el estudio de los géneros literarios, considerados como cauces históricos de comunicación, cuya comprensión pide perspectivas no meramente nacionales, y la preocupación teórica: «Los estudios de Literatura Comparada desembocan necesariamente en la Teoría de la Literatura; ambas han de estudiarse conjuntamente.» Tras analizar las antologías, como ejemplo de cauce esencial y universal de la historia literaria, el conferenciante se centró en seis terrenos de investigación de los estudios comparativos: los géneros literarios —en los que hay que distinguir entre «cau-

ces de presentación», «géneros propiamente dichos», «modalidades», como la sátira, la ironía, etcétera, y «formas», como esquemas métricos, experimentos formales—, configuraciones históricas (corrientes, generaciones, escuelas), temáticas, morfología (procedimientos lingüísticos, estilos), relaciones literarias internacionales, y, por último, la teoría de la literatura que surge de los demás apartados.

Hijo del poeta Jorge Guillén, Claudio Guillén está considerado como el máximo especialista español en Literatura Comparada. Profesor de esta materia en Harvard, es miembro de la Sociedad Internacional de Literatura Comparada y fue el promotor de la creación en España de su sección española. Ha publicado múltiples trabajos en su especialidad.



Escribe: Leopoldo AZANCOT



CRISIS DE LA IZQUIERDA

ALEJADO de la poesía durante años, Enzensberger regresa a ella con un libro, Mausoleo. 36 baladas de la historia del progreso (Editorial Anagrama), extremadamente ilustrativo del impasse en que se encuentra la izquierda intelectual europea. Que esa izquierda está actualmente en crisis, no creo que nadie pueda negarlo: vaciado de sustancia por las experiencias políticas —a nivel colectivo e individual— de los últimos años, el marxismo de muchos intelectuales se ha convertido en una cáscara vacía, en un esquema que casi nadie se atreve a confrontar con la realidad por miedo a verlo negado por ella, por miedo a advertir la inadecuación entre uno y otra. Sin embargo, y como quiera que no encuentran nada con qué sustituirlo, los más de esos intelectuales se aferran a esos principios en los que ya no creen, compensando con cinismo encubierto, pasotismo y desesperanza su falta de fe. Y eso es precisamente lo que impide que Mausoleo se alce a las alturas estéticas que cabía esperar. En efecto: Enzensberger, en sus nuevos poemas, se desdobra, ofrece el diálogo de dos voces alternadas —una expone el viejo sermón, y la otra lo pone en entredicho— que no se resuelven en unidad última, ni alcanzan a trascenderse en síntesis alguna. El problema, que es tanto moral como artístico, radica en que no resulta lícito mantener en presencia —defendiendo implícitamente, con ello, la validez de ambos— dos términos que se niegan mutuamente, sin que pueda surgir entre los mismos ninguna virtualidad dialéctica; y también, en que Enzensberger, quizá sin advertirlo, pretende que el arte represente en toda esta historia el papel espúreo de celestina del reprobable ayuntamiento entre esas dos voces irreconciliables. ¡Qué lejos estamos aquí de la solución encontrada tan espontáneamente por Brecht! Pero es que éste, con cazurrería campesina, siempre tuvo bien claro que el marxismo no es una fe, sino un instrumento con el que intentar la transformación del mundo.

AYER Y SIEMPRE EURIPIDES, EN SU SOLEDAD

¿Por qué, entre nosotros, no se leen los clásicos, y menos, los griegos? Dése a esta pregunta la respuesta que se quiera, lo que sí resulta indudable es que a la cultura española le falta una cierta dimensión esencial que yo achaco a la carencia aquí de figuras como la de Holderlin; es decir, de hombres para quienes el milagro griego fuera raíz del suyo personal. Y, sin embargo, ¿no hay oportunidad aún de recuperar el tiempo dilapidado, de acercar las letras españolas a la gran fogata del helenismo? A ello nos invita la Biblioteca Clásica Gredos, y a revisar los prejuicios sobre la falta de virtualidades de cara al futuro de unos textos que, por el contrario, conservan todo su potencial de interrogantes y de respuestas, de atractivos estéticos. Y por intermedio ahora —magistral— de las Tragedias completas de Eurípides (Editorial Gredos), en tres tomos densos, apasionantes como pocos, y traducidos, anotados y prologados de modo perfecto.

Es innegable que para leer a Eurípides hacen falta unos conocimientos histórico-literarios mínimos —que la presente edición ofrece con creces—, pero también que hay que saber desprenderse a tiempo de todo comentario, y abordar simple y directamente la lectura de los textos que

los suscitaron. De mí puedo decir al respecto —para dar un ejemplo— que, conmocionado literalmente por la lectura de unos pocos versos de Bacantes, cuando yo contaba quince años, me vi estorbado posteriormente el acceso a las otras obras de Eurípides por los ensayos que sobre ellas tuve la debilidad de leer. Y es que, afortunadamente, la grandeza —y menos, la absoluta— no cabe en los moldes mezquinos en que tantos estudiosos pretenden enterrarla, y es —además— que la obra de arte resiste siempre victoriosamente a todos los intentos de racionalización empobrecedora. Por lo que se impone, en este caso concreto, la lectura de Helena o de Ifigenia en Aulide, sin más, pues el fruto de la misma será máximamente gratificante.

Poeta de la inquietud radical de la desazón ante la misteriosidad absoluta de lo dado, Eurípides supo —como sólo los más altos: un Shakespeare, con quien tanta relación secreta guarda— establecer en sus obras un equilibrio impar entre pasión y razón, y hacer de esta última un uso no reduccionista, convirtiéndola en alumbradora de enigmas. Dicho equilibrio se extiende a las fronteras brumosas de lo que llamamos fe e incredulidad, de donde el desconcierto de tantos, que vieron en él



un sofista, un ateo, un psicólogo y no sé cuántas más de esas tonterías a las que tan inclinados han sido siempre los hombres sesudos. Solitario, hizo de sus tragedias el lugar de encuentro de lo histórico y de lo eterno —lo que es visible hasta estilísticamente: considérese el con-hasta estilísticamente: considérese el con-el lirismo agudo, sobreexcitado de sus coros—, con los resultados previsibles: los estudiosos aún osan hacer con él lo que ni por las mientes les pasa cuando abordan a Esquilo o a Sófocles: intentar corregirlo, mostrando sus supuestos fallos, denunciando la pretendida carencia de unidad artística de sus obras admirables.

RECUADRO LATINOAMERICANO

UN CRISTIANISMO REVOLUCIONARIO Y POPULAR

Agotados hace años los hombres del boom, incapaces manifiestamente de encontrar un callejón de salida que les permita abandonar los terrenos architrillados, la narrativa latinoamericana lleva casi un decenio en crisis. El Evangelio de Lucas Gavián, de Vicente Leñero (Editorial Seix Barral); sin embargo, parece abrir un portillo a la esperanza: anclada en la realidad viva del México de hoy, esta novela rehúsa jugar la carta trucada de la retórica fácil —esa coartada, en los países de lengua castellana, para todos los desafueros narrativos e intelectuales— y acierta a enlazar con un mo-

vimiento profundo de la conciencia colectiva americana de hoy.

Vicente Leñero —galardonado hace tiempo, como se recordará, con el Premio Biblioteca Breve por Los albañiles— ha estructurado su libro en una serie de breves capítulos que, encabezados por epígrafos sacados del Evangelio de Lucas, van ofreciendo un correlato moderno de la vida de Cristo, personificado aquí por un modesto hombre del pueblo que se enfrenta con el establishment político y religioso del México actual. Al obrar así, Leñero pone la literatura al servicio de ese movimiento popular cristiano, fraguado en

América Central, que se aplica a leer las enseñanzas evangélicas en clave revolucionaria, y que, a no dudarlo, está llamado a desarrollos imprevisibles, sí, pero de primera magnitud, y de la mayor trascendencia. Una novela ésta, pues, del mayor interés, tanto por su adecuación formal al tema que trata —es de un ascetismo ejemplar, no reñido con una utilización muy hábil de los recursos dramáticos—, como por la importancia de éste; una novela, en suma, que, por estar escrita de cara al mañana, abre horizontes esperanzadores a una narrativa —la latinoamericana— que se moría de esfíxia.

Escribe Leopoldo DE LUIS

UN POSTMODERNISTA OLVIDADO: MORENAS DE TEJADA

ENTRE 1910 y 1920 puede darse por liquidado el movimiento modernista, que en España se emparejó tanto con el 98. Para mí, lo clausura en 1916, tras la muerte de Rubén Darío, el poema que le dedicó Antonio Machado pidiendo que «nadie esta flauta suene si no es el mismo Pan».

ES la indicada una década de transición, porque los maestros del modernismo están evolucionando —Juan Ramón y Antonio Machado intensifican su simbolismo; el primero inicia la abstracción y el segundo el realismo, con mayores temas noventayochistas; Manuel Machado ofrece aciertos parnasianistas— y los jóvenes empiezan a alistarse bajo las primeras banderas del ultrismo, alentados por Rafael Cansinos Assens y acompañados por Ramón Gómez de la Serna. Pero en esa transición hay un grupo de poetas posteriores a Carrere y a Villaspesa, que continúan su tono postrubéniano. Alguno de ellos, como Rafael Lasso de la Vega, derivaría al ultra. En ese grupo, donde cuentan Goy de Silva, Fernández Ardavin, González Olmedilla, es donde sitúa Guillermo de Torre a Gonzalo Morenas de Tejada.

E De Gonzalo Morenas de Tejada, a quien los antólogos han olvidado siempre, no era fácil leer muestra alguna, porque sus dos libros: Las fuentes amargas y La cumbre azul, circularon escasamente (breves notas de Bernardo G. de Candamo, en «El Mundo»; de González Olmedilla, en «El Liberal»; de González Blanco, en «Mercurio», y unas gacetas en «ABC», «La Epoca» o «El Imparcial»), y el poeta murió, tuberculoso, en 1927, con treinta y siete años.

● La vuelta poética de Morenas de Tejada se debe a una edición recopilativa de su hija María de los Angeles, aparecida precisamente ahora, entre los años en que se cumplen (con silencio injusto, por cierto) los respectivos centenarios de Enrique de Mesa y de Enrique Díez Canedo, dos de los poetas que más influyeron en el autor de Burgo de Osma. Las amistades que el poeta revela en sus poemas —alusiones concretas o dedicatorias— son Pérez de Ayala o los ya citados Lasso de la Vega, Ardavin o Goy de Silva, Candamo o Juan José Llovet. Es claro que por Pérez de Ayala y por Candamo le llegan a Morenas de Tejada huellas heredadas del 98, pero de la lectura que ahora doy a su obra salgo más persuadido de la presencia de Díez Canedo y de Mesa. Por el primero, adquiere el equilibrio entre lo intelectual y lo artístico. Por el segundo, la castellanía, que a la vez se ayuda de su propio ambiente. Es fácil, por ejemplo, ver en un poema que titula «Consejos a mi hija», el tema del niño al que se le dice cómo ha de usar los dientes que le nacen, en morder para ganar en la lucha que le espera, tema que arranca del poema «Los dientes», de Díez Canedo (libro Algunos versos), y que casi veinte años más tarde reaparecerá en las «Nanas de la cebolla», de Miguel Hernández. Morenas de Tejada está en medio, como continuador.

● Es sabido que el modernismo recoge a la vez matices de los parnasianos y de los simbolistas. Pero quizá este postmodernismo retuvo más bien los primeros. El gusto y el esmero en la forma, con variedad de metros y versos de correcto escandido; la objetividad en la descripción, como vieja herencia del positivismo filosófico. Tanto en Mesa como en Díez Canedo hay parnasianismo, y lo hay en casi toda la obra de Morenas de Tejada, aunque no falte alguna pieza que se aproxime más al Juan Ramón Jiménez de Arias tristes. Se trata de sonatas sentimentales o enfermizos idilios. Pero predominan los otros temas y la otra sensibilidad, con sen-

sualidad y descripción pictórica, con acopio de referencias literarias. Todo ello recibe cierto aire de escepticismo y cierta inclinación al «carpe diem», que se hace particularmente patético cuando semeja una suerte de premonición, como en un poema titulado «Voz de enfermo» y otros versos sueltos por distintas composiciones.

● Es cierto que Morenas de Tejada, con poco más de treinta años, no había logrado aún una voz independiente; se mueve siempre con cierto mimetismo, dentro de sus modelos de época, y no llega a dar el paso renovador que dio su compañero y amigo Lasso de la Vega hacia la poesía juvenil y experimental que se esbozaba por entonces. Pero no es menos cierto que poseía un gran dominio del verso, una verdadera sensibilidad de poeta y un excelente gusto en sus preferencias y motivaciones. No todos los poetas han de ser renovadores. Las tendencias y las características de una época se afianzan y acendran por quienes persisten en ellas, con feliz constancia. El gran creador instaura, los epígonos consolidan. Pero el concepto de epígono no tiene por qué ser peyorativo, es sólo cronológico. Sin epígonos, la historia de la literatura sería una constelación de genios. Morenas de Tejada es excelente epígono del parnasianismo español.

● La edición de este volumen de su obra es bonita, pero resulta una lástima que no haya sido concebida con rigor crítico, lo que hubiera ayudado a seguir con fechas y referencias bibliográficas (que no se facilitan), la poesía del autor en la vida literaria de la época. Hay periodos de la historia de la literatura que se quedan poco esclarecidos —aunque algunos historiadores los describan, en efecto—, y éste es uno de ellos, porque se acostumbra a pasar —sobre todo los antólogos— de los maestros del 98 a la generación del 27, con un hiato que supo poner e nevidencia Guillermo de Torre. Morenas de Tejada cayó en ese hiato.

Escribe Francisco LOPEZ BARRIOS

CONVERSACION CON Caballero Bonald

UNA esperada novela, con cuya presentación o no al premio Planeta se especuló desde distintos ángulos informativos, y la reciente aparición de «Poesías», 1951-1957, antología casi completa de la obra poética de José Manuel Caballero Bonald, han venido sosteniendo en los márgenes de la actualidad la figura y la palabra del escritor gaditano.

ANDALUZ de Jerez de la Frontera, hombre activamente vinculado a la oposición al franquismo durante los años de la dictadura, poeta y novelista de calidad suficientemente contrastada y reconocida por público y crítica, la trayectoria literaria de Caballero Bonald parece llegar en los últimos libros de su producción, «Agata ojo de gato» por lo que respecta a la narrativa y «Descrédito del héroe» en el ámbito de lo poético, a cotas de rigor conceptual y calidad estilística pocas veces alcanzadas en la literatura de creación española contemporánea.

—Poesía y prosa, en los libros a los que antes aludía, se confunden y alternan con mínimo respeto para las fronteras convencionales entre géneros literarios. ¿Qué te parece si iniciáramos nuestra conversación refiriéndonos a tus íntimas preferencias en este sentido, a cuál es el territorio, poético o prosístico, en el que te mueves con mayor comodidad?

—Creo que, en efecto, en mí, como en casi todo escritor, se da una unidad de tono y de estilo que, prolongada en el tiempo, puede llegar a impregnar y borrar en algún sentido las preceptivas diferencias establecidas. En mi caso concreto, los mecanismos funcionales son los mismos desde el punto de vista literario, de manera que no sabría establecer una elección convincente entre poesía y prosa. Quizás la poesía tenga el carácter de una súbita ocupación de la memoria —súbita y violenta—, en tanto que en la narrativa el proceso podría calificarse como de más lento, reposado. Es decir: un recorrer con mayor reposo y fruición los caminos extraviados de la memoria. Serían dos caras o dos posibilidades de una misma indagación. Ambas son igualmente válidas para mí como formas de investigación y de expresión.

—En cuanto al estilo, sea en el género que fuere, se te considera un escritor brillante y de gran autoexigencia. ¿Existe alguna relación entre la distancia temporal que suele acompañar la aparición de tus libros y ese rigor en los planteamientos que se te supone?

—No, no creo que esta relación exista. La verdad es que soy un escritor desordenado y poco constante, y esto porque son muchas las incitaciones, especialmente nocturnas, que me atraen y distraen. No entiendo la literatura como un ejercicio de burocracia cotidiana, y prefiero dejar que la memoria se vaya macerando hasta dar por sí misma el fruto conveniente. Esta pienso podría ser una explicación honesta respecto a la infrecuencia de obra publicada.

Respecto a la precisión o posible rigor en el lenguaje, quizás se deba a que a mí me costaba mucho escribir y en consecuencia tenía que realizar un gran esfuerzo a la búsqueda del adjetivo exacto.

Esto hizo que fuera desarrollando un repertorio de mecanismos asociativos que hoy ya, por fortuna, funcionan solos. Creo también que el cuidado del lenguaje me incluye dentro de la gran tradición literaria andaluza: me vienen ahora a la memoria, por ejemplo, las prosas de Juan Ramón, que son un magnífico ejemplo de



◆ «No sabría establecer una elección convincente entre poesía y prosa»

◆ Su próxima novela, «Toda la noche oyeron volar pájaros»: «Es de barcos y caballos, con muchas zonas locas y disparatadas. Que me parecen, tanto en la literatura como en la vida, absolutamente imprescindibles»

revitalización del lenguaje y búsqueda de formas no usuales.

—Profundizando en el tema, y ya que aludes a un escritor concreto: ¿Qué circunstancias personales y qué escritores pueden haber influido en tu concepción global del hecho literario?

—Ser andaluz, hijo de padre cubano y madre francesa, hizo que desde muy pequeño se fuesen tejiendo a mi alrededor una serie de circunstancias sugerentes y diferenciales. Por otra parte, mis viajes a Latinoamérica (tres años en Colombia dando cursos en la Universidad y posteriores viajes a Cuba) supusieron, por lo que se refiere al primer país, una experiencia increíble, la del contacto con la selva como fenómeno barroco lleno de vida de lujuria... un mundo que José Eustaquio Rivera supo reflejar perfectamente en «La vorágine», y que para mí supuso el contacto con una nueva dimensión de la realidad. En Cuba, mi relación con el país tuvo el carácter de reencuentro con mis orígenes paterno-familiares. Y la toma de contacto con dos grandes maestros contemporáneos: Lezama Lima y Carpentier.

Estos escritores, a los que se podría añadir una larga relación de nombres —Góngora, Artaud, Lautréamont, Valle-Inclán, Kafka, Joyce, Faulkner, etc.—, constituyen la nómina de quienes han re- producido, a través del lenguaje, los ámbitos oscuros de la vida que, para mí, constituyen un núcleo de especial atención. Con ellos me siento afín y de sus planteamientos participo.

—Refiriéndonos a planteamientos, y ya que tú has aproximado el tema, ¿para qué o para quién escribir? Una pregunta de siempre, ¿qué sentido puede tener, aquí y ahora, el hecho literario? ¿Qué influencia real en los problemas y quehaceres colectivos?

—Bien, esta es la pregunta que todo escritor se hace, por lo menos una vez en su vida. ¿La respuesta? En mi caso concreto yo procedo de una generación llamada de «los cincuenta», que participó, en sus incios, de lo que podría calificarse como realismo crítico. Creí —creímos—, durante algún tiempo, que la literatura podía servir para acelerar las transformaciones socioeconómicas, políticas, etcétera. Hoy, sin embargo, pienso que la literatura no tiene una función concreta y que, en el mejor de los casos, puede servir para enriquecer, en algún aspecto, al posible lector. Esto, en cuanto al destinatario. En lo que concierne a las motivaciones, a mí me interesa escribir en la medida en que hacerlo supone una investigación, a la que creo haber aludido con anterioridad, de las zonas prohibidas de la realidad. Una indagación que funciona con un código rico, múltiple, sugerente. Yo suelo decir que en literatura todo lo que no es barroco es periodismo.

Todo esto, pasado por el tamiz de lo vivido personalmente, la experiencia entendida como un rastreo de lo que está al otro lado de la luz. En este sentido, creo que, por ejemplo, en «Descrédito del héroe», tal vez pudiera hablarse de unas referencias libertarias por lo que toca a sus últimas aproximaciones vitales.

—Referencias que, quizá, en lo personal, te hayan conducido a un protagonismo de sentido cívico ausente de militancias concretas...

—Sí, esto es evidente. Durante muchos años se me consideró, y no sólo por la gente, sino por los ejecutores de la represión política, como miembro activo del PCE. En realidad, no faltaban motivos, porque mi visión de una sociedad democrática, básicamente igualitaria y justa en sus aspiraciones de índole social coincidían con los postulados del Partido Comunista.

En cuanto a la estricta militancia, lo cierto es que no llegué a profesarla nunca, y creo que más por razones de idiosincrasia personal que por cualquier otro motivo: quizá uno de los rasgos sustantivos de mi carácter sea la desidia, con su consecuencia de una cierta incapacidad para el orden y la disciplina.

Respecto al período de tiempo transcurrido desde la muerte del dictador, habría que hablar de un progresivo desengaño frente a las martingalas del poder. De cualquier poder. Del poder como aspiración o destino final de la actividad política. Así que yo hoy me encuentro en una actitud individual y visceral de lucha absoluta contra el poder. En un sostenido y prolongado momento de rebeldía contra el monstruo omnipotente de la dominación, sea cual fuere su rango y su incidencia. Creo, en este sentido, que podría hablarse de una actitud ácrata frente a la vida.

—Para terminar, y en relación con esa traída y llevada novela que aparecía de inmediata publicación y a la que se atribuyeron supuestas opciones a supermillonarios premios, podrías adelantar algo para los lectores de este suplemento en cuanto a temática, fecha de publicación, etcétera?

—Aclarada la falsedad de esas opciones a las que aludes, con la novela, que lleva el título de «Toda la noche oyeron volar pájaros», me ha sucedido algo inédito y que ha significado un retraso en su publicación: observé, una vez concluida la primera redacción, graves deficiencias de tono y ritmo, lo que me llevó a reconsiderarla en su totalidad y a destruir, al menos, tres cuartas partes de su contenido.

Por lo demás, con la acción ambientada en la costa gaditana, con una acción que se inicia en los años de inmediata preguerra, aproximadamente en el 34, y que prolonga hasta nuestros días, yo la concibo como una aproximación a los orígenes y el desarrollo de la burguesía de aquellas tierras, compuesta, en principio, por inmigrantes ingleses en su mayoría.

No se trata de una novela crítica en un sentido primario. Si acaso el lenguaje, como interpretación posible de la realidad aporta los elementos suficientes, quiero pensar, en un sentido testimonial y revelador.

Pero, apartándonos un poco de seriedades y rigores, yo diría que se trata de una novela de barcos y caballos. Eso, de barcos y caballos. Con muchas, muchas zonas locas y disparatadas. Que me parecen, tanto en la literatura como en la vida, absolutamente imprescindibles.

EL PREMIO DE NOVELA CORTA CIUDAD DE BARBASTRO

LA Asociación Pro-Semana Cultural Barbastrense, convoca un Certamen Literario para celebrar la XIII Semana Cultural, que tendrá lugar en la primera quincena de mayo de 1980. Comprenden los premios Hermanos Argensola, de poesía; López Novoa, de narración breve; Altoaragón, de cuentos escritos en lengua aragonesa, y Ciudad de Barbastro, de novela corta, este último dotado con 200.000 pesetas.

El plazo para la admisión de originales finalizará el día 25 de marzo, y las personas interesadas en concurrir a este Certamen pueden solicitar las bases completas de los distintos premios a la siguiente dirección: Casa de la Cultura, calle Argensola, número 26, de Barbastro (Huesca).

La bola Literaria



ACTUALIDAD DE LA BERZA

Cada tanto se revuelven y embisten los poetas lugareños y sus amigos periodistas, vociferan exaltados y anuncian venganzas. Cejijuntos gruñen contra una poesía sin fronteras y claman por otra chata, «inteligible» y local. Véase si no lo que acaba de escribir, con escalofriante brutalidad, un recensionista cegato: «Estamos más necesitados que nunca de una poesía meseteria.» Contra ellos estas palabras de Juan Ramón recién desempolvadas: «La poesía ha de ser universal, infinita, eterna. No hay que atarla por los pies, sino levantar su frente. Si la poesía es de una esencia infinita, si tiende a lo eterno, a lo absoluto, ¿a qué sujetarla entre fronteras? Dejad la tierra y más el terruño, y a mirar al cielo que es lo mismo en todas partes.»

Blanca RUIZ NIN

Escribe Eduardo BRONCHALO GOITISOLO

"LA ARTISTICA MOVIDA" EL REVIVAL

PODRIASELE llamar sin sonrojo la nostalgia, aunque en realidad lo suyo es llenar con algo la nada: el revival. Goza —o padece— el revival de públicos distintos, tanto en la forma como en el fondo (?). Existe el público revival tipo 40 Principales (40 en el recuerdo, es su máxima expresión). Digiere este colectivo humano cosas en plan IVAN, que «el blanco de mi almohada profané pensando sooloo en ti». Ahí es nada, IVAN profanando almohadas con esa sensualidad neogolfa de chico de Valdecas de la nada, subproducto revivido y cuadrofónico del marketing espeluznante de la neojilipoyez, IVAN, que te están fantásticas esas tenis, tan limpietas, no vayan a confundirte con aquello tan devaluado del «punk», a estas alturas, pero tampoco con eso de «Pincha el disco», del SALVADOR, ni con el JOSE VELEZ, que va el tío «en un barco sin timón», navegando en las aguas revitalizadas de la vaciedad, del neocoleamiento, como una epidemia el neocoleamiento a través de 40 Principales, revival de alcance tipo década (¡Qué joven es la radio!), telea a miles de millones de megaciclos, que de pronto LOS SURF y «Tú serás mi baby», ¿recuerdas?, y luego TEQUILA y ROSA CHAVES, o algo así, en el micro poniendo a cien, a tope, a todo, todo para ti y ahora SISI y, dentro de nada, RADIO FUTURA y, siempre, BOB DYLAN, ceniza de lo de las flores, carrozón astuto del disco-business de toda la vida.

Pero no es para inquietarse. A GARCIA CALVO no le inquietan los jóvenes de la Radio. El hace radio por su cuenta en lugar llamado Manuela, sito barrio Ma-

lasaña. Escasos contertulios —a saber si surgidos de la revivida sombra fantasmal de AZAÑA— hacen revival tertuliero. Nada (bueno, sí: FERNANDO SAVATER) queda ya de aquella legendaria «Boul d'Or, si acaso el dulce levitamen-

to de POPPY, recién sacador de libro titulado «Música, cariño», o también la sobria convicción de RAFAEL SANCHEZ FERLOSIO, alguna joven venida a mayor con la democracia (¡Han pasado tantos años!), poco más de aquella tertulia GAR-

CIA-CALVA de cuando lo de la «Comuna zamorana» (1) y eso, en aquel París y en aquella plaza St. Mich.

Cabe —y se debe— decir, que el tertuliano (ahora ya tertuliero) gasta poco en lo de las copas. Cabría, quizá, sospechar, que el dinero se lo gasta en libros, con lo cual el revival sería increíble y hasta halagüeño. Cabe también sugerir la hipótesis de que el tertuliero es hombre pobre, de café con leche y hacer tiempo. Es lo que se percibe en el café Ruiz, sito mismo modo en barrio Malasaña (¡Qué le vamos a hacer!), y donde debutaron tertulianamente revividamente el vilipendiado, semiperdido (según alguno), iconoclasta, LEOPOLDO MARIA PANERO, cariño, que te has pasado un poco con el tema de los datos y GUILLERMO CARNERO, que me entero, mira, el otro día, que es catedrático y sabe mucho, te ha pegado un palo en el SABADO LITERARIO. Lo tuyo, Leopoldo, va —con menos discreción— como lo mío: de palos. No es sensato revivizar presuntos fantasmas y, menos aún, si los fantasmas, además, existen.

Y para que no se enfade nadie, pues también JOSE MIGUEL ULLAN, anduvo por lo del Ruiz, y más gente, chico, mucha gente, anda, animate, si la revivida sombra de AZAÑA llegara a pasarnos con su presencia, tampoco estaría mal preguntarle que si la tertulia, mausoleo del horror académico, enciclopedia pasajera del cultoreta, manera de pasar el tiempo, o esos 40 Principales, o, mira, tío, o cualquier cosa el revival, aquello de SISI: «Chanananananaaa».

(1) Varias ediciones de la editorial «La Banda de Moebius».



GUIA DISCOGRAFICA (3)

SE establecen cuatro niveles de discoteca básica, desde el más estricto (1), hasta el más amplio (4). Cada obra va precedida de una cifra entre paréntesis, que indica el nivel en que se sitúa. Las versiones se enumeran siguiendo el orden en que se recomiendan. La elección no se basa únicamente en la calidad musical, sino también en consideraciones técnicas (grabación, prensado) y de precio. Sólo si se trata de autores con escasísima discografía se incluye ésta completa. No estamos elaborando un catálogo, sino una selección que, a veces, por limitaciones de espacio, tendrá que ser muy restringida.

BRUCH, Max (1838-1920), Alemán. Director de orquesta y profesor (Vaughan Williams y Riegger estudiaron con él). Muy to número 1 para violín resultó uno de los viajeros. No fue prolífico, pero su conciergrandes «hits» del siglo XIX.

(3) «CONCIERTO PARA VIOLIN Y ORQUESTA NUMERO 1 EN SOL MENOR, OP. 26».

(+ Conc. número 2). S. Accardo, Leipzig Gewandhausorch., Masur PHI 9500 422 (USA, Engl., Alem.).

(+ Conc. número 2). Menuhin, London Sym. Orch., Boul HMV ASD 2852 (Ingl.), EMI 10 063-02332 (Alem., España).

(+ «Fantasía escocesa, Op. 46»). Kyung-Wha Chung, Royal Philharmonic Orch., Kempe. DECCA SXL 6573 (Ingl.), London 6795 (USA), DECCA 6.41483 (Alem.).

Cuenta uno en catálogo casi treinta versiones de este concierto (media docena en España). Ello da idea de la popularidad que conserva la obra, que costó a Bruch más de ocho años de trabajo. En mi opinión, se trata de una composición decimonónica bellísima, con momentos de alta inspiración melódica, pero que no tiene gran cosa que decir en nuestro tiempo. Las versiones recomendadas son todas excelentes, y aún podríamos extender la lista con seis o siete propuestas más. En España, como de costumbre, no andamos muy regalados. La lectura Menuhin-Boul (EMI) no se encuentra más que con mucha suerte. La más fácil de localizar es la Voicu/Orq. Sinf. Londres/Frühbeck (Ace of Diamonds SDD 443): buen precio, bien grabada (con dos o tres fallos de modulación en frecuencias altas) e impecable juego orquestal; la parte solista no es extraordinaria; fría y con momentos de imprecisión Otra versión que se encuentra es la de Tashiya Eto/New Philharmonic Orch./Downes (RCA RED SEAL SRL 1-9129), que lleva en la cara 2 la Sinfonía española de Lalo: mi ejemplar luce un prensado tan inundo que no he

logrado escucharlo en paz. Lo que se oye parece correcto, sin más. ¡Ah! No olvidemos otra posibilidad que teóricamente existe en España y que cuenta entre las más finas: Suk/Orq. Fil. Checa-Anverl (Discophon 4139). Pero los discos de la casa Discophon no deben adquirirse nunca sin echarles antes un vistazo, porque las superficies suelen presentar irregularidades de todo tipo. Tampoco las grabaciones originales checas son esplendorosas, pero: Supraphon dispone de un elenco discográfico muy serio, las versiones de la orquesta checa rara vez bajan de la primera clase, y Discophon vende barato. Así que...

«CONCIERTO PARA VIOLIN Y ORQUESTA NUMERO 2 EN RE MENOR, OP. 44».

(+ Fantasía escocesa.) I. Perlman, New Philharmonic Orch., López Cobos.

HMV q/s ASD 3310 (Ingl.) EMI 10 063-02804 (Alemania), EMI 065-02804 (España).

Cara 2 de las recomendaciones, 1 y 2 para el concierto número 1.

Del concierto número 2 hay menos versiones. El primer movimiento anuncia gran intensidad, en una línea incluso más madura que la del concierto en Sol menor, pero en seguida se deshilacha la inspiración y empieza la monotonía. En cuanto a las recomendaciones, Perlman y López Cobos son, con mucho, los mejores, porque logran elevar la obra por encima de sus limitaciones y ofrecen, además, una delicadísima lectura de la «Fantasía escocesa». Dadas las combinaciones que se efectúan con los conciertos 1 y 2 y la «Fantasía escocesa», es difícil hacerse con las tres obras sin que una se repita —y sin renunciar al disco de López Cobos, que me parece el más interesante—. En España, una combinación completa sería la de Frühbeck más López Cobos. Va de directores españoles, por una vez. De la «Fantasía escocesa» (emparejada con el con-

cierto para violín de Hindemith) hay otra versión muy recomendable: Oistrakh/Orquesta Sinfónica Londres/Horenstein (Ace of Diamonds SDD 465), a mitad de precio y soberbia.

«SINFONIA NUMERO 1 EN MI BE-MOL MAYOR, OP. 28».

(+ Obertura de Lorely, Romanza, suite op. 79b).

Moog, Rhein, Philharm. Koblenz, Balzer, RBM Musikproduktion 3030 (Alem.).

«SINFONIA NUMERO 2 EN FA MENOR, OP. 36».

(+ Reitz: Obertura.) Louisville Orch., Mester. RCA GOLD SEAL GL 25017 (Ingl.), Louisville 8703 (USA).

Estas son las dos únicas grabaciones de las sinfonías de Bruch que soy capaz de localizar. La primera, producida por la orquesta de Kobenz (con la que trabajó nuestro autor), y la segunda por la de Louisville, Estados Unidos, una pequeña formación que, en vista de que no puede competir con los gigantes, ha elegido el inteligente camino de grabar lo que los demás desprecian (nos la encontraremos con frecuencia a medida que nos vayamos metiendo en el siglo XX). Las sinfonías de Bruch no están ni bien ni mal (mejor la segunda, a la que puede dedicarse media hora sin pecado) y su posesión es de coleccionistas. Lar versiones no pasan de correctas, aunque, claro, carezco de pauta comparativa.

«KOL NIDREI, OP. 47» (PARA VIOLONCELLO Y PIANO U ORQUESTA).

«Kol Nidrei» está basada en una melodía hebrea que se canta en el Yom Kippur para pedir a Dios que no le tenga a uno en cuenta viejas promesas. Es muy bella y Bruch la utilizó con agudeza. Se trata de una pieza breve y poco grabada (sólo localizo cuatro versiones). La elección dependerá del resto del disco, porque todas las lecturas que conozco son buenas. Lo que sí cabría es pedir a Phillips que publicara en España el recital de Christina Walevska (Phillips 6.500, 160) en que se incluye «Kol Nidrei»: interesantísimo (pero en la colección económica, por favor).

DVORAK, ANTONIN (1841-1904). Checo, número 2 de la música en su país, tras Smetana. Hombre de origen humilde, que empezó trabajando en el mesón y la carnicería de sus padres, aunque sin abandonar nunca

los estudios musicales. Alcanzó elevadísimas cotas de popularidad —y de riqueza—, sobre todo a partir de su estancia en los Estados Unidos. Obra abundante y original si se compara con la música alemana entonces dominante. Su encaje en el movimiento nacionalista checo no está claro, a pesar de que se inspirara a veces en temas y ritmos del folklore.

POEMAS SINFONICOS: «EL DUENDE ACUATICO, OP. 107». «LA BRUJA DE MEDIODIA, OP. 108». «LA RUECA DE ORO, OP. 109». «LA PALOMA TORCAZ, OP. 110».

Estos cuatro poemas sinfónicos, que algunos consideran baladas, están inspirados en una colección de versos folklóricos eslavos de K. J. Erben. El material poético base es francamente lúgubre, lleno de traiciones, infidelidades, venganzas, muerte crudelísimas. Pero Dvorák, que era un hombre bueno y alegre, nos da unas versiones musicales muy poco dramáticas y de agradable escucha, con los lógicos altibajos en la calidad musical («La ruca de oro», por ejemplo, tiene momentos bastante flojos). El grado de invención melódica es notable y también el imaginativo uso de la orquesta en los pasajes descriptivos.

(+ «VARIACIONES SINFONICAS, OP. 78»).

«El duende acuático», «La bruja de mediodía», Orq. Sinf. de la Radio Bávara, Kubelik. DGG 2530, 712 (Alem., Engl., USA, España).

«La ruca de oro», «La paloma torcaz». Orq. Sinf. de la Radio Bávara, Kubelik. DGG 2530, 713 (Alem., Engl., USA, España).

La recomendación es única para el mercado español; pero, en términos generales, puede sostenerse que la lectura de Kubelik es superior a las otras dos opciones completas que existen en el extranjero: dos álbumes de Supraphon, ambos con la Orq. Fil. Checa, dirigida en una ocasión por Chabala y en otra por Václav Neumann. Kertesz, un gran especialista en Dvorák, tiene grabados tres de los poemas con DECCA (6.48, 111DT, Alem.): lecturas muy limpietas, pero sin las rachas de inspiración de Kubelik.

(La discografía de Dvorák continuará en la próxima entrega.)

Ramón BUENAVENTURA

Escribe Santos AMESTOY



El enigma de Julio González



JULIO González y su hermano Juan habían frecuentado las tertulias de Els Cuatre Gats, tras seguir los cursos de la escuela de Bellas Artes y tras obtener una medalla de oro en la exposición de 1902 de Barcelona y haber expuesto en la Internacional de Chicago obras de metal forjado. Los hermanos querían ser pintores, conocían a la perfección el oficio de orfebre y vivían intensamente las motivaciones espirituales de su entorno inmediato, la *Renaixença catalana*. Llevan bien aprendida la lección simbolista que portan el modernismo y el postimpresionismo catalanes. Como tantos artistas de la vanguardia europea, como Braque —hijo de orfebres—, como Brancusi, como Picasso —hijo de un profesor de pintura—, el amor artesano al oficio iba a jugar un papel decisivo en el desarrollo y en la solución material de sus postulados estéticos.

Hacia 1900, el taller en pleno, el grupo familiar de los González —catalanes de origen aragonés— se traslada a París. Allí están Manolo Hugué y Picasso, también de Els Cuatre Gats. Y está la primera vanguardia cubista cerniéndose sobre el horizonte inmediato. González conoce a Max Jacob, a Apollinaire... Y, sin embargo, sigue practicando una pintura de la simbolización de las sensaciones y de los sentimientos a la manera de Puvis de Chavannes y de la tactilidad de la visión, a la manera de los últimos impresionistas. En aquel año histórico de 1908 para el cubismo y para la vanguardia, Julio González pierde a su hermano Juan. No hay biógrafo ni tratado de historia del arte contemporáneo en el que si se habla de Julio González no se hable también de la muerte de Juan.

El futuro escultor sufre una terrible crisis. Riñe con Picasso, aunque más tarde se reconcilian fraternalmente. Los biógrafos dicen aquí que por aquellos años sigue conociendo a los grandes renovadores del arte contemporáneo. A partir de 1908, entre los nombres de sus amistades más fecundas menudean los de los grandes renovadores de la escultura del siglo XX: Gargallo, Brancusi, Zadkine, Despiau, el pintor postcubista Jacques Villon... Tenía treinta y dos años.

Primera aparición del enigma que se nos presenta siempre a los aficionados a las artes plásticas ante la biografía de González: ¿Por qué seguía siendo un pintor del XIX aquel amigo de los grandes revolucionarios de la plástica del siglo XX que, como había de demostrar más tarde, entendía sus problemas y sus soluciones?

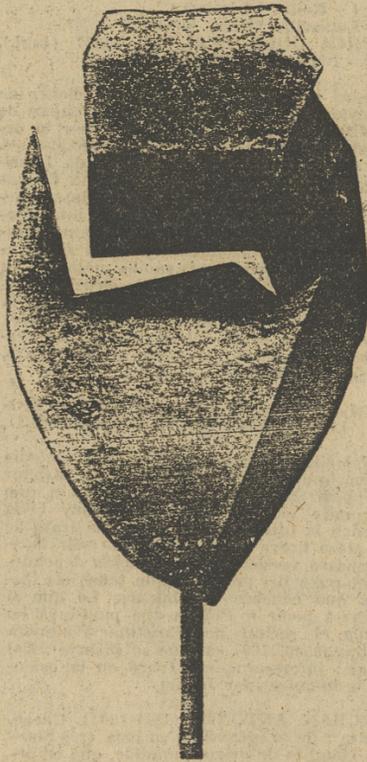
Solamente cuando trabajó, al final de la gran guerra, en los talleres militarizados de la Renault, como aprendiz de soldador, el concienzudo orfebre hallaría el vehículo técnico inexcusable para su próxima dedicación a la escultura.

Una escultura que parte del cubismo, pero que no es cubista. Que se plantea radicalmente el tema del espacio, pero que no se queda en la mera introducción del hueco. Que, como en la escultura de Zadkine o de Lipchitz, el barroco, volumen de procedencia cubista, adquiere carácter de signo mágico en el espacio y sobre el tiempo. Que no deja de ser del todo figurativa, porque no hay posibilidad de otra abstracción que la de las formas de la Naturaleza. Que, como buena parte de los artistas españoles de aquellos años, funde la gramática cubista con la imaginaria surreal, en una síntesis simbolizadora. Que se rige por esquemas constructivos tan rigurosos como los de Gabo y Vantongerloo. Que juega a delimitar el espacio entre sus planos o sobre sus planos, como en las primeras «máscaras» o en «la cabeza llamada El Túnel», pero que, como Gabo, Pevesner y Tatlin, pretende, otras veces, penetrar

en el espacio; o, como él vino a lograr por primera vez, forjar los signos del espacio sobre el propio espacio... Una cosa es clara: para sintetizar todo aquello tenía que usar el hierro, según las posibilidades de la forja y la soldadura autógena combinadas. Soldar chapas de hierro, a veces modeladas por detrás, como en los «Hombres-cactus» y en «La Montserrat», la escultura que estuvo en el pabellón de la República española en la exposición de París de 1937, con el «Guernica» de Picasso, la escultura de Alberto, la fuente de Calder, el cuadro de Miró... Otras veces, suelda barras de hierro, como quien dibuja en el aire. Como él quería.

Cuando acometió esta tarea de invención y síntesis, pues es el padre de la escultura en hierro y el sintetizador de las primeras vanguardias, tal cual sucintamente he tratado de sugerir, tenía ya cincuenta años. ¿Cómo explicar semejante enigma?

Moriría en 1942. Había nacido en Barcelona, en 1876. Esta tarde, la Fundación Juan March inaugura una retrospectiva de Julio González: 111 esculturas y dibujos de 1910 a 1942.



El misterio de BENJAMIN PALENCIA

HASTA qué punto y de qué manera influyó la guerra civil española en este artista para que su arte se volviera del revés, como un guante, es algo que su reciente muerte convierte en definitivo misterio. Antes de cualquier otra consideración, el rasgo más estentóreo de la pintura de Benjamín Palencia no es otro que la división de su obra en dos grandes grupos de cuadros y dibujos: los de antes y los de después de la guerra. ¿Cómo explicar que el mismo paisaje ibérico haya sido entonces tan tenazmente en dos texturas tan antagónicas? ¿Cómo le fue posible transformar aquella posición hiperreceptiva respecto a la constitución material de los elementos básicos del paisaje en otra caracterizada por el diálogo delirante entre los colores «fauves» y los empastes posimpresionistas?

En 1932 decía que la tierra ocre, la blanca luminosidad del paisaje, la geología, la flora, la fauna y la antropología elementales, «lentos de alegría y sobriedad, no pueden ser tristes». Poco antes había celebrado su segunda exposición en el Museo de Arte Moderno. Debía ser el punto más alto de su período más interesante. Acababa de viajar a Roma y había estado en París. Había pintado con Alberto telares y figurines para «La barraca», de Lorca. Era un nuevo Artista Ibérico.

Palencia era el inventor del quedarse en España. Alberto Sánchez y él habían fundado la «escuela de Vallecas», en oposición a la que se ha llamado la «escuela española de París». Vallecas tendría que haber sido, según el entusiasmo del escultor toledano y del pintor albaceteño, el crisol de un arte tan nuevo como nacional.

Los artistas españoles se van a Europa, mientras Benjamín Palencia y Alberto Sánchez deciden fundar aquí un nuevo arte tan español como cosmopolita. Es la intuición convertida en creencia de que en el arte moderno existe la posibilidad de una dimensión española: la fusión de las vanguardias con la sustancia ibérica. En 1925, Palencia había tenido para él solo toda una sala de la famosa Exposición de Artistas Ibéricos, en la que se dieron a conocer también artistas como Boreas, Dall, Cossio, Frau... Muchos de ellos, como Cossio, Boreas y Ucelay, triunfaban en París, y a ellos se referían con frecuencia los «Cahiers d'Art», de Christian Zervos.

Por aquellos años la pintura de Palencia ha aprendido de la organización estructural del cubismo, a la vez que se ha impregnado de la vertiente supersimbolista del surrealismo. Esta manera de hibridar tendencias aparentemente dispares es una facultad que Benjamín comparte con la mayoría de los pintores de la vanguardia española de entreguerras y con el propio Alberto, casi paícano y, como él mismo, hijo de artesanos humildes. Alberto Sánchez, el panadero-escultor, tiene la intuición de un código simbólico extraído de la erosión de las piedras, de las raíces, de los vegetales esteparios y de la estepa misma, así como de las formas del pan. Quizás Alberto aporte principalmente las intuiciones simbólicas y, tal vez, Palencia, el autodidacta ilustrado, conocedor de la poesía, devoto seguidor de Juan Ramón y protegido espiritual del moguerense (ver la semblanza de Palencia en «Españoles de tres mundos»), añadiera la ilusión de que con aquellos elementos, debidamente codificados, se podía construir algo así como un «ismo» ibérico capaz de competir con los «ismos» de París. En cualquier caso, el sentido simbolista de su librito «Pintura poética», de 1932, autoriza a sospecharlo.

La «escuela de Vallecas» nació, por así decirlo, de la misma afición de Alberto Sánchez y de Benjamín Palencia a leer en el



lenguaje de los campos ibéricos. Benjamín, el maestro, atrajo pronto a un grupo de diletantes y artistas, entre los que estaban Maruja Mallo, Castellanos y el único pintor español que ha logrado abstraer del paisaje estepario una meditación rigurosamente pictórica, Juan Manuel Díaz Caneja. La escuela tuvo también su vertiente ritual e iniciática.

Cuando se reconstruyó en la posguerra, parece ser por el testimonio de los nuevos discípulos (Alvaro Delgado, Francisco San José, Novillo, García Ochoa, Del Olmo, Carlos Pascual de la Lara...), sólo este segundo aspecto fue lo que de verdad prevaleció: comidas campesinas, la reconstrucción del túmulo llamado Cerro Testigo, las alusiones a Dante, las reglas del «Convivio...» y, según algunos, la ocultación a aquellos muchachos de la posguerra española del verdadero sentido de la primitiva escuela de 1925. ¿Por qué?

La guerra produce una nueva marcha de los artistas españoles al extranjero. Esta vez es el exilio que no perdona ni a quienes, como Alberto Sánchez (moriría en Rusia), habían elegido Vallecas en lugar de París. Palencia permanece en el paisaje. La mística noventaiochista y azoriniana del paisaje es desbordada por una paleta fauvista que en decidida opción poética prefiere los colores más luminosos y vibrantes. La luz —que, como en Solana, no existe— no está pintada; es la propia luz que —como en el poema— emana del cuadro hacia el espectador. Al mismo tiempo, aquella indagación en la terrosidad material, en el blanco y el ocre de la «alegría», a la que nos referimos al comienzo de estas líneas (anticipo premonitorio de una pintura que en España de manera especial se obsesionaría con la materialidad), se plegó sobre las cualidades místicas de espesor y tactilidad de la pasta pictórica. Última delectación en el juego impresionista del reventón cromático de la pintura.

Sólo la incidencia de la guerra civil explica el cambio. No es difícil deducirlo. Nunca sabremos, sin embargo, en qué términos se produjo, por qué eligió aquel rumbo, aquella derrota, el solitario que nació en Barax, Albacete, en 1894, y que ha muerto el pasado miércoles en Madrid.

