

Sábado Literario

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

Suplemento semanal
del diario PUEBLO

ESTE NUMERO

Sábado 23 de mayo
de 1981

Doscientas treinta esculturas
-seis de ellas monumentales-,
doscientos cuarenta dibujos
y ciento veintiún grabados

Varios acontecimientos de gran interés animan el panorama cultural de esta semana. Destaca la exposición antológica de Henry Moore en el Retiro madrileño, suceso del que escriben Santos Amestoy y José Ayllón. Coincidiendo con los preparativos de la exposición ha visitado la capital sir Roland Penrose, uno de los máximos críticos de arte del momento, quien ha conversado con Juan Manuel Bonet y Quico Rivas. Comentarios de Manuel Cerezales sobre el reciente libro autobiográfico de María Casares y de César Nicolas, que analiza la última obra poética de José Angel Valente, se incluyen asimismo en este ejemplar de «Sábado Literario».

Organizado por el British Council, la Dirección General de Bellas Artes y la Fundación Henry Moore

MOORE, EN EL RETIRO

Escribe Santos AMESTOY

TRATEMOS, ante la exposición de Henry Moore, en el Retiro, de huir de la manía taxonomista: clasificar no es describir, narrar, informar; es tarea ineludible de erudición y archivo, base previa a la formalización científica, algo, en suma, digerido ya a la hora de acometer la tarea de informar. En beneficio de la información sobre esta magna muestra del Retiro (unas seiscientas obras, entre dibujos, grabados y esculturas —seis de ellas monumentales—, que han organizado conjuntamente el British Council, la Dirección General de Bellas Artes, Archivos y Bibliotecas, en colaboración directa con el propio Moore, que en la actualidad cuenta ochenta y tres años, y la Henry Moore Foundation) sugiero al visitante no olvidar que, pese al carácter extraordinario del acontecimiento, el escultor inglés es un viejo conocido.

Primero nos conoció él —1937—, cuando los españoles estábamos —estaban— en guerra consigo mismos. Socialista inglés, hijo de fabiano, se manifestó entonces contrario al comité de no intervención. Fue, pues, amigo de la República y de España, enemigo clasificado del antiguo régimen y reconciliado hoy, gracias al actual. Todos



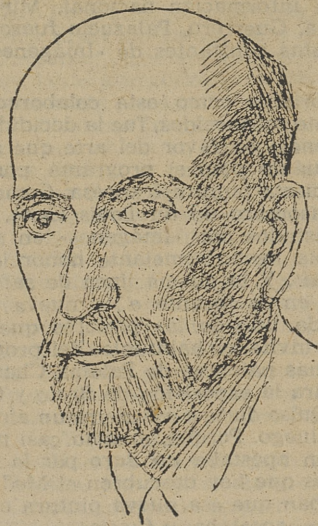
estos datos, siendo útiles, no es preciso re- tenerlos como paradigma de la incitante visita al Retiro que la exposición inaugu- rada el pasado miércoles sugiere esta pri- mavera a los madrileños.

Más útil —de esto se ha informado me- nos— es recordar que pocos escultores en toda la historia del arte han gozado de mayor fama y difusión, directa o indirec- ta. Raro es el país de Occidente donde la escultura —especialmente la monumen- tal— no deba, y no siempre para bien, un buen número de formas y soluciones al catálogo de las de Moore. España no ha sido una excepción. Aquí también ha he- cho estragos, pese a que han circulado bue- nas monografías con buenas reproducio- nes fotográficas y a haberse celebrado alguna buena exposición de galería privada, tan digna en el formato pequeño y en el medio como la última de Moore en Van- drés.

Ahuyente, pues, el aficionado —y el mero paseante— el pacato síndrome de «asigna- tura pendiente» en esta exposición. Respire el aire de la normalidad, el aire del Retiro, purificado por la primavera, por la recu- peración del parque para el ocio y el arte, y por la recuperada libertad para estas
(Pasa a la página siguiente.)

DOS POEMAS INEDITOS DE JUAN RAMON

Escribe Ignacio PRAT



A Lleno-de-sol, por un beso

En tus bucles he prendido
un beso lleno de amor;
yo bien hubiese querido
que hubiera sido una flor.

- 5 Sonreíste con tus ojos
negros, sobre mi dolor...
Yo puse en tus labios rojos
un beso lleno de amor.
- 10 Y tu fragancia de brisa
y el cristalino frescor
de tu voz, y la sonrisa
dulce de tu boca en flor,
me contaron rimas viejas,
leyendas de trovador...
- 15 Yo a tus galanas guedejas
di un beso lleno de amor...
...Yo bien hubiese querido
que hubiera sido una flor.
- 20 ¿Sabes decir de fuentes?
¿Cuentos de parques en flor?
Quiero que tú me los cuentes
con tu gesto encantador.
- 25 Ya te daré rosas, paje,
te daré rosas de olor...
No sé por qué no las traje
hoy para ti, bello paje,
de mis jardines en flor.
- 30 En tus bucles he perdido
un beso lleno de amor...
Yo bien hubiera querido
que hubiera sido una flor.

(Manuscrito depositado en el
Archivo Histórico Nacional, de
Madrid.)

EN sus cartas a JRJ, el diplomático co- lombiano Santiago Pérez-Triana alude a dos poesías del muguereño dedicadas a su hijo Sunny Pérez-Triana. Una se publicó en Helios (núm. 10, enero de 1904), sin firma, y, aunque ha sido reconocida como de JRJ, nunca se ha reeditado en compilaciones de poemas juanramonianos. La segunda, totalmente inédita, se conserva manuscrita entre los papeles de JRJ que su familia depositó en el Archivo Histórico Nacional, y es la que aquí publico. La letra es, en todo caso, anterior a 1904; quizá de finales de 1902 o principios de 1903. (Entre las obras de S. Pérez-Triana hay unos interesantes Cuentos a Sonny.)

¡Ay, qué triste está la luna!

¡Ay, qué triste está la Luna
sobre los olmos del valle!

Florecita se durmió
en una fuente del parque
cuando cerraba los ojos
vio la estrella de la tarde.

(¡Ay, qué triste...!)

Amortajaron de blanco
la blancura de su carne,
la pusieron entre flores
en la caja de cristales.

(¡Ay, qué triste...!)

Cuando llegaba el entierre
al castillo del amante,
se asomaban al camino
los troveros y los pajes.

(¡Ay, qué triste...!)

Pasaron por los caminos
sombrios de los pinares;
Florecita sonreía
en su caja de cristales.

(¡Ay, qué triste...!)

Le echaron tierra de rosas,
y se volvieron al valle,
cantando coplas alegres
a la estrella de la tarde...

¡Ay, qué triste está la Luna
sobre los olmos del valle!

(Manuscrito depositado en la Sala Zenobia
Juan Ramón Jiménez, de la Universidad de
Puerto Rico, Río Piedras.)

ESTE poema sin título, de hacia 1905, y al parecer destinado (por algunas indicaciones marginales que no transcribo) a Olvidanzas (1909) —el octavo libro del poeta—, forma parte de un ciclo que tiene como motivo central la figura legendaria de «Florecita» o «Fleurette», de Nérac, heroína de una leyenda popular francesa; las otras piezas más importantes de este ciclo son los poemas «Florecita» (Rimas, Madrid, Fernando Fe, 1902, pp. 179-83) —con versiones aún inéditas que se conservan en Madrid y Puerto Rico; la versión final ha sido publicada por Antonio Sánchez Romeralo en Leyenda, Madrid, Cupsa, 1978, pp. 47-48— y «Son tres her-

manas vestidas» (inédito, en Madrid), y las prosas «Los idilios de Nérac» (Blanco y Negro, XIII, 651, 24-X-1903) y «Cuento para viejos abandonados» (inédito, en Madrid). Este ciclo sobre «Fleurette» podría incluirse en otro más amplio referido a vivencias del poeta en el verano de 1901, cuyos centros geográficos serían las localidades francesas de Nérac y Vianne y la finca agrícola de «Toutair», propiedad del doctor G. Lolanne y de su esposa, y en cuya clínica mental de Le Bouscat (Gironde) estuvo recluido JRJ.

La leyenda de «Fleurette» viene a decir lo siguiente: Hacia 1572 habrían tenido lugar unos amores desiguales y románticos entre el príncipe Henri d'Albert, el futuro Henri IV de Francia, y una jardinera de Nérac llamada «Fleurette». El príncipe tendría por entonces diecinueve años, y la plebeya, dieciséis o diecisiete. La tarde en que se celebraban, en el chateau de Nérac, los esponsales del príncipe con la hermana del rey de Francia, los amantes habían convenido una cita, la última, al abrigo de unas alamedas llamadas de la Garenne, junto al río Baise. Henri no pudo, o no quiso, acudir, y «Fleurette», desesperada, se suicidó arrojándose a la Fontaine de Saint-Jean (o, más probablemente, al mismo río Baise). En cierto momento, la leyenda se mezcla con la historia, en detrimento de aquélla: el cronista neraqués Isaac Pérès certificó el fallecimiento, el 22 de agosto de 1592, de una «Fleurette, Jardinière du Roy», cuando hacía tiempo que Henri faltaba de Nérac. La tradición local llega a conceder, con buen humor, que «Fleurette» pudo ser rescatada de las aguas de la Fontaine de Saint-Jean (o del Baise) pero defiende la realidad de todos los otros acontecimientos y aun la rubrica con la etimología fantástica «flirter» - «fleurette».

Las fuentes del poema juanramoniano son, a un tiempo, directas y librescas. La leyenda le fue narrada directamente, en los mismos lugares de los hechos supuestos, por madame G. Lalanne, née Jeanne-Marie Rousié. Por otra parte, el poeta leyó lo que de la leyenda se dice en el libro colectivo (con una tirada de sólo cien ejemplares) La Guirlande des Marguerites, Bordeaux, 1876.

Escribe
José AYLON

RETORNO AL CLASICISMO

RETROSPECTIVA HENRY MOORE EN EL PARQUE DEL RETIRO DE MADRID

La extraordinaria labor de difusión que viene realizando la actual Dirección General de Bellas Artes, Archivos y Bibliotecas culmina esta temporada con la magna exposición del escultor inglés Henry Moore, uno de los grandes maestros del arte contemporáneo y, junto con Miró, el único coloso superviviente de toda una época, que ya ha entrado en la Historia, pese a su reciente pasado.

PORQUE en Moore, igual que en Miró, se dan todas las circunstancias que les acreditan como «personajes», para considerarlos mitos vivientes: una larga vida; el extraordinario entorno que vivieron, en el que se desarrollaron; los importantes acontecimientos, tanto sociales como artísticos, en que participaron; y una apabullante producción, por sus dimensiones y por la cantidad. Por eso hoy son los últimos representantes de esa generación que protagonizó la aventura del arte moderno en la primera mitad del siglo XX.

Esta antológica de Moore, como en otras ocasiones, nos llega a los españoles con notable retraso, teniendo en cuenta los medios de comunicación actuales. Su reconocimiento internacional, sus grandes exposiciones, sus premios, e incluso sus más significativos títulos honoríficos, se sitúan alrededor de la década de los cincuenta. Un período muy poco propicio para que España acogiera la obra de un antiguo simpatizante de nuestra segunda República, símbolo de la democracia en los críticos años de la Europa de los treinta.

Pero en el caso de Moore creo que esta

demora en presentar su obra en España encaja perfectamente con la significación de la misma, puesto que ahora podemos apreciarla más serenamente.

Aunque, por supuesto, cuando hablamos de su desconocimiento no nos referimos a nuestros artistas, que conocieron, estimaron y, muchos de ellos, asimilaban los hallazgos de este extraordinario escultor. Porque su influencia, que fue innegable en todo el mundo, tuvo una especial repercusión entre los escultores de nuestro país, posiblemente porque Moore nunca se permitió romper con los «principios» del arte tradicional. Así, él se detiene siempre en los límites de la especulación formal, sin cuestionar los orígenes de la misma.

Moore es un artista de vocación tardía. Y a fines de los años veinte sorprende con una obra sólidamente asentada, con unas tímidas resonancias de la escultura cubista, especialmente de Laurens. Pero su inspiración hay que buscarla, más bien, en la rotundidad de las formas que le suministran las artes primitivas, especialmente el arte precolombino. Ya que para él, hombre de profundas creencias,

sólo trasciende el arte que aporta una condensación de energía.

No olvidemos que Moore vive plenamente la insularidad británica que en esos años todavía se apoya, en el plano plástico, en su fuerte tradición artesanal. La mayoría de los artistas ingleses se marginan de la aventura que se gesta en París por aquel entonces, pero en la que participan artistas de todo el continente: Brancusi, rumano; Malevich y Archipenko, ucranianos; Lipchitz, lituano; Duchamp y Arp, franceses; Tzara, suizo; Ernst, alemán; Julio González y Miró, españoles; Mondrian, holandés...

Tiene más de treinta años cuando establece contacto con la vanguardia inglesa, que encabezan Ben Nicholson y Barbara Hepworth, pero los resultados de este encuentro no son muy satisfactorios para Moore. Después de una corta luna de miel, el escultor se ahoga aplicando en su trabajo un riguroso cerebralismo. Moore cree firmemente en los sentimientos constantes que nos proporciona la naturaleza del hombre y, entre ellos, destaca como el más sublime a la maternidad.

Y por ello, de su participación activa en la vanguardia de la época, sólo se queda, por ser la más intuitiva, su afectividad por el objeto que encuentra. Objetos no manufacturados por el hombre, es decir, en estado puro, y que deben su peculiaridad al azar o a las circunstancias que los conformaron; casi siempre son huesos, fósiles o piedras, y que, a veces, se permite manipular para acentuar la imagen sugerida y que, a veces, utiliza

fielmente como modelo de alguna de sus esculturas.

Moore, con su emotivo temperamento, siempre se sintió profundamente impresionado por los desastres que desencadenan las guerras. Pero, curiosamente, ni la I Guerra Mundial, en la cual fue combatiente, ni la Guerra Civil española, a la que se aproximó más intelectualmente, le trastornaron tanto como la II Guerra Mundial, que vivió en la retaguardia, ante los sufrimientos que soportó estoicamente la población civil inglesa durante los bombardeos de Londres en el principio de los años cuarenta. No sé si acordándose de nuestro Goya, Moore visita las estaciones del Metro de Londres, convertidas en refugios subterráneos y donde se hacinan e intentan dormir multitudes aterrizadas por las bombas que caen cada noche sobre la ciudad. Y ante esta situación, Moore se olvida del escultor y alcanza una grandiosa dimensión, poniéndose al servicio de un testimonio. Son poco más que apuntes; de pequeño formato, hechos sobre papel, con tizas de colores, y sin embargo quedarán como unas de las grandes obras maestras de nuestra época.

Esta coincidencia en el tiempo, entre la intención del artista y su circunstancia, marcará definitivamente el trabajo posterior, en el que siempre la forma, el volumen escultórico se integra armónicamente con su contenido. Y por eso, pese a las aperturas que ha proporcionado a la escultura contemporánea, Moore nunca dejará de ser un Laocoonte del siglo XX. Saludemos. Nos visita un clásico de nuestro tiempo, de todos los tiempos.

MOORE

(Viene de la página anterior.)

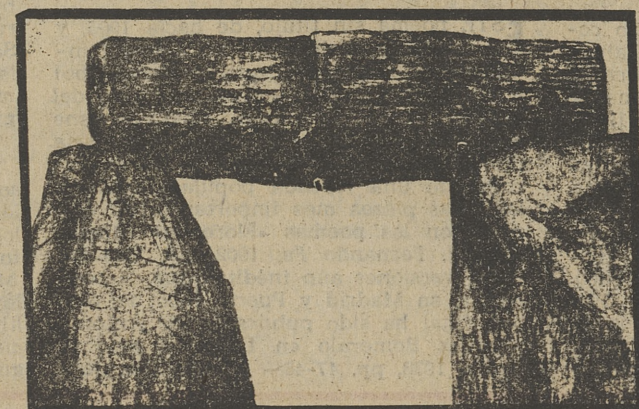
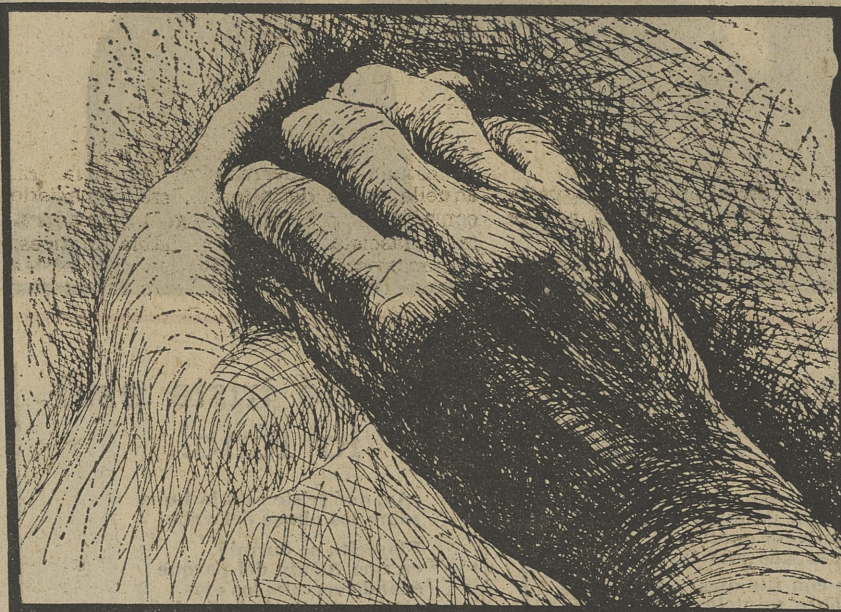
cosas de la cultura, que todos quisiéramos ver extendida a lo demás. Henry Moore es una asignatura aprobada por la mayoría de los aficionados y practicantes.

Las asignaturas pendientes, en esto como en lo demás, han de pesar sólo sobre las conciencias de aquellos que suspendieron ser libres bajo la dictadura, cosa que, si se mira desde la perspectiva de la moral, es más fácil que ser libre en la libertad, en la que es mayor la exigencia y, por ende, más difícil de obtener el aprobado.

La libertad del arte de Moore habrá de hallarla el paseante en la responsabilidad que el lenguaje de su escultura suscita. «Henry Moore —escribió Herber Read— cree que tras el aspecto de las cosas existe algún tipo de esencia espiritual, una fuerza o ser inmanente, revelado sólo en parte en las formas vivas reales. (...) Conciérneme por tanto al arte poner de manifiesto las formas que el espíritu podría desarrollar si sus fines fueran desinteresados.»

Se suele «informar» también, acerca de la modernidad de Moore, como si el escultor isleño, hijo reminisciente de una antigua cultura que se remonta a los megalitos y los dólmenes del occidente europeo, fuera el umbral del arte escultórico del siglo XX. Afirmación que sería cierta si se hace extensiva en su propio país a Ben Nicholson, a Barbara Hepworth y, en el resto del mundo, a un largo etcétera, que comienza con Brancusi, Lipchitz, Arp, Miró, Giacometti, Gabo y Pevsner, Duchamp-Villon, Archipenko, González... Con algunos de ellos comparte el interés por la sustitución del concepto de «bulto» por el de «oquedad». Su modernidad, sin embargo, parece emparentar con la tarea acometida por la escultura desde la revolución miguelangesa, de la que vendría a ser una de sus culminaciones. Forma, materia, vida, es la trinidad que en Moore se une a una viejísima y autóctona intuición de la escultura en el paisaje.

Es cierto que los madrileños no habían tenido ocasión de ver de cerca las esculturas más paisajísticas y monumentales de Moore como ahora. De la exclusiva intimidad del visitante será su juicio acerca de la adecuación de estas esculturas al hermoso paisaje artificial del Retiro, tan distinto de aquel que a Moore inspira. Para nosotros vale el experimento. Prueba también que, con unas cuantas obras más, el Retiro, en el que conviven Benlliure, Bellver, un hermosísimo desnudo de Clará entre esculturas de valencianos en el monumento a Alfonso XII, cartón barroqueño, que hoy diríamos decó, de Victorio Macho (junto a su Talía del monumento a Benavente, una de las mejores piezas españolas del siglo), podría ser un excelente museo de escultura entre una vegetación varias veces centenaria. Bien venido, Henry Moore.



“IMÁGENES” Y PALOMA CHAMORRO

TODOS los aficionados al arte moderno conocen el programa de televisión «Imágenes». Pues bien, a partir de ahora «Imágenes» será otra cosa. Su directora, Paloma Chamorro, se despidió de los telespectadores. Le cede el puesto al hasta ahora realizador del programa, Fernando Méndez-Leite. Del nuevo «Imágenes» aún no podemos hablar. Del antiguo, sí; del antiguo que era una creación tan personal de Paloma Chamorro. «Imágenes» fue un programa fundamentalmente vivo. Conoció momentos realmente brillantes. Ahí ocurrían cosas insólitas. Por de pronto, era un programa de cobertura internacional, en el que una semana hablaba Motherwell y a la siguiente Willem de Kooning, en el que Michel Leiris se codeaba con Marcelin Pleynet, en el que aparecía la última exposición neyorquina de Hockney o tomaban la palabra los disidentes del Este europeo. En el capítulo de la información nacional, Miró, Dalí, Tápies, Chillida, Saura, Guerrero, Palazuelo fueron algunos de los protagonistas constantes de «Imágenes».

Pero casi tan importante como esta colaboración de seniors, ya ampliamente reconocidos, fue la decidida toma de postura de «Imágenes» en favor del arte que se producía ayer mismo. Cuánto pesó el programa, por ejemplo, en favor de una cierta pintura francesa. Como anécdota, recordemos el asombro de un Louis Cane, de un Marc Devade, entrevistados por «Imágenes» en sus estudios: nunca les había hecho semejante honor la televisión de su propio país. Y la misma línea de sana parcialidad y actualidad en lo tocante a la nueva escena española: todos y cada uno de los pintores que valen algo en ella fueron los invitados habituales del programa. Precisamente, las últimas palabras de Paloma Chamorro, el miércoles, fueron para la exposición de Broto y García Sevilla en la Maeght. Quiso darle a ese cierre un aire simbólico. Lo tuvo, desde luego. Porque, cuando casi ningún medio de comunicación apostaba un duro por la nueva pintura, cuando muchos que hoy descubren el Mediterráneo, ni siquiera pensaban que esa nueva pintura existiera, ella, con «Imágenes», apostaba, y fuerte.

B.

Escriben Juan Manuel BONET y Francisco RIVAS

ROLAND PENROSE

RETRATO DE SURREALISTA CON FRAC

—A usted, en España, se le conoce sobre todo como amigo y biógrafo de Picasso, como persona que ha hecho mucho por el arte español de este siglo. Esta imagen nos parece cuanto menos incompleta. Permítanos empezar hablando no de Picasso ni de España, sino de usted, por ejemplo, como joven estudiante de pintura en el París de los años veinte.

—Llegué a París en 1922. Mi padre era un pintor muy académico. Yo buscaba algo diferente. Me fui a París para escapar.

—Si eligió París es porque ya sabía por dónde escapar, ¿no?

—En Londres ya había iniciado un cierto acercamiento a todo lo que me encontraba en París. Había visto algunos cuadros de Picasso, había leído a los dadaístas. Todo esto estaba muy mal visto, saben ustedes, en Inglaterra.

—¿Tuvo algo que ver en su decisión Roger Fry?

Roger Fry, a quien conocí en Cambridge, era un tipo encantador. Había organizado las dos exposiciones postimpresionistas. Mi padre le detestaba, encontraba que era un charlatán. Fry me animó a marcharme. Le pedí señas.

—¿Y cuáles le dio?

—Me indicó un hotel, rue Bonaparte, que estaba muy bien. No acertó tanto a la hora de recomendarme academia, pues me mandó a la de Othon Friesz. Friesz, vagamente fauve en su juventud, era un pintor que no tenía mucho que decir. La academia era un desastre. Él venía una vez por semana, nos decía «perfecto, perfecto; continúen», y hasta la semana siguiente. No aguanté mucho ahí. Me fui a la academia de André Lhote. Lhote era un tipo encantador. No demasiado buen pintor, pero ahí por lo menos se hablaba de pintura. Había otros estudiantes que tenían preocupaciones semejantes a las tuyas. Sin embargo, tampoco permanecí ahí por mucho tiempo. Conocí a un griego, bailarín, pintor, un hombre de mi edad y que hablaba muy bien el francés (yo lo hablaba muy mal). Él fue quien me hizo interesarme realmente por la pintura. Un amigo suyo era amigo de Braque. Recuerdo el domingo en que fui por vez primera a ver a Braque a su taller de Montmartre. Quedé muy impresionado por aquella visita. Ese interés que tenía Braque por la pintura, esa concentración..., yo no había conocido nada igual hasta aquel momento... Pero mi amigo griego, un buen día, planteó que no tenía sentido la vida de París. «Vayamos hacia el Sur, me dijo, vayamos hacia el Mediterráneo, construyamos ahí nuestro taller y aprendamos a pintar nosotros solos». Y eso hicimos; nos instalamos en Cassis sur Mer, cerca de Marsella; y ahí, efectivamente, construimos nuestro taller. Entonces, Cassis era un sitio precioso, agradabilísimo, nada Costa Azul, un puertecito donde pasaban temporadas muchos artistas. Braque, por ejemplo, iba todos los veranos. Mi amigo y yo estuvimos cinco años viviendo en Cassis.

—¿Qué tipo de pintura hacían?

—Una pintura más bien experimental. Picasso era su héroe; pronto se convirtió también en el mío.

—Casi por la misma época conoce usted a Max Ernst, ¿no?

—Sí, de Max Ernst he sido muy amigo, hasta su muerte. Él también pasaba temporadas en el Sur. Pero donde más le traté fue en París. Aquella fue una época realmente excitante. Pasaban tantas cosas... A veces las cosas sucedían por pura casualidad. Recuerdo, por ejemplo, que un día Max Ernst me vino a ver y a bocajarro me preguntó: «¿tienes un frac?». Le contesté un tanto avergonzado: «creo que sí». Y él, encantado, «magnífico; eres el único surrealista con frac, tienes que estar mañana por la mañana en los Estudios Bianco, porque Buñuel te necesita en su película». Y así fue como salí en L'Age d'Or.

—¿Escribía usted en aquella época?

—No, no escribía nada. Sólo pintaba. Apareció en mi vida una mujer bellísima, Valentine, que además era un extraordinario poeta. Con Valentine todo cambió. Viajamos mucho. Estuvimos en Egipto, en la India. Dejamos Cassis. Nos instalamos en la Gascaña, cerca de Auch. Cuando hacia buen tiempo veíamos los Pirineos. Nos paseamos mucho por los Pirineos.

—¿Y por España?

—Nuestra luna de miel transcurrió en España. Hicimos el viaje en un pequeño Citroën: desde la frontera francesa hasta Gibraltar, pasando por Burgos, Madrid, Valdepeñas, Granada. No había ni carretera.

Sir Roland Penrose (Londres, 1906) estuvo esta semana en Madrid, mitad para la inauguración de la antológica de su viejo amigo Henry Moore y mitad para la presentación de su biografía de Picasso, cuya traducción española acaba de publicar Argos-Vergara. Pese a tan apretado programa, Penrose nos concedió una larga entrevista. Contestó a nuestras preguntas con tanta amabilidad como precisión. Sus palabras —que a continuación transcribimos— nos confirmaron algo que ya sabíamos: la profunda identificación de este hombre polifacético con el espíritu nuevo, tal como lo encarnaron las vanguardias.



Sir Roland Penrose. (Foto Luis Pérez-Minguez.)

ras; íbamos campo a traviesa.

—¿Conserva usted algún escrito sobre aquel viaje?

—No, ya se le dijo que yo entonces no escribía. El poeta era Valentine.

—La cual, por cierto, en una plaquette publicada en 1937 tiene un poema que se titula «Seville»...

—Sí, es verdad... Eramos muy románticos. Estábamos llenos de aprecio por España, por el flamenco, por la música española.

—Usted pronto abandonará Francia.

—Sí, eso ocurrió de la siguiente manera: Valentine estaba cada vez más interesada por las religiones hindúes. Consideraba que la vida es algo de lo cual hay que escapar: maya, la decepción, y que la meta de su vida debía ser el nirvana, el separarse de la vida. Yo no compartía esta visión del mundo. Pese a todos los pesares, la vida seguía interesándome, no quería apartarme de la vida, sino, al contrario, vivirla cada vez más. Todas estas historias fueron separándonos. Ella se volvió a la India. Yo me volví a Inglaterra en 1935. Ahí me hice amigos, David Gascoyne y Herbert Read, entre otros. Constituimos un pequeño grupo; nos pusimos a trabajar en la organización de una exposición surrealista, que se celebró en 1936.

—Aquel grupo, ¿se consideraba a sí mismo como un grupo surrealista?

—Sí, sí, estábamos muy ligados a Breton y a Eluard. La exposición fue más obra de ellos que de nosotros. Yo iba cada quince días a París para consultarles todos los pormenores. Me dijeron que dejaban de nuestra cuenta la aportación inglesa, pero que ellos se ocuparían de todo lo demás. Fue una exposición fantástica. Había doce Picasso, doce Chirico, doce Paul Klee, casi quince Max Ernst, Giacometti, Arp, naturalmente Duchamp, muchos Dalí, unos estupendos Miró. Una exposición realmente fantástica, que no podría volverse a reunir. En aquella época nadie quería saber nada de esta pintura. Años después encontré entre mis papeles la factura de los seguros: una cifra irrisoria.

—¿Qué ingleses exponían ahí?

—Nash, Moore, Sutherland, Humphrey Jennings... Un grupo bastante activo y que no estaba mal.

—Pero que se disolvió, ¿no es así?

—Fue la guerra la que lo dispersó. Quizá el personaje más activo, antes y después de la guerra, fuera alguien que no es inglés: el belga Mesens, que llegó a Londres cuando estábamos montando la exposición. Mesens fundó una galería, la London Gallery, y una revista, «The London Bulletin». Fui muy amigo suyo y colaboré con él en ambas iniciativas.

—¿Se mantuvo el contacto con Breton?

—Con Breton y con Eluard. Lo que ocurre es que ya empezaba el cisma entre ellos: el estalinista frente al trotskista.

—¿Existían cismas parecidos en Londres?

—No realmente relevantes. Inmediatamente después de la exposición surrealista estalló la guerra civil española. En aquella época definirse no era demasiado complicado: o blanco o negro; o demócrata o fascista. Claro que había matices: demócratas lo eran tanto los comunistas como el Partido Liberal. Todos intentábamos hacer algo por la causa de la República. Una de las cosas que hicimos fue exponer el «Guernica» en Londres; el lienzo y todos los estudios preparatorios. El acontecimiento tuvo lugar en la misma galería donde se había celebrado la exposición surrealista, y lo curioso fue que como la galería tenía dos salas, coincidió que en la otra, en la mayor, exponía Zuloaga, y que en su exposición había un enorme lienzo dedicado a los defensores del Alcázar. Nos alegró mucho comprobar que, mientras la gente aflujaba para ver el «Guernica», las salas de Zuloaga estaban prácticamente desiertas.

—¿Usted ya conocía personalmente a Picasso?

—Sí, me lo había presentado Eluard en 1935. Cuando empecé a tratarle fue durante los veranos de 1936 y 1937, que pasé en Mougins. Fueron dos veranos maravillosos, porque en aquel Hotel Vaste Horizon donde yo me alojaba estaban Picasso, Dora Maar, Eluard, Nush, Man Ray, Zervos...

—Y el «Guernica», ¿lo vio usted antes de que viajara a Londres?

—Como yo iba muy a menudo por el taller de Picasso, en la rue des Grands Augustins, fui viendo desarrollarse crecer, al «Guernica». Se planteó la posibilidad de exponerlo en Londres. Todo el mundo pensaba ya en la guerra que se avecinaba. Le pregunté a Picasso si quería realmente que el cuadro se expusiera en Londres, si quería arriesgarse. La respuesta no se hizo esperar: «Ese cuadro ha sido pintado contra la guerra y tiene que correr riesgos en relación con la guerra.»

—¿Cuándo volvió usted a ver a Picasso?

—Le vi justo después de la liberación de París. Mi segunda mujer, Lee Miller, era una estupenda fotógrafa que trabajó con Man Ray. Se había hecho designer corresponsal de guerra para «Vogue». Era una mujer extraordinaria, de una enorme actividad. Estuvo en varias batallas, entró en Buchenwald recién liberado por las tropas aliadas y allí tomó fotos increíbles. Llegó a París el día en que los franceses lo liberaron, el día en que el mariscal Leclerc entró en París. Lee se dirigió hacia la casa de Picasso. Picasso, al verla, le dijo: «Esto es increíble, el primer soldado aliado que veo es una mujer, y esa mujer eres tú.» Yo llegué a París poco después, casi clandestinamente, pues entonces estaba en el Ejército británico, trabajando en el servicio de camuflaje.

—¿Y cuándo volvió usted a cruzar la frontera española?

—Bueno, hay un episodio que se sitúa un poco antes de la guerra mundial, y es que acompañé a Zervos cuando éste fue llamado a España en 1936, en plena guerra civil, para ocuparse de la salvación del patrimonio artístico catalán.

—¿Coincidió usted, en la Barcelona de 1936, con Benjamin Péret?

—Sí; recuerdo que le hice una foto, con su fusil al cinto, en las escaleras del hotel Internacional. Años después, Péret me pidió una copia de esa foto, pero no fui capaz de encontrarla. Después de aquel viaje no volví a España hasta muchos años después, cuando empecé a documentarme para mi biografía de Picasso. Entonces visité todas las ciudades picassianas de España: Málaga, La Coruña, Madrid, Barcelona... Sabatés me ayudó mucho.

—¿Y cómo, si usted no había escrito nunca, surgió la idea de ese libro?

—Fue un encargo de un gran editor londinense, que, sabiendo de mi amistad con el pintor, pensó que yo podía hacer su biografía definitiva. A mí aquello de definitiva me aterraba un poco, sobre todo tratándose de Picasso. Decidí ir a verle. Él pasaba unos días en Collioure. Recuerdo que al llegar allí y preguntarle por él me dijeron: «Ahí está», señalándome un punto en el mar. Nadé hacia Picasso, le conté el proyecto, le comuniqué mis dudas y él me dijo que, habiendo cientos de personas que habían escrito sobre él, no existía ninguna razón para que yo, que le conocía mejor que muchas de aquellas personas, no me atreviera.

—Al tiempo que lleva adelante ese trabajo, usted funda y dirige el célebre Institute of Contemporary Art, el ICA.

—En la posguerra, Londres, seguía siendo un lugar un poco al margen de los acontecimientos artísticos modernos, un lugar donde, por ejemplo, se conocía bastante mal lo que sucedía en el continente. Nuestro propósito básico fue ponerle remedio a tal estado de cosas. Muchas de las cosas que hicimos nos fue posible realizarlas porque nadie las hacía. El programa era —y ha seguido siendo— un programa abierto. Hacíamos grandes exposiciones de Max Ernst, de Miró o de Picasso; veo también la primera exposición pop, organizada por Richard Hamilton a mediados de los años cincuenta. Por mi parte, aunque durante un tiempo me alejé del ICA por discrepancias de tipo fundamentalmente administrativo, en los últimos años he vuelto a él; pienso que hay ahí gente joven muy valiosa y que hace un buen trabajo. Por lo demás, he participado también, desde mi puesto de trustee, en varias de las grandes exposiciones de la Tate Gallery, otra de las instituciones que han contribuido a hacer de Londres, al cabo del tiempo, una ciudad abierta a todo lo nuevo.

—Una pregunta obligada: ¿destino del surrealismo tras la segunda guerra mundial?

—Ya me he referido al cisma Breton-Eluard. Fue importante el hecho de que una parte de los surrealistas permaneciera en Francia, mientras otra emigraba a Nueva York. Fue importante porque en Estados Unidos el surrealismo se transformó y transformó el panorama americano, influyendo sobre el trabajo de pintores como Pollock. Pero fue importante también porque hubo ciertas tensiones a la vuelta. Breton, por ejemplo, no volvió a hablar nunca más con Eluard; incluso no había forma de llevarle a ver a Picasso. Lo cierto es que el surrealismo como tal se vio superado, o más bien englobado por otros modos de abordar las cosas. Creo que uno de los hechos decisivos en este sentido fue el que Breton estuviera rodeado, después de la guerra, de gente más bien mediocre.

—Usted, sin embargo, ha seguido fiel en su obra a los postulados surrealistas.

—Mi obra de los años treinta es la base de mis trabajos posteriores. En la exposición de 1936 de la que hemos hablado presentaba objetos (entre otros, «El último viaje del capitán Cook») y collages. Luego hice muchos collages con postales recortadas; sobre ellos escribí Magritte en The London Bulletin. Con mi dedicación más intensiva a los libros y a las instituciones culturales, se resintió un tanto mi obra pictórica. En la actualidad se invierte la tendencia. Cada vez le dedico más tiempo a la pintura, y espero dedicarle más aún en los años venideros.

DE LA OSCURA MEMORIA

Escribe
FANNY RUBIO

(poesía 1939-1952)

A medida que el tiempo pasa sobre el puzzle clasificador de la poesía española de posguerra, nuevas perspectivas asoman por terrenos que en otras ocasiones aparecieron planos, sin fisuras, por la última historia literaria. Ya no me refiero a los esquemas para bachilleres, determinados por un —terrible— objetivo pedagógico, desde donde la mayoría nos inclinamos en el tema de la poesía española de posguerra. Tampoco es mi intención detenerme en aquellas clasificaciones en las que aparecían agrupadas incompatibles maneras de poezificar, feñido de superación el casticismo o denominada original la simple imitación.

A PARTE de aquel baile de disfraces, que también existió desde la crítica, hoy la historia de la poesía española de posguerra se va reconstruyendo con aportaciones que, si por un lado tienen en cuenta el peso de la tradición literaria, en este caso en castellano, y los condicionantes extraliterarios de unas generaciones nacidas o vividas en la época franquista, por otro asumen la especificidad del lenguaje de la literatura. Y hasta cierto momento, es posible tocar sin levantar ampollas.

Muchos poetas de posguerra tienen un lugar en esa historia literaria que nadie les va a arrebatar. El problema es de los que todavía no lo tienen y han tomado la espada y no la pluma para guardarse un sitio.

La belicosidad a la que puede llegar alguno de los poetas jóvenes, vamos, de hoy, hace que se agilice el repaso del callejero a la busca del juzgado de guardia antes que pulsar la primera tecla de la máquina de escribir (los que escriben directamente a máquina). No obstante, en general, y de los poetas llamados de posguerra (bueno, hasta Gimferrer) se puede escribir mucho, se puede decir todo, aparte de que, por regla general, los relieves ya están más o menos marcados, porque algunos, pacientemente, esperan a que se diga, por parte no implicada, todos esos secretos a voces que ellos cuentan, pero que nunca escriben.

Se puede, en una perspectiva sobre los doce primeros años, pasar por la llamada generación del 36, etiquetada por uno de sus miembros como de «realista, intimista, trascendente». Bien está que se olviden las lirás bélicas y las coronas joseantonianas de sonetos y las meteduras de pluma épica de Manuel Machado, afortunadamente vindicado ayer como heredero de Verlaine. Pero que de los primeros doce años sólo nos queden dos libros de versos del 27 y clasificados los poetas en oficiales, puros y rehumanizadores con el apéndice —marginal— postista es algo que convendría evitar en un balance de conjunto. Habría que, por lo menos, acampar en la revista literaria (porque, si no es así, resbalamos) y cuestionar, por ejemplo, la autarquía del grupo de «Escorial», revista que, además de la heroica del imperio y del «nuevo orden europeo», incluyó

en sus primeros años poemas de Otero, Hidalgo, Cano y Nora. Y equiparar aquí el «rescate» nacionalista de Antonio Machado (un acontecimiento de excepción ciertamente) a las traducciones de los poetas ingleses que realiza Leopoldo Panero, uno de los primeros autores de posguerra que deja los ismos por la poesía intimista.

Por la misma razón habría que detectar la mezcla disonante de «Garcilaso», revista de veta política que, a pesar de inclinarse por la estrofa regular y cerrada de su promotor, el llamado aduanero del Gijón, García Nieto, alterna los poemas neoclásicos con los puros, dejando un filo para los neorrománticos y otro para la poesía de Supervielle, Pessoa y Juan Ramón.

Y, siguiendo con los ejemplos, será injusto dejar sobre «Espadaña», a manera de banderilla definitiva, la perspectiva rehumanizadora. Al margen de que la re-

vista leonesa reconoce sus vinculaciones con el 27 español y con Neruda y Vallejo, y de los compromisos individuales y variados de cada uno de sus tres directores, hay que decir también que en esta publicación expresionista se encuentran los llamados «realistas» con la vanguardia nutrida de posguerra. El caso de Cirlot, entre otros, no ofrece duda.

Como sería prudente recalcar que, si en el caos del grupo «Cántico», los poetas que le siguen elaboran una poesía culturalista, no menos cierto es que en esta línea, ni Pemán, ni Leopoldo de Luis, ni Carmen Conde, ni Carlos Edmundo de Ory, ni Gabriel Celaya, ni Blas de Otero, del cuadro de colaboradores de «Cántico», iban a insistir demasiado.

Pero también ocurre que, aunque las revistas españolas de posguerra son eclécticas cuando las creamos confesionales, al mismo tiempo nos dan pistas de primer orden para configurar el mapa literario. Por ejemplo, a través de ellas se puede seguir la huella durante los últimos cuarenta años (sobre todo, de los doce primeros) de Faulkner, de Ezra Pound, de Rimbaud, de Verlaine, de Holderlin, etcétera, y de todos los poetas del exilio español. Porque es en las revistas, y en la primera década ya es un intento demostrado, donde los poetas de dentro y fuera se reencuentran («Corcel», «Proel», «Cancionero», «Poesía», «Insula», «Ariel») muy pronto.

También en esta época de la poesía de los cuarenta hay señales irónicas sobre la

España de Pascual Duarte. Una de ellas es el viento europeo llegado con la colección Adonais, tan próxima a los cuadernos Héroe, de Altalaguirre. En Adonais se leyó a Whitman, a Byron, a Eliot, a Keats, a Rimbaud, a Shelley y a Supervielle. (Este recuerdo es rápido y lo realizo sobre la época de la colección.) La etapa de autarquía que vivió España en estas fechas se refleja muy poco en los papeles literarios.

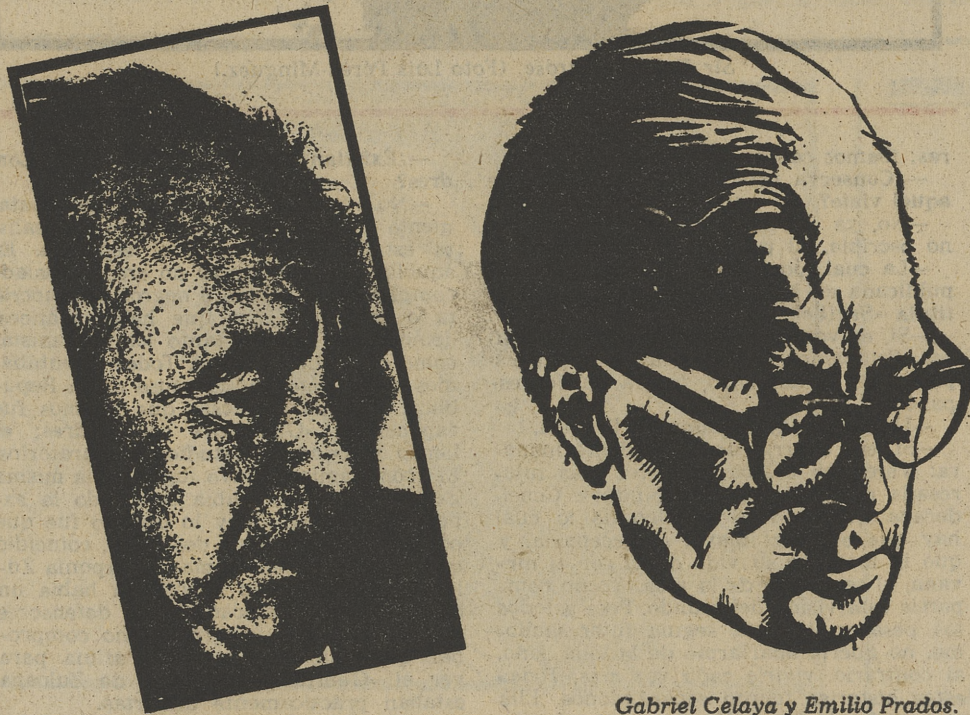
Otras señales dan, en la misma medida esperanzadora, los poetas del exilio, «perdidos, lejos, entre sueño y vida», como diría Cernuda en su libro de 1943. Los poetas trasterrados escribirán una parte importante de su obra mirando a España, y lo que es más: enviando a los escritores de España sus poemas.

Se conocen muy pronto, en ediciones extranjeras o en copias manuscritas, «Mínima muerte», de Emilio Prados; «El contemplado», de Pedro Salinas; «Como quien espera el alba», de Luis Cernuda; «Espacio», de Juan Ramón Jiménez. Este último poema aparecerá reproducido en las páginas de «Poesía Española», en los primeros cincuenta. Y en el caso concreto de Cernuda, sus poemas ya están en el número homenaje de la revista «Cántico».

Cuando el movimiento postista apareció a mitad de la década disonante, ya se empezó a considerar como algo marginal. No hemos de extrañarnos porque recientemente, cuando José Miguel Ullán ha dado la noticia de que Larrea ha muerto, muchos se han enterado de que Larrea existía. El surrealismo español y los ismos que se han sucedido en la posguerra han vivido con complejo de inferioridad. Rechazado por Dámaso Alonso a propósito de su libro «Hijos de la Ira» —uno de los hitos ya clásicos de la poesía del siglo—, afrontados con prevención por Vicente Aleixandre, que llevaba tras de sí una cohorte de poetas a la Sombra del Paraíso, la vanguardia española, que era mucha, llegó también a creerse en un momento lo de marginal.

Asistieron al espectáculo tremendista como primeros actores. Pasearon los poemas de Breton como símbolo de la subversión por bastantes revistas poéticas y, aunque alguno padeció la tentación neoclásica, los demás, en todo momento, se situaron frente al orden, el rigor y la metáfora, que identificaban con la poesía oficial. De todas maneras, aunque dentro del movimiento de vanguardia que llega a ser importante en la posguerra, habría que delimitar los terrenos del postismo y los de la corriente surreal que encarnan Miguel Labordeta y Gabino Alejandro Carriedo. De esta primera etapa, yo llamaría la atención sobre una revista: «Deucalión», y sobre un libro, «Sumido 25», de Miguel Labordeta, ejemplares de un foco radical y permanente de la poesía del siglo.

Son algunos silencios. Aunque el poeta, a veces, por pureza, quisiera prescindir de la memoria, en la oscura memoria se quedaron los hechos.



Gabriel Celaya y Emilio Prados.

Escribe
Antonio BESTARD
FORNISPRIMERAS CONVERSACIONES
SOBRE JOVEN POESÍA ESPAÑOLA

Las Primeras Conversaciones sobre Joven Poesía Española, organizadas por el Consejo de Cultura de la Junta Municipal del Distrito de Salamanca, y por mí coordinadas, han carecido de toda intención dogmática o claramente señaladora. Ha sido muy corto su afán. Justamente se propusieron ser fieles a su título: primeras, porque la intención es que haya otras sucesivas (ya ha sido públicamente señalada la segunda quincena de noviembre para la celebración de las segundas por el concejal del PSOE, presidente de la Junta, Javier Angelina); conversaciones, porque, en efecto, de eso se ha tratado: de dialogar abierta y extendidamente.

Es esa la razón por la cual junto a poetas, si jóvenes, conocidos, figuran otros autores de un solo libro. Ningún deseo, pues, de aupar capillas o grupúsculos; ha sido el afán de rigor y convivencia dialéctica lo que ha primado en este primer paso.

Como tal primer paso de una andadura trabada, estricta y generosa a la vez, quise correr un riesgo cuyos posibles resultados felices son muy necesarios. Tres actos diarios, seguidos de coloquio cada uno de ellos, suponen una deliberada voluntad de simposio o seminario que se aviene con el público general sin renunciar a ninguna de sus exigentes premisas.

El carácter eminentemente mesetario de estas conversaciones ha sido indeliberado y no ha respondido a otra cosa que a planteamientos de organización: los poetas y los ponentes residen en Madrid. Otras lecturas y ponencias habrá que impliquen participaciones no mesetarias. Diez lecturas, cuatro ponencias y una mesa redonda final es cuanto ha podido ofrecer por ahora. Esperaba, y creo haberlo conseguido de alguna manera, que fuera la tensión y el vigor de los coloquios la más alta cota alcanzada, en la expresión y en la polémica. Las segundas conversaciones habrán de plan-

tearse con menos precipitación y más holgura en el programa diario.

La experimentación, experta en lenguaje feraz, de José Miguel Ullán; la perspicacia anotadora de Fanny Rubio —«Reflexión en torno a los años poéticos 1975-1981»—; el caudaloso y jiróvago verbo de Pureza Canelo; el táctil canto a la furiosa belleza de los cuerpos jóvenes que verifica Luis Antonio de Villena; la amplia mirada que sobre la escritura actual proyecta Luis Suñén —«Leer a los modernos»—; el anhelo filosófico de Jaime Siles; la busca y captura de lo simbólico que apetece Santos Amestoy —«Para dar madurez al canto»—; el fresco y penetrante desenfado de Ana Rossetti; la joven y sorprendente voz de Blanca Andreu; el rigor de Jaime Siles —«La receptividad de la joven poesía española»—, que estudió influencias recibidas y generadas; la piqueta plena de inmediatez de Antonio Quintana; los inéditos de Jesús Munárriz; la docta voz de Mario Hernández... Las conclusiones que, entre todos, podamos sacar para el segundo y próximo paso, el fervor y el esfuerzo.

Entre tantas predilecciones como tiene mi cansado y joven, entusiasta y literario corazón, hay una muy alzada: la de dar las gracias. Las doy a las adhesiones de Carlos Bousoño, Francisco Brines, Joaquín Marco, Justo Jorge Padrón (que habría sido lector de no estar en Suecia por esas fechas), de tantos otros, a veces desconocidos, pero valoradores de este intento. A los medios de comunicación social que han seguido el desarrollo del simposio; a los partidarios y a los disidentes; a los reticentes, también; a todos, en definitiva.

Entiendo la poesía como crítica de la vida. Que una vida tan menesterosa de lucidez como es la española de hoy alcance, a través de este humilde y serio empeño, «un poco de luz y no de sangre».

Blanca Andreu,
Fanny Rubio
y Luis Antonio
de Villena.

Escribe
César NICOLAS

Concidiendo con una breve estancia de José Angel Valente en España, SABADO LITERARIO ha pedido al profesor César Nicolás el presente artículo sobre el último libro de Valente, Tres lecciones de tinieblas. Valente intervendrá el lunes en un acto organizado por la editorial La Gaya Ciencia, y el martes pronunciará una conferencia bajo el título de La palabra poética.

EL ULTIMO LIBRO DE VALENTE

Tres lecciones de tinieblas (1) no es en realidad sino un canto, una hermosa y tensa parábola donde José Angel Valente balbucea el nombre de Dios y, al mismo tiempo, a través de variaciones temporales engarzadas de forma semejante a la suite musical, deja que sea el poema en prosa quien se encargue de cantar el origen genésico de la vida y del universo, pero también del lenguaje, del poema y de las leyes y ritmos que lo rigen.

En efecto: en su autolectura de la obra (2) —y en el mismo título del libro— el autor ha señalado la preeminencia del intertexto musical —y específicamente de ese género sacro y sublime que constituyen las lecciones de tinieblas— como origen o fuente inspiradora de sus textos: a la manera de las lecciones de Couperin, cada uno de los poemas de Valente canta, en una suerte de fuga o variación muy libre, una letra consecutiva del alfabeto hebreo. Estas letras (y números) constituyen verdaderos arcanos, formas o arquetipos universales en la tradición de la cábala, y representan las diferentes fuerzas cósmicas o ritmos generadores de la vida (y aun de la música y el poema): en la conjunción de ellas se encierra el nombre de Dios.

DOS EJES

Si en la estructura de las antiguas lecciones estas letras componían un eje vertical que contenía todo el lenguaje y la infinita potencialidad de la materia del universo (números, armonías universales, ritmos primarios), un eje horizontal las complementaba, en una compleja interrelación en cruz, pues a continuación se cantaba un fragmento de las Lamentaciones del profeta Jeremías, eje de la historia, «eje de la destrucción, de la soledad, del exilio, del dolor, del llanto del profeta que termina siempre con este lacerante aviso: *Jerusalem, Jerusalem, convertere ad Dominum Deum tuum*».

Lo sorprendente y original en la estructura de las Lecciones de Valente es la fusión de ambos ejes en un sólo, pues al tiempo que en apariencia nos remite al eje divino y perpetuo de las letras (como si borrara la historia, la mancha, sus tinieblas y lamentaciones) consigue, simultáneamente, configurar un poema único, sucesivo y encadenado con los diferentes textos o variaciones temporales; poema lineal y horizontal —sintagmático—, que se abre y se cierra con el doloroso *Jerusalem, Jerusalem* de la historia y las Lamentaciones, alcanzando así una estructura circular y múltiple, que, como en claroscuro, nos devuelve, retroactivamente, al eje de las fuerzas o ritmos perpetuos y sagrados del origen de la vida, vistos como proximidad e inminencia.

Desde que los formalistas rusos (Jakobson, Tynianov, Sklovskij) insistieron en el significado etimológico de verso (versus, vuelta, retorno), el poema y lo poético se ha caracterizado como una percepción que retorna, que compara, que repite el movimiento, que extrae lo desconocido de lo conocido. Atendiendo a la estructura rítmica, un gran poeta inglés del siglo XIX —Gerald Manley Hopkins— ya indicaba, antes que Mukarovsky, que en todo poema «dos ritmos se mueven, de alguna manera, al mismo tiempo», pues sobre el ritmo lingüístico habitual y automático de la sintaxis, del habla y de la prosa (linealidad, historia, destrucción, progresión, exilio) se superpone verticalmente el número, el metro, la medida, el isócrono tamborileo de los acentos, el esquema melódico versal o forma métrica (circularidad, movimiento armónico inicial que retorna, ciclo, fiesta, paraíso, poema), estructura rítmica que, a la manera de un Ursatz generador y vivificador, nos remite a las zonas de lo sagrado, del mito, del origen, de la matriz divina de los tiempos. Y es sobre todo en las formas del verso libre y del poema en prosa donde el conflicto y la interacción entre ambos ritmos se revela en toda su potencia, descubriéndonos la dramática dimensión poética del hombre contemporáneo.

Tres lecciones de tinieblas alcanza así, con su número «perfecto» y trino, una dimensión tanto sincrónica como diacrónica, abierta a múltiples lecturas: el nombre del Santo se canta en la luz y el resplandor de las letras, pero éstas, unidas, configuran también la historia y las tinieblas, y en esa cruz es donde Adán invoca su nombre indecible, hecho tal vez

de silencio. El mismo material simbólico tiende, asimismo, a constituirse en torno a dos ejes semánticos y semióticos, que se cruzan: la luz (en sus diversas variantes: relámpago, fulguración, llama, pájaro, rayo, pez, falo) y el agua (las aguas, la humedad, el limo, lo cóncavo, la matriz, la vulva), respectivos principios engendradores —masculino y feme-

nino— en la alquimia y la cábala erótica, pero también correlatos de lo eterno e inmutable —por una parte— y del flujo de la materia y de la historia —por otra—, configurando los hilos simbólicos de un inagotable argumento.

UN CANTO MISTICO

PERO, además, el extraordinario interés rítmico del texto (cuya prosa polifónica exige realmente el recitado, como si de una oración o canto místico y anónimo se tratara) contribuye a intensificar y a connotar esas significaciones, pues ya vimos que la fórmula elegida —el poema en prosa— portaba en sí misma la tensión y fusión extremas, el conflicto y la armonía paradigmáticos entre los dos ritmos y los dos ejes, a la manera de los movimientos musicales, cardíacos o respiratorios. Otro tanto cabe decir de los logros tipográficos (la simultaneidad de los dos puntos ortográficos o el estallido de los signos pictóricos de Baruj Salinas que acompañan al texto).

Con todo, estamos ante un libro marginal y lateral de Valente. Sorprende que este título haya sido el tardío receptor de un premio de la Crítica que debió recaer en alguna de sus obras inmediatamente anteriores del poeta. Muchas de las imágenes y símbolos que despliega ya se encontraban en algunos de sus poemas más inmediatos, de los que parecen ser meras recreaciones o variaciones. Pero el autor sale hermosamente librado de una difícil empresa: su libertad creadora, su tenso ritmo y su significación puramente artística son lo que nos interesa, y lo que le alejan de la rigidez de los libros de emblemas o los de mera glosa simbólica o cabalística (en todo caso, el texto sería glosa de sí mismo, del ritmo y la germinación del poema). Los intertextos de la cábala y de la biblia no son necesariamente precisos para su lectura. Ni tan siquiera los de las lecciones musicales. Como en los ancestrales ritos de la fertilidad, Valente nos entrega un canto entre jubiloso y dramático a la vida y la escritura, y su voz —casi plural y colectiva— tiene la frescura y la gravedad de la oración anónima y antigua, y la delicada sensibilidad de lo místico, como si diese su acorde particular y su pleno sentido a un denso substrato hecho no sólo de música, sino de la experiencia de hombres y de generaciones que en una u otra lengua invocaron el silencioso nombre de Dios, el origen y la semilla de los mundos.

(1) Ed. La Gaya Ciencia, Barcelona, 1980.

(2) «Tres lecciones de tinieblas», una autolectura, J. A. Valente, Suplemento de El País (1-3-81).



Dibujo de J. Lezama Lima.

Escribe
Matilde BIANQUI

LA POESIA Y LA PROSA DE JOSE MARIA BERMEJO

De alguna manera, todo libro de poesía es una propuesta. Que el lector la reciba, la asuma o la cumpla es cosa suya, pero el desafío persiste. Las hojas recibieron «Desolación del ansia», de José María Bermejo, y en esta obra el poeta marcó su paso por estos mundos, y quedará marcada seguramente nuestra huella. No recuerdo quién dijo que lo que se dice en poesía no se puede decir de otra manera. Es un decir. Y estos decires de Bermejo llevan a la meditación con voz muy queda.

Como en su obra anterior, «Epidemia de nieve», «Desolación del ansia» es un largo, lacerante poema, poesía de saga e identificación. Desde el comienzo, «Canto de iniciación»: «Infame cárcel / soy / abajo de lo abajo / presidiario de espanto / ¡dame amor / obligación y reja / o moriré!», donde la voz del escritor aún no alcanza la intensidad mayor, aparecen ya los dos mensajes que cardarán el ánimo del lector a lo largo de todo el libro. Quiéralo o no, el hombre lleva su cruz, que bien puede ser razón de amor, de perdón o existencia. Y como en los personajes de la tragedia griega, el hombre no puede (ni debe) eludir su destino, marchando hacia el encuentro deseado

o hacia el espantado final. Oigamos al poeta en «Transparencia cautiva»: «Saldré por mi escarabajo / tacto de orígenes de lobo / hacia ser más en yeminal de aurora / tajando los frenados lutos de cruz asido / a la más alta lengua de nieve / Y llevaré mi tarde sobre el hombro / mi luna sobre el hombro... / ¡Ah!, trance de adivinos / mano que daña cruel mala-ventura / signado círculo / en que me acongojo ileso a mi congoja... / para cumplir mi hiel, mi alondra, mi condena / ¡Oh pascua presa y pura bajo el negro regazo!» Entonces, nos encontramos con el otro mensaje, impar propuesta dicha de esa locura pudorosa, como libertino que va gozando y atravesando la divinidad, lleno de esa dulzura siempre quebrada: habrá que redimirse, que explicarse, habrá que buscar la escritura cero del vivir para que algún concierto de paz le dé respiro. Y naturalmente dé, a ratos pensamos, en la gran tradición mística española: la pasión o lo negro o el levantado incienso, o, como dice el poeta, prontos y a labio armado. Y siempre como constante, la poesía del amor y la redención. Pero en Bermejo hay más, a veces entra o sale del verso como danza flamenca: «Saldré por agonías / hacia el filo más luto de mi cantecrineado... / hasta salir de madre / hasta salir de pa-

tria / y de perdón / hasta salir de nazareno / de traidor / de espuma.» Y aquí la tradición vuelve, porque el poeta va señalando de manera alterna la dicha o el castigo. Pero curiosamente, el escritor nunca espera. La esperanza, en apariencia, tan llena de claridad y libertades, no funciona en los signos de su idioma; más bien nos vamos acercando al sacrilegio, a la profanación, a la llaga o a la llama, donde, sin querer, comprobamos que con sólo cambiar un fonema, la cruz viene a ser la misma. Pero hay más, están los poemitas: «Muerto de rayo / pero ileso / sobre el beso ejercido.» O los hallazgos idiomáticos, muy suyos, por ejemplo, en «A labio armado» encontramos: «Si entro a fuego me aloco, sufro a mares.» Y en el reverso noveno: «Y me retengo par en lo más trino», donde trino cumple oficio adjetival. Pero ahí el adjetivo le hubiera parecido a Bermejo palabra de corta intensidad; se larga a «trino», que rápidamente nos asocia mañana-pájaro-cantido-blandura-canto-pájaro, etc. También en «Inocencia culpable», en el verso octavo, el sustantivo sustituye al adjetivo: «Y estoy tan calabozo.» Al poeta no le alcanza el idioma como tampoco le alcanzaba a Gustavo Adolfo Bécquer en la rima primera: «Yo quisiera escribirlo / del hom-

bre domando / el rebelde mezquino idioma / con palabras que fueran a un tiempo.» Bermejo también sabe que la palabra no alcanza, las va diciendo, las va exigiendo, se revuelca en los signos del poema. Pero tal como ocurre en su propia prosa, la elección y el cuidado son muy prolijos y extremos. El idioma del creador es vario e intransferible; hasta hace muy poco y en algunos ámbitos, sobre todo en Hispanoamérica, existió un gusto por la lengua cotidiana, coloquial, con todos sus encantos y sabores regionales, con sus sobreentendidos, con sus zonas interjeccionales y hasta con sus pobrezaas, que a veces fueron pobrezaas reales, y otras, pobrezaas cargadas de expresión. Vale la pena señalar que en la prosa de Bermejo, por ejemplo, en su novela reciente e inédita, «Soliloquio», la palabra es exactamente conocimiento, drama o finura, estilo a pesar de sí, a veces un recuerdo que apunta hacia un final inesperado y preciso, que si acaso roza «la magdalena» de Proust, propicia la apertura del gran abanico de la memoria, sin caer en sus peligros. O dicho de otra manera. Entre nosotros está José María Bermejo, su palabra estrangulada, atropellada y querida. Está la aherrojada pasión que comporta cada una de sus entregas.

Escribe
Leopoldo
AZANCOT



TRUMAN CAPOTE



EL HORROR DE LA VIDA

MUSICA para camaleones, de Truman Capote (Editorial Bruguera), ha sido publicada con unas frases, extraídas de dicha obra, que dicen: «Soy alcohólico. Soy drogadicto. Soy homosexual. Soy un genio.» Aunque de todas ellas la única afirmación que no responde a la realidad es la cuarta, resulta innegable que aun ésta —y más en relación con las precedentes— constituye una buena introducción al último libro del autor de *A sangre fría*: el alcohol, la droga, la homosexualidad y el arte son los pozos de vértigo que se abren bajo la delgada superficie de una obra que, sin ser de primera magnitud, sí tiene fuerza e interés como para concitar mucha admiración, para provocar a la lectura.

En *Música para camaleones*, libro misceláneo que comprende relatos de mayor o menor extensión y apasionantes diálogos, Capote se muestra como uno de esos raros escritores —raros hoy, y en especial en Europa— capaces de atraer a muy varios lectores sin por ello menguar sus propias exigencias artísticas. Obviamente, ello sólo puede conseguirse por una doble vía: un asombroso dominio de las técnicas literarias y la decisión de enfrentarse desnudamente con lo dado, cogiendo al toro de la realidad por los cuernos.

Ficción y realidad se mezclan inextricablemente en las páginas de esta obra, que suponen una superación de los esquemas estéticos de la «novela real» que Capote ilustrara magistralmente con el libro antes citado. La materia aquí es su experiencia, propia o delegada, y sobre ella, la ficción florece con una discreción exquisita. Lo que hace de *Música para camaleones* un libro que interesa por igual al lector común y al máximamente refinado.

El narcisismo y al complacencia, que hacían la debilidad del arte de Capote, han desaparecido en este libro. O, mejor, siguen estando, pero compensados por una visión trágica de la vida, a la que, paradójicamente, ese narcisismo y esa complacencia privan de la vulgaridad y del desmelenamiento en que hoy incurren tantos a la hora de enfrentarse con lo atroz. *Música para camaleones* debe de ser tenido, en consecuencia, por uno de esos escasos libros que alcanzan el estatuto de lo artístico sin pérdida de sustancia, que aciertan a mantener el equilibrio entre lo buscado y lo hallado, entre la técnica y lo imaginario.

ADIOS

A

SAROYAN

A los setenta y tres años falleció, el pasado día 18, en El Fresno (California), el escritor William Saroyan. Novelista y dramaturgo, Saroyan disfrutó de un amplio eco lector en nuestro país, aproximadamente en la década de los 50, con novelas que describían, a menudo, la América de la posguerra, el retorno de los combatientes y su reinserción en la todavía «inocente» sociedad americana: *Las aventuras de Wesley Jackson*, *Mi nombre es Aram* o, tal vez la más conocida, *La comedia humana*. Especialista en la descripción de «las pequeñas cosas de la vida», Saroyan llegó a los adolescentes de su país (y del nuestro), merced a su capacidad para confabular el costumbrismo, la ternura impresionista en el diseño de los personajes y, progresivamente, la incursión de lo onírico en su narrativa.

Hijo, como Elia Kazan, de un inmigrante armenio, Saroyan inició su carrera literaria en 1933 con *El hombre en el trapecio volante* y otros cuentos, a la que siguió una dilatadísima producción de novelas, relatos y obras de teatro. Ya antes de la segunda guerra mundial, Saroyan disfrutaba de una gran popularidad en su país: en 1940 ganó el Pulitzer con su obra teatral *El momento de tu vida*; muchos de sus relatos y obras teatrales fueron, asimismo, llevadas al cine, y la adaptación cinematográfica de *La comedia humana* recibió un Oscar en 1949. De su producción literaria destacan, junto a los títulos ya citados, *Tres veces tres*, *El tigre de Tracy*, *Chiquillos*, las obras teatrales *La dulce melodía del amor*, *Mi corazón está en las montañas*, *Gente maravillosa*. *Nacimiento decoroso en tierra verde*...

Su producción literaria había disminuido en los últimos tiempos. Sin embargo con setenta y un años publicó la obra biográfica *Obituarios*, al tiempo que veía palidecer la estrella de su popularidad.

UN PURITANO

El dolor del hombre

MONTESINOS Editor, que a pasos lentos y medidos viene enriqueciendo sin fallos nuestro horizonte literario, acaba de publicar, bajo el título de *El holocausto de la tierra*, una selección de relatos de primera categoría de Nathaniel Hawthorne, ese genio sombrío del puritanismo norteamericano sobre el que Borges —único en nuestro idioma— escribiera páginas deslumbrantemente esclarecedoras. Muy bien escogidos, estos cuentos revelarán a muchos la importancia de un escritor que entre nosotros ha sido poco y mal leído.

Como Kafka —y, según creo, por las mismas razones—, Hawthorne puede desconcertar en una primera lectura: sus personajes están notoriamente por debajo de la trama narrativa en que se ven envueltos. ¿Por qué ello? A mi parecer, debido a que su creador se desenvuelve simultáneamente en dos planos, el de lo surrealista y el de lo simbólico; o dicho de otra manera, a causa de que el autor de *La letra escarlata* no quiso sacrificar su experiencia a sus ideas, ni sus ideas a su experiencia. Sus narraciones, así, ponen en presencia seres vulgares enfrentados con un destino que los sobrepasa, y del que no tienen conocimiento, sino por los efectos que del mismo se derivan; muestra la desazonadora incidencia de lo sagrado sobre lo cotidiano, sin permitir que se rompan las fronteras entre uno y otro; da al César lo que es del César, y a Dios lo que es de Dios pero sin perder nunca de vista —antes bien, poniéndolo de manifiesto— que de esta manera desencadena un drama en el que la víctima, por definición, es el hombre.

Hawthorne, sin embargo, no se limita a lo que antecede, al modo de Kafka, sino que, una vez ha establecido ese drama a que arriba aludi, asume el dolor de sus protagonistas de un modo no por discreto y elusivo menos intenso, con lo que sus relatos adquieren una dimensión secreta que los eleva a zonas de lo artístico poco frecuentadas: aquellas que recorren a intervalos esas ventolinas del dolor originario tan conocidas por un Rilke, en sus postrimerias.

Hay que leer a Hawthorne sin apriorismos acerca de la pretendida elementalidad del mundo espiritual norteamericano. Y también sin dejar que un conocimiento superficial —eufemismo para mencionar lo inexistente— del puritanismo —considerado exclusivamente en sus efectos morales, sin tomar en consideración su causa trascendente— nos aleje de lo esencial: el trágico reflejo de una naturaleza humana vista como caída en un intento de racionalizar todo lo que en esa naturaleza concreta escapa a la conceptualización.

OTROS LIBROS

UNA serie de reediciones de interés se ha producido en los últimos días. De las mismas, seleccionamos las siguientes: *Vida y obra de Sigmund Freud*, de Ernest Jones (Editorial Anagrama), en tres volúmenes de bolsillo: se trata de una edición abreviada, a cargo de Lionel Trilling y Steven Marcus, de una obra fundamental, ya clásica, indispensable para conocer en profundidad la visión oficial del círculo freudiano acerca del creador del psicoanálisis y de su andadura vital. *La muerte de Artemio Cruz*, de Carlos Fuentes (Editorial Bruguera), es una de las primeras novelas de su autor y una de las mejores. *La montaña de los siete círculos*, de Thomas Merton (Edhasa), constituye un documento de primera magnitud acerca del catolicismo norteamericano de la primera mitad de nuestro siglo: unas memorias características del período de vuelta a la religión del período de entreguerras.



Escribe Carmen SAIZ

UN CUENTO MORAL

«El castillo de arena»,
de Iris Murdoch

PROBABLEMENTE si el pobre Mor hubiera vivido su catástrofe matrimonial y su fugaz apertura al amor en la llamada *década prodigiosa*, su destino hubiera sido entregarse a un *viaje metanoico*, de cariz laingiano, y desestructurar su familia interiorizada para ganar, por fin, las oscuras leyes de un deseo propio.

PERO 1957 fue un tiempo bien arduo, la guerra fría desplegaba su prestigio abotargando posibilidades y conciencias; un cierto neovictorianismo se instalaba entre los que, derrotado el fascismo, supieron asimilar sus técnicas, y la novelística británica aprendió a descifrar las pequeñas catástrofes de los que yacían en tranquila desesperación.

A esta estirpe de héroes absurdos, sin espesor psicológico, representantes puros de la nadería, nimios en su cómica seriedad, pertenecen los protagonistas de *El castillo de arena* (1).

Y sin embargo, ¿cómo se nos imponen nitidos y tiernos en su incapacidad para afrontar el azar, la brizna de libertad y amor que representa Raim, la pintora edipizada! Al final de sus ridículos dilemas, de sus ocultamientos, de las pequeñas trampas, de sus luchas por una coherencia imposible y una unidad moral desvinculada, ¿cómo reconocemos nuestro rostro, inaccesible y tedioso, idéntico tras las muchas máscaras...! Al menos ahora, de vuelta a una edición nueva de la guerra fría, rotos tantos juguetes, catapultados al desengaño de las filosofías de nuestro tiempo.

El castillo de arena es la historia de la doble derrota de un matrimonio que ha devorado a sus protagonistas y de la posibilidad de advenir a un mundo más ajustado a deseos y sueños que acaban siendo reputados como irrazonables y egoístas, por sus propios actores resignados.

La minuciosa pesantez de la clase media británica, la angostura de su mundo, la pesadilla rígida de sus tradiciones, el ridículo dramatismo de sus opciones morales, son desolados ante nuestros ojos con precisión fría de entomólogo. El resultado no puede ser más desolador. Su malestar destila una comicidad melancólica e hiriente. Ni héroes típicos ni portadores de un secreto descifrable en su oscura intimidad, sino soportes de leyes que, desconocidas y desconociéndose, les poseen de parte a parte, para fijarles en la determinada y exacta estupidez de sus reflexiones sobre la felicidad, la libertad, la conciencia moral, la fidelidad, el dolor, las obligaciones familiares.

El destino adopta aquí una máscara patética, convirtiendo a los protagonistas en actores ciegos de un mundo oprimente, rasgado a veces por instantes de renegada e inquietante belleza. Así, el nacimiento y desarrollo del amor entre Raim y Mor, la dulce e incontaminada voluntad de aquella, el paulatino y aterrador descubrirse y desconocerse en los ojos del otro: momentos de una rara libertad reencontrada.

PERO el buen Mor no supo extraer la lección de las *Elegías de Propercio*, que hace traducir a sus alumnos: «Mientras quede luz —dijo Carde, hablando con lentitud en su tono alto y pensado—, no renunciéis a la alegría de vivir.»

BLEDYARD y Nan, el artista filósofo-cristiano y la dominadora esposa, que sabe extraer de las batallas domésticas instrumentos para quebrar voluntades, persuadirán a Mor de lo contrario. ¡Que el hábito les embalsame, piadosos!

El castillo de arena es, pues, una extraña novela, magistral en la descripción de los caracteres, que sabe rescatarnos del tedio de lo que narra por su rigor sostenido.

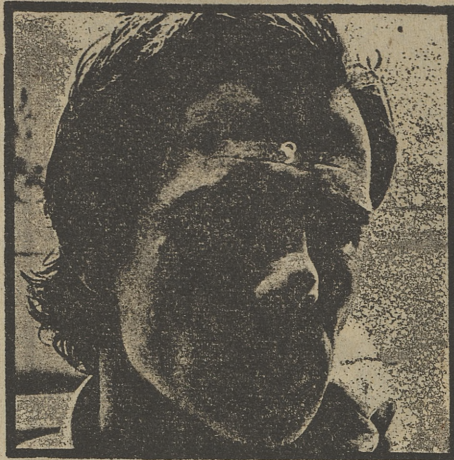
ACASO no es este el poder de la literatura? La traducción de Flora Casas es, por lo demás, más que correcta.

(1) «El castillo de arena», de Iris Murdoch, Editorial Alianza Tres, Traducción Flora Casas, 327 páginas.

EL LUMEN
ARTÍSTICO
CULTURAL
MENSUAL
DE
PENSA
MIO

Escribe E. BRONCHALO

EL, JIMMY



Yo entiendo que de una cultura subpagada no pueden extraerse sino toda clase de ruindades. La primera de ellas es, por supuesto, la envidia. En un país cuyo nivel de escritores bienpagados nos evoca aquel «Chaval, toma Vitalca» o el zumbido bullanguero y tercermundista del «ciclista que era el amo de la pista», lo anormal sería que se examinase con justicia el último libro de Joaquín Giménez-Arno. Es tal nuestra grosería intelectual, tal la farsa que circunda a los cuatro pelagatos que luchan por perpetuarse en el coto privado de la estupididad cultural, que sólo queda, como dulce remanso de relativa felicidad —en algunos casos—, de exaltación gloriosa de la felicidad —en otros—, el refugio amable que nos prestan los buenos amigos. Perdonésemel el inevitable tono de vanidad —quienes me conocen sabe que ni la tengo ni tengo por qué tenerla— que siempre arrastra consigo una confesión. Cuando conocí a Giménez-Arno, él escribía una novela que luego sería «Las islas transparentes», presentada al premio Nadal y publicada después en la misma editorial. Joaquín dejaba tras de sí la tumultuosa y cálida época del «Indiscreto Semanal», un semanario sobre el que siempre pesará mi admiración. «Las islas transparentes» quería evocar un mundo donde fuese enalzada la felicidad. Desde entonces supe que Joaquín es un hombre feliz.

Aquí, el provincianismo al uso —con cuatro sagrados popes cuya misión debería reducirse a su exclusivo trabajo y no a la observación morbosa y parapléjica del trabajo de los demás—, hace imposible, no ya la consecución, sino la concepción, siquiera, de la felicidad. Y no me extraña. Debe ser aburridísimo estar cultivando imagen día a día, minuto a minuto, con esa rara meticulosidad introspectiva que proporciona la mirada clavada en el propio ombligo. A mí, si algún ombligo me divierte —creo que a Joaquín también— es un ombligo ajeno; el mío lo tengo muy visto.

Ahora, con la aparición del libro «Yo, Jimmy» (1), la torva caterva no ha vacilado dos segundos. Aplican la misma inconsciente mano férrea que los ha mantenido atados durante cuarenta años. El increíble cinismo del señor Umbral le ha llevado a escribir —sin que le temblara el pulso— esta soberbia frase: «Tendríamos que ir dejando en paz a los Franco.» O sea, que antes sí y ahora no. Yo le recomendaría al señor Umbral que se tomara un tripi y pasara a otra cosa. Si tuviese un billete de cinco mil pelras en el bolsillo por cada Franco en negrita que

he leído al señor Umbral, ahora mismo salía a la calle con una pasta.

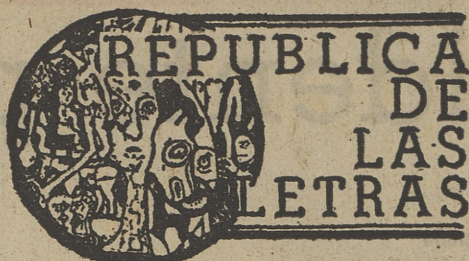
Yo entiendo que observar inermemente cómo un tío se trinca unos buenos kilos —y no es que al señor Umbral le falten— a base de colarse una temporada en casa del enemigo, escueza y, cuando escuece, lo mejor es rascarse y pensar en el emotivo bamboleo de caderas de aquella bellísima tahitiana que no vimos ese día. Se trata, solamente, de echarle imaginación. También entiendo que quienes aparecen grotescamente retratados en este libro —caso del señor Umbral, señor Anson y muchos más— se nieguen a admitir lo evidente; al fin y al cabo, la democracia nunca llegará para ellos.

Pero no es esto lo que me duele —la envidia es moneda corriente—, lo peor de todo, es que quienes con tal paranoia han entrado a saco en el libro de Giménez-Arno, tengan el rostro de negar lo evidente y no reconozcan siquiera la inmensa claridad mental que anima el proyecto. Sólo falta que se nos recrimine el sagrado gusto por la modernidad que depara la droga, el necesario desorden que engendra la vida del que vive y deja vivir o la supuesta insolencia del intruso en el conocido corral de gallinas cluecas. Este libro, al margen de ser una bofetada, es también la historia de un desencanto enmarcado en un escenario cuyo decorado lo configura la imagen peripatética de toda decadencia. Como contrapunto a esa frialdad de diamante que hurde el cerebro de los poderosos, Joaquín nos cuenta una esclarecedora anécdota sentimental: «Sólo tenía para comer —el poeta Carlos Orza (2)— un bollo y un café al día, y aquella mañana, en Ibiza, al ver que una mujer miraba su único almuerzo con el mismo hambre que él, le propuso:

—Te cambio el café porque me mires... para apostillar:

—Eso es ser humano. Eso es calor.

Lo que pasa aquí es que circula mucho androide.



EL CENTENARIO DE JUAN RAMON Y SU CONGRESO

A un mes vista del Congreso Internacional Conmemorativo del Centenario de Juan Ramón Jiménez, organizado por la Universidad de Sevilla, ha pasado por Madrid, camino de París, el secretario ejecutivo del Congreso y catedrático de Literatura Española de la Universidad, Jorge Urrutia, con quien tuve ocasión de hablar en el Círculo de Bellas Artes tras la conferencia que sobre «La prosa de Juan Ramón» dictó aquí para el ciclo de la Asociación de Escritores y Artistas.

Del 22 al 27 de junio se desarrollará el Congreso, en cuya organización también participa la Diputación Provincial de Huelva con la colaboración de la Casa-Museo Zenobia y Juan Ramón, de Moguer. Los actos académicos ya previstos —conferencias de apertura y clausura, ponencias, comunicaciones y coloquios— tendrán lugar en la Universidad Hispanoamericana de Santa María de la Rábida, pero previstos también están un homenaje personal a Juan Ramón en Moguer—Museo, cementerio y Fuentespiña—, una exposición de cuadros del poeta reunidos por vez primera, otra exposición bibliográfica, varios conciertos sobre textos juanramonianos y diversas visitas culturales y una excursión a la sierra onubense con la participación de los congresistas inscritos. Jorge Urrutia me facilitó, además, la lista provisional de participantes y sus correspondientes ponencias o comunicaciones. Conocidos críticos, profesores y escritores figuran en esa lista—65 en total—, cuyos nombres no doy por lo numerosa, aunque sí diré que la conferencia de apertura estará a cargo de Alonso Zamora Vicente.

LA SEMANA LITERARIA EN MADRID

AUNQUE la primavera, y el verano inminente, alarga ya mucho los días y el calor a veces se deja sentir, todavía los actos literarios bajo techo se suceden y acumulan casi todas las tardes de este mayo madrileño. Es 1981 no sólo el año del primer centenario de Juan Ramón. También lo es de Fernando Villalón, aquel gran poeta andaluz, marginado del 27 por diversas razones, pero tan admirado por Alberti y otros, al que convendría rescatar de cierto injusto olvido. Así lo entendió la Tertulia Literaria Hispanoamericana en el homenaje que le rindió el lunes 18 Manuel Ríos Ruiz, que ha preparado y prologado además una antología poética que la nueva colección Puerta del Sol va a editar en seguida. El mismo día, en la galería Juan Mordó, Argos Vergara presentó la biografía «Picasso», de Roland Penrose, llegado expresamente de Inglaterra, y nos habló de la obra Antonio Bonet Correa. Otras presentaciones, en sucesivos días, fueron la de la revista «Diálogo Iberoamericano», de cuyos objetivos editoriales nos hablaron Ángel María de Lera, Justino Azcárate, Raúl Morodo y Jesús Ramón en el hotel Eurobuilding, y la del poeta argentino Juan Carlos Firpo y su nuevo libro «Palidez», a cargo de José Jurado Morales, quien a su vez fue presentado por Santiago Castelo con motivo de «Cuenco de soledades», que también acaba de salir. Los dos autores leyeron poemas de sus libros en el mismo acto, un acto con cóctel en el Ritz. En «Los jueves de la Biblioteca Nacional», por otra parte, Fernando Chueca Goitia, Ramón de Garciasol y el pintor García Ochoa intervinieron como presentadores del libro «Poemas metafísicos de Quevedo», que lleva grabados del pintor. Hubo también, entre otras, una conferencia de

Escribe

Jacinto LOPEZ GORGE

Manrique de Lara—«Olvidos de Moguer»— dentro del ciclo juanramonianiano del Círculo de Bellas Artes y una lección poética de Salvador Pérez Valiente en «El Taller Prometeo de Poesía Nueva» (cripta del Café Lión).

LEOPOLDO DE LUIS, EL PREMIO QUEVEDO Y OTROS PREMIOS

COINCIDIENDO con la concesión del Premio Francisco de Quevedo 1981, que ha sido otorgado al poemario «Fluyen permanentes», de Julia Escobar, acaba de publicarse «Entre cañones me miro», de Leopoldo de Luis, que obtuvo el mismo premio en 1980. Un verso de Emilio Prados presta título a este maduro libro que, según Leopoldo, es anterior a «Igual que guantes grises», el premiado y publicado en Sevilla con el Angaro 1979 y galardonado después con el Premio Nacional de Literatura. Uno de los mejores poemas de «Entre cañones me miro», el titulado «A una luz simultánea», lo publicaba antipadadamente «Nueva Estafeta» en su último número. Por cierto que el Premio Angaro 1981 se ha convocado en estos días. Otro libro premiado en el 80, cuya edición aparece ahora, es el de Salustiano Masó «Las glosas del oscuro», Premio Ciudad de Badajoz. Y ya metidos en premios publicados, he aquí otro más, con su accésit: «La voz y su vacío», de Antonio Domínguez Rey, que también en el 80 alcanzó el Rafael Morales, de Talavera de la Reina, y «Almendra de preguntas», de Ángel Sánchez Pascual, que fue el accésit, los dos en la talaverana Colección Melibea. Al propio tiempo, el Ayuntamiento de Talavera convoca el VII Premio de Poesía Rafael Morales, cuyas bases se enviarán a todos cuantos las soliciten.

EL AÑO LITERARIO ESPAÑOL DE 1980

EDITORIAL Castalia, desde hace algunos años, viene publicando, uno tras otro, su volumen anual sobre el año literario anterior. Un inapreciable tomo de gran utilidad para críticos y estudiosos y para cuantos se interesan por la literatura española. Ahora acaba de publicar el correspondiente a 1980, y con tal motivo Castalia ha organizado en la Casa del Libro de la Gran Vía una mesa redonda que siguió a la intervención de Alonso Zamora Vicente con ocasión de los cien primeros volúmenes de la Colección Clásicos Castalia. Andrés Amorós, coordinador de «El año literario español 1980» y autor de su «Introducción», dirigió la mesa redonda, participando en ella junto a Fanny Rubio, Darío Villanueva, Jorge Urrutia y Fernando G. Delgado, todos ellos firmantes de otros apartados del volumen: «La poesía», «La novela», «La no ficción» y «La literatura en Canarias». (Los demás firmantes del libro son: Xavier Fábregas—«Un año de teatro catalán», Jaume Pont—«La literatura catalana», Jorge Urrutia—«La literatura en Andalucía», Ricardo Bellver—«El año cultural en el País Valenciano», Raúl Guerra Garrido—«El año cultural en Euskadi»—y Eduardo Haro Tecglén—«Las preguntas al teatro.») A lo largo de la mesa redonda, que giró en torno a «La literatura española ante los años 80» —«Hay un país vivo y no sé si existe una literatura de creación igualmente viva que lo exprese», decía Amorós—, se revisaron los problemas con que se enfrenta la literatura ya en «libertad absoluta y total», agotados el experimentalismo de algunas minorías, las buenas intenciones políticas y otros objetivos válidos hasta hoy y ya caducados.

MAS "PLAYBOY"

EL mensual «Playboy» —uno de los «magazines» de mayor venta en el mundo— da un paso adelante en España. El objetivo es reforzar su dignidad con la incorporación del mundo intelectual a las actividades de la empresa. Baltasar Porcel explicó, en rueda de Prensa, cuáles eran los planes inmediatos de la organización. El arte, la música, el cine, el teatro, la literatura y los «problemas de nuestro tiempo», rebasarán el estricto campo de la revista y llegarán a un orquestado programa de coloquios, representaciones teatrales, presentaciones cinematográficas, con toda la emoción del directo. También se convocan tres premios «Playboy» de pintura, fotografía y relato. Parece éste un intento serio y aplicado —en el buen sentido de la palabra— de cubrir ese optimismo intelectual y vital que tantísimo necesita nuestro desarrollo

democrático. Uno espera que tal aportación contribuya al fortalecimiento de nuestro mundo cultural, a su trasvase en los distintos estratos sociales y en una reivindicación unánime

tendente a gozar cierta —ya que toda no es posible— felicidad. Desde aquí, bienvenido sea el dinero invertido en esta isla plagada de misantropía y abandono que es la cultura española.

FEDERICO Jiménez Losantos, treinta años, autor de Lo que queda de España, director de la revista Diwan, profesor de literatura, zrmante del Manifiesto de los 2.300, y uno de los mejores escritores con que cuenta la nueva generación española, ha sido víctima de un atentado, reivindicado por un grupo ultracatalanista denominado Terra Llure. Con una sangle fría y una siniestros que recuerda la de las Brigadas Rojas Italianas, los agresores le han dejado, con un recuerdo imborrable» en forma de bala disparada contra su pierna derecha. Así es de imbécil el humor de estas gentes.

No queremos hoy entrar en el fondo de una polémica acerca de dos lenguas que nos son igualmente entrañables. Polémica en la que el herido está y de la que ha sido víctima, sin duda, por la interpretación que de ella han hecho los miembros de un grupúsculo que en esta ocasión (los móviles de la violencia no son jamás ideológicos, sino mera ideología exasperada de la brutalidad) se han amparado en la supuesta defensa de la lengua catalana, de la misma

manera que otros energúmenos argumentan a tiros en defensa de su peculiar sentido del españolismo. Violencias aparte, queremos señalar que algo muy grave está sucediendo en Cataluña, aunque pretendan ocultarlo los complacientes editorialistas de los periódicos de más circulación. Estas cosas suelen ser obra de gente delatante, pero nunca suceden (porque sí). A Jiménez Losantos, desde que publicó Lo que queda de España, sectores de la intelectualidad catalana vienen sometiéndole a un verdadero acoso. No se trata ya de argumentos ni de razones. Cabe recordar por ejemplo las declaraciones hechas en su día por María Aurelia Capmany, proponiendo la expulsión del escritor de la comunidad catalana, y calificando de paso a El País como «boletín oficial del Imperio hacia Dios». Cabe recordar que un escritor, se supone que equilibrado, como Jaime Gil de Biedma ha llegado a calificar de fascistas a los firmantes del Manifiesto de los 2.300. Si así reaccionan de reaccionariamente los estamentos intelectuales, ¿cómo extrañarse de que llorieran en casa de Jiménez Losantos las amenazas telefónicas?

¿O de que en la puerta de la casa de Alberto Cardín, también escritor y también firmante del incriminado Manifiesto, exista una pintada que dice Ocupants fora?

Tiene algo de simbólico el desarrollo del atentado. El recorrido en coche, con los agresores amenazando en catalán, y Jiménez Losantos intentando razonar, dialogar, en la lengua de Cervantes (sí, señor Gil de Biedma), ilustra con trágica claridad la impotencia del intelectual y de su razón, frente a la violencia ciega con que algunos «razonan».

Los lectores de Sábado Literario conocen muy bien a Jiménez Losantos. A partir de octubre tendrán ocasión de conocerle más directamente. La víspera del atentado, el escritor acababa de recibir la noticia de que había sido admitida su solicitud de traslado a un instituto madrileño. Le mandamos, desde aquí, nuestra bienvenida anticipada.

S. L.

CON FEDERICO

Escribe
Manuel
CEREZALES

"Residente privilegiada" (+)

CUANDO en 1977 María Casares vino a España para representar «El adelfo», de Rafael Alberti, tuve ocasión de saludarla y charlar con ella. Advertí que a pesar de haber residido más de cuarenta años en Francia, conservaba en la pronunciación el dejo gallego de la infancia. Había salido de Galicia a los nueve o diez años para instalarse en Madrid en 1931, cuando su padre, Santiago Casares Quiroga, fuera nombrado ministro de la República. En 1936, desencadenada la guerra civil, María, con su madre, se trasladó a París. Tenía entonces catorce años de edad.

De aquella conversación, en la que María se refirió constantemente a Galicia y a su propósito de visitar demoradamente a La Coruña, su ciudad natal, deduje que estaba indeleblemente marcada por el espíritu y las formas de cultura típicamente, mejor dicho, míticamente, gallegas. Leyendo ahora este libro de memorias se confirma aquella impresión personal de su inalterable gallegridad. Una de las notas constantes del libro es la fidelidad a sus orígenes en los recursos de su infancia en La Coruña o en las referencias explícitas a lo gallego que hace a lo largo de toda su obra; también en su manera de pensar y de entender el mundo y la vida, en las vivencias del clan familiar, en la interpretación del catolicismo gallego como un sentimiento pagano y en su sensibilización a los fenómenos sobrenaturales. El trasplante y la larga residencia en Francia no han modificado los rasgos innatos o adquiridos que desde la niñez caracterizan su personalidad.

En este libro se nos revela también como escritora. Su facilidad y brillantez de pluma la hubieran hecho triunfar en la literatura si no se hubiera dedicado a una profesión tan exigente en la entrega como el teatro. El libro, escrito en francés, aparece ahora traducido al español por Enrique Sordo. La autora no ha empleado el idioma español seguramente porque el francés ha creado en ella el hábito de expresión cotidiana. Su predisposición para la prosa literaria es evidente tanto en la conversación coloquial como en la influencia, el rico vocabulario y la capaci-

dad descriptiva de su escritura. Y por el poder de evocación. Las páginas dedicadas a la infancia en La Coruña han merecido elogios de Alejo Carpentier, quien supo ver en ellas el interés del contenido y la calidad en el modo de relatar. María Casares se aproxima a la realidad lejana con sentido de objetividad, proyectado sobre hechos y personas de su contorno familiar y social y sobre sus propios sentimientos, emociones y reacciones de su exacerbada sensibilidad. Establece cierta distancia entre su papel de narradora y la presencia de sí misma como protagonista de la historia que narra. El rasgo más característico de su estilo en la naturalidad. Pocos libros de memorias tan sinceros como el suyo. Cuenta cómo sucedieron las cosas y deja que el lector las califique y juzgue. No oculta ni disimula pasiones, yerros y torpezas inherentes a la condición humana, y con esto no aludo solamente a sus relaciones con Albert Camus y otros amantes, sino también a la confesión de defectos y carencias tan definidores de la individualidad como los méritos y virtudes. Esa misma naturalidad, exenta de toda intención de sorprender o escandalizar, autentifican la verdad del relato y el lector tiene la sensación de que la autora es exactamente como ella se pinta a sí misma y de que se encuentra en presencia de unas confesiones despojadas de toda intención exhibicionista del propio valer.

Su sinceridad se extiende a las personas con las que mantuvo relación. Realza los méritos ajenos y procura velar, sin



encubrirlos, debilidades y errores del prójimo. Incluso sus padres, a los que recuerda con cariño conmovedor, no se libran de esas pinceladas de contraste, sin las cuales perderían relieve las zonas claras de la imagen. En cuanto a su padre, se equivoca al afirmar que en 1936 dejó la presidencia del Gobierno por querer armar a las masas, cuando los testimonios históricos concuerdan que lo hizo por lo contrario, por no querer entregar las armas. El libro carece de pasión política, por lo que no es de extraño que en este aspecto no aporte información de interés. Mantiene sin desfallecimiento la fidelidad a la memoria y a las ideas de su padre y la solidaridad con los republicanos españoles exiliados, pero su verdadera vocación y la pasión de su vida es el teatro. El teatro es el destino. Como lo fue la pintura para otro español universal cuya vida presenta cierto paralelismo con la de la genial comedianta.

Llegada a París a los catorce años, sin dominar el francés, tímida, expuesta a las crisis de su temperamento hiperestésico, pero con una voluntad indomable, en pocos años se consagra como la primera actriz del teatro francés. El camino estaba sembrado de escollos. Solamente una personalidad enérgica y muy sugestiva, de mujer superdotada, pudo disipar las reservas que lógicamente se oponían a la pretensión de una muchacha extranjera de dedicarse a un arte que exige el conocimiento profundo y matizado del alma del idioma. Las memorias son la historia de esta aventura singular, contada paso a paso, sin darle demasiada importancia a las dificultades que hubo de superar, muchas veces derivadas más de sus impulsos interiores y de su espíritu autocrítico que de la hostilidad del medio o de la desconfianza de las personas a las que se veía en la necesidad de acudir. Cumple el libro, aparte de su valor autobiográfico, la función testimonial de dar semblanzas vivas de muchas personalidades de la cultura francesa, especialmente, como es lógico, del teatro, y de registrar sus impresiones de un período de la vida europea conmovida por sucesos trágicos; el más espantoso de todos, la II Guerra Mundial y la consiguiente ocupación alemana de París bajo la cual se vio obligada a vivir y trabajar la entonces joven actriz española.

Le ocurre a María Casares, escritora tardía, algo parecido a lo que les ocurre a los escritores noveles, que en un solo libro quieren volcar todo lo que llevan dentro. Si de algo adolece el suyo es el de la propensión de la autora a la divagación en torno a cuanto ocurre a su alrededor. Culta e inteligente, sus observaciones nunca son vulgares, aunque, por lo demás, densifiquen excesivamente el relato. De todos modos, no entorpecen la lectura, ya que según se avanza por entre sus páginas, lejos de decaer, el interés crece.

(*) «RESIDENTE PRIVILEGIADA». Por María Casares. Argos Vergara. S. A. Barcelona, 1981.



Escribe
José María MORENO GALVÁN

Como anunciamos a raíz de la desaparición de nuestro entrañable Moreno Galván, publicamos de nuevo este artículo —uno de los últimos del escritor— aparecido en nuestras páginas el 4 de mayo de 1979. Moreno Galván fue, además de crítico literario, cultivador excelente del género viajero, razón por la cual este paso por Ecija inicia una nueva sección que, como se lee en la «cabeza» dibujada por Guillermo Pérez Villalta se llama «El viaje literario».

Cuando yo paso, como hace unos días, por esa ciudad, siempre recuerdo la existencia de un bello soneto de don Eugenio d'Ors, relativo a Ecija con su sol. Recuerdo de la existencia del soneto, pero no al poema en sí mismo. Sí, me acuerdo que empezaba así: «Ecija al sol, Venecia en luna —fábrica parangonan soberana, canal moral la calle astigitana— y en el cenit azul, la gran laguna...» Recuerdo, sí, que a don Eugenio le sugería la calle soleada de Ecija la calle lunada de Venecia. Y aún —genio y figura—, el fruto casi tutelar de Ecija, la aceituna, lo incitaba al parangón con cirto crisol del Palladio.

Pero Ecija, en sí misma —no la paladina aceituna—, es más barroca que todo eso... Barroca —y por eso, no absurdo el recuerdo paladiano— con mucho injerto clasicista, como el gran arquitecto de Vicenza, barroco, pero con disciplinas clásicas.

Yo recuerdo siempre otros pasos por Ecija, presidida siempre por su sol tutelar, o por la luna lunera caliente que bastaba para dejar adivinar el haz de las torres de la ciudad. Torres que si fueron renacentistas, ya estaban casi todas ellas convertidas en

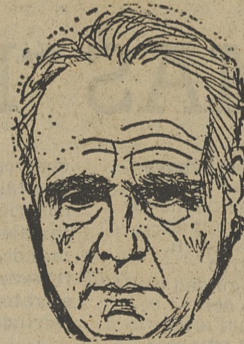
ECIJA, SIN EL SOL

HACE algunos días —en esos en que el invierno parecía querer prolongarse hasta alcanzar con frigideces y humedades la cercana primavera, al regresar de Sevilla, en el camino de Madrid, pasaba yo por las cercanías de Ecija. «La ciudad de las torres», como la llamábamos, cuando yo habitaba un lugar no lejano a ella, aparecía en mi lontananza, mojada y hasta con un «color frío», que no es el peculiar con el que estamos acostumbrados a verla los que bien la conocemos, con el disco solar presidiendo siempre todos sus actos, como corresponde a la ciudad que —dicen— consume la mayor cantidad de horas de sol, en todo el año y en Europa. «Civitas solis vocábitur una», dicen también que campea en las armas de su propio escudo. Y los latinistas lo traducen así: «La llamaremos la primera ciudad del sol.» Y eso me aseguran que lo pronunció Julio César, cuando, al frente de sus legiones, iba por allá poco antes de lo de Munda, en un día de esos tórridos peculiares de Ecija. Y el emperador en ciernes preguntó entonces por el nombre del lugar. «Astigi» —le dijeron—. ¿Astigi? «Civitas solis vocábitur una», respondió César. Sea como sea, lo cierto es que, con la opinión de César o sin ella, Ecija es hoy, en efecto, la primera ciudad del sol, por lo menos en Europa.

barrocas por la gente campesina posterior. O en neoclásicas. Porque eso sí, la gente de la cultura que hizo esas torres y esos palacios eran —son— gente campesina, la misma que podía

elegir por crisol la que don Eugenio pensaba que podía ser, en su apretada carne, crisol y linfa palladiana, la aceituna.

Siempre me sorprendió agradable-



mente ese inopinado parecido que don Eugenio d'Ors quiso encontrarle a la soleada Ecija con una bien lunada Venecia, en donde él, incluso, llegaba a comparar con el canal central la calle astigitana, e incluso imaginaba a la Gran Laguna por la presencia sólo del cenit azul.

Pero cuando hace unos días pasaba yo por Ecija, no lucía el sol. No llovía en ese momento, pero el tiempo estaba lluvioso y la ciudad estaba mojada. Estaba anocheciendo, pero había una luz suficiente para que se le adivinase esa haz de torres que le concede entre los vecinos próximos el apelativo de «Ciudad de las torres».