

# VIERNES LITERARIO

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

Suplemento semanal del diario PUEBLO

Viernes, 25 de septiembre de 1981

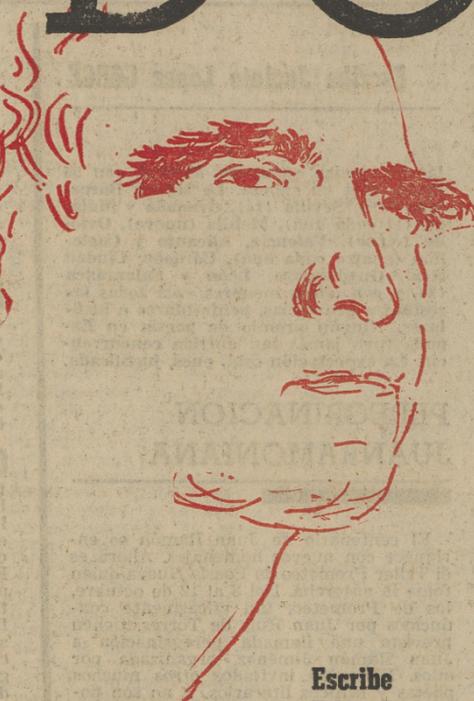
## ESTE D'ORS QUE VUELVE

Escribe  
Francisco YNDURAIN

### RECUERDO Y PRESENCIAS DE DON EUGENIO

EN este año de tan poca gracia y tan abundante en centenarios de grandes figuras del olimpo hispano, parece como si se estuviera dejando pasar inadvertido el centenario del nacimiento de don Eugenio d'Ors y Rovira, que no nació el 82, como escriben muchos autores más o menos graves. ¿Hay, tal vez, propósito deliberado en el silencio? Una vez más, la oportunidad y su contraria dicitarian estimativas, casi siempre de validez ocasional solamente. Pero Grullo sabe que la Historia la hace la posteridad, desde sucesivas y diferentes perspectivas, y no suele ser la más propicia la inmediata a la desaparición del personaje, pasada la generalmente efímera hora de las alabanzas, especialmente cuando aquél de una obra hizo y se hizo una personalidad activa y actuante en el teatro del mundo. Algo de esto parece estar ocurriendo con el inimitable don Eugenio.

SOBRE el pulularon los chistes de ingeniosidad cafeteril, y se le colgó un repertorio de dichos y facetas minimizadoras, como si en eso sólo consistiera su talento. Es algo que el tiempo irá relegando piadosamente a las cenizas del olvido para que pervivan un pensamiento y una escritura ejemplares. Ciertamente tuvo don Eugenio vena satírica y no sin gracia, incluso en su conversación; pero más bien dominaba sobre lo censorio el gusto por la eutrapelia. Las formas artísticas que tantos motivos de meditación estética y cultural le suministraron, he aquí que nos dan algo muy definitorio: en una de sus glosas (en catalán, 1906) leemos: «Yo le



compondría al cohete una especie de hai kai:

La columna es enhiesta,  
Pero los dioses prefieren del [cohete  
La curva un poco escéptica...»

POUR no ser momento para repasar las opiniones de cuantos se han ocupado de la obra orsiana con altura y limpieza de miras, me limitaré a apuntar nombres como el del traductor e inteligente comentarista del «Glosario», Alfonso Maseras (ed. Calleja, Madrid, 1920). Ramón Gómez de la Serna dedicó un extenso capítulo a don Eugenio en su libro «Retratos contemporáneos» (Buenos Aires, 1941). Poco después, José L. Aranguren completaría sus estudios orsianos en «La filosofía de Eugenio d'Ors» (Madrid, 1945), donde ahorró y nos dio orgánica una filosofía expuesta con deliberado asistematismo en su entrega. Más de una vez he recordado cómo escuché al propio don Eugenio lo iluminador que había sido para sí mismo la lectura de su exégeta.

Y A para cerrar este aspecto de la obra en su recep-

(Pasa a la pág. siguiente.)

LO mismo que Vicente Aleixandre ha resistido muchos años que todas las notas biográficas le restaran dos, Eugenio d'Ors vio siempre cómo perdía uno figurando haber nacido en 1882 y no en 1881 que señalamos ahora como del primero de su centenario que se cumple justamente el 28 del mes en que estamos. Pocas figuras habrán marcado como él nuestra cultura en la primera mitad del siglo. Primero en el ámbito catalán —lengua y acción cultural— y después en toda la extensión de castellano con alguna intromisión —lengua y cultura también— en el francés. Pero si su coquetería permitió impávidamente que en un año se le rebajara la edad, hubo en él un «non posumus» tras el año 1920 cuando fue defenestrado de la Generalidad para pasar con armas y bagajes a un Madrid que quizá estaba más preparado para recibir sus glosas traducidas por Enrique Díaz-Canedo y Alfonso Maseras que para soportar directamente sus énfasis y la reiteración de sus arias, que enfadaron al pontífice de los madriles José Ortega y Gasset, tan devoto amigo del arranque.

TOADAVIA en 1945 Juan Aparicio se cree en la obligación —en homenaje irónico— de trazar una caricatura que en cierto modo prolonga las reticencias de Ramón Gómez de la Serna, que terminaría orsiano por el encanto literario al cabo de la misma manera que Ors fuera ramoniano. «El orsianismo —escribe Aparicio— no es

una criatura derivada de don Eugenio, sino que hay una disposición nativa a ser d'orsiano, la que se desenvuelve dentro y fuera del predestinado a medida de sus progresos en el aprendizaje de torturar su lengua entre los dientes hasta conseguir por fin una remediada y perfectísima ortología d'orsiana.» La crisis, sin embargo, empieza en 1912, según escribe por el año 1919 Alfonso Maseras. «La Bien Plantada» ha alcanzado «demasiado» éxito. «Su influencia teórica no es vista con buenos ojos por ciertos sectores de la política; sus seis ediciones en tres meses han sacudido en exceso el aire encaimado de la vida literaria catalana. Un incidente ruidoso se produce con motivo de un discurso en que un mantenedor extranjero de un concurso literario rindió homenaje a «la figura simbólica de Cataluña» en pasajes que los organizadores creyeron del caso suprimir.»

UE tan apabullante su talento para copar tan inequívocamente las voluntades como para encarnar y simbolizar toda una Cataluña renaciente y lo que representaba, frente al fin del siglo, el «noucentisme» y producir a la vez el rencor envidioso de un buen poeta —apadrinado suyo antes— como Jaume Bofill Mates, «Gerau de Liotts», y con él otros muchos, y la repulsa de un también pensante conservador como lo era el presidente Puig y Cadafalch, motivando la expulsión de la Consejería de Cultura de la Generalidad con el pretexto de unas cuentas llevadas correctamente —en plena «Heliomaquia» de su acción cultural en cursos y creación de bibliotecas—, aunque el motivo fundamental fue que Xenius se atreviera a glosar el tema del comunismo, el del amor libre y del sindicalismo, que le atraía especialmente?

LO fuera igualmente en Madrid como para influir hasta en el Antonio Machado convertido en glosador Mairena, hacer de su «Glosario» una columna de periódico más leída que cualquiera otra hasta convertirse en ejercicio obligado de la mente de todo joven con gusto y avidez intelectual; como para salvar con enorme dignidad en el campo del arte y de la crítica en la posguerra exposiciones y convivios, llenar el vacío cultural en lo posible retomando su «Glosario» desde la guerra misma? La envidia y la caricatura no podían ya tener el mordiente anterior. No encarnaba —porque no era lo mismo— su imperialismo carilliano, su jerarquización y clasismo, que lo que con estos nombres pululaba por el sistema, como tampoco era envidiable su prevalencia social. Si suscitó fervores de identificación total —Aranguren cuenta que al principio le suscribieron integro— aquel conjunto de sus mayúsculas —Imperio, Categoría, Arbitrismo, Heliomaquia, Clasicismo, Angel, Misión, Ecumeno, Ciencia de la cultura, etcétera— se reducirían a puntos de referencia histórica en una vasta creación literaria en la que brillaron, como Aranguren dice al reeditar ahora en Espasa-Calpe su «La filosofía de Eugenio d'Ors»: «la agudeza de visión, la imaginación para el concepto, la intuitiva interdisciplinabilidad.»

(Pasa a la pág. siguiente.)

Escribe  
Dámaso  
SANTOS

### UN POEMA PORTUGUES DE G. A. CARRIEDO

#### AO FINAL

Num magro corpo hoje eu repouso  
na velhice nunca desejada.  
Em verdade, não espero nada  
da vida que anoitece em cada osso.

Agora amo somente a solidão,  
as flores do jardim, o ar, a ponte,  
a linha longa ao fio do horizonte,  
a ouvir que me convoca, mas em vão.

#### [AL FINAL

En un magro cuerpo hoy reposo  
en la vejez nunca deseada.  
Nada espero, en verdad,  
de la vida que anochece en cada  
(hueso.

La soledad tan sólo amo ahora,

las flores del jardín, el puente, el  
(aire,

la larga línea a ras del horizonte,  
que me convoca a oír, en vano.]

(Versión aproximativa de S. A. y  
J. L. T.)



(De Lembranças e deslembranças (1972-1980), [1972-1980], de próxima aparición en «Entregas de la Ventura»)



Escribe  
SANTOS AMESTOY

## LACAN Y EL OTRO

LA perspectiva de nuestra reaparición, bastante después de que la muerte de Jacques Lacan (1) fuera noticia de última hora, si nos aleja del mero suceso, nos brinda, sin embargo, la posibilidad de observar que la mayoría de los artículos necrológicos publicados hasta el momento interponen entre el resumen o alusión a su obra y la figura del desaparecido una discreta permanencia en los términos y territorios del discurso psicoanalítico. Qué duda cabe, Lacan y sus discípulos (su «banda», como, remediando a Freud, gustaba decir segregada de la sucesión legítima del maestro vienés) han elaborado una teoría de la psicosis, de la neurosis, de la formación del inconsciente, de la hermenéutica psicológica a través del lenguaje e,

incluso, de la propia práctica psicoanalítica. Así me parece que ha sido evocado, tanto por quienes, con talante favorable o adverso han adoptado una «actitud científica», como por quienes, más entusiasmados han compuesto sus necrológicas poniendo en marcha, como homenaje de admiración, el discurso de «la muerte del psiquiatra» (desplazamiento o metonimia, en el proceso del análisis, de «la muerte del padre»). Que al unirse a la propia muerte de Lacan compone una metáfora liberadora o curativa que atañe, incluso, al propio «discurso» lacaniano.

PESE a lo dicho, también nosotros hemos de sucumbir a la necesidad de exponer en breves términos los rasgos más sobresalientes de la concepción lacaniana,

siquiera sea para tratar de remon- tarnos por encima de ella misma hasta la dimensión magnífica de la figura intelectual que el escritor,

EL trabajo de Lacan —contenido fundamentalmente en los fallecido octogenario, sostuvo durante varias décadas.

«Ecrits» — constituye una verificación de las concepciones de Freud efectuada con el instrumental de dos ciencias tan de nuevo cuño como la misma psiquiatría, la antropología y la lingüística estructurales. Lacan logra revivir la teoría freudiana del inconsciente poniéndolo en relación con el lenguaje. El inconsciente se estructura como un lenguaje. Recordemos con Saussure que el plano de los significantes no toma contacto con el plano de los significados (los con-

ceptos) sino es por la mediación del conjunto de los significantes, es decir, mediante los signos del lenguaje. Este hecho indica a Lacan la base constituyente de la subjetividad. El discurso que el sujeto produce acerca de sí mismo se aleja, cada vez más, de lo que ha sido realmente vivido y de aquello que se asociaba a cada significado; se aleja de la verdad de su esencia a medida que un orden de símbolos (mediante las interrelaciones de los significantes) viene a reemplazarla. Esto explica, por supuesto, la neurosis, pero también la adquisición de la subjetividad. La existencia de lo mediado hace posible la distinción entre Yo y el Otro que se confunden en la relación de inmediatez de la que es arquetípica la del niño con la madre: el Edipo de la teoría de Freud.

EL acierto en este hipóstasis de la lingüística sobre el psicoanálisis reside en haber encajado los dos efectos lingüísticos funda-

(Pasa a la pág. siguiente.)



Escribe  
Manuel CEREZALES

# "EN MI JARDIN PASTAN LOS HEROES" de Heberto Padilla

EN el prólogo de la novela, Heberto Padilla recuerda las circunstancias en que fue escrita, en 1970. Las copias, pero no el manuscrito original, cayeron en manos de la Policía de Fidel Castro y el escritor fue detenido, brutalmente maltratado y reducido a prisión. Al salir a la calle, tuvo que ganarse la vida como traductor —el mismo recurso a que para sobrevivir acude Julio, el protagonista de la novela— y, diez años después, en 1980, las autoridades cubanas, presionadas por una campaña internacional de protesta, le autorizaron a salir de Cuba. Actualmente reside en Nueva York.

EL caso de Heberto Padilla —conocido antes, fuera de Cuba, por su obra poética—, se popularizó por la resonancia universal de su proceso y la protesta de intelectuales de todo el mundo, que promovieron su liberación. La novela, aparte del prólogo, de carácter autobiográfico, no reitera la historia del escritor ni es un alegato panfletario contra la revolución cubana. Sin embargo, es evidente que lo que en ella se narra está directamente vinculado a la experiencia dramática de Heberto Padilla, y la misión de Julio y Gregorio, los personajes ficticios, es la de reforzar el testimonio del fenómeno de que fue víctima el poeta. Como antes lo fueron otros escritores, Cabrera Infante, Carlos Franqui, Reinaldo Arenas... militantes y colaboradores del movimiento castrista en la etapa insurreccional, incapaces después de soportar el clima de opresión en que fue degradándose un régimen que inició su rebelión en nombre de la independencia y de la libertad.

ES el caso de todos los disidentes del mundo comunista. Con Cuba se da la paradoja de que mientras los intelectuales de dentro

que se respira en la URSS y en los países comunistas del Este, sobre la que existe abundante literatura.

LOS héroes a que alude el título del libro, tomado de un poema de un amigo del autor, no se distinguen por su vocación heroica. Son intelectuales que no soportan la falta de libertad para exponer sus opiniones críticas sobre problemas que afectan a la colectividad por cuya liberación se han comprometido. Julio pasa apuros y miedos, y en algunos momentos parece no rechazar la idea, surgida de un sueño —y tal vez el sueño cristaliza deseos del subconsciente— de llegar a una reconciliación con Fidel Castro. Los intelectuales, como humanos, y a veces demasiado humanos, son por lo general tornadizos, pero en cuanto al libre ejercicio de la inteligencia se muestran irreductibles. Este es el problema de la novela. Un problema que desazona a todos los regímenes dictatoriales, siempre recelosos y preventivos contra el inerte escritor.

HEBERTO Padilla y sus personajes Julio y Gregorio son el desdoblamiento de una misma persona. La novela se divide en dos partes. En la primera, Gregorio cuenta la historia de Julio y, en la segunda, es el autor quien nos relata la historia de Gregorio. Se advierte una desproporción entre las dos partes. La segunda se desvía del centro de gravedad, escape lírico que viene al fin a converger en el encuentro entre Julio y su creador, Gregorio. Un encuentro imaginario, aun dentro de la fic-

ción novelesca, ajustada a un esquema pirandelliano. A lo largo de la novela, en la segunda parte especialmente, se intercalan algunos espacios evanescentes, mezcla de realidad y sueños, del presente en Cuba y escenas del pasado en Rusia, abiertos seguramente por el deseo del novelista —o por su imaginación de poeta— de quitarle a la realidad el mordiente político que suele distinguir y desvirtuar la naturaleza de tantas novelas de este género, escritas por idealistas revolucionarios, decepcionados por el rumbo tomado por la revolución, perpetrada en tiranía.

EN esta segunda parte, más vagarosa y menos centrada en los motivos de la existencia concreta, y con la intervención un tanto confusa de personajes oníricos, la novela pierde intensidad, aunque gane calidad literaria. Quizá esté reescrita en una época posterior a la primera versión. En el prólogo, Padilla se refiere a la necesidad de reescribir capítulos perdidos. ¿O tal vez fue totalmente reescrita después de salir de Cuba? Adolece de una descompensación entre las dos partes, de cierto desequilibrio en la distribución de los elementos narrativos. No obstante no es

novela de un principiante —aunque sea una primera novela—, sino de un escritor maduro, que maneja diestramente el lenguaje y se aparta de caminos asenderados para buscar la conjunción de lo real con lo poético, para trascender la frialdad personal en una realidad más alta y de interés general. Operación artística que hace de Heberto Padilla un fidedigno testigo de nuestro tiempo.

«EN MI JARDIN PASTAN LOS HEROES», por Heberto Padilla. «Las Cuatro Estaciones». Argos-Vergara, Barcelona, 1981.



## EN "LE MONDE"

EN uno de sus últimos suplementos literarios, y dentro de un serial destinado a informar a sus lectores del estado presente de algunas de las más importantes literaturas del mundo, Le Monde ha publicado un artículo sobre la literatura española, firmado por un señor Ramoneda. El artículo, que empieza hablando de la última novela de García Márquez, termina con el anuncio de la próxima de Vargas Llosa. Entre medias, Ramoneda les cuenta a los franceses que en España se publican novelas de panfletistas (Savater), novelas de mujeres (Rosa Montero, Montserrat Roig), novelas de periodistas (Jorge M. Reverte), novelas de Vázquez Montalbán, novelas policíacas traducidas («El Club del Crimen»), traducciones catalanas de clásicos universales y traducciones castellanas de alemanes o italianos modernos, amén de alguna que otra novela de novelistas como Grosso, Luis Goytisolo o Juan Benet. Todo ello, sociológica y numéricamente, es bastante exacto. Pero Ramoneda, además de por una excesiva afición a la sociología, se caracteriza por una transparente simpatía hacia el objeto de su diagnóstico.

Se nota que les cuenta todo esto a los franceses no para escarnio nuestro de españoles, sino porque a él, como buen profesional de la pluma de la Barcelona de 1981, le satisface plenamente poder contarles a los franceses que la literatura, aquí y ahora, es asunto exclusivo de sudacas, panfletistas, feministas, periodistas, vázquezmontalbanes, aficionados a la novela negra, traductores... Y a hablar de ello, pues, y a silenciar todo sintoma de cambio de este cómodo status; y a no hablar de las revistas literarias como Diwan, Separata, Espiral, los Cuadernos del Norte, Letras o Poesía; ni de las polémicas culturales que acaban a tiros; ni del centenario de JRJ; ni de lo que van publicando «viejos» tan vivos como Bergamín, María Zambrano, Rosa Chacel, Sáinz Rodríguez, García Gómez o Julio Caro; ni de lo que puedan escribir los poetas (ni mención siquiera, por cierto, de la poesía) o prosistas más jóvenes. Pero lo que peor le sienta a uno es que este vulgar plato combinado se lo sirvan no en el Viejo Topo de turno, ni en una revista suquera, sino en un restaurante con solera y que uno frecuenta de antiguo, como es Le Monde.

J. M. B.

Escribe  
Juan A. JURISTO

# UN DRAMA RURAL DE MIGUEL DELIBES

EL drama rural, temática literaria específicamente española, posee reglas, signos propios, estructuras por lo que se le reconoce como tal. Así, ya sea de raigambre castellana, donde todavía puebla el inconsciente aldeano la laguna negra, o transcurra en la campiña catalana o en la vega andaluza donde el drama se torna tragedia con visos de venganza siciliana, lo cierto es que la norma planea sobre ciertas constantes: una herencia mal repartida entre hermanos, lo que origina la envidia hacia el primogénito; la venganza por deshonras a la virtud femenina; rencillas ancestrales entre distintos clanes familiares, que vendría a ser una variante de la misma venganza, etcétera. Sin embargo, de los tiempos de «Doña Perfecta» al poema de «Alvargonzález», el drama rural cambia poco o nada. Todavía Lorca era capaz de ofrecer una Bernarda Alba en la que el paso de los siglos no hacía mella: imaginémosnos, por tanto, esa obra representándose en los años anteriores a la guerra civil por los pueblos castellanos o andaluces.

DE entonces acá, la industrialización cambió el panorama. El campesino se urbaniza y pierde interés por los dramas de la tierra, que ya no corresponden a sus supuestas necesidades. Y si aún suceden cosas en el campo que harían las delicias de un Víctor Catalá, el crimen de los Galindos, por ejemplo, el escritor moderno ve antes allí la lupa y los polvos de talco del investigador policial urbano que la sangre simbólica derramada en que se desenvuelve el mito, aunque se bañe éste en interés.

EN su última novela, «Los santos inocentes» (1), Miguel Delibes nos narra un drama rural que acaece en los campos de la meseta castellana, allí donde casi se une con Portugal. Sin embargo, en la novela, la estructura tradicional del drama desaparece por la sencilla razón de que el campo castellano se ha transformado también. Del antiguo drama sólo queda lo más importante: la misma situación dramática,

ASI, es significativo que la dedicatoria del libro se dirija a Félix Rodríguez de la Fuente, que, si fue criticado por su mediano nivel científico, logró a través de sus documentales mostrar al pueblo español el peligro de la desaparición de la fauna de su país. Escribo que es significativo porque, aunque en la novela la acción dramática se desarrolla entre los campesinos, los animales actúan como presagios y, en último término, desencadenan el asesinato final.

DELIBES conoce mejor que la mayoría la tragedia del campo castellano y asiste con impotencia y serena sabiduría a la degradación de éste. Hace unos meses escribió un libro, de los que hoy día llaman ecológicos, donde se aliaba una desesperada visión de la destrucción de la Naturaleza con una lúcida observación de los componentes depredadores del ser humano. En «Los santos inocentes» ahonda en esta situación, pero aquí los marginados de siempre, los que están ungidos con la bes-

tialidad de la inocencia, no son solamente los campesinos analfabetos, que poseen los poderes de escuchar e interpretar los sonidos de la Naturaleza y los animales, sino que agrupa a éstos, personificados en un milano y un cuervo, tradicionalmente rechazados y masacrados por los mismos campesinos, que los consideraban aves de mal agüero, portadores de desdichas.

ASI, mediante este cambio de actitudes, la situación se hace más clara, más lúcida también. Los que atraen las desgracias ahora, e intuimos que lo fueron siempre, son los señores de la tierra, aquellos que son capaces de cegar palomas para que les sirva de reclamo, a fin de cazar más piezas. Aquellos cuyo respeto por sus subordinados es nulo, viciados por siglos de dominio y molicie. La descripción que nos sugiere Delibes del señorito rural castellano es negativa, pero no simplista. Actúa por motivos igualmente ancestrales, porque las circunstancias y su papel así lo requieren. Está tan ciego como los demás, aunque la soberbia del poder le haga creerse lo contrario. Su desprecio no tiene límites, pero, cuando en su ceguera rebasa éstos, lo paga con su destrucción. Conclusión que Delibes no plantea en su novela al modo de una tesis extemporánea al texto, sino que se deriva de su modo de hacer literatura. La escritura se mueve en forma circular, remitiéndonos una y otra vez a ciertas constantes que actuarán hasta el final con los resultados previstos en un experimento de laboratorio. Química de las relaciones humanas, la obra de Delibes ahonda en las fuentes ciegas del drama, sin aspavientos, sin voluntad de cambio, con fatalismo. Casi se diría que escribe sobre planetas muertos, sobre lunas; casi se diría que escribe sobre tropismos.

(1) Miguel Delibes. «Los santos inocentes». Editorial Planeta, Barcelona, 1981.



## GRANDES OBRAS POÉTICAS

Y ante todo, la poesía. De ella, son muy de destacar las cuatro obras que siguen, todas ellas en edición bilingüe: *Cien poemas*, de Robert Graves (Editorial Lumen); *Poesía de trovadores, trouvères y minnesinger*, antología preparada por Carlos Alvar (Alianza Tres); *Libro de la magia y de la poesía*, de Ibn al-Jatib (Instituto Hispanoárabe de Cultura), y *Poesía y prosa*, de Giacomo Leopardi (Ediciones Alfaguara).

Más conocido en España como novelista y ensayista, Graves es, sobre todo, poeta. La presente antología por poemas bien seleccionados y bien traducidos, en los que brilla la capacidad de su autor para trascender lo cotidiano sin negarlo, para permanecer en la inestable frontera que separa lo temporal de lo eterno.

Son virtudes mayores de la antología preparada por Alvar —aparte de los méritos de las distintas versiones— el cubrir la producción poética no sólo de los provenzales, sino también de los trovadores del norte de Francia y de Alemania, escasísimamente conocidos entre nosotros. Se trata, en conjunto, de un libro excelente, con un prólogo muy ilustrativo, que constituirá, para muchos, la revelación de un mundo lírico absolutamente fascinante.

Constituye un gran acierto la edición por J. M. Contente de la gran antología poética en la que Ibn al-Jatib, uno de los mayores poetas arábigoandaluces del siglo XIV, reunió muestras de la producción poética de 277 autores líricos de muy diversas épocas y países. Esta obra, sistematizada de modo original, es un libro de lectura obligada para todos aquellos a quienes interesa la dimensión islámica del pasado español.

El poeta Antonio Colinas edita y traduce lo más granado de la obra de Leopardi, uno de los dos maestros absolutos de la literatura italiana del siglo XIX: *Diario del primer amor*, *Cantos*, *Diálogos* y *Pensamientos*. Leopardi fue uno de esos escritores que, a caballo entre el clasicismo y el romanticismo, fundieron lo mejor de ambos movimientos en una síntesis asombrosa.

## CLASICOS DEL SIGLO XIX

MENCION especial merece la publicación última de diversos clásicos del siglo pasado:

*La locura de Almayer*, de Joseph Conrad (Montesinos)

A diferencia de lo ocurrido en otros años, los meses de verano han sido, en 1981, ricos en novedades editoriales. Por tal causa, y con objeto de que el lector que sigue esta sección no se quede sin noticia de los libros más relevantes aparecidos durante el periodo en que «SABADO LITERARIO» no estuvo a su alcance, se reseñan a continuación los mismos, que, en algunos casos, serán objeto posteriormente de un tratamiento más extenso.

Editor). Es la primera novela del maestro anglopolaco, y un libro admirable. Sin tener, obviamente, la perfección de sus obras posteriores, en ella se encuentran ya todos los temas mayores de su autor, y ese peculiar halo de grandeza moral que caracteriza el conjunto de la producción de éste.

*La jauría*, de Emile Zola (Alianza Editorial). Segundo volumen de la saga de los Rougon Macquart, el Papa del Naturalismo se muestra en él como un autor específicamente visionario, y mucho más importante, por ello, de lo que habitualmente se sostiene.

*La sonata a Kreutzer*, de León Tolstói (Ediciones Peninsula). Una obra maestra sobre el tema del matrimonio, que se cierra con unas escenas que se cuentan entre las más altas de la narrativa del siglo pasado. Tiene el interés suplementario de mostrar la lucha interior de su autor, dividido entre su sentido de la realidad y sus ideas, de un cristianismo radical y heterodoxo.

*Corazón doble*, de Marced Schwob (Montesinos Editor). Primera colección de cuentos de este escritor fascinante, erudito y esteticista. En los relatos aquí reunidos, raros y curiosos —un poco morbosos, también—, aún no había logrado establecer ese distanciamiento irónico que convertiría en una obra maestra absoluta su último libro.



## UN LIBRO FUERA DE SERIE Y OTROS

Y entramos ya en la narrativa de nuestro mayor. Lo que hacemos de la mano de un novelista mayor:

*Las escaleras de Strudlhof*, de Heimito von Doderer

(Ediciones Destino). Doderer representa en la segunda mitad de nuestro siglo, lo que otro autor austriaco, Musil, representó en la primera. Esa novela extensísima, difícil, sorprenderá a quienes creen que, tras el término de la Segunda Guerra Mundial, los grandes macizos novelescos de la novela intelectual son ya cosa del pasado. La novela política está representada por cuatro libros de muy subido interés:

*Encuentro en Telgte*, de Günter Grass (Ediciones Alfaguara). Espléndida novela histórica, ambientada en la Alemania de fines de la Guerra de los Treinta Años, en la que Grass confronta la idea que los escritores se forman de su misión en el mundo y la realidad de su hacer cívico. Una sátira barroca que debe buena parte de su fuerza al hecho de que su autor ha conseguido controlar su material y escribir un libro breve y tenso.

*La sonrisa del ignoto marinero*, de Vicenzo Consolo (Ediciones Alfaguara). Respuesta progresista a *El gatopardo* —se trata de un libro situado en la Italia del Risorgimento— y meditación de una gran valentía sobre el compromiso del escritor. Las búsquedas formales de Consolo nunca son gratuitas, tienen siempre como finalidad ampliar el campo de la expresión estética y hacer más comprensible, por vía de los sentimientos y de las pasiones, su visión del mundo y de la vida comunitaria.

*El agente confidencial*, de Graham Greene (Luis de Caralt Editor). Reedicción de esta obra importante de 1939, en la que, sobre el telón de fondo de la guerra civil española —no mencionada explícitamente en esta edición, a causa de la censura—, Greene llega a sorprendentes conclusiones sobre la correcta actitud a adoptar por los intelectuales ante una situación revolucionaria. Un thriller político de primera categoría.

*La jornada de un interventor electoral*, de Italo Calvino (Editorial Bruguera). Breve relato, tramposo y brillante, mediante el cual Calvino intenta justificar su abandono de una posición política de izquierdas en provecho del neosteticismo. Este libro irritante debe ser leído como un documento sobre la crisis de ciertos intelectuales italianos a fines de los años 50.

## PARA TERMINAR

DOS nuevas colecciones de novela extranjera han iniciado durante los últimos meses su andadura:

La colección Andanzas, de Tusquets Editores, se ha inaugurado con un libro muy bello del último Premio Nobel de Literatura, el polaco Czeslaw Milosz: *El valle del Issa*. Autobiografía ficticia del paso de un niño a la adolescencia, la presente obra une lo narrativo a lo lírico con una brillantez insuperable, y sólo puede ser comparada con *Los cuadernos de Malte*, de Rilke.

La colección Panorama de Literaturas, de Editorial Anagrama, comprende hasta el momento tres títulos: *Dos damas muy serias*, de Jane Bowles, novela marginal y legendaria; *Parodia*, de Ruggero Guarini, que es un libro erótico conformista y snob, para neointelectuales medios, y *Batallas de amor*, de Grace Paley, colección de cuentos que supone un nuevo triunfo del humor judío.

Por último, hay que señalar la aparición de una excelente biografía de *Scott Fitzgerald*, por André Le Vot (Argos Vergara), y de un ensayo fundamental de George Steiner: *Después de Babel. Aspectos del lenguaje y la traducción* (Fondo de Cultura Económica).

## RELATOS DE LA VIDA COTIDIANA

Escribe M. QUIROGA CLERIGO

### “LOS DEMONIOS MUDOS”

De Carmela Saint-Martin

DENOMINADOS cuentos, estos relatos de Carmela Saint-Martin nos ofrecen un espléndido panorama de circunstancias, hechos, dramas y silencios de nuestra vida cotidiana, con tal vigor y tal frescura, que muy pocas veces nos es dado encontrar en medio del batiburrillo de libros que se editan en este país de nuestros pecados.

SE trata, efectivamente, de un volumen que contiene siete relatos en el amplio universo de sus 94 páginas, y que nos desvela una excepcional narradora en su autora, Carmela Saint-Martin, quien, se nos dice en la contraportada, «Constituye una de las sorpresas más notables en la literatura española de los últimos años», pues no en vano ha obtenido los premios Leopoldo Alas, de cuentos, y el premio Doncel.

ESTE libro, editado por Editorial Az, en su Colección 'El surco derecho', nos sitúa en un delicado mundo, que además de representar los delicados temas de nuestra habitualidad, nos llena de asombro al contemplar la capacidad de acción y de dicción de su autora, ya que pocas veces una prosa tan cálida es capaz de llevarnos a los rincones de la sociedad en que tienen lugar las precisas circunstancias que en «Los demonios mudos» se nos vienen a relatar.

EL primer relato que da título al libro es un prodigio de belleza, de sensibilidades, de terror malsano, de poesía herética, de lucidez, de duda y, finalmente, y sobre todo, de cautivadora sorpresa.

SORPRESA que de manera más alucinada viene a repetirse, o inventarse, en «Las adormideras», donde nada parece real, aunque todo sea extremadamente sencillo o irrefutablemente bello.

MODISTA a domicilio es una atroz consecuencia de un mundo de represiones y soterradas violencias. Pocas veces tanta náusea aparecerá ante lector, tanta ignominia, tanto hedor, tanta sutileza, y todo ello con la promesa de un final ¿feliz?

SI, feliz o sorprendente es el final del siguiente relato, de «La apasionada». Delicadas insinuaciones, vigorosas suspicacias, bellas artimañas de una mujer joven, recién desposada, dispuesta a ocupar el lugar que le corresponde frente al esposo perverso y la degradante mamá política.

A QUI el escalofrío, en medio de situaciones plenamente divertidas y anómalas. Se trata de la narración titulada «Las adolescentes, esos monstruos», donde nada pa-

rece real, y sin embargo nos llena de ciertos recuerdos escolares, de esa época más o menos represiva e infausta que de una u otra manera pasó, a veces como, desgraciadamente, pasa la descrita aquí.

JOSEPHA la asistenta es la simple historia de una soledad, de una soterrada violencia, donde nada parece real, aunque efectivamente sea extremadamente cierto. El agobio de la soledad es tanto que sólo el alcohol y una pretendida conciencia puritana darán valor a la vida, desbordada aunque no desbordante, de la dramática protagonista del relato.

CRUEL Venecia, finalmente, es una leyenda árida y tétrica, donde advertimos cómo, pocas veces, el valor de la vida tiene el mismo significado para todos los hombres.

EN resumen, un libro para leer y releer, para comprender todo el magnificado dramatismo de una vida cotidiana demasiado perversa y demasiado vacía. En medio de todo ello, una prosa rica en sugerencias, densa, con la impronta de la pasión y con la energía de una narradora a quien la existencia ajena cautiva, precisamente porque todos formamos parte de un universo arisco y perturbante.

Escribe J. A. UGALDE

## TRES ESCRITORES DE ORIGEN POLACO

### CONRAD, LEM Y KOSINSKI

Un amplio catálogo de escritores nacidos en Polonia descuellan hoy en el panorama de la narrativa mundial. Entre los que han sido traducidos al castellano podemos citar al reciente Nobel Czeslaw Milosz y, junto a él, a Gombrowicz, Mrozek, Andrzejewski, Wiktiwicz, Stanislaw Lem y Jerz Kosinski. Publicaciones recientes de los dos últimos autores citados y otra del también polaco Joseph Conrad, desaparecido en 1924, forman parte de la actualidad literaria de nuestro país.

#### LA OBRA CUMBRE DE CONRAD

SOSTIENEN algunos críticos que «Victoria» (1), publicada por vez primera en 1914, es la mejor novela de Conrad y, efectivamente, hay indicios que avalan la hipótesis. La grandeza del diseño de los personajes de la narración es uno de esos indicios que muestran la envergadura sobresaliente de esta novela.

El enigmático protagonista de «El corazón de las tinieblas», Kurtz, poseía el atractivo propio de quien ha retrocedido desde la civilización hasta la barbarie. Sin embargo, el lector debía conformarse con las parcas revelaciones y sospechas suministradas por su hipnotizado perseguidor por el corazón de la selva africana. El personaje de «Lord Jim», otra de las grandes creaciones de Conrad, constituye un logrado paradigma de personaje trágico. Pero su figura está lastimada por una conciencia de culpa y un temor al fracaso que terminarán por conducirle a la condición de paria. El acierto literario de Conrad al crear a Axel Heyet, el héroe de «Victoria», proviene de haber sabido plasmar un carácter que nos resulta más cercano: el de un escéptico radical. Heyet no es un desahuciado que se resiente, como Jim, del ostracismo social, sino un voluntario y desdénso vagabundo. No es tampoco un renegado que, como Kurtz, haya pretendido traspasar los límites geográficos del orden, sino un lúcido que ha decidido vivir a la deriva «sin nunca aferrarse a cosa alguna».

En la valoración de «Victoria» son también cruciales la figura de la mujer, Lena, y la estremecedora historia de amor que constituye el meollo de la narración. Amor irremediable, amor entre dos seres des-esperanzados: él, porque creyó haber rechazado toda ilusión; ella, porque nunca antes había conocido el sabor de ilusionarse. No creo equivocarme al pensar que no hay en toda la obra de Conrad una historia comparable de amor; la que Jim vive con la muchacha indígena, en «Lord Jim», paralela en tantos aspectos, carece, sin embargo, de esa concreción en un diálogo mutuo y trémulo, de esa persecución anímica entre los amantes y de esa dimensión lancinante que se nutre con la emoción compartida de la inminencia del desastre. Tampoco hay que olvidar que Mr. Jones y Ricardo son dos de los «malos» más sobrios salidos del taller psicológico de Conrad. Para el jefe, hacer el mal constituye la posibilidad única de huir del tedio, y para su lugarteniente, la manera privilegiada de evitar la domesticación envilecedora del trabajo. Ambos merecen ser incorporados a la más selecta galería de perversos metafísicos.

Si observamos la estructura de la novela, comprobaremos que la trama argumental es tenue: dos seres solitarios y estoicos se encuentran, y su prometedora unión, en el endémico escenario de una isla apartada, se ve amenazada por una vil calumnia que arrastra los poderes destructivos hasta su refugio. Es el buceo en el pasado de los personajes y el denso retrato de sus personalidades lo que confiere al relato su persuasión: conforme la narración avanza y conocemos la idiosincrasia de los tipos que el destino va a enlazar, la tensión va «in crescendo» y un aura fatídica multiplica la atracción de la novela. Al final, Conrad da la razón a los presentimientos de su protagonista, Heyet, quien nunca ha puesto en duda su convicción de que con el establecimiento de los lazos humanos, el germen de la descomposición se adentra en el alma.

#### LEM, EL SATIRICO

STANISLAW Lem es un escritor ucraniano del que, hasta ahora, conocíamos una magnífica serie de novelas y relatos de ciencia-ficción. Con libros

como «El congreso de futurología», «Viajes a las estrellas», «Memorias encontradas en una bañera», «Ciberyadas» y algunos más, Lem se había ganado una bien merecida fama de escritor imaginativo y zumbón que satirizaba algunas de las macabras cazarrieras de la especie humana. En «Vacío perfecto» (2), no contento con inventar mundos, personajes y situaciones, Lem se entrega a la borgesiana labor de criticar libros inexistentes.

Aclaremos previamente los temperamentos que han incurrido en género tan peculiar: están, por un lado, los grafómanos pleróticos de ideas que, al no dar abasto para realizarlas, se ven abocados a perseguir esqueletos de libros descarnados; por otra parte, hay que contar con ese gremio de redactores impotentes que jamás pasan de ejecutar bocetos, planes, croquis o borradores. Lem pertenece, con reservas, al primer grupo.

Entre sus críticas imaginarias hay algunas que, efectivamente, son meros diseños autocríticos de libros que podrían haber alcanzado un número canónico de páginas. Por ejemplo: «Gruppenführer Luis XVI», fantasía en la que un huido oficial nazi trata de recrear un Estado absolutista en la ignota Pampa argentina; o «Idiota», comentario sobre un hipotético libro que trata de sublimar lo monstruoso; o «Sexplisión», en que critica la utópica sustitución de la actual obsesión por el sexo por la gastronomía; o «Perycalipsis», hilarante descripción de un estudio que pretendería frenar la creatividad, convertida en el mal por antonomasia de un mundo ultraproductivista...

De estos híbridos de narración y ensayo propuestos por Lem en «Vacío

se fabula magistralmente con ella en «La nueva cosmogonía», tal vez el texto magistral de esta antología, en el que se describe el sueño de un cosmos-juego, la fantasía de un universo infinito en el que la física misma sería obra de la voluntad de seres inteligentes.

#### SUPERHOMBRE, VERSION KOSINSKI

Jerzy Kosinski comparte con Conrad el hecho de haber cambiado su lengua natal por el inglés o, en este caso, por el americano, para su labor literaria. Prolífico escritor, Kosinski inició su obra literaria en 1965 con «El pájaro pintado», y su más reciente entrega, «El juego de la pasión» (3), es la séptima de su rápida producción. Al igual que alguna de sus obras anteriores, el último libro de Kosinski posee elementos que rememoran la noción del superhombre nietzscheano y la figura del Quijote cervantino, y que, en realidad, constituyen algo así como su banalización para consumo de marchosos, deseantes y voluntariosos de toda laya. El protagonista, Fabián, que vive recorriendo el país en una superfungeta y participando en variopintas competiciones de un deporte peligroso y propio de reyes, el polo, es un hombre independiente y decidido: vive trepidamente, empeñado en extraer el zumo de placer que trae cada día, aun dentro del respeto a sus personales normas éticas. El escenario de fondo está constituido por un haz restringido de relaciones sociales regidas por la competición entre orgullosas individualidades que retenden imponer, sin discursos y por vía de la acción, sus particulares reglas morales. Más allá se adivina un fondo desvaído de gentes débiles que no cuentan por «no saber querer». En un desenfadado ritmo narrativo —que corresponde al «Haber» de Kosinski— los escenarios y acontecimientos fabulosos se suceden y entrecruzan con variados choques eróticos en los que Fabián realiza hazaña tras hazaña. Una sola cosa falla a este caballero andante de la sociedad norteamericana de nuestro tiempo: el cuerpo. La vejez va ganando batallas día tras día, y Fabián trata de exorcizar su decadencia física mediante un reforzamiento de su tensión moral que, por cierto, siempre obtiene el éxito. Pero el mayor triunfo de Fabián —sometido por su creador a todas las asechanzas del autogobierno indigno y de la pérdida de autosuficiencia— está en ese final de la novela en el que se amalgaman cierta grandeza y cierta monda y lironda simplicidad: consciente de sus límites corporales, Fabián renuncia al amor y a la riqueza para seguir viviendo independientemente y libre, dispuesto a seguir cabalgando al dictado de sus pasiones y a enristrar, como si fuera una lanza, su mazo de polo para enfrentarse a quien se oponga a su albedrío.



Conrad



Lem



Kosinski

americana de nuestro tiempo: el cuerpo. La vejez va ganando batallas día tras día, y Fabián trata de exorcizar su decadencia física mediante un reforzamiento de su tensión moral que, por cierto, siempre obtiene el éxito. Pero el mayor triunfo de Fabián —sometido por su creador a todas las asechanzas del autogobierno indigno y de la pérdida de autosuficiencia— está en ese final de la novela en el que se amalgaman cierta grandeza y cierta monda y lironda simplicidad: consciente de sus límites corporales, Fabián renuncia al amor y a la riqueza para seguir viviendo independientemente y libre, dispuesto a seguir cabalgando al dictado de sus pasiones y a enristrar, como si fuera una lanza, su mazo de polo para enfrentarse a quien se oponga a su albedrío.

(1) «Victoria», de Joseph Conrad. Bruguera: Libro-Amigo, 415 págs.  
(2) «Vacío perfecto», de Stanislaw Lem. Bruguera: Narradores de Hoy, 251 págs.  
(3) «El juego de la pasión», de Jerzy Kosinski. Bruguera: Narradores de Hoy, 320 páginas.



leemos para vd.  
EL PROBLEMA DEL SER EN ARISTOTELES, de Pierre Aubenque. Editorial Taurus.

EL libro de Aubenque está considerado como poseedor del más alto nivel de comprensión de la obra del filósofo griego. La intención reconocida del autor es desmenuar todo lo que la tradición ha añadido al aristotelismo primitivo. Depurar y volver a las fuentes, atendiendo más a los problemas que a la doctrina, más a la problemática que a la sistemática. En el ámbito temático, Aubenque se inclina a considerar que el del «Ser» —la pregunta «¿qué es el ser?», que describe como el menos natural de los problemas— constituye la guía fundamental de la aprehensión del pensamiento aristotélico.

NUESTRO HOMBRE EN LA HABANA, de Graham Greene. Alianza Editorial número 819.

EN traducción de Ana Golder aparece esta nueva edición del ya clásico texto de Greene. Narración de espionaje ambientada en la Cuba precastrista, la novela —una de las más conseguidas del autor— pinta la relatividad moral de la sociedad contemporánea, la cruel realidad de los manejos de las grandes potencias y los absurdos acontecimientos de una sociedad convulsiva nada por la guerra civil. Bajo la capa de distanciamiento e ironía de Greene, una vez más solapadas apelaciones al compromiso que el hombre debe establecer con sus propias ideas y con el prójimo.

EL ANARQUISMO EN EL SIGLO XX, de Henri Arvon. Editorial Taurus.

TRAS mostrar las extrañas inversiones que afectan a izquierdas y derechas de nuestro siglo —izquierda antiprogresista y favorable a las supervivencias culturales y religiosas localistas; derecha favorable al incontrolado desarrollo actual y a los procesos de totalización y sistematización mundial—, Arvon examina las transformaciones, insuficiencias y promesas del anarquismo actual, cuya corriente más influyente cree ver en el nietzscheanismo y stinerianismo individualista. El examen de las tesis anarquistas se efectúa desafiándolas por ámbitos de aplicación: el Estado, la sociedad, la violencia, el progreso, el arte, la educación.

TARTUFO Y DON JUAN, de Molière. Alianza Editorial número 824.

DOS de las obras teatrales más características de Jean Baptiste Poquelin, «Tartufo o el impostor» (1644), sátira sobre las costumbres religiosas, y «Don Juan o el festín de piedra» (1665), en traducción y con prólogo biográfico de Carlos R. de Dampierre, Molière, que elevó la comedia a un estudio psicológico de personajes y la dotó dentro de la escena francesa de perfección formal y contenido filosófico, no abandonó, sin embargo, nunca la exposición de los problemas de su tiempo.

EL METODO. LA NATURALEZA DE LA NATURALEZA, de Edgar Morin. Editorial Catedra.

CONTINUACION de su anterior texto, «El paradigma perdido, el paraíso olvidado», Morin continúa



tratando de formular un saber integrado en el que se articulan los conocimientos biológicos, antropológicos y de organización de sistemas complejos. Escrito desde un taoísta «espíritu del valle», es decir, haciéndose cauce de todos los cursos de agua que llegan a él— que son muchos—, Morin parte de un reconocimiento del problema en que se ha convertido la ciencia actual: no se conoce a sí misma científicamente y no examina en términos científicos las relaciones entre saber y poder.

LA JAURIA. LOS ROUGON MACQUART, de Emile Zola.

Alianza Editorial número 825.

SEGUNDA entrega de la empresa novelesca que Zola tituló «Historia natural y social de una familia bajo el segundo Imperio», es decir, el periodo que transcurre entre la coronación de Napoleón III en 1852 y su destronamiento tras la guerra francoprusiana de 1871. En el prefacio al libro, que, pese a pertenecer a una saga, puede leerse aisladamente, Zola escribió que no había querido «dejar en la sombra este resplandor de los excesos de la vida que iluminó todo el reino con una luz sospechosa de lugar de perdición».

LA DANZA DE LOS MAESTROS, de Gary Zukav.

Argos-Vergara.

PREMIADO en 1980 con el National Book Award para libros sobre ciencia, este texto tiene la virtud de poner al alcance del lego la física del cuanto y la relatividad einsteiniana. El meollo es la utilización del concepto chino de física: «Wu Li». El resultado es un libro que sin necesidad de matemáticas muestra el espíritu de «realismo fantástico» que impregna a la física actual.

MAIRA, de Darcy Ribeiro.

Ediciones Alfaguara.

EL autor, etnólogo de profesión, efectúa su primera incursión en la novela. El libro es fundamentalmente un profundo intento de describir desde dentro la visión del mundo y la vida colectiva de la tribu de los maieur, clan amazónico que defendiéndose de la agresión de la civilización llegará a mitologizar su propia aniquilación. El libro es además un vivero de la amalgama de las lenguas brasileñas, que, sin duda, ha exigido un esfuerzo a Pablo del Barco en su cuidada traducción y selección de palabras, respetadas en el original y definidas en el glosario final.

#### HACIA UNA TECNOLOGIA LIBERADORA,

de I. Herber, F. Ellingham, B. Nedelcovic, J. D. McEwan.

Ediciones Síntesis.

CATRO artículos en torno a las controvertidas posibilidades liberadoras y actual gestión de las tecnologías modernas. Las perspectivas de la automatización en la teoría y diversas prácticas hoy en realización muestran las verdaderas potencialidades de la ciencia, si se libra de su monstruosa gestión actual.



**A**l salir de un largo túnel hecho de consecutivas enclaustraciones hospitalarias, me encuentro, a un lado, como incitaciones para este «Cuaderno», las señales de un prometedor panorama en novelística y poesía que viene a enriquecer con nueva obra de consagrados lo mucho que queda por discernir en ambos géneros

—amén de importantes ensayos— en la temporada anterior, con tantos títulos aparecidos al borde del verano. A otra mano, la cosecha veraniega de la muerte —lo que pudo la muerte en un verano», verso de Dámaso Alonso que suelo repetir por estas fechas— sobre gentes de letras. Más allá, los centenarios... Mi respuesta es para tres muertos de este verano.

## GABINO CARRIEDO AQUELLA MIRADA CRISTALINA

**E**n ese prólogo —pieza definitiva y desde ahora imprescindible— de Antonio Martínez Sarrión a «Nuevo compuesto descompuesto viejo», la reciente antología que convoca y ordena versos dispersos en la publicación libresco inencontrable o inéditos de Gabino Alejandro Carriedo se señala una característica del poeta, que sería como un regalo de castellanía, esencia mesetera en cultura de la sangre, o como quiera llamarse, y es «la calidad cristalina de mirada, de esa atmósfera poética irrespirable de puro oxigenada, la cual comparte con poetas coterráneos suyos y que van desde Jorge Manrique a Antonio Colinas, pasando por Jorge Guillén, Claudio Rodríguez o Agustín García Calvo». Como ese mirar inprescriptible y su sonrisa de agua clara levemente rizada, conocí a Gabino Carriedo desde que andaba entre sus primeros libros bacheleros —¿qué hago con la Preceptiva Literaria?, me preguntaba— y que sin acabar de salir de ellos confundaba la revista «Nubis», en su Palencia, contactaba con los entornos poéticos de León —la revista «Española» y «Halcón», de Valladolid. En esta primera relación con el quehacer poético de su tiempo le apareció una primera filiación que, como todas las suyas, perduró en reparaciones o rastros evidentes: el eco del regeneracionismo del notario de Frómista, Julio Señador, y de las visiones noventayochescas. Su primera aparición formal de 1946 no recogida, sin embargo, en la antología «Poema de la condenación de Castilla»

prologa este eco hasta veintitrés años más tarde con el poemario «Política agraria» escrito al lado de ingenieros que en los primeros años del desarrollo formulan planes de viabilidad para el regadío y la energía eléctrica: libro que es un sueño expresado en alegorías, fábulas y proclamaciones del reparto de la tierra para el que la trabaja, una vez conquistada por la tecnología y el esfuerzo común. En los mismos inicios, otra filiación que nunca le abandonará y que parece contraria a la anterior: la poesía como juego por lo que conecta desde su Palencia con los fundadores del postismo, aquel brote o rebrote surrealista de las posguerra que soliviantó los ánimos bienpensantes de tirios y troyanos. Relación con Carlos Edmundo de Ory y Chicharro Hijo, los postistas del manifiesto. Y luego, ya en Madrid, la promoción de una segunda época de ese movimiento en la revista y colección de libros «El pájaro de paja», a la que se unían nombres como Gloria Fuertes, Francisco Nieva, Carlos Saura, Fernando Arrabal, Félix Casanova Ayala, Fernando Quiñones..., al par que torcía el cuello a este nuevo cisne, participando en, afiliándose al nuevo realismo —con sus brusquedades o con sus perfumes y ritmos— de los sociales y contestatarios Celaya, Otero, Cremer, De Luis, Hierro y sus vecinos en edad José Agustín Goytisolo, Gil de Biedma, Angel González. Y más afiliaciones: traducciones, la investigación en la Historia y la operancia vanguardista con

la lectura de los franceses del simbolismo, compenetración con la obra de Pessoa, relación con los brasileños Drumond de Andrade, Murillo Mendes y todo el «modernismo» que conduce en 1945, viviendo e influyendo en Barcelona, su amigo el singular José Cabral de Melo Neto, que le influyera grandemente, hasta la experiencia de la poesía concreta. Más devociones y filiaciones: lo que después llamaríamos «culturalismo», en libro que apareció justamente en 1973, cuando el culturalismo empezaba y que podríamos llamar un nuevo «A la pintura», «Los lados del cubo». De maestros en el 27, Dámaso Alonso y Gerardo Diego... Profundas, significadas filiaciones que le enraizan a su tiempo, para libros que ya no podrá olvidar nuestra historia literaria entre sus primeros: «Los animales vivos», «Del mal el menos», «El corazón en un puño». Escritos con esa mirada cristalina, fresca y sabiduría a la vez, ensayo simulado de formas y contenidos oblicuos, intersticial, irónicamente indicados... Mas con tanta compañía y alzamiento epónimo, desconocido, solitario, escondido. Ni estudios ni antologías —generación a los, temáticos, epocales— le tuvieron, sin embargo, mucho en cuenta, aunque no han faltado avisos y ramalazos —como ocurriría con respecto al aragonés Miguel Labordeta, que representa con él, como señala Pedro Villamura en reciente número de «Camp del Arpa», una poesía excepcional—. llamando la atención para una de las aventuras



## F. ALEMAN EN SU MURCIA

poéticas más ricas en originalidad y vividura estética de su tiempo desde la guerra a hoy, «uno de los poetas españoles más valiosos, insólitos y secretos», dice Sarrión...

**C**UANDO presentamos a Santiago Amón, Martínez Sarrión y yo —antes me había leído en una cafetería unos cuantos nuevos poemas en telar— su «Nuevo compuesto descompuesto viejo», al comienzo del verano del pasado año le vaticinaba que ahora iba a pasar a ser una de esas figuras que llaman reiteradamente a las tertulias de la televisión, y de las que todo el mundo, para no quedar mal, procura estar algo enterado. Y él decía que pudiera ser, con toda su sonrisa clara, doblemente rizada, su mirada cristalina. En el otoño fue a verme a la clínica, y quedamos en que cuando todo lo mío pasara tendríamos que hablar de muchas cosas. Ahora me dice de su muerte, como del rayo. Tras ver las últimas pruebas de su poemario escrito en portugués, «Lembranças e deslebranças», que le requirieran como editores Juan Manuel Bonet y Andrés Trapiello, jóvenes recuperadores y notarios, entre sus actividades de crítica, erudición y creación, de lo «nuevo compuesto descompuesto viejo» en nuestras letras.

**D**e cuando en cuando —desde los primeros años cincuenta—, un libro desde Murcia —esa Murcia de tan buenas plumas—. En las revistas y periódicos, ensayos, artículos suyos, cuentos. Un premio editado en el lugar del certamen. Francisco Aleman Sainz era, contando, un ramoniano —y muy fervoroso—, un orsiano discutiendo en los artículos y ensayos de crítica y curiosidad literaria, un gozador de erudiciones raras a la manera de Cunqueiro y Perucho para multitud de escritos; un precursor de los estudios —con sociología o sin ella— de las «otras» literaturas o las «afueras» de la literatura, trabajo que derramó en numerosos artículos y que concretó en algunos libros como «Diccionario de la novela policiaca y su gente» —abro ahora su bello «Libro de fuego», de 1973, en donde encuentro una nota que dice: «Querido Dámaso, escribe de esto, mi próximo libro «Diccionario de la novela policiaca y su gente», «Literaturas de quiosco» y otros ensayos que han sido tenidos en cuenta por la crítica como «Teoría de la novela del Oeste», «Determinación de la novela policiaca»,

«Presencia de la novela rosa», «Cuadernos de aventuras» y «Sherlock Holmes», que abren en 1953 la atención por estos temas. En tres libros muy conocidos de los aficionados al género recoge sus cuentos de una época —y hay que suponer que tiene inéditos algunos más—, que le sitúan entre los primeros, como señala García Pavón en antología de Gredos en 1959: «La vaca y el sarcófago», «Cuando llegue el verano y el sol llame a la ventana de tu cuarto» y «Patio de juces». Francisco Aleman, siempre encariñado con los temas de su tierra —sus hombres, sus paisajes, su historia—, ha tendido últimamente más a esta dedicación, tanto por el arregosto a lo cercano y el compromiso afectivo y convival de patriarca como por refugio del escritor cansado un poco de las dificultades de contacto para dar salida a sus escritos, recibir estímulos editoriales y publicitarios. Y así hay que tener en cuenta sus libros «Semblanza y talante de Murcia», «Murcia en imágenes», «Martínez Tornel, periodista de un tiempo» y otros de interés lírico y documental. Quizá —muy cercano al espíritu de los novelistas hispanoamericanos— fuera la novela

## FRANCISCO SAN JOSE

**A**HORA sí que ha muerto definitivamente la escuela de Vallecas. Murió para resucitar en la posguerra a causa de la barbarie 1936-39. Murió recién renacida de las cenizas posbélicas y murió todavía más, con la muerte de su fundador Benjamín Palencia. Pero pervivía en el corazón y en la pintura de Francisco San José, a quien la muerte acaba de llevarse demasiado pronto.

**F**UE, sin duda, Francisco San José fiel guardián no sólo de las ideas del maestro Benjamín Palencia, sino de aquel espíritu renovador a la vez que esencialista, rural e ibérico de la primera escuela de Vallecas, diseñado mano a mano por Alberto Sánchez y Benjamín Palencia, junto con el uruguayo Barradas, al que quizás —ahí están las opiniones negativas de un Eugenio d'Ors, de un Chávarri o un Alvaro Delgado— el propio Benjamín cortó alas o desnaturizó cuando en 1939 dio cita a unos cuantos jóvenes para iniciar la segunda e imposible edición de aquella experiencia.

**S**OY de los que opinan que la fidelidad siempre manifiesta de San José hacia su maestro Benjamín, siendo incondicional, lo era a la vez crítica, ajena a las zozobras del maestro que en la posguerra cambió a un nacionalismo pictórico por otro; el acento surrealista e intrahistórico que él y Alberto proponían al ahondar en los datos elementales de una naturaleza descubierta como un sueño (al que no faltaban premoniciones

ásperas y trágicas) y en la que —sobre todo Alberto— hallaban los datos para la elaboración de todo un catálogo de formas, un lenguaje. El pintor más palenciano de los discípulos de Palencia no cayó en la tentación del maestro: recubrir la aspereza de su descubrimiento (la gran época de Palencia acaba con la década de los treinta) de una brillante y superficial retórica «fauve». San José siguió, no obstante, la mejor veta del maestro, aquella en la que la pintura se apoya sólidamente en el dibujo concebido, a su vez, de manera harto pictórica; no tanto como base de diagramación del espacio que el color habrá de rellenar, sino como un elemento más del sistema pictórico en el que se resuelve el cuadro y que coexiste con cada uno de aquéllos.

**M**IEMBRO, pues, de la declinante segunda escuela de Vallecas, parece, sin embargo, consecuencia de la primera que tenía lugar cuando el pintor ahora desaparecido era niño (San José nació en 1919). Quizás el hecho de que su padre, Diego San José, de la generación de «El Cuento Semanal», formó parte del grupo de los escritores madrileños actuara de fermento en el joven pintor de lo que habría de ser su constante búsqueda de una imagen paisajística esencial y castiza desde la que proyectar la pintura hacia la modernidad y la universalidad. Y quizá, también, la desvirtuación de aquellas posiciones le hicieran seguir posteriormente el camino sudamericano que años antes y a la fuerza habían emprendido tantos artistas españoles, hasta el punto de que la crítica y los tratadistas (ver, por ejemplo, el volumen de Gaya Nuño «La pintura



«Camino de Vallecas»; esencialismo paisajístico y simbolismo del título en este cuadro de Francisco San José.

Escribe  
Santos AMESTOY

española del siglo XX») dieran su rastro por perdido en tierras de América. Vuelto a España, una magna exposición nos lo reveló con toda su entidad de eslabón recuperado. Si un artículo puede ser, además, una misiva, que Pilar Aranda, su viuda, también pintora, reciba el emocionado testimonio de nuestro dolor.

## Con la vuelta y renovación de estas páginas

Los españoles Gabino Alejandro Carriado y Francisco Alemán Sáinz y el italiano Eugenio Montale, a los que añado un muerto de otro verano, en 1975, Dionisio Ridruejo, al que se rinde homenaje en Burgo de Osma, al par que aparece en Castalia la obra poética de su primera madurez. Al reanudar mi «Cuaderno», vuelvo a empuñar el gobernalle de ese

suplemento literario de veinticinco años de navegación no sin procelas, que reaparece después del silencio veraniego con renovados bríos, en nueva etapa del periódico y nuevos espacios, que ocuparán, solventemente, el discurso del teatro, del cine, de la música. Y un cambio, que es una vuelta, en su día semanal, los viernes: «Viernes Literario» ahora. Su fase

anterior de los viernes fue la de la consolidación; el tiempo que después salió en sábado, «Sábado Literario», fue, sin duda —con un puñado de señaladas dianas—, el del reconocimiento más profundo entre lectores y creadores, y creemos que muy firme, a una tarea que se consideró importante para

nuestra cultura en todos los medios cualificados, hecha de un periodismo cultural que ha ganado puntos últimamente en nuestra Prensa y de la participación de plumas de distintas generaciones en la tribuna, de pensamiento, investigación, información y crítica, que nos define y compromete.



## EUGENIO MONTALE Y SU EXPERIENCIA POETICA

una secreta esperanza y tentación y no sé si temió abordarla por encontrar insalvables sus propias exigencias o por ese distanciamiento provincial aludido de la vida literaria que puede ser fecundo a veces, pero también demoleedor. No obstante, hizo salidas en la novela corta, y alguna fue galardonada, con títulos como «Un largo etcétera», que mereció el premio Ramón Sijé, de Orihuela; «El sereno loco», premio Biblioteca Gabriel Miró; «Aún es pronto para morir», «Los pasillos del mundo» y «Carta bajo la lluvia». Otra anduvo últimamente, manuscrita, en mis manos, en certamen que pudo muy bien ganar... La última vez que vi a Paco Alemán fue en Murcia —su frecuente visita a Madrid cesó hace ya algunos años—, cuando se celebró allí el fallo de los premios de la Crítica. Me pareció ver en su rostro la melancolía de un apartamento, aunque nos brindara exquisitamente una reunión: mis compañeros más jóvenes ya ni siquiera le conocían. Me trajo la noticia de su muerte su paisano Alfonso Martínez-Mena. Ella puso ante mis ojos un espejo en el que vi, repentinamente, reflejados a mis compañeros de generación, vivos y muertos, a la que Francisco Alemán pertenecía...

**P**ERTENECIENTE a una generación paralela a nuestro 27, Eugenio Montale —nacido en 1896— es uno de los poetas de ella, que ha tenido más resonancia en el exterior. Sin embargo, Salvatore Quasimodo, cinco años más joven, obtuvo el premio Nobel antes que él, en 1959; Montale lo sería ya en 1975. Encuentro traducciones suyas de José María Alonso Gamó, Vintila Horia y Jesús López Pacheco, Antonio Colinas, en el muy penetrante estudio sobre su poesía del chileno Armando Uribe Arce y Francisco Ferrer Lerín, que ha traducido entero «Huesos de sepia». En la breve semblanza biográfica nos dice Antonio Colinas que completó sus estudios genoveses «como autodidacta profundo». Uribe señala que este autodidacta ha traducido en prosa y en verso, para delicia de «conocedores», el «Hamlet» y otras obras shakesperianas, así como Blake, Emily Dickinson, a quien fuera comparado, Hopkins, Maragal, el lituano y francés Milosz, Eliot, Jorge Guillén y algunos más trabajos que figuran en su «Cuaderno de traducciones». Y se pregunta el crítico si ese autodidacta profundo fue un «rhetor», un «clerc», un anchuroso humanista que se decidió, con infinitas cautelas a la poesía —escasa obra—, preguntándose como lo hiciera Pasternak si en realidad se podía o no seguir haciendo versos. En seguida y de por vida, el periodismo, con la información y la crítica, el pulso diario de la vida cultural.

El «novecento» es en los poetas un miércoles de ceniza tras la orgía simbolista y parnasiana, modernista, como el cubismo, a decir de D'Ors, lo fuera tras la pintura impresionista. En un muy afinado artículo de Guillermo Carnero sobre la poesía de José Luis Jover se traslada la postura de un arte llamado «minimalista» a una poesía que ha colmado todas las cautelas y que está más hecha de los silencios mallarmeanos que de las abundancias verbales. ¡Aquí del rhetor, del clerc ligur ante la historia, la vida, el paisaje, el silencio de Dios lo más lejos posible de D'Annunzio y atravesándole, sin embargo: «Escúchame, / los poetas laureados / se mueven solamente entre las plan-

tas / de nombres poco usados... / pero yo amo la calle que conduce a las herbosas zanjadas...». O su querido camino de limones o a lo largo de esa áspera tapia —que parece un cuadro de Tapiés—, que tiene por el jomo una incrustación prolija de cascotes de botella. El poeta vibra a menudo —por la memoria de la infancia en «Huesos de sepia», por sus reacciones ante la historia y el pensamiento desolado en «las ocasiones», por sus luchas interiores en «La tempestad y otras cosas» con un ímpetu romántico y contenidamente, ascépticamente majestuoso. Pero apresura el testamento: «Recomiendo a mis herederos / (si los hubiere) en materia literaria, / lo que es improbable, que hagan / una hermosa hoguera con todo lo que se refiere a mi vida, mis hechos y a lo no hecho. No soy un Leopardi... «El Hermetismo» o «ermetismo» por decirlo en su lengua, al que pertenece se hace a la vez imposible y necesario. No es la poesía pura de Valéry, pero está dentro de sus exigencias y hasta de sus formas —hay que verificar las admiraciones», piensa con Gide— ni la reducción prosística innane. Lejos de los símbolos, los mitos y hasta de la esperanza, ¿qué hacer? Esta es la experiencia poética de Montale que nos fascina si llegamos a ella tan despojados como el poeta nos quiere. El poeta —ha declarado no hace mucho— y lo dicen todas las informaciones suscitadas por la noticia de su muerte —que aspiraba a la esperanza—. En el poema «La anguila»: todo comienza cuando todo parece / carbonizarse, rama sepultada». Mucho de nuestro tiempo y de las angustias más antiguas de poeta hay en la quemante, desolada y estallante experiencia montaliana.



## MONTALE: IN MEMORIAM

Escribe Luis Antonio DE VILLENA

**L**A desaparición, hace una semana, de Eugenio Montale, el viejo santón hermético de la poesía italiana (colmado de honores por la República), pone físico fin a uno de los capítulos más creativos y ricos de esa lírica vecina (la estética hermetística) y concluye una más de las grandes figuras poéticas de la creación europea del medio siglo. Montale, Quasimodo, Ungaretti, Betocchi, Gatti, Saba, Penna o Sbarbaro son como una generación del 27, cercana en altura y calidades a la nuestra...

**P**ERVA en 1896 era el más hermético de todos. Entendió la poesía como una disciplina cuyo fin es la comunicación, pero no directa, y en la que, por tanto, todo debe ser sometido a ambigüedad y a depuración. Montale fue un claro ejemplo de poeta hacia dentro, de transformador continuado de la realidad en su relación con la mente, y ahí reside su singularidad, como en su precisión, gusto y maestría lingüística, su grandeza. Siendo así, parece obvio confirmar que Montale era —y lo fue mucho en sus últimos años— el poeta por excelencia (quizá como el último Juan Ramón Jiménez), un ser negado a los viajes y al mundo, que elaboraba con dureza y entusiasmo las palabras, en busca de razones últimas y de realidad fina y depuradamente sentida. Dice con certeza el crítico Gianfranco Contini: «La verdadera salud de la poesía de Montale se halla siempre fuera de este mundo, presente y destruido, en la sospecha de otro mundo, auténtico e interno, o quizá anterior y pasado.»

**E**UGENIO Montale —combatiente en la primera guerra mundial— publicó su primer libro de poemas (y uno de sus más clásicos textos), *Ossi di seppia* (Huesos de jibia), en 1925. Y su obra se iría desarrollando lenta y densa, como corresponde a un buen poeta hermético, hasta poco antes de su inmediata muerte. En 1939 aparece *Le occasioni* (Las ocasiones), y en 1956, *La bufera e altro* (La tempestad y lo demás), su último libro notable hasta el celebradísimo *Satura*, de 1971. Con sólo esos cuatro libros —acompañados de una no desdeñable obra en prosa—, Montale ha sido considerado como uno de los mejores poetas de Italia, lo que es decir mucho. Palabra seca y de rigor, significados polivalentes y áridos, realidad de la mente, mucho más, quizá, que realidad de la realidad o que realidad del lenguaje, Montale es un poeta para críticos en busca siempre —ellos— de nuevos y sibilinos significados. Por otro lado, su lección de antirretoricismo —paralela, pero muy distinta, a la de Ungaretti— le vino bien a la poesía italiana, que dio (dicho sea con toda solemnidad) a Petrarca, a Carducci y a D'Annunzio.

**P**ERO yo no puedo prescindir de contar que ante el fervor y el exquisito gusto vital de Quasimodo, ante la hipersensibilidad de Penna o algunos poemas amorosos de Gatto, dejaría muy de grado a Montale. No porque en el último premio Nobel italiano —también lo fue Quasimodo— no haya calidad o rigor (que existen y a raudales), sino porque su entusiasmo vive en brasas, y uno intuye en el inveterado hermetismo una sospecha de falta de pasión y de intensidad. Utilizando la terminología de Robert Graves en *La diosa blanca*, diríamos que Montale es un poeta de Apolo (aunque muy concienciado), cuando los grandes poetas deben serlo de la Musa, de la diosa irracional y lunar, lo que no quiere decir a trompicones ni descuidada. Me quedo en esa generación itálica con Quasimodo y con Penna, pero son muchos los leureles que se le deben a Montale. Uno, sobre todo, el de intentar conjugar pasión y lucidez, irracionalismo y continencia. Quede claro que ello es bueno y deseable. En el último libro del poeta (*Diario del 71 y del 72*) aparece este hermoso poema-testamento, que es, además, una autodefinición notable:

### «PARA TERMINAR»

Recomiendo a mis herederos (si los hubiese) en materia literaria, lo que ya es imposible, que hagan una hermosa fogata con todo lo que ataño a mi vida, a mis actos, a lo no hecho. Yo no soy un Leopardi; dejo poco a las llamas y es demasiado ya vivir al porcentaje. Viví al cinco por ciento: no aumentéis la dosis. Demasiado a menudo, en cambio, llueve

## LA ULTIMA PALABRA

Escribe Leopoldo María PANERO

**Q**UE la muerte amenaza la vida mucho antes de morir, lo sabemos por Jacques Lacan. No es la cesación de la vida la mayor amenaza de la muerte, sino la cesación, o mejor la desaparición, del lenguaje, del sentido: si yo muero, es que no he vivido, que mi yo carece por completo de sentido. El hecho de la muerte suma la vida en el absurdo, transforma el estructuralismo en existencialismo. El hecho biológico de vivir o de morir, poco importa, frente a este agujero negro que me hace preguntarme por qué escribo yo ahora, si voy a morir: desde antes de morir la muerte come el sentido.

Y he dicho «por qué escribo yo ahora» porque el fenómeno de la muerte pone seriamente en cuestión la trascendencia del lenguaje: yo hablo sólo, y no escribo, si voy a morir.

Así la desaparición de Lacan da paso a la palabra vacía: el misterioso psiquiatra Carlos Castilla

del Pino se aprovecha de la muerte del símbolo para garrapatear sus tonterías. Lacan quiso que la muerte fuera la fundación del símbolo, de la «ley simbólica»: pero la muerte es un azar mucho peor, es la gravísima duda de si existe alguna ley, alguna razón. Yo estoy comido entero por el hecho de la muerte Lacan no tiene sentido porque ha muerto. No hay nada más opuesto al pensamiento: la muerte transforma el saber en ignorancia: apenas puedo pensar.

Qué dirá de mí la muerte: nada, salvo que he muerto. No hay invectiva más profunda que la muerte: si Lacan ha muerto, es como si no hubiera escrito. Al gran hombre, al Prometeo del psicoanálisis, una amenaza sin nombre le llama simplemente: muerto. Inútil, pues, que los lobos devoren al rey, como en la parábola alquímica, porque un muerto ya no tiene nombre. Muerte:

definitiva **forclusión**. La apuesta con el hombre (el «cuestionamiento del sujeto») está zanjada, Lacan —y todos— hemos perdidos frente a la muerte. Si alguna vez hubo ahí un hombre, o una obra, ahora ya no se sabe lo que hay: cualquier empresa está abocada de antemano al fracaso, si existe la muerte. Y esto es lo que los conocedores del texto de Lacan no sabíamos, esto es algo que absolutamente ignorábamos: el hecho de que Lacan moriría. El saber está vencido por el no-saber, y al final de las palabras sólo queda una, un extraño rebus: el que compone la palabra «muerte». Qué sea la muerte, no lo sabemos: no-saber por excelencia, una radical exterioridad, una llamada a la reflexión, para decirnos ¿para qué sirve la reflexión? Yo no sé si he muerto también, porque Lacan ha muerto. Mañana, cuando esté a solas en el lecho con mi amada, mirándola a los ojos, le hablaré de la muerte.



Escribe  
Juan Manuel BONET

## TRES APUNTES SANTANDERINOS

**P**ARA el visitante que llega a ella en julio o en agosto, Santander resulta una ciudad cosmopolita y estimulante. La oferta cultural, por ejemplo (esto la Prensa lo ha referido hasta la saciedad) es allí muy superior por esas fechas a la que nos depara el resto de España. Se suceden y hasta se superponen conciertos, exposiciones, conferencias, encuentros de todo tipo; se produce un continuo trasiego de escritores, artistas, profesores... ¿Es éste el pulso normal de Santander? Todos sabemos que no, naturalmente, y que igual que llega una

fecha en que la población queda reducida a sus justos términos, también en lo cultural llega, con los primeros fríos, el parón, es decir, la vuelta a la prosa provinciana. Pero durante el verano está fuera de duda que Santander es una capital cultural que va a más, algo así como un escaparate de nuestra vida intelectual. Y ni los más pesimistas habitantes de la ciudad, aquellos que encuentran engañoso tanto fasto, dejan de felicitarse por la temporada grande que todos los años se les viene encima.

## SURREALISMO EN LA MAGDALENA

**E**L curso de arte de la Magdalena, que dirige Antonio Bonet Correa, ha estado dedicado este año al surrealismo. Bretón y sus compañeros, puestos bajo la advocación de Menéndez Pelayo. Discadores de estos heterodoxos, encargados de analizar sus ideas estéticas, han sido, además del director del curso, gentes en su mayoría impuestas en la materia, como Eduardo Westerdahl, Rafael Santos Torroella, Arnau Puig, Georges Raillard, Juan Manuel Rozas, Emilio Sáenz de Soto, Maurizio Faggiolo dell'Arco, Angel González García, Ignacio Gómez de Liaño, Francisco Calvo Serraller, Natacha Seseña, Juan Antonio Ramírez, Jaime Brihuega, Luis Racionero y el que firma estas líneas. Tema recurrente: Dalí. Otros temas tratados: Chirico, Miró, Daual Sef, el objeto, «los locos del Ampurdán», el cine, la ciudad, la mujer, el exilio neo-yorquino. Las conferencias van a ser recogidas en un volumen. En los coloquios participaron artistas invitados, como Maruja Mallo, José Caballero, Carlos Alcolea, José Hernández y Guillermo Pérez Villalta. Por cierto que, a propósito de coloquios, uno, sin remedio, escuchando los de este año, añoraba la pasión de otros, hace ya cuatro años, en este mismo escenario. Lo hablado entonces trascendió de aquellas paredes, constituyó un hito relativamente importante en nuestras andanzas generacionales. Parece que aquello no puede volver a repetirse. Y parece que el surrealismo, tratado por la mayoría de los presentes con erudición y con real conocimiento de sus laberintos, no conduce, sin embargo, hoy por hoy, al laberinto presente.



## PANCHO COSSIO

**E**N la sala de exposiciones del Banco de Santander, exposición antológica —treinta cuadros— de Pancho Cossio (1898-1970). Cossio fue uno de esos extraordinarios artistas de registro limitado que integran, en lo pictórico, la generación del 27. Vislumbrador de claridades, como lo fueron sus compañeros Francisco Boreas, Joaquín Peinado y Luis Fernández. Conocedor de todos los secretos del oficio, enemigo de estridencias, cultivador de calidades, capaz de encontrarles equivalentes pictóricos a las nieblas y a las luces de su tierra, Cossio es desde el comienzo hasta el final un hombre fiel a una religión de la pintura. El pretexto puede ser un motivo cubista, un bodegón de cajas y botellas como en Morandi, un navío fantasma, o incluso un retrato como Ramón Serrano Suñer de uniforme negro. Puestos a elegir un cuadro para el recuerdo, subrayemos el que hace el número 28 del catálogo, un Bodegón de las peras de treinta y cuatro centímetros de alto por treinta y uno de ancho.

## FUNDACION SANTILLANA

**E**N Santillana del Mar, y en un viejo palacio convenientemente restaurado, ha quedado instalada la sede de la Fundación Santillana, que ha abierto sus puertas con varias exposiciones prestigiosas. La presencia en ellas, como comisarios, de un montañés liberal, como Pablo Beltrán de Heredia, o de dos montañeses «honorarios», como Ricardo Gullón y Rafael Santos Torroella, asegura, por de pronto, una saludable continuidad respecto a lo mejor de la tradición cultural reciente de la provincia. De todas las exposiciones, la que más novedad encierra es, sin lugar a dudas, la dedicada a Juan Ramón en su centenario. De los retratos que se exponen, merecen destacarse los archiconocidos de Sorolla y de Bonafé, y merece olvidarse (aunque lo hayan elegido como cartel de la muestra) el de Vaquero Turcios, de una monumentalidad retórica que no le cuadra al autor de Espacio. Resulta interesante el capítulo dedicado a los ilustradores de Platero y yo; interesante un poco por lo mismo, porque hay de todo. La anunciada sorpresa de los cuadros del poeta, cuadros sorollescos, a lo Cecilio Pla o a lo Emilio Sala, provoca en el espectador, inevitablemente, una cierta decepción. El poeta, que tan bien dijo el color de Sevilla o la luz del Atlántico y que tan bien pintó Madrid a lo largo de todo un libro no tenía especiales dotes, lo comprobamos ahora, para el manejo de los pinceles. En último término, la presencia viva es —no podía ser de otro modo— la de la palabra. Palabra manuscrita, en su extraña caligrafía silvestre, moruna, y palabra impresa con su genio de tipógrafo sobrio, esencial, una vez superadas las volutas modernistas de Ninfas y Almas de violeta. Libros, folletos, revistas unipersonales, inacabados proyectos de obras completas, revistas compartidas, como la ejemplar Índice. Sin olvidar la tortura de las ediciones horripilantes que de Platero y yo se han hecho

a lo largo y a lo ancho del planeta... La exposición se completa con una sala «de época», en la que pintura, música y literatura, lejos de ordenarse sobre la base de los criterios egotistas (pero tan profundos) de aquel que tomaba buena nota de su «eco mejor», se desordenan en abigarrada mezcla de Maetz con Proel, del ultraísmo con Escorial, del 27 con los 50.

La segunda gran exposición es la de Escuela de Altamira, incluyendo dentro de su órbita las salas especiales dedicadas a Miró, Lloréns Artigas y Angel Ferrant. Aquella «escuela», de tan breve vida, es evocada en el lugar mismo donde fue fundada hace treinta y tres años. La parte documental es completísima. De la obra expuesta destacan el conjunto de Miró, las piezas de Mathias Goeritz (el centro real de la «escuela») y las de Tony Stubbing. La preciosa sala de Ferrant constituye una primera aproximación, valiosísima como tal, a un tema que merece los máximos esfuerzos expositivos y que, debido a la propia decisión testamentaria del escultor, ofrece siempre las máximas dificultades prácticas.

Del resto de las muestras destaca la de María Blanchard, pintora menor, más no carente de misterios, y de la que aquí se reúnen las mejores obras que poseen nuestras colecciones públicas y privadas. En una sala contigua nos esperan los personajes fin de siglo retratados por el lápiz de Ramón Casas; siempre es sugerente volver a reconocerles. Un poco más allá se han reunido algunos documentos en torno a la vida y a la obra del marqués de Santillana, mas algunos libros (de fábula) procedentes de su biblioteca. En otro cuarto, por último, un pequeño (demasiado pequeño) homenaje a Eugenio d'Ors en su centenario, completado con unos esquinados pasillos dedicados a sus salones de los Once.

# DOS NOTAS SOBRE BUERO VALLEJO

Escribe  
Eduardo  
G. RICO

## 1.ª SOBRE LA COHE- RENCIA DE BUERO

**E**L estreno de «Caimán» ha puesto una vez más de relieve la coherencia ideológica interna del teatro de Buero. «Mis obras —decía Goethe— no son más que fragmentos de una gran confesión.» Las obras de Buero son como piezas de una construcción regular, que va creciendo ateniéndose a un único esquema de referencias. Progresivamente, el teatro de Buero se va enriqueciendo sin contradecirse, siempre leal al mismo sistema de ideas.

Ruiz Ramón, que es el estudioso más profundo con que cuenta nuestro teatro, ha considerado la empresa de Buero Vallejo como una investigación totalizadora de la condición trágica del hombre. Buero afronta de una vez, en cada una de sus obras, la realidad humana total. A su peculiar manera, nuestro autor asume los planteamientos del pensamiento existencialista sobre la condición humana. El hombre es «su libertad», como en la concepción sartriana. Debe elegir. De aquí nace la angustia que subyace en toda acción; de aquí la condición trágica de los personajes de Buero.

En tales presupuestos se inscribe «En la ardiente oscuridad» y, treinta años después, «Caimán». En ambas se da la tensión dialéctica entre la aceptación de la vida como es, como se nos ofrece ya hecha, y la rebelión contra sus estructuras. García Lorenzo ha subrayado, en una obra como «En la ardiente oscuridad», el enfrentamiento entre el personaje defensor de la felicidad y el personaje introductor de la angustia. En «Caimán» hay un entrecruzamiento de tensiones, pero sus ejes esenciales son los mismos. Buero nos ofrece, descarnada, esta realidad, e invita al espectador a tomar conciencia por sí mismo, tras desenmascarar las apariencias. Nada más lejano al realismo social, donde tantas veces, erróneamente, se ha clasificado al autor. No hay «héroe positivo» en Buero, no hay maniqueísmo. En la escena se dan las contradicciones; la síntesis —seguimos a Ruiz Ramón— en la conciencia del espectador.

## 2.ª SOBRE LA SOCIO- LOGIA DE BUERO

**N**O puede trazarse la imagen completa de un autor si se prescinde de su contorno; pese a la obviedad de esta consideración, es frecuente su olvido o su menosprecio. A Buero hay que situarle en su contexto total, sociológico, económico, político, y en medio del juego de las corrientes estéticas dominantes, si se aspira a comprender a fondo su teatro.

En el tiempo en que Buero, escritor, surge, aún se vive el marasmo de la posguerra. El régimen de autarquía económica ha empobrecido al país. El desarrollo es mínimo y muy bajo el nivel de vida. La vida cotidiana se produce en términos angustiosos. La sociedad está inmovilizada y sus tensiones, contenidas o disfraczadas por un sistema político opresivo. La guerra civil continúa. La presión ideológica y política cierra toda posi-

bilidad de expresión que difiera del sistema de ideas establecido o lo contradiga. Es el tiempo del teatro que Monleón ha llamado «de la derecha». Un teatro conformista, de evasión, de puro entretenimiento, sin calidad. En sus ejemplos mayores, es el teatro de Pemán y de Joaquín Calvo Sotelo. Un teatro que cumple su función ideológica: la de establecer coartadas que apuntalen el sistema establecido.

Tal es la circunstancia en que Buero Vallejo empieza a escribir. Hay, ya, una poesía de denuncia, una escuela poética realista que se desenvuelve en círculos minoritarios. «Cuadernos de Poesía Norte» y «Espadaña» son sus vehículos. Gabriel Celaya es el principal animador, y en seguida se incorporarán Blas de Otero y otros a esta empresa. Todavía no ha llegado a España «La colmena», de Cela, primera expresión de un nuevo realismo novelístico.

«Historia de una escalera» testimonia la fidelidad de Buero a su contorno, su directo enfrentamiento con la realidad. Por vez primera en varios lustros, Buero lleva a la escena la existencia material de sus contemporáneos, crudamente y sin envoltorios edulcorados. La obra de Buero es una llamada a su transformación. En el mismo corazón de «Historia de una escalera» y en las comedias que le siguen anida la esperanza. No la esperanza teológica, sino la esperanza sobre lo inmediato, sobre el cambio de la realidad material, sobre la superación de las formas de alienación propias de la situación social en que se mueve y, también, sobre las esenciales de la vida humana.

Buero Vallejo ha sido, pues, un testigo de su sociedad; y más que eso: un descubridor de la realidad sociológica y un defensor radical de su transformación.



## LA OBRA

- «Historia de una escalera», 1949.
- «Las palabras en la arena», 1949.
- «En la ardiente oscuridad», 1950.
- «La tejedora de sueños», 1952.
- «La señal que se espera», 1952.
- «Casi un cuento de hadas», 1953.
- «Madrugada», 1953.
- «Irene o el tesoro», 1954.
- «Hoy es fiesta», 1956.
- «Las cartas boca abajo», 1957.
- «Un soñador para un pueblo», 1958.
- «Las meninas», 1960.
- «El concierto de San Ovidio», 1962.
- «Aventura en lo gris», 1963.
- «El tragaluz», 1967.
- «Mito», 1968.
- «El sueño de la razón», 1970.
- «Llegada de los dioses», 1971.
- «La fundación», 1974.
- «La doble historia del doctor Valmy», 1976.
- «La detonación», 1977.
- «Jueces en la noche», 1979.
- «Caimán», 1981.

## LA VIDA

- Antonio Buero Vallejo nace en Guadalajara el 29 de septiembre de 1916. Su madre es de Tarazona; su padre, gaditano. Bachillerato en Guadalajara.
- Gana el primer premio del concurso literario provincial para estudiantes de segunda enseñanza y magisterio.
- Traslado a Madrid en 1934. Ingreso en la Escuela de Bellas Artes de S. Fernando. Entre los profesores, Enrique Lafuente Ferrari.
- En 1935, conferenciante en los cursos nocturnos para obreros organizados por la FUE de San Bernardo.
- Primeros artículos firmados con el seudónimo «Nicolasillo Pertusato».
- 18 de julio de 1936. Trabaja en el taller de propaganda plástica de la FUE.
- Guerra civil. Buero es destinado a un batallón de infantería. Luego a la Jefatura de Sanidad de la 15 División, en el frente del Jarama.
- 1938. Combate en el frente de Aragón y luego pasa al Ejército de Levante.
- 1939, fin de la guerra civil. Buero, que está en Valencia, pretende volver a Madrid. Es detenido y encerrado en la plaza de toros. Después le conducen al campo de concentración castellonense de Sobrepaja.
- Un mes después, libre, se traslada a Madrid. Es detenido de nuevo y condenado a muerte.
- Indultado, permanece en la cárcel durante siete años, sucesivamente en la prisión Conde de Toreno —donde hace amistad con Miguel Hernández—, en la de Yeserías, en el penal del Duero, en la prisión de Santa Rita y en el penal de Ocaña.
- 1946-49. Pinta, colabora en revistas, escribe cuentos.
- 1949. Envía al concurso Lope de Vega, convocado por vez primera desde la guerra civil, sus obras «En la ardiente oscuridad» e «Historia de una escalera». Obtiene el primer premio con esta última.
- 14 de octubre. Estreno de «Historia de una escalera» en el Español. Alcanzará 187 representaciones.
- 1959. Se casa con la actriz Victoria Rodríguez.
- 1963. Se le permite por vez primera salir de España. Pronuncia conferencias en universidades europeas y americanas.
- 1971. El 29 de enero es elegido miembro de número de la Real Academia Española. Cubrirá la vacante de Rodríguez Moñino.
- 1972. El 21 de mayo, discurso de ingreso sobre «García Lorca ante el espectador». Le contesta Pedro Lain Entralgo.

# MODERNISMO Y MODERNIDAD EN LAS VISPERAS DEL CENTENARIO DE LA INICIACION

Escribe: José Olivio JIMENEZ

**E**n el próximo año, 1982, se cumplirá el primer centenario de la fecha que hoy canónicamente se va aceptando como la de la iniciación del modernismo literario hispanoamericano —y, por tanto, del modernismo hispánico general—. En efecto, es en 1882 cuando el cubano José Martí publica en Nueva York su primer tomo de versos, *Ismaelillo*, donde un crítico tan autorizado como Pedro Henríquez Ureña ve el comienzo de la poesía modernista; y es cuando, a lo largo de ese mismo año, el propio Martí fija definitivamente, en ensayos y crónicas, la calidad rítmica, cromática y de riquísimos matices que habría de distinguir, en sus distintos niveles, a la expresión modernista. Y fue también en 1882 cuando el mexicano Manuel Gutiérrez Nájera ensayara los primeros cuentos del modernismo, de temática variadísima —desde lo nacional a lo parisino— y de consumado estilo preciosista que, junto a otros, recogerá al año siguiente, 1883, en un volumen de título ya sugerentemente modernista: *Cuentos frágiles*.

**A**diferencia de lo que por inercia crítica se ha venido sosteniendo, cronológicamente el modernismo fue ante todo una radical renovación de la prosa. Reaccionando conscientemente contra el pedestre y chato lenguaje documental practicado por realistas y naturalistas (pues las excepciones que hoy reconocemos que hubo —Galdós, «Clarín», Pardo Bazán— apenas eran apreciadas en aquel momento), los primeros prosistas del modernismo hispanoamericano —Martí, Nájera, Julián del Casal, el Silva de las transposiciones pictóricas y de *De sobremesa*, Rubén Darío— incorporarán con la mayor libertad y sincretismo a la prosa, para potenciarla estéticamente, y para transformarla de instrumento vehicular en modalidad artística (como ha señalado Guillermo Díaz Plaja), las exquisitas figuraciones plásticas del Parnaso, los miniaturismos prerrafaelistas, las sugerencias y subjetivismos de la imagen impresionista, y aun el aguafuerte violento y distorsionador de las visiones expresionistas. Todos estos recursos, y del mismo sincrético modo, se darán ci-

ta también, y muy pronto, pero algo después, en el verso; uniéndose aquí las apuradas filigranas técnicas que dieron a éste, al verso, una extremadísima agilidad y flexibilidad, y un insospechado potencial rítmico y sugerente que siglos de pesantez, clisés métricos y expresión tópica habían por tanto tiempo sepultado —prácticamente desde Góngora hasta Bécquer—. Y será en el verso Rubén Darío el genio sintético, innovador y supremo: el que abre las puertas de toda la poesía hispánica de nuestro siglo. El modernismo, que fue el verdadero romanticismo en las literaturas hispánicas, cumplió así la gestión de marcar entre nosotros el acorde primero de modernidad, en su sentido más amplio. Y la sensibilidad de los modernistas llegó a manifestarse, por ello, en un tal alto grado de nerviosidad que casi se la siente a flor de piel. El uruguayo Carlos Reyles hablaba, en 1896, de «los estremecimientos e inquietudes de la sensibilidad fin de siglo, refinada y complejísima», y abogaba por un arte que «pudiera sorprender los estados del alma de la ner-

viosa generación actual». Y su coterráneo Horacio Quiroga, en 1899, trataba de describir lo que él consideraba como «nuestra imaginación hiperestesiada».

En sus estratos más profundos, el modernismo significó así un girar alucinado en torno al hondo vacío existencial y axiológico que precipitaran la crisis de la persistente tradición seudoclásica (que el encartonado romanticismo hispánico había continuado) y el derrumbe de los caducos valores espirituales de Occidente —experiencia de alcance agudísimo que nadie sufriera y describiera mejor que Nietzsche en Europa y Martí en América—. Y esa pérdida total de horizontes y asideros, esa mirada a sí mismo como único destino, hace que el artista de «nuestro angustioso fin de siglo» —así lo sentía José Asunción Silva— se vuelva entonces, casi con desesperación, a la afirmación de su precaria identidad en el lenguaje y en el derroche de las formas opulentas, a la alta tensión del estilo, y a la lucidez crítica —hecha de fe, pero progresivamente también cada vez más de du-



das mayores— ante el ejercicio de la palabra. Y la angustia del vacío se reviste entonces de una máscara brillante, y en grandes zonas incluso artificiosa y decadente, que no es evasión sino consecuencia fatal de ese espíritu de incertidumbre que «los tiempos de reencuicío y remodelación —y la valoración es de

Martí, y precisamente de 1882— condicionan e imponen.

Quien desee conocer bien el funcionamiento de estos mecanismos de resistencia y definición a que se vieron obligados los modernistas, puede consultar con provecho las páginas iniciales del ensayo «Rubén Darío (El caracol y la sirena)», de Octavio Paz, incluido por éste en *Cuadrivio* (Joaquín Mortiz, México, 1967); el libro de Ricardo Gullón *Direcciones del modernismo* (Gredos, Madrid, 1963); los varios estudios de crítico e investigador norteamericano Ivan A. Schulman incorporados en diferentes libros suyos... Y sin olvidar, desde luego, al pionero de la revaloración definitiva del modernismo: Federico de Onís.

El afianzamiento de la libertad creadora y de los derechos de la subjetividad y el espíritu libre en que se empeñaron los modernistas, igualó en un mismo nivel, lírico y experimental, los terrenos de la prosa y los del verso. Y a partir de tal actitud va perfilándose algo que ya habría de ser desde entonces definitorio en la expresión contemporánea: la profunda impregnación lírica de todos los géneros literarios, como certamente indicara en su día Pedro Salinas; y ciertamente por ello, una disposición de más radical alcance: el barrenamiento mismo de las consagradas y rígidas demarcaciones generísticas. La literatura modernista habrá que inventar a base de cuentos que son piezas poéticas más que desarrollos argumentales, de novelas que hay que leer como diarios líricos o brevarios de de-

cadencia, de crónicas que continuamente rompen su lineamiento informativo para devenir incursiones ensayísticas y aun exploraciones en lo imaginativo, lo expresionista y lo surreal. Y de la ya total identificación entre uno y otro tipo de escritura surgirá el poema en prosa, y en general la prosa poética, tan abundante en el período, donde queda gestada esa expresión riquísima, visionaria y original a la que luego volverán, tras largas décadas de literatura regionalista y realista, muchos de los mejores narradores actuales.

Todo este entramado de cruzamientos, de incalculables consecuencias en las letras posteriores, nació de una extremada posición crítica del escritor frente a su trabajo. La eclosión, a partir de ciertas fechas, de las escuelas de vanguardia —desde su violenta iconoclasia donde el estileto de la ironía pretendió sofocar el ensueño analógico que había sostenido a simbolistas y modernistas— pareció poner en cuestión aquella significativa crítica de la escritura modernista. Después, sin embargo, y ya con la perspectiva necesaria, muchos de los más alertas escritores modernos —y cito sólo a tres de los que más incisivamente han iluminado la cuestión: Juan Ramón Jiménez, Jorge Luis Borges y el propio Paz— han reconocido justicieramente, en el modernismo, el momento de definición de esa rigurosa conciencia crítica ante la realidad y ante el lenguaje, que es el signo definitivo y último de la modernidad. No será poco, pues, lo que habrá de ser revalorado en este próximo año del centenario modernista.

Escribe José L. MORENO-RUIZ

## RECUPERACION DE ROBERTO ARLT

**D**ICE Juan Carlos Onetti en el prólogo para «El juguete rabioso» (Bruguera, junio de 1981): «Hablo de un escritor que comprendió como nadie la ciudad en que le tocó nacer. Más profundamente, quizá, que los que escribieron música y letra de tangos inmortales. Hablo de un novelista que será mucho mayor de aquí que pasen los años —a esta carta se puede apostar— y que, incomprendiblemente, es casi desconocido en el mundo.» Nada más propio para señalar, hoy día, a Roberto Arlt. Sin embargo, poca justificación ha de tener el lector habitual, o quien guste de la literatura, que desconozca todavía a uno de los más grandes narradores en lengua española, Arlt, pues sus obras, y en ediciones baratas (o asequibles, que nada hay barato), están a su disposición en cualquier librería medianamente surtida.

Y vaya por delante una confesión, antes de escribir acerca de «El jorobadito» (Bruguera, junio de 1981), que es, en definitiva, el libro que más directamente motivó este comentario: Pocas veces, y como lector, he sentido emoción tan grande, leyendo cuentos y relatos, como la experimentada con los textos de Arlt en mis manos; ni siquiera leyendo a Borges, a Bioy Casares, a Cortázar, o al propio Onetti (o leyendo cuentos como «Caballo de pica» o «Seguir de pobres», de Ignacio Aldecoa).

Hecha la confesión, y por exigencias de lo prometido, paso a lo que me parece es

la más inteligente selección de relatos de Roberto Arlt, de entre las que ya han sido publicadas. «El jorobadito», cuento con el cual se abre el volumen y título que da nombre al libro, contiene nueve relatos entre los que se cuentan, nada más y nada menos, «Ester Primavera», «Las fieras», «Pequeños propietarios» y «Noche terrible». Cuatro historias modélicas, por su perfección literaria, que recomiendo (apreciéseme el gentil detalle) a quienes pretenden aprender a narrar leyendo a malos escritores norteamericanos, peormente traducidos: Burroughs y Bukowsky, por ejemplo; o a quienes aún no se han apeado del barquito velero y de la aventura marinera vivida en las mesocráticas y cultísimas tertulias madrileñas. Y también se contienen, en «El jorobadito», cuentos como «El traje del fantasma», «Una tarde de domingo», «La luna roja» y «Escritor fracasado», narraciones muy brillantes si bien desposeídas del «tíron» atesorado por las que me he permitido citar en primer lugar.

Señalaba que es inteligente la selección de relatos publicados en «El jorobadito». Y me lo parece por una razón fundamental, que es, simplemente, la de su muy coherente incoherencia. Roberto Arlt, escritor en un periódico, allá por los años treinta (murió en 1942, y había nacido con el siglo), de narraciones en una sección fija que llevaba por nombre «Aguafuertes porteños» («El triunfo periodístico de los «Aguafuertes» es fácil de explicar. El hombre común, el pequeño y pequeñísimo burgués de las calles

de Buenos Aires, el oficinista, el dueño de un negocio raído, el enorme porcentaje de amargados y descreídos podían leer sus propios pensamientos, tristezas, sus ilusiones pálidas, adivinadas y dichas en su lenguaje de todos los días. Además, el cinismo que ellos sentían sin atreverse a confesión; y, más allá, intuían nebulosamente el talento de quien les estaba contando sus propias vidas, con una sonrisa bufona pero que podía creerse cómplice», escribe Onetti en el prólogo citado), Arlt, iba a decir cuando surgió el paréntesis con el párrafo de Onetti, era, a la vez, un escritor de fecunda, atormentada, fúlgida imaginación. Así, narraciones como «La luna roja» o como «El traje del fantasma», en las cuales, y sobre todo en la última, se percibe un saludable aroma a literatura inglesa, tan alejadas de ese dostoiévskismo lunfardo que impregna «Ester Primavera», o «Las fieras» (según Onetti, Arlt tradujo a Dostoiévski al lunfardo), prueban no sólo su oficio de escritor, sino que demuestran hasta qué punto el narrador era capaz de sobreponerse a la impresión cotidiana y volar en pos de la última y dispersa imagen que lo asaltara en cualquier duermevela de las muchas que es de suponer gozaba en la redacción del periódico. Si en «Ester Primavera» o en «Las fieras», o en el mismo «El jorobadito», brotan por doquier miserias, frustraciones, traiciones, violencia —que no es sino forma de afianzamiento en un mundo violento—, en «La luna roja» o en «El traje del fantasma», la imagen idílica persiste —aunque al fin

se apunte el derrumbarse de los sueños, de la belleza—. Por ello, y por la voluntaria, tenaz persistencia en el estilo, hablaba antes de la muy coherente incoherencia.

No puedo, para finalizar ya esta corta reseña que tiene como objeto primerísimo el de reivindicar a Roberto Arlt como uno de los más grandes narradores del siglo XX, y el de llamar a su lectura, no puedo, decía, sustraerme al afán de citar lo que escribe en su cuento «Noche terrible», cuando el protagonista, un hombre que se va a casar con una joven hija de la burguesía porteña —desertará el hombre al fin—, reflexiona. Vale para dar una muestra de cuál podía ser el sentir último de Roberto Arlt, al margen de su cinica —saludable, por ello— connivencia con el hombre de la calle, o «mayoría silenciosa», según se prefiera. Dice así: «Cuadro de nuestra vida. Gris como el fondo de un hornillo. Pensaremos disciplinadamente con el almacenero de la esquina y el tenedor de libros de la media cuadra, ambas personas honorables, por otra parte. La justicia nos inspirará saludable terror. Admiraremos los brillantes uniformes del Ejército, con ingenua curiosidad nos preguntaremos si el arzobispo cree o no en la existencia de los ángeles y cuando nos hablen de comunismo vomitaremos esa espantosa sarta de lugares comunes que circulan para estupidizar a la clase media y terminar de invadirles los restos de cerebro que no han inutilizado por completo los castradores sistemas de educación.»

## CON EL POETA REBELDE, MANUEL MACHADO, POR LA CALLE DE ALCALÁ

Escribe Ángel LAZARO

**Y** si dijéramos que el poeta rebelde de los dos hermanos Machado fue en principio Manuel y no Antonio? Lo que pasó al final fue que a don Manuel le tocó, por casualidad, al estallar la guerra civil en 1936, quedar en el territorio franquista, y de ahí su posición conformista primero y decididamente franquista al final. Pero en el fondo, la causa franquista le tenía a don Manuel sin cuidado, como casi todas las cosas, fuera de la poesía. Claro está que don Antonio Machado, poeta puro al principio —«Soria pura»— se fue definiendo, según avanzaba la madurez, como el gran poeta civil, además del poeta integral, al que dio la guerra su perfil definitivo cuando la voz de don Antonio cantó por todo un pueblo, más aún, por toda la Humanidad.

**P**ERO hay en uno de los primeros libros de Manuel, un año mayor que don Antonio, hay en «El mal poema», de Manuel Machado, unos cuantos versos que hoy llamaríamos contestatarios, de una rebeldía social y humana tan esencial, que acaso no hayan sido igualados en toda la poesía de nuestro nuevo Siglo de Oro de las letras españolas.

¿Ejemplos?

«En un pobre país viejo y semisalvaje,  
mal de alma y de cuerpo y de facha y de  
[traje,  
lleno de un egoísmo antiartístico y pobre  
—los más ricos espilan Himalayas de cobre,  
y entre tanto cacique tremendo, ¡qué de-  
monio!,  
no se ha visto un Mecenas, un Lúculo, un  
[Petronio—,  
no vive el Arte... O, mejor dicho, el Arte,  
mendigo, emigra con la música a otra  
[parte...»

Sin énfasis, sin trascendentalismos de-  
liberados, ¡qué amarga reflexión política,  
social y humana hay en estos versos, casi

coloquiales a veces, de Manuel Machado, en apariencia apolítico y puramente estético. Adoraba a su hermano Antonio, acaso por lo que había en ellos de diferente, y cuando yo en diez años de convivencia diaria y nocturna le preguntaba:

—¿Qué tal le va a don Antonio Machado?  
—Pues mi hermano Antonio, ya lo sabe usted... Hay hombres que no necesitan para vivir más que un trozo de pan y otro de queso, pero como a mi hermano Antonio le basta con el pan solamente...

Y una profunda ternura, saturada de admiración, le invadía por unos momentos. Por eso me parece una frivolidad que al referirse a Antonio Machado se diga Machado únicamente, como si Manuel no existiera.

¡Don Manuel Machado! Aparte el poeta andaluz que hay en él —«tengo el alma de nardo del árabe español», de donde ha nacido toda una magnífica poesía andaluza en los epígonos del 27—, aparte esto, ¿es que hay una poesía de tema castella-

no superior al poema de don Manuel Machado titulado «Castilla»?

«El ciego sol se estrella  
en las duras aristas de las armas,  
llaga de luz los petos y espaldaderas  
y flamea en las puntas de las lanzas...»

Y todo lo que sigue, después de la maravillosa síntesis —«recuerdo de Baudelaire?»— «polvo, sudor y hierro, el Cid calbaga».

Nótese con qué justeza, precisión verbal, emplea el vocablo llaga como verbo, ya que lo es además de sustantivo. Y en esa exactitud está uno de los secretos, aparte el misterio, de todo poeta lírico.

Pues bien; aquella tarde madrileña íbamos por la calle de Alcalá, a la altura del Ministerio de la Guerra, don Manuel Machado, Grock, el más grande payaso —otra forma de ser poeta—, el más grande payaso de este siglo, y este, nada modesto, aunque sí humilde servidor de ustedes, cuando la cámara de Alfonso —Alfonso entonces— nos hizo esta foto histórica ya con la perspectiva del tiempo.

Existe otra foto histórica también de don Antonio Machado —sin su hermano Manuel—, hecha asimismo por Alfonso, y es una foto, la más socorrida de don Antonio, sacada en el café de las Salesas, foto en la que se ve al poeta de «Soledades» con sombrero puesto, apoyadas en su cayado las dos manos, una sobre otra, que es también una foto histórica, digamos, de aquel poeta de quien no ha hablado nadie por entonces, como no se hablaba de Juan Ramón, ni de don Miguel de Unamuno poeta, aunque sí ya los re-

verenciábamos como a tales unos cuantos jóvenes.

¿Más ejemplos del rebelde, y gran desdenoso, poeta que era —que es— don Manuel Machado? Hay epitafio digno de Jorge Manrique, dedicado a Alejandro Sawa, el bohemio que sirvió a Valle-Inclán para escribir sus «Luces de bohemia», en el cual epitafio se retrató el propio don Manuel así:

«Jamás hombre más nacido  
para el placer fue al dolor  
tan derecho;  
jamás ninguno ha caído  
con facha de vencedor  
tan desecho.  
Y es que él se daba a perder  
como muchos a ganar,  
y su vida,  
por la falta de querer  
y sobra de desear,  
fue perdida.  
Es el morir y olvidar  
mejor que amar y vivir,  
y más mérito el dejar  
que el conseguir.»

Quedaba en los últimos versos toda la eopeya de don Manuel Machado, el hombre más elegantemente desdenoso que nosotros hemos conocido.

Hará más de cincuenta años que se hizo foto, con don Manuel Machado, por Alfonso en la calle de Alcalá, y con haber pedido tantas cosas, y tantas casas desde entonces, guardamos como oro en paño esta foto, que devolveremos a los archivos del periódico para que otro aprendiz de todo pueda publicarla dentro de otro medio siglo.

## LA CAVERNA DE LOT, O LA MIRADA TRANSGRESORA DE DIONISIO CAÑAS

Escribe Fanny RUBIO

**N**UESTRA sociedad, escribe Barthes, marcada por el momento en una especie de impasse histórico, sólo permite a su literatura la pregunta que es por excelencia la de Edipo: «¿Quién soy?». Sin detenernos demasiado en la influencia que esta pregunta tiene sobre la teoría literaria y la sociología de la literatura, y sobre sus conceptos de función y sentido, la interrogación barthesiana reivindica el planteamiento de la literatura como reconciliación en la línea en que escritores como Juan Goytisolo, Valente o Gimferrer, la están poniendo en práctica en su última obra. Y curioso es, aunque no extraño, que estos escritores sean precisamente, a pesar de su edad, los representantes de la literatura joven en España. Literatura nueva, quiero decir.

**D**ESPUES de la fatiga neoclásica a la que llegó, sin quererlo, gran parte de la poesía de los setenta, que, desde el saco

roto de la «metapoesía» declaraba la guerra (¿de neutrones?) contra el poema sentimental, la emoción y la vida, mucha mala conciencia pesa sobre algunos poetas de laboratorio que hoy se replantean sin miramientos esas cosas del yo y de la vivencia, aunque continúen manejando su caja de cambios desde su biblioteca, su título universitario o la escuela de idiomas. La poesía registra giros imprevisibles y el que se está empezando a producir es indudablemente de progreso al margen de las salidas individuales.

**A**JAGO es el viaje y nada que no sea/ un calor manando de la carne/el único mensaje de lo oscuro», escribe, por ejemplo, Dionisio Cañas en su libro de poemas *La caverna de Lot*, publicado recientemente (\*). Dionisio Cañas es un poeta de treinta y un años, residente en Nueva York desde hace diez. No es un caso típico, pues, en la poesía española. Y eso se advierte

desde la diversidad de referencias culturales que su poesía evidentemente tiene (Séneca, la Biblia, Kafka, Trakl, etc.), haciendo coexistir un universo mítico (Edipo, Gárgoris) y simbólico («y la corriente apuntaba a un mar») con su poesía de la existencia.

**A**partir de la mirada, *La caverna de Lot* es la reescritura de una ausencia, el acto notarial de lo no constatado por la historia pero no por ello menos real o menos expresable. Mirada que se sirve de acciones de tipo teatral, de happening, de movimientos filmicos, de despliegue ecológico, que hoy no son comunes a la poesía española pero que, sin embargo, en la Biblia y en la literatura clásica fijan su fuente. Mirada que sin embargo no relata, no «describe» su verdad, sino mirada transgresiva que por el hecho de ser así la lanza, la que crea solemne y bellamente lo

que podría ser un tema de incesto, sin más.

**H**AY un momento de duda en el libro, cuando el texto quisiera hacerse narrativo para que el hombre cuente cosas o moralice o explique lo que lenguaje, que diría Novallas, va hablando en él. Afortunadamente en el libro se impone la insaciable mirada, hundida en el sueño y en la memoria, mirada metonímica que trocea, que reconstruye el perfil del recuerdo, que reescribe el transgresivo amor.

**C**OMO diría también Barthes, esta escritura, que comporta la alienación y el sueño de la historia, es testigo doblemente desgarrado. Pero quizá por eso *La caverna de Lot* es sobre todo una anticipación de libertad.

(\*) «*La caverna de Lot*», de Dionisio Cañas. Hiperin; poesía Scardanelli, 1981.

## TEORIA Y EPICA DEL CANTO

Escribe

Julio LLAMAZARES

**D**OCE años de peregrinaje más o menos voluntario por diferentes países (Francia, Inglaterra, Estados Unidos), un permanente alejamiento de su país natal y, de alguna manera, de todo lo que en él literariamente se gesta y desarrolla, hacen de Pablo Virumbrales un perfecto desconocido dentro del actual horizonte poético español. Y, sin embargo, tras la estela de resonancias lejanamente aventureras en que se resume la azarosa biografía de este extraño riojano nacido en Bilbao y autobautizado madrileño, se esconde una larga y oscura labor poética a dos bandas: su trabajo como profesor de Literatura Española en la Universidad de DeKalb, Illinois (EE. UU.) y la lenta y pausada creación de su propia obra poética. Pese a que ya fuera publicado en inglés (idioma en el que, por circunstancias obvias, también escribe), «Cancionero del vaso» (1) es su primer poemario aparecido en castellano.

**C**ONVIENE, ya desde un principio, apuntar algunos datos que interesan al lector del libro de Pablo Virumbrales. Conviene, por ejemplo, señalar que nos encontramos ante un poemario escrito siete años antes de su publicación. Ello es importante especialmente a efectos de situar ciertas referencias personales o locales y ciertas importantes anécdotas que hoy tal vez ya no lo son tanto. Del mismo modo, conviene señalar que nos encontramos ante un canto (perteneciente a un más amplio cancionero, como el propio autor señala en la jugosa introducción al libro) con un pueblo o civilización como protagonistas, pero escrito desde un lugar inmensamente lejano geográfica y culturalmente. Interesa, por último, anotar el carácter épico, de eopeya nostálgica y hasta cierto punto

refluente, que configura este Cancionero del vaso.

El vaso que adjetiva este largo canto no es otro que el vaso campaniforme, o, más concretamente el pueblo que, hace ya más de cuatro mil años, amparándose en su conocimiento práctico del barro, el cobre y el bronce, se impuso, partiendo de la Península Ibérica, a los pueblos de lengua aria y hachas de combate que habitaban las costas septentrionales europeas. Fue bajo el dominio del pueblo del vaso campaniforme cuando apareció el concepto de propiedad individual o privada, el concepto de familia patriarcal y el de religión.

«Nos interesa el cobre / el bronce que es más fuerte, / si el rayo es un dios agresivo / y pendenciero, allá con él / las gen-

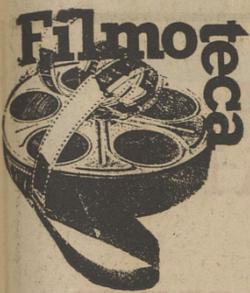
tes del caballo y el hacha. / Nosotros queremos cultivar / los terrenos, pastar a los ganados, / levantar edificios de piedra / con techos que nos cubran, / construir instrumentos metálicos / y sólidos, mandar, descubrir, / domeñar a la tierra, hacer el / amor con las mujeres, iguales a / nosotros, educar a los hijos de / nuestras hermanas y de las / mozas de ojos acuáticos. Somos / indiferentes a las ceremonias y / como vástagos de la tierra, sólo / lo que acrecienta nuestra fertilidad / y la de los campos y nuestra / fuerza y nuestro goce nos mueve...»

Nos encontramos, pues, ante un auténtico canto épico de tal vez desmesurada ambición, si tenemos en cuenta que es sólo la parte inicial de un largo cancionero en el que Pablo Virumbrales pretende cantar o poetizar la peripecia histórica de los pueblos que han configurado a través de los siglos el actual mosaico demográfico español. No en vano, Virumbrales señala ya desde un principio su admiración hacia los cantores épicos, desde Homero a Virgilio, y los aedas, bardos, trovadores, juglares y romanceros de todo pelo que, a través de los tiempos, cantaron la permanente égida de los distintos pueblos europeos. Pero no nos engañemos. El aparente objetivo de este cancionero no es arqueológico, al menos en el más delgado sentido del término científico. Nos encontramos ante una suerte de poetización de canto en el que el lenguaje, la escritura, cuenta en secuencias e imágenes, encadenando técnicas y elementos de muy diverso orden, una égida que se

alarga necesariamente y mantiene y produce ritmos encontrados para acabar develando un tiempo narrativo recurrente y propio en el que se acumulan citas, presagios, nombres propios o trozos de canciones. El canto es escritura que es informe o manifiesto, ritual o letanía del yo transferenciado, y ello porque lo exige la voz, el ritmo respiratorio del que invoca fantasmas entre su auditorio. La geografía, los itinerarios, los ciclos pasan ante la vista —o en la memoria— del cantor que, de esta forma, fecha, fija y entrelaza su personal información. Pero, sobre todo ello, sobre los bordes de la nostálgica eopeya, permanece un magma superpuesto y enraizado que cuidadosa y lentamente elabora la imagen de un ambigua, confiada e ilusoria finalidad. Y es en esa unidad en la que está implicada la entera resonancia, la sustancia y la atracción de lo que aparenta estar mezclado, la medida de su música, su fluente longitud.

Desde esa perspectiva, el Cancionero del vaso adquiere su única y al tiempo compleja dimensión. La narración y el ritmo, el tiempo y la distancia laten entrelazadamente como una letanía monocorde en la que Pablo Virumbrales nos traslada un aluvión de referencias engarzadas en orden a una síntesis —o catarsis— final, mientras el arco nos golpea en la espalda / señalando el camino de la niebla. / desde el mar interior, azul y verde, / donde todo ha nacido...

(1) Cancionero del vaso, de Pablo Virumbrales. Las Ediciones de la Banda de Moebius. Madrid, 1980, 43 páginas.



Escribe "PLACIDO"

## PARA EMPEZAR

**NICIO** aquí mi colaboración en este suplemento literario de PUEBLO, con la esperanza y el deseo de que no sólo mi colaboración, sino las propias páginas literarias tengan larga vida. Una larga vida que pueda establecerse tanto en parámetros cualitativos como cuantitativos, superando la constante y perversa dialéctica cantidad versus calidad, y con la firme proposición de mejorar cada semana este cubito de baldosa fina que forma parte del mosaico general de la cultura.

Para empezar, nada mejor que pasar a explicar detenidamente lo que es la Filmoteca Nacional. Muchos ven en la Filmoteca una mera sala de exhibición cinematográfica en donde, con frecuencia, se proyectan películas imposibles de localizar y contemplar en otra sala. Pero eso no es nada más que el escaparate. Ese es el resultado de una labor de programación que sería imposible sin realizar las auténticas funciones que la ley encomienda al organismo Filmoteca Nacional.

**FISICAMENTE**, la Filmoteca está ubicada en un edificio de la carretera de la Dehesa de la Villa, en el límite de la Ciudad Universitaria de Madrid. La sala de proyección, por el contrario, se encuentra hasta ahora en el cine Príncipe Pío, de la Cuesta de San Vicente, si bien, próximamente, pasará a ocupar la sala del cine Bellas Artes, en el centro de la capital. En la Dehesa de la Villa se desarrollan todas las actividades del organismo, y es ahí donde se ubica el archivo, la biblioteca y los despachos de los trabajadores de la Filmoteca.

El presidente es Luis G. Berganza; el director, Florentino Soria. Carlos Serrano de Osma dirige el archivo; Ramón Rubio, el departamento de investigación, en colaboración estrecha con Alfonso del Amo; la biblioteca es dirigida por Dolores Devesa, y el departamento de programación y difusión, por Chema Prado. La asesoría legal, Gómez Rufo, y la fototeca, Miguel Soria.

El archivo cuenta con siete mil títulos españoles y extranjeros, en color y blanco y negro, y de los más variados formatos. Allí se depositan, repasan y conservan cuidadosamente las latas con películas procedentes de entrega obligatoria —cine español—, reposiciones o cualquier otra que se adquiriera. Para el material inflamable (películas antiguas) se cuenta con un voltio, una especie de búnker de hormigón, en donde, a temperatura y humedad adecuadas, se pretende conservar para la posteridad los orígenes del cine.

El departamento de investigación escudriña por donde puede para conseguir la adquisición y restauración de las viejas joyas del cine, ya sean películas o materiales susceptibles de engrosar el archivo o el futuro Museo del Cine, aún en proyecto. Asimismo, restaura con minuciosidad el material que localiza en pobres condiciones, y pretende, incansablemente, recuperar cine allá donde se encuentre.

El departamento de programación y difusión se encarga de la elaboración del programa semanal de exhibición, obteniendo del archi-

vo o de distribuidoras las películas precisas para completar cada ciclo. Mantiene relaciones con el extranjero, con festivales de cine y con los cine-clubs.

La biblioteca de la Filmoteca Nacional es la más completa de España en materia exclusivamente cinematográfica. Libros, folletos y revistas engrosan una colección en continuo crecimiento, que puede ser utilizado por quien lo desee. Es, pues, una biblioteca pública con más de cinco mil títulos.

La fototeca conserva miles de fotografías y carteles cuyo tema monográfico es el cine. El incipiente Museo del Cine cuenta con más de seiscientas piezas entre cámaras, proyectores, linternas mágicas, etcétera. La instalación pública del museo es un proyecto que debe plasmarse lo antes posible.



**DURANTE** 1980 ingresaron en el archivo, entre adquisiciones, depósitos, donaciones e intercambios, un total de 887 películas, algunas de ellas importantes hallazgos correspondientes a los primeros años del cine mudo. En cuanto a la labor de difusión, la Filmoteca organizó, durante 1980, un total de 3.329 sesiones, de las que se celebraron 1.807 en Madrid (cinco sesiones diarias), 1.316 en Barcelona (cuatro diarias), 376 en Valencia (cuatro semanales) y el resto en diversas capitales españolas. Se efectuaron durante el año 372 préstamos de películas a festivales, filmotecas extranjeras, cátedras universitarias y cine-clubs. Se desarrollaron ciclos sobre Fritz Lang, Rosellini, Mizoguchi, Raúl de la Torre, Tourneur, el western, la guerra civil española, el «ferrocarril en el cine», cine catalán, etcétera. Se recordó a cineastas fallecidos en el año, como Hitchcock, De Sica, Willi Forst, Alf Sjöber, Steve McQueen, Peter Sellers, Luis Cuadrado, Ramón Baños, Terence Fisher, Mae West y Sigfrido Burman, entre otros. En la biblioteca ingresaron en el año 1.027 publicaciones, y las consultas que se efectuaron fueron 14.356.

### III centenario de Telemann

# LAS DOS MUSICAS

Escribe Angel DEL CAMPO

Desde sus cofas los vigías ya han dado la voz: ¡Telemann a la vista! Abordamos este año el III centenario de Telemann. Hay, pues, que hablar de Telemann. A los cien años del nacimiento o muerte de todo gran hombre hay que hablar de él. Está bien, perfecto. Hasta como gimnasia literaria está bien. Así, quiérase o no, ejercitamos la admiración y la gratitud, tan cicateras ellas. Hay que sahumar al homenajeado atribuyéndole todas las virtudes y disparates elogiosos. Es la costumbre. Estoy, pues, obligado sahumar hoy a Telemann. ¿Y en vez del sahumero beatorro —que nadie cree sincero ni, por lo tanto, verídico y veraz—, y si, repito, en vez del sahumero ése me atreviese yo a «decir mi verdad» sobre Telemann —la mía, porque hay muchísimas, como nos enseñó el maestro Rubén— en beneficio del propio Telemann y verdaderamente en su honor? Lo pienso. Dudo. Me da miedo. Lo fácil, por supuesto, sería subirme a la cátedra, y aun al púlpito, y largar mi solemne oración «in honorem tanti festi».

ligiosas); sus «suites» para orquesta (más de 200), sus sonatas y trios... ¿Qué opinaban ellos de Telemann?

Es famosa la fama que en vida tuvo Telemann por esa fecundidad («él solo —decía Subirá, nuestro Subirá, con su vocecita erudita y humilde—, él solo escribió más que Haendel y Bach juntos»). Fue también no menos famoso por la calidad y estilo «nuevo» de esas obras, ya digo, inconcebibles. Tan famoso como Haendel antes de emigrar a Londres; y mucho más, por supuesto, que Bach en cualquier tiempo. Más que Bach, sí, su coetáneo: Telemann nació el 81 y Bach el 85 de ese siglo XVII, verdadero siglo de Pericles del Cristianismo. (Conviene no tener esta coetaneidad arrumbada allá, en el trastero de la memoria, si se quiere ver las diversas y contrapuestas vidas barrocas que vivieron juntas en ese siglo restallante; sí, en música, en arquitectura, en todo, hasta en las ciencias, que ya empezaba la gusarona científica a comerse la Tierra). Y sigo. No sólo coetáneo, fue, asimismo, amigo de Bach, de toda la familia; hasta compadre de Juan Sebastián: sacó de pila a Philipp Emanuel, que muy pronto, siendo aún muchacho, empezó a llamarse «viejo peluca» al bueno de su padre. También él, Telemann, fue como «Bach el Viejo» —que, por lo visto, Juan Sebastián nació ya viejo—, fue, ya digo, cantor en Santo Tomás de Leipzig, que vale por parentesco de sangre, o más.

Otro dato cronológico que tampoco hay que traspasar: Telemann y Mattheson nacieron en el mismo año, el 81; y Bach y Haendel, los dos, en el 85. Dos pares de gemelos, cronológicamente. Y estéticamente. Eso es lo asombroso. No son simples coincidencias de al-

esas variaciones, ya digo, Bach entrelaza, trenza y juguetea con dos melodías jocosas y entonces muy populares: «Estuve alejado de ti» y «Nabos y repollos». Su mujer, Ana Magdalena, sus hijos, la familia Bach entera, se tiraba de risa cada vez que sonaba allí en casa, esa broma musical o «Quodlibet»; uno de tantos que Juan Sebastián componía para que la familia, todos músicos, tocaran y cantaran y rieran juntos. El, ya se sabe, era muy familiar. Ese «Quodlibet», repito, era, quería ser, una broma, un pasatiempo sonoro y chusco, un desahogo musical que desatara las carcajadas. ¿Sí? Oogase! usted a Rosalyn Tureck; ya me dirá si le hace reír o si usted entreoye siquiera la menor risa.

Na Mattheson ni a Telemann les gustaba la música «vieja» de Bach y Haendel. Oiga usted a Telemann: «La música no debe ser un esfuerzo, una ciencia oculta, una especie de magia negra. Quien compone para la mayoría debe superar a quien sólo compone para una minoría.» Pura democracia, ¿verdad? Sigamos oyendo lo que aconsejaba a sus discípulos: «Alejaos de los viejos; creen más en el contrapunto que en la imaginación.» Asombroso, ingenioso y atrevido también. Se atreve a hablar así un siglo antes de aparecer por la esquina el Romanticismo a banderas desplegadas. Tres siglos después, alguien le apostillará: «Telemann, Keyser y Mattheson requirieron a los compositores para que únicamente se ocuparan del «gran arte»; para que empleasen sus esfuerzos en escribir música sencilla (que es lo contrario del esfuerzo); y para que tuvieran en cuenta que el tema siempre debe tener «un algo» dentro que a todo el mundo le resulte familiar... Para Mattheson, el contrapunto es un mero malabarismo cerebral carente del menor poder emotivo.» Quien apostilla, ¿lo habría usted adivinado?, es Schonberg, que, como nadie ignora, puso la estética musical patas arriba: «No hay un solo compás de Schonberg iluminado por la luz»: Herzfeld. Por la luz racionalista, añado yo.

Lo largo de esas tres centurias sigue oyéndose la misma gresca. Y con las mismas palabras: música fácil, no música difícil; música comprensible, no música ininteligible; temas con «algo» dentro, no temas vacíos; melodías emotivas, no contrapuntos cerebrales. Si se retira el biombo se ve detrás quiénes armaron y siguen armando esa bahatahola: los intro y los extravertidos; los que le piden a la música que los «divierta» (saque de sí), y los que le piden que los ensimisme y recluya dentro de sí. Más sencillo: los que sienten y les exalta la alegría de la música, y los otros, los melancólicos —aunque sea a ratos— que les emociona la tristeza arcaica que oyen dentro de la música y que resuena dentro de sus ánimas. Sintetizándolo: Telemann-Mattheson y Bach-Haendel. Y volvemos a la pregunta de marras: ¿es nuestra época bachiana o telemanniana?



Escribe Mercé MONMANY



## UNA VENTANA EN COLLIOURE

**C**OLLIOURE, Sète... A los poetas les gusta dormir frente al mar, frente a una idea fija o un recuerdo, a la sombra húmeda de un querer olvidar. Y qué mejor para olvidar que sentarse en uno de esos campos tranquilos del Rosellón —por ejemplo— y mirar en silencio las olas sin memoria, desde un pequeño e infinito cielo solitario, de repente «pesado», como decía Aragón. Todo el mundo lo sabe —la gente del pueblo, Collioure, y aún más allá— los poetas no tienen fronteras, ni pasado, ni sienten apenas el frío de la gloria al atravesarles el corazón. Aunque a veces ese corazón vuela con el frío —frío gimiente del garbí, de la tramontana—, al filo de un pasado a duras penas arrastrado por laderas sin descollos, atravesando sin un suspiro montañas y fronteras que les hielan la sangre y los elevan muchos más altos que esas cumbres inexistentes, hasta una gloria que llevaban de contrabando en sus falsas valijas diplomáticas, pintadas con la ceniza de un desastre: las vacías valijas de un destierro.

**T**ODO viajero que cruce esa misma frontera, del Sur hacia el Norte, rozando las cálidas corrientes del Mediterráneo, no puede olvidar. Conforme vaya subiendo su equipaje y él se irán encogiendo y estrechándose por los fríos de nuevas o viejas demarcaciones: paisaje, raza, clima, costumbres, vegetación. Como viejo patriarca protector de una franja común, el Mediterráneo hace que el ascenso sea suave, imperceptible a veces, que el Norte más próximo a los pueblos del Sur, siga siendo, sobre todo, eso: Sur. Los españoles sabemos bien que las fronteras suelen ser tristes, que duelen y abren heridas. Están llenas de razas y misterios inexplicables, que en su mayor parte la gente ha ido olvidando con el paso de cada tren o a cada cambio de estación climática. A veces ocultan secretos y juveniles «contrabandos», como los que imaginó Josep Pla, a bordo de una embarcación por esas mismas tierras. Algunos han llegado a dar fin a su huida desenfadada, sin final, y se han suicidado, llenos de espanto, en tierra de nadie, como en cualquier camposanto. Otros han vivido largo tiempo deambulando por esos lindes fantasmales, detenidos, parados, inmovilizados por algo. Distintas sorpresas esperan «al otro lado» de la escapada: así lo recordarán por siempre los españoles —o los hijos de aquéllos— que en su gran y última diáspora fueron a dar con sus huesos al campo de concentración de Argelès-sur-Mer —hoy extensa y abarrotada playa de verano—, al cuidado de siniestros cancerberos senegaleses; o también algún esquelético pro-

esor, que dialogará por última vez con Mairena, en un cuartucho del que para muchos es el más bello pueblecito costero del Rosellón: Collioure.

**P**ASAR a la Cataluña francesa es una costumbre conocida para los habitantes de la gran capital catalana, del norte y del sur: Barcelona. La burguesía barcelonesa puede hacer cómodamente sus compras «de importación» en el cercano y estimado Perpignan —si se quiere variar de Andorra la Vella o Les Escaldes—, a sólo ciento ochenta kilómetros, y hora y media por autopista. Los jóvenes de la zona han perdido, en su gran mayoría, el hábito de utilizar el catalán dialectal, familiar o socialmente, pero aún quedan los «antiguos», comerciantes, gente del campo, o simples camareros de café, que seguirán respondiendo amablemente con un peculiar acento regional, dulce y de la Galia, a las preguntas del español-catalán de visita por su «otra patria», antaño única y poderosa. De todas formas, el renacer cultural de la región en los últimos años lucha con cierta contumacia por propagarse y recuperar parte del terreno perdido a manos del moderno e implacable centralismo parisino, que ha dañado, sino de una forma irremediable, si gravemente, las raíces del secular particularismo rosellónés. Un particularismo que haría de la frontera trazada por el Tratado de los Pirineos en 1659, algo más que un simple o burocrática escisión sobre el cuerpo de los Países Catalanes. Como la actual iconología de la vida española actual, la vena nacionalista parece haber renacido y se pueden observar por las carreteras muchos coches del departamento de los Pirineos Orientales, portando con renovado orgullo su sello de identidad: cinco barras rojas que ondean sobre un fondo dorado y los tubos de escape de la civilización a la que ahora pertenecen. El atributo lleva sobrepuesta una gran O y está tocado por una típica y folklórica «barretina» en su parte superior. La producción editorial dedicada a historia, geografía y cultura del Rosellón ha aumentado notablemente, así como todo lo relacionado con las emisiones en la programación regional de la RTF. Es curioso ver que la España «más querida y comprendida» vive en este Rosellón francés, en tantas cosas diferente al resto de una Francia, más monótona, engreída y chauvinista. Los habitantes de esta parte tienen toda la cordialidad con el extranjero de cualquier país de la «Europa de segunda», llena de dificultades y sinsabores pasados sin la ayuda de nadie, contrarrestados a muchos «jours de fête» por sus graciosas plazas engalanadas al acorde de

viejas «coblas» sardanistas, u orquestas —como la célebre «Combo-Glib», que alternan melodías del pasodoble español, con el twist, los primeros «rock and rolls», Julio Iglesias y los melancólicos Java de reminiscencias portuarias, a lo Maurice Chevalier. En los momentos malos, su propia desesperación les hará temer a veces la penetración de una España cercana, pobre a la vez que «genial», aunque de una rica agricultura. Con todo ello, ésta seguirá siendo para el catalán de Gerona o Barcelona, la «Francia más querida y admirada», porque está convencido que por ella corre la misma sangre de sus venas.

**E**L recorrido desde la frontera de Port-Bou / Cèrbère hasta la capital rosellonesa, Perpignan, es sumamente agradable y relajante. No irrita como la altiva Costa Azul, hoy océano de un alboroto moderno, casi impertinente, con el más modesto de los aspirantes a un alivio íntimo de sus energías saturadas. Hay varias formas de viajar a través de este pequeño paso costero, que se inicia en la llamada «Porte de France», Cèrbère, una vez pasado el último tumulto de bullicio y sangre española, Port-Bou. La más utilizada —y hoy en día casi entrañablemente humana se podría decir— por los habitantes de estos pueblecitos que van cantando su sucesión a lo largo del trayecto, rematado en el llano de Argelès-Cèrbère, Banyuls-sus-Mer, Port-Vendres, Collioure —es la procesional vía ferroviaria. Para el turista apremiado por sus vacaciones anuales la ruta se hace muy distinta: sumiso, lo veremos renquear pensosamente por las frecuentes caravanas estivales, a lo largo de una interminable serpentina montañosa que hará sufrir a los estómagos más sensibles. Sea como fuere, la impresión, una vez traspasado el túnel rocoso que hunde su garganta en la frontera geográfica, es la de estar en una tierra diferente a la propia, atareada aquí con el trajín continuo de una pequeña estación de paso fronteriza —para viajeros y mercancías— que culmina desde su cima, casi desmesuradamente, la pila de casas apretadas hasta descender al mar, con tejados de un naranja también particular y fachadas muy cuidadas, casi resplandecientes, costumbre y esmero común al resto del país. Una higiene que hace su aparición, esforzándose en mostrar al día las caras limpias, reafirmando en esa pulcra voluntad de orden y concierto. Es esta tierra distinta por su color y su aspereza, entre un rojo amarillento o desvaído, y un gris cenizo característico, que parece ensombrecer la vista por su oscuridad, si no fuera por la luz tan brillante, que destum-

bra esos tonos tristes y ocres de la roca escarpada y pizarrosa, a través de una casi total ausencia de árboles y una vegetación en la que reinan las viñas extensas y primorosas, hasta la orilla del mar. Los suaves macizos de esta Côte Vermeille velan todo el año el cuerpo dulce y exquisito del vino regional, el célebre Banyuls. En su superficie aparecen leves capas que se diría huidas del carbón de las viejas máquinas de la estación, aunque puede ser el mismo negror nocturno de las rocas y peñas marinas, que sobresalen escarpadas con sus puntas sobre el acantilado, horadadas por los golpes de mar o salvajes tramontanas, muy abundantes en estos lugares. En esos días todos los pueblos de la costa se emergan en un silencio y una soledad atronadoras —sobre todo si el invierno lo propicia— y esperan pacientes a través de las ventanas que pasen esos tres o cuatro días de inelencencia habitual, y los plátanos, palmeras o vides reposen de nuevo sus ramas agotadas.

**P**ERO el alma de un artista desea un reposo especial, y así lo buscaron en su día, con distintas ventanas que daban al mar, pintores como Matisse, Braque o Dufy, admirados por lo que entonces era algo más que la explosión comercial de nuestros días, en forma de preciosas, nunca iguales, postales en colores del mítico Collioure. El campanario-faro de su iglesia fortificada, redondo y rosado, construido en el siglo XVII, tras la desaparición de la antigua abadía, se ha convertido en la imagen más popular de esta villa marina, quebrada y apacible, cuyo mayor encanto quizá reside en el juego de entradas y salidas perpetrado por la muralla perteneciente a un llamado falsamente «castillo de los Templarios», y, en realidad, antiguo palacio de los reyes de Mallorca y Aragón, levantado en el siglo XIV. Pero las diminutas ventanas marinas antes daban a humildes perspectivas, siempre sorprendentes: la place de la Mairie, con sus fornidos plátanos, el boulevard que bordea el antiguo río, las calles de casas y arcadas medievales, la playa con sus «viejos lobos de mar» prestos a partir, o las mujeres trabajando afanosamente las redes bajo los árboles del Vornar... También el cementerio y los antepasados velan la vida que corre por las callejuelas empinadas, aisladas de extraños y paseantes, sobre todo en verano, más desiertas, más «eternas» —y, por tanto, definitivamente, inmortales— en los días de otoño e invierno, cuando el mundo entero ha huido de nuevo más allá de la playa del Racon.



**M**E prometo la peregrinación privada, ya que no he podido responder a la convocatoria de la ciudad de Burgo de Osma para asistir a los dos días de homenaje al recuerdo de Dionisio Ridruejo. De él se ha cantado en su pueblo natal, y habrá que cantar siempre, una conducta cívica emocionante de valor y sacrificio. También se ha recordado, y se recordará siempre, como pasa con Lorca en cuantos le conocieron, de su bondad, simpatía, maravillas de conversador. Ricardo Gullón se ha referido muchas veces a su seducción. Encantaba. Yo le veía colmado de mesuradas, apretadas agudezas y cortesías antiguas que hacían de su oratoria y de su conversación una fiesta. En los últimos años, últimos días de su vida, entre el vislumbre de la otra orilla, el final de su lucha política y el temor, en frecuentes asaltos, de no llegar a ella, buscaba tiempo para ordenar corregir definitivamente su obra. Guardamos una cinta magnetofónica —parte de cuyo contenido se ha publicado en estas páginas—, donde habla de esta ocupación. El gran prosista que fue —en trabajos fragmentarios de crítica, polémica, viajes, memorias, oratoria: cuadernos que dejó inéditos de teatro, ensayo, narración— tiene

su medular significación de escritor en la poesía. Ella rima entera su vida y marca su camino. De ella se estaba cuidando afanosamente —y producía nuevos versos, con más intensidad que nunca— en esa última fase de su existencia. Daria en Castalia —las finas ediciones críticas, exegeticas, amorosamente rigurosas de Castalia— su obra poética completa en varios volúmenes. Sólo dejó listo el segundo de ellos, que Castalia publica en 1976 ordenado y prologado por él. Ahora otro volumen de la misma editorial, en edición a cargo de Manuel A. Penella, que fue secretario del poeta desde 1971. Los libros reunidos son «Cuadernos de Rusia», «En la soledad del tiempo», «Cancionero de Ronda» y «Elegías», los versos que ya reflejan intensidad, sufrimiento, solidaridad, situación tras de su etapa, vacilante, formalista, estética que alcanzaría sus cimas en «Primer libro de amor», «Poesía en armas» y «Sonetos», que se recoge en volumen anterior. «Cuadernos de Rusia» se escribe paralelamente al otro «Cuaderno de Rusia», en prosa, que en 1978 ha sido publicado por Planeta en edición de Cesar Armando Gómez y Gloria Ros. Tanto que muchos de estos poemas figuran

en el libro memorial. Algunos de ellos —luego recobrados por la memoria de poeta y otros apuntes— se perderían en el frente y fueron hallados por los soviéticos, que hicieron lectura de ellos en Radio Moscú, dando la noticia de su muerte. Casi era verdad esto último. Dionisio era evacuado del frente con treinta y nueve kilos de peso... «Cancionero de ronda» —la ronda de sus primeros destierros— experimenta profundas correcciones y añadidos hasta del último momento. «En la soledad del tiempo» pertenece a diversas etapas —incluso anteriores a la aventura rusa— y ediciones de diferentes contenidos hasta 1981, en que es «desmembrado» y corregido para la tercera edición de 1961, más aún para la definitiva de Castalia, en que refunden y añaden poemas. Amó sus versos Dionisio Ridruejo, y el corregirlos refundirlos editarlos anticipadamente y volverlos a tratar con los años le ocupó seriamente. No es en sus principios una revelación súbita —como lo fue en su generación Miguel Hernández con «El rayo que no cesa»— ni después una llegada tardía y estelar a la cima. Toda su obra lírica —y más a medida que avanza en el tiempo de corrección y experiencia de vida— es, como en sus compañeros

y entrañables amigos Rosales, Panero y Vivanco, antes que nada, una fe en la poesía misma, en la necesidad de ella —aunque no se alcance sino, como diría Rosales, «una leve traducción de ceniza»—, que ha de manifestarse a lo largo de la vida con todo el esfuerzo de una conquista mental y artística —ocupación y oficio— y todo el cuidado lingüístico y de captura en la inspiración para responder con ella a la autenticidad existencial. El paso de Ridruejo por las experiencias formales y las influencias españolas y extranjeras en su obra poética, así como la palpitación generacional, concomitante le hacen tan interesante en estos versos, tan importante como en lo que en ellos encontramos de su talento, preocupaciones y avatares existenciales e históricos. Hablaremos siempre del luchador político moral y del hombre atrayente seductor que fue; del orador, del articulista de la polémica, la crítica o el memorial; pero con todo ello y ateniéndonos al que nos queda —el que le explica, le cifra y le descifra— es el poeta. Ese poeta que cuidó hasta la hora de su muerte de sus —como hubiera dicho Antonio Machado— «bienamados versos».

D. S.