

VIERNES LITERARIO

LETRAS

ARTES

CIENCIAS

TEMAS DE LA CULTURA

BIBLIOGRAFIA GENERAL

Suplemento semanal del diario PUEBLO

Viernes 26 de febrero de 1982

Escribe Francisco AGUILAR PIÑAL

UNA FAMOSA CIRCASIANA

El teatro español está de enhorabuena. Con el inesperado hallazgo de Solaya, la heroína circasiana que Cadalso imaginara hace doscientos años, la familia dramática ha venido a incrementarse con una turbadora tragedia que pide a gritos la vida, como si acabara de salir de las manos de cualquier autor novel. Sin embargo, estas ansias de vida han estado reprimidas durante dos siglos en el sepulcro del olvido. No es, pues, nacimiento, sino resurrección. De aquí la turbación que nos produce, como toda aparición súbita, con rasgos de fantasmagoría de ultratumba.

MAS de un crítico fijará en ella su mirada inquisidora, intentando descubrir sus aciertos o poner de relieve sus defectos; en una palabra, decidiendo sobre sus posibilidades de supervivencia en el repertorio de nuestros clásicos. No es este lugar para hacerlo, pero si quisiera, en breves líneas, acercarme al tema circasiano, recordando la biografía de una famosa esclava de aquellas montañosas regiones del Cáucaso, cuya belleza conmovió a Francia en los primeros años del siglo XVIII. Su recuerdo pudo llegar a oídos de Cadalso durante sus años de estudiante en París y decidirle a convertir en protagonista de su primera tragedia a una mujer circasiana, prototipo de mujeres, cuya legendaria belleza fue recogida en un sensual poema de Rubén Darío.

CORRIA el año 1698. Los turcos, a falta de mejor industria, se dedicaban con grandes beneficios al tráfico de esclavas con que abastecer los harenes de los jefes árabes y los prostibulos de las corrompidas cortes europeas. El embajador francés en Constantinopla, conde Charles de Ferriol, compró en este mercado de esclavos a una bella niña de cuatro años, hija de un jefe tribal de la vecina Circasia, raptada por los turcos en una de sus innumerables e inhumanas correrías. La niña fue enviada a Francia y confiada a los cuidados de la cuñada del conde, hermana a su vez de la célebre madame Tencin. Aunque fue bautizada con el nombre de Charlotte Elisabeth, sería conocida siempre como mademoiselle Aissé, convertida en la amante del conde Ferriol desde que volvió a París en 1711 hasta su muerte, acaecida en 1722. En estos años frecuentó los salones de la capital y trató a lo más escogido de la sociedad intelectual. Fontenelle, Montesquieu, Bolingbroke y Voltaire gozaron de la amistad y de los favores de una dama cuya belleza era aclamada, envidiada y codiciada en todo París.

PESE a sus amores clandestinos, siempre conservó ciertos escrúpulos religiosos, que, al decir de sus biógrafos, la atormentaron hasta el final de su vida, en 1773. Aunque el abate Prévost se inspiró en ella para su novela *Histoire d'une grecque moderne* (1740), la historia de la bella circasiana y sus amores fueron conocidos en toda Europa a partir de la primera edición de sus *Cartas* (1787) con una biografía que se atribuye al propio Voltaire. Existen tres estudios fundamentales sobre mademoiselle Aissé, publicados en 1910, 1935 y 1952; pero sin duda el más significativo es el de M. Herold, *Love in five temperaments* (New York, 1961), ya que en él la esclava circasiana comparte su destino amoroso con las más célebres cortesanas de la época madame Tencin, Delaunay, Clairon y de Lespinasse.

NADA de extraño hay en la suposición de que Cadalso tuviese noticia de esta famosa mujer durante los años de su estancia en París (1750-1758), aunque la fuente de inspiración no fuese precisamente biográfica ya que la circasiana Solaya no tiene ningún parecido moral con la amante del conde Ferriol. Pero el nombre de Circasia quedaría grabado en la mente juvenil de Cadalso con los atributos de un pueblo lejano y sojuzgado por el tirano que humilla a los hombres y comercia con la belleza de sus mujeres.



1782

1982

CADALSO

Se conmemora hoy el segundo centenario de la muerte del poeta gaditano José Cadalso y Vázquez. El Instituto de Filología Hispánica «Miguel de Cervantes» ha celebrado, a lo largo de esta semana, una serie de actos de homenaje, que culminan con la lectura, hoy, de la tragedia inédita de Cadalso, «Solaya o los circasianos». En las páginas de este suplemento, Luis Alberto de Cuenca y Francisco Aguilar Piñal examinan algunos aspectos de dicha obra inédita.

Escribe Luis Alberto DE CUENCA

UNA TRAGEDIA INEDITA

PUES sí. Que no cunda el desánimo. Todavía es posible encontrar cosas nuevas rebuscando al azar en los estantes de las bibliotecas españolas. Los tesoros ocultos son capaces aún de abandonar por un momento las páginas de tu novela de piratas favorita y aparecer de pronto en tu vida bajo la forma caprichosa de un códice manuscrito. Al menos a Francisco Aguilar Piñal, uno de nuestros más distinguidos dieciochistas, le pasó algo parecido una mañana calurosa del mes de julio de 1980, cuando, mientras revisaba algunos tomos de comedias sueltas en la Biblioteca Universitaria de Sevilla, se topó en uno de ellos con un manuscrito, solitario y desvalido entre piezas impresas, que llevaba el sorprendente título de Solaya o los circasianos.

Y digo sorprendente porque todo buen aficionado a la literatura española del siglo XVIII, y a la obra del coronel don José de Cadalso y Vázquez en particular, sabía desde el famosísimo estudio Iriarte y su época, de Cotarelo, que el autor de las Noches lúgubres había compuesto una tragedia con ese título a lo largo del año 1770, aproximadamente al mismo tiempo que su *Don Sancho García*; que Cadalso pretendía colaborar con esas dos tragedias en la reforma didáctica y moralizadora que el conde de Aranda trataba de imponer en el teatro nacional; que —no sabemos por qué motivo— Solaya fue prohibida por la censura y que, a partir de esa prohibición, que incluía, como es natural, la imposibilidad de llevarla a escena, ningún estudioso moderno de la obra del poeta gaditano había conocido copia alguna, manuscrita o impresa, de esa tragedia. Y, de repente, surge el milagro. Un hallazgo importante para la historia de nuestro teatro. Y, hasta el momento, sin esa maldición que suele acompañar al violador de tumbas por haber hollado un recinto que, desafiando los siglos y los esfuerzos de los hombres, había preferido mantenerse escondido. Por casualidad, como todo buen detective, Aguilar Piñal se da de bruces con la resolución del misterio. En Solaya o los circasianos las sombras se convierten en personajes. Y ya no queda más que imprimir y representar la tragedia maldita durante dos siglos, ahora que los censores son distintos de los de entonces.

QUE por qué fue prohibida? ¿Quién lo sabe? Acaso porque el hijo de un rey —aunque ese rey sea el khan de Tartaria— muere en escena, y ese detalle no es procedente en un mundo que no va a tardar en quitarle la cabeza a Luis XVI. Acaso porque son dos jóvenes de diferente raza y religión quienes se aman. Tal vez porque el censor no soportase el brillo y la elegancia de su autor, un militar de veintinueve años que, de vuelta de su destierro aragonés, estaba dispuesto a prender fuego a la corte con su ingenio y su encanto con las mujeres. Tal vez por una absurda equivocación. Nunca lo llegaremos a saber. Pero lo cierto es que la historia de esa prohibición se justifica ahora con creces en la historia del hallazgo del tesoro perdido. Hay cosas que se pierden sólo por el placer de ser encontradas mucho más tarde.

SOLAYA o los circasianos se imprime ahora por primera vez dentro de la excelente colección «Clásicos Castalia». Es el número 118 de la serie y salió de las prensas el 10 de enero de 1982, según puede leerse en el colofón. La edición, introducción y notas corren a cargo de Francisco Aguilar Piñal, descubridor de la tragedia. La oportunidad es innegable: hace doscientos años que el coronel José Cadalso lo destruyó una granada inglesa a los pies de la roca de Gibraltar, precisamente durante la noche del 26 al 27 de febrero. Aquel censor que lo envidiaba tanto quizá se alegraría al oír la noticia. Y estoy seguro de que hoy, en cambio, está triste, porque ha vuelto Solaya a ver la luz del día. El teatro la está esperando. Y María Ignacia Ibáñez, desde la tumba, hace guiños procaces al director de escena pidiéndole el primer papel, mientras Cadalso, sonriente, se retuerce el bigote y, mirándola, ya no sabe qué hacer con tanto deseo.

SOLEDAD

Un poema de Joaquín Romero Murube

En este olor de soledad concreta que llena los jardines por la tarde, y en esta luz de la glorieta antigua cubicada en perfumes de arrayanes:

cuando las aguas del estanque copian del cielo, apenas, rumbos y celajes, y una quietud de flores y de pájaros hace surgir la noche por los aires;

una tristeza pura, más que humana, va serenando el ritmo de la sangre. Y nos avisa un eco de la muerte. Y se oyen las palabras de los ángeles.

(De *Canción del amante andaluz*, Barcelona, Luis Miracle, 1941.)



Carlos M. Rama y Gershom Scholem



DOS ESCRITORES

DESAPARECIDOS

EN la página siguiente, Leopoldo Azancot examina el núcleo de la obra del filósofo e historiador de la mística judía, GERSHOM SCHOLEM, fallecido el pasado día 22, a los ochenta y cinco años, en Jerusalén, donde era presidente de la Academia de Ciencias de Israel. Por su parte, Santos Amestoy rememora la figura de CARLOS MANUEL RAMA, sociólogo e historiador uruguayo, autor de 35 libros, que murió en Milán, donde mantenía contactos sobre asuntos del Instituto de Estudios Latinoamericano, que fundó con otros profesores, en Barcelona.

DOS ESCRITORES DESAPARECIDOS

G. SCHOLEM

CON Scholem, que acaba de morir, desaparece una de las más altas figuras de las ciencias humanas de nuestro siglo y uno de los grandes renovadores —aunque secreto— del judaísmo contemporáneo. Nacido en Alemania en 1897, su primera formación estuvo orientada hacia las matemáticas y la física, que compaginó muy pronto —a partir de 1916— con el estudio de la literatura judía de la Europa del Este. Consagrado por último a la filología semítica, su descubrimiento de la mística, y en particular de la kábala, lo marcaría para siempre: se instaló en Palestina y allí, en el marco de la Universidad hebrea de Jerusalén, escribió una serie de libros—Las grandes corrientes de la mística judía, La kábala y su simbolismo (único traducido al castellano), Los orígenes de la kábala, Sabbatai Zevi, El mesías místico— que le valieron un prestigio internacional y que sirvieron para integrar la tradición mística en el seno del judaísmo moderno.

EN efecto, todas las reticencias frente a la kábala por parte de los ilustrados han desaparecido en el presente, gracias a Scholem, quien ha provisto al estudio de la misma de un estatuto científico y, librándola de la ganga que la ignorancia y la mala fe o el confucionismo histórico

habían acumulado sobre ella, nos la ha restituido a todos en su pureza primera, en su profundidad vertiginosa. Dotado de un sentido histórico excepcional, de un notable rigor filosófico y de una rara comprensión de los mecanismos mentales de los kabalistas —él ha escrito que abordó por primera vez el tema «no sin algunas intuiciones»— y armado además con todos los recursos de la moderna ciencia filológica, Scholem ha llevado a cabo su revolución —pues de una revolución se trata— con los medios más simples e idóneos: situando a cada una de las manifestaciones de la kábala en su correspondiente momento histórico —tanto por lo que hace a la Historia judía, interior y exterior, como a la general— sin perder nunca de vista ese núcleo irradiante del judaísmo, trascendente a cualquier historia, que asegura a la judía su coherencia y su irreductibilidad; interpretando cada texto kabalístico a la luz de los que lo precedieron y siguieron, del Talmud, y de las formas de pensamiento supuestamente afines de los medios musulmanes y cristianos, en cuyo contexto surgió, sin olvidar las muy embozadas que proceden del judaísmo alejandrino, del gnosticismo judío, de las poco conocidas corrientes místicas de la segunda mitad del primer milenio de la era vul-

gar; jerarquizando el rico material esotérico que nos transmitiera el pasado, de forma que lo estrictamente kabalístico quedara correctamente diferenciado de lo espúreo, de las deformaciones que en el mismo, y de forma indebida, tomaran origen; buscando, como hipótesis de trabajo, un sistema ideal a cada figura señera de la kábala con objeto de que las proposiciones más o menos enigmáticas de éstas no pudieran convertirse en un mero pretexto para elucubraciones falsamente misteriosas, sino que se integraran en un proyecto de suma racionalidad —compatible, sin embargo, con desarrollos de orden mítico y simbólico, cuyos alineamientos se esfuerza para dejar al descubierto.

EL resultado de todo ello ha sido una suma de artículos, ensayos y libros admirables —gracias a los cuales la kábala recupera de cara al futuro el papel que fue suyo ayer: renovar el judaísmo desde dentro— y discípulos de gran categoría —como Georges Vajda, quien ha aportado al estudio del tema una dimensión específicamente filosófica que le abre perspectivas nuevas—, a los que se debe que el lector lego pueda aventurarse ya por el espacio enigmático de este sector de la mística judía sin peligro de extraviarse.

C. RAMA

Escribe Santos AMESTOY

LA muerte de este escritor y universitario uruguayo que ya era español y que ya había alcanzado esa supranacionalidad espiritual y panhispánica a la que acceden muy pocos en nuestra amplia comunidad lingüística y cultural, me trae el recuerdo del buen amigo —tan admirado— con el que la charla, sin perder la tonalidad coloquial, podía convertirse en sugestiva lección. Prefiero, de entre todos mis recuerdos de Carlos Rama, evocarle en el contexto del primer Congreso de Escritores en Lengua española, y de manera más especial su ponencia: España había prestado a América su mejor savia espiritual —y por segunda vez— a raíz de la guerra civil. Evocó la generosa solidaridad del presidente mejicano Lázaro Cárdenas y, en contrapartida, pedía a la madre Patria supiera acoger el exilio de vuelta que llovió sobre España a raíz de la implantación de dictaduras fascistas en varios países de nuestra comunidad espiritual.

Rama nos trajo aquí, al corazón de Iberia, el tono civilizado que su pequeño país, Uruguay, había logrado alcanzar y que la violencia de la dictadura militar no logrará anegar ni erradicar del pueblo, ni del sojuzgado ni del peregrino. En España volvió Rama a levantar su campamento, que al poco tiempo se convirtió en el edificio de su actividad docente en la Universidad Autónoma de Barcelona y en el Instituto de Estudios Latinoamericanos, que fundó en aquella misma Universidad, aumentando hasta casi cuatro decenas el número de sus libros, tan fundamentales en la indagación sociológica, histórica y literaria como «Fascismo y anarquismo en la España contemporánea; crónica entrañable». Con su voz se apaga una de las más lúcidas apelaciones al entendimiento entre hispánicos y, en consecuencia, a la conciencia de los españoles respecto a sus hermanos trasatlánticos, hoy víctimas de lo mismo que aquí nos ha sido dado conocer durante tantos años.



Escribe PLACIDO

La desaparición de un maestro

tar una muestra de su obra: la calidad de sus alumnos.

Strasberg nació en 1902, hijo de una familia emigrante judío-austriaca. Estudió arte dramático y fundó, en 1930, el Group Theatre. En 1948 se integró en el Actors Studio, centro de enseñanza de actores que se convertiría, con el tiempo, en el epicentro de las mejores enseñanzas que se realizaran en todo el mundo. Discípulo innegable del ruso Stanislavsky, tenía en el método, como única constante, su fuerza y su disciplina.

CON la muerte de Lee Strasberg desaparece un maestro de actores y actrices, un hombre que ha tenido mucho que ver con la trastienda del cine mundial, esa parte siempre oculta de la cinematografía sin la cual el escarpate, el verdadero arte, no se aprecia después. Strasberg fue un profesor de vocalización, gimnasia, rítmica, ballet, canto, declamación, danza, presencia e interpretación. De su estudio, de su saber, salieron los mejores actores y actrices de la escena norteamericana, desde Paul Newman a Marlon Brando. Esta semana, la Filmoteca Española le rinde homenaje, un homenaje al que ya se ha adelantado el mundo del cine con su pesar y en el que la Filmoteca pretende apor-

Tenía una especial capacidad intuitiva para seleccionar los aspirantes a actores. En su libro «Un actor se prepara» explica que su método de actuación consiste en seleccionar bien, adiestrar y conseguir que los actores interioricen su verosimilitud. Pero eso no es más que el resultado. Lo cierto es que la capacidad de Strasberg, el método, en realidad es el resultado de su propio trabajo, por lo que la desaparición del maestro supone, proba-

blemente, la desaparición del método.

José Luis Gómez, uno de los escasos actores españoles que han pasado por las clases de Strasberg en el Instituto de Teatro de los Angeles y Nueva York, definió a Lee como «el más grande maestro de actores, que ha sabido entender los mecanismos de la actuación. Sus clases son realmente espectaculares; consisten en desartollar durante una hora ejercicios de todo tipo, y durante otra hora, estudiar el pase de escenas interpretadas por los propios actores».

En el Actors Studio, de Nueva York, han trabajado, estudiado y aprendido hasta un total de cuatrocientos actores y actrices, y desde luego, entre ellos, los más famosos e importantes intérpretes del teatro y del cine norteamericanos. El propio nombre es ya, para la cinematografía mundial, una institución inigualable, solamente cercana a las impresionantes escuelas soviéticas de Moscú, herederas todas

del talento de Constantin Stanislavsky. En el edificio del Actors Studio, de Nueva York, cuelga un gran cartel en el que figuran los actores y actrices que por él pasaron. Gente de teatro y cine que han dado, como el propio Strasberg dijo, «más talento en treinta años del que hubo nunca en el mundo».

Strasberg tuvo alguna tentación interpretativa al final de su vida e hizo pequeños papeles en «El padrino II» y «Justicia para todos». Lo cierto es que consagró su vida a la docencia, hasta el punto de que en 1966 tuvo que crear una sucursal del Actors Studio en California, y el Strasberg Theatre Institute, con sedes en Nueva York y Los Angeles. Por sus clases pasaron Marlon Brando, Geraldine Page, James Dean, Paul Newman, Al Pacino, Maureen Stapleton, Julie Harris, Karl Malden, Rod Steiger, Ben Gazzara y muchos intérpretes más.

La Filmoteca española le rinde, la próxima semana, un

Lee
Strasberg



homenaje. Se programará «El padrino II», en la que interpreta un pequeño papel, y otras películas, en las que intervienen sus más destacados alumnos. Entre ellas, «La ley del silencio», de Elia Kazan, interpretada por Marlon Brando, Karl Malden y Rod Steiger; «La leyenda del indomable», interpretada por Paul Newman, y «Saint Jack», interpretada por Ben Gazzara.

La programación incluye también cuatro nuevos títulos de King Vidor: «Will

Orange», «The crowd», «Billy the Kid» y «Not so dumb». También se incluyen, en «Ochenta años de cine», las películas «Mascarada», «Las pícaras mujeres», «Mazurca», «El último vals de Chopin» y «Hexan». Por último, y con carácter de estreno único en España, se verá la película yugoslava «La ocupación en veintiséis imágenes», si bien viene en versión original con subtítulos en francés.



NARRATIVA

LA CAIDA, de Beatriz Guido.—Obra madura de esta escritora argentina que pertenece a una generación que se dio a conocer en la década de los años cincuenta. Penetrante observación psicológica y abundancia de diálogo son dos de las características de esta novela, que transcurre en ámbitos cerrados y examina aspectos de la infancia y la adolescencia. Alianza Tres, número 75. 166 páginas.

EL CASTILLO DE OTRANTO, de Horace Walpole.—Nueva edición de esta novela que, según los estudiosos, inaugura la veta gótica y fantástica en 1764. A destacar el prólogo de Mario Praz, en el que se examina la revalorización dieciochesca del terror y del

misterio, la influencia de Sade y, antes, de Piranesi, y se analizan, en realidad, tres novelas: la de Walpole, el «Vathek», de William Beckford, y el «Frankenstein», de Mary Shelley. Bruguera Libro-Amigo. 192 páginas.

EL HOBBIT, de J. R. R. Tolkien.—Como dijo C. S. Lewis con motivo de la aparición, en 1937, de «The Hobbit»: «Todos los que aman esos libros para niños que pueden ser leídos y releídos por adultos han de tomar buena cuenta de que una nueva estrella ha aparecido en esa constelación». Si «El libro de los relatos» o «Silmarillion» narra los mitos de la primera y segunda edad del universo imaginario creado por Tolkien, «El Hobbit» narra las aventuras de un hombre del campo de la «tercera edad». Edhasa-Minotauro ha publicado ya los tres tomos de «El señor de los anillos», «Egido, el granjero de Ham», «Hoja de Niggles», «El herrero de Wooton Mayor», la presente «El Hobbit» y tiene en preparación la antes citada «El Silmarillion» y «J. R. R. Tolkien. Una biografía», de Humphrey Carpenter.

CUENTOS MORALES, de Leopoldo Alas (Clarín).—En un corto prólogo dice Clarín que llama «morales» a sus cuentos no porque quiera «edificar» con ellos, sino porque «en ellos predomina la atención del autor a los fenómenos de la conducta libre, a la psicología de las acciones intencionadas». Cuentos de otoño, de la época más filosófica de la vida, publicados en 1895, y relacionados con lo que Clarín llama «Mi leyenda,

mis sueños de la Idea Divina». Bruguera Libro-Amigo.

PASADO AMOR, de Horacio Quiroga.—Cuentista sobresaliente «Pasado amor» es una de las dos solas incursiones novelescas del argentino Quiroga. Al igual que las narraciones cortas de «Anaconda», esta novela transcurre en las provincias selváticas del noroeste argentino, y relata las vicisitudes de Morán, hombre perseguido por la muerte y la fatalidad, en el que se advierte la huella de lo autobiográfico. Alianza-Losada, número 854.

ENSAYO

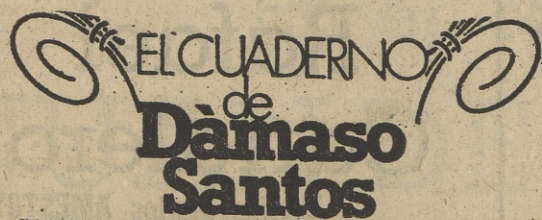
PSICOANALISIS, de L. Grinberg.—El libro estudia aspectos interiores a la propia práctica psicoanalítica. Aspectos de la identidad del psicoanalista y su relación con la propia labor profesional. Relación del analista con sus pacientes. Por último, los problemas que surgen de las relaciones entre los analistas. Paidós. Biblioteca de Psicología Profunda. 330 páginas.

VIVIR CON LA ESQUIZOFRENIA, de Alexander P. Hyde.—La esquizofrenia, además de más extendida de lo que suele creerse, es una enfermedad conocida y enigmática a la vez. Tras una larga experiencia psiquiátrica, que le lleva a preguntarse hasta qué punto se trata de una enfermedad «mental», cuando se sospecha que puede heredarla, el autor aporta consejos prácticos de tipo somático y psíquico. Argos-Vergara.

REVISTAS

BARCAROLA, Revista Municipal de Albacete. Números 8 y 9.—Dos amplios espacios dedicados a la creación poética y a la narrativa, con aportaciones destacadas de Gabino Alejandro-Carriedo, M. Vázquez Montalbán, A. Martínez Sarrión, J. A. Goytisolo, A. M. Moix, J. M. Caballero Bonald, J. E. Cirlot, Juan Benet, Joan Brossa, Julio Cortázar, Carmen Riera, J. Angel Valente... Traducciones de inéditos de Stefano Arduini, Mauriac, Mario di Pinto y Clorán. Trabajos monográficos de L. M. Panero (Historia de la brujería y del satanismo), L. Miralles y M. C. Estrella (Stanislaw Lem. El apócrifo y la nada) y Antoni Beneyto (Oliverio Girondo). Ilustraciones de Alejandro Pizarnik, Ricardo Avendaño, Nané, Carlos Martínez y Arturo.

QUIMERA, Número 16.—Unos recuerdos de Goytisolo, llenos de sensibilidad, sobre su amigo Jean Genet y una antología de los diarios parisenses de Ernst Jünger, realizada por Julián Ríos, semipermanente escritor secreto, constituyen lo mejor de esta entrega. Además, una entrevista con Genet; cartas cruzadas entre Nietzsche-El Crucificado y Strindberg-Deus Optimus Maximus; sendos análisis sobre la obra de Henri James (J. M. Marco), Martínez Sarrión (Fernández Eman), Guimaraes Rosa (Cristina Peri Rossi), Fernández Santos (Carlos Garrido); un avance de la próxima novela de Augusto Roa Bastos y un miríficamente vacío artículo de Luis Suñer sobre la novela española. Para acabar, reseñas y noticias.



José Manuel Blecua, académico de honor

LA Institución Fernando el Católico, de la Diputación Provincial de Zaragoza, ha editado un libro de Rosario Hiriart (esta profesora cubana en Norteamérica que tanto ha escrito sobre Francisco Ayala; últimamente hemos hablado de «Conversaciones», que ha dado Austral), que se titula «Un poeta en el tiempo: Idefonso Manuel Gil», estudio bibliográfico y también conversaciones con el poeta aragonés, tantos años ejerciendo el profesorado en Nueva York, una de las figuras más significativas de la generación del 36, como subraya especialmente en su antología de Taurus Francisco Pérez Gutiérrez. En este libro veo una foto en que con Gil y su esposa, Pilar, aparecen José Manuel Blecua y su esposa, Irene —fallecida en 1974—, celebrando con baile en un restaurante la Nochevieja de 1948. Aunque eran años de tantas penitencias, había lugar para el jolgorio en medio de una hazaña como en la que ya triunfaba Blecua entonces: de investigación en la historiografía y crítica literaria española. Se le ve ya al joven maestro con el «sonotone» que corregía su incipiente sordera y gracias al cual —unos en aquellos años, otros en los siguientes; unos en Zara-

goza, otros en Barcelona— pudimos mantener con aquel también maestro de la amistad y del diálogo largas conversaciones. ¿Por qué no fue llamado a la Academia, pues en la etapa de Barcelona ya se podía ser en la distancia no sólo correspondiente, como lo fue siempre, sino de número y letra para las sesiones madrileñas? Ahorra, que, sin posibilidad de comunicación conversacional, vive una imponente soledad de sordera absoluta, la docta corporación le erige —justísimo homenaje, es cierto— en académico de honor.

EN un libro, aquí ya mentado, de otro profesor aragonés en Barcelona, José Carlos Mainer, «La Edad de Plata» (Cátedra), aparece esta dedicatoria: «A José Manuel Blecua, que conocí y me hizo conocer la Edad de Plata.» Todas las edades de nuestra literatura, desde el «Romancero» a Lorca, de Berceo a su entrañable Idefonso Manuel Gil, ha conocido y tratado, ha dado a conocer José Manuel Blecua. En aquellas añoradas conversaciones, en sus lecciones de cátedra, conferencias, antologías, ediciones de clásicos, introducciones, ensayos. Su fervor y pasión por las letras, so-

metidos años y años a las técnicas, a los métodos de la indagación y de la exposición, la paciencia benedictina de los cotejos textuales, la implacable comprobación del dato biográfico o bibliográfico, el análisis histórico y lingüístico de textos y contextos: «Sólo ciencia, hijo; sola y pura ciencia», me diría andando los años, con su sonrisa de siempre. Muy afín este temple —«rasmia» en término aragonés— al valor de la recatada transmisión de los líricos españoles de todos los tiempos, que subraya en el libro «Sobre el rigor poético en España y otros ensayos», con junto de trabajos dispersos que Francisco Rico quiso reunir para su colección Letras e Ideas, de Ariel. Pese —viene a decir— a los alardes o inculpaciones de improvisación, al lopesco «más de ciento en horas veinticuatro», el rigor, el pulimento y hasta el gusto por el anonimato —bien lo canta Manuel Machado— y fusión con la voz del pueblo o la estimación íntima de unos pocos. En estos ensayos se cruzan todos los caminos de las andanzas del autor: el tema de Mudarra en la poesía del Renacimiento, la crítica en el Siglo de Oro, Herrera, Góngora, Quevedo, Gracián, Pedro Salinas,



Idefonso y Pilar con José Manuel Blecua e Irene († 1974), en un restaurante de Zaragoza celebrando la Nochevieja de 1948

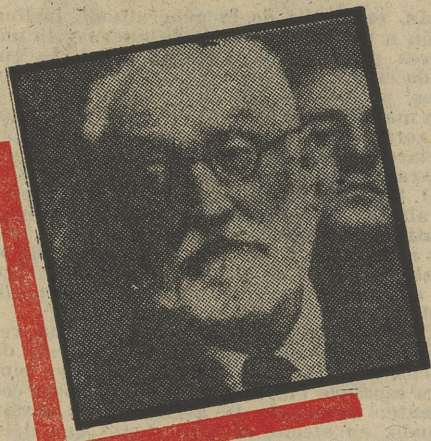
Jorge Guillén, Gil... Es una verdadera delicia en este y otros libros —ja mi sus totales Argensolas, Lopes, Góngoras y Quevedos!— o seguirle en la poesía del Barroco, lo mismo para sorprender la melancolía y la angustia en unos versos que el secreto del juego del ingenio y la capacidad creadora en otros, como en aquel soneto de Góngora «De una dama que, quitándose una sortija, se picó con un alfiler»...

BLECUA pertenece, sin duda, a lo más constitutivo de esa Edad de Plata de que habla Mainer, aun notándose todas las circunstancias de entre las fechas en que (de 1902 a 1939) para el agudo crítico se sitúa históricamente. José Manuel Blecua es —con Guillermo Díaz-Plaja y otros que están en la Academia— un paralelo en la erudición en la prosa de líricos y narradores de esa que ha sido llamada gene-

ración «destruida», «astillada», «quemada», de 1936, por haber brotado justamente en las vísperas de la guerra civil; pero cuyos frutos se alzan por encima del «impasse» hasta el dorado o plateado nivel de sus pares en el 27, el 14, el 98 y todo el arranque de la Restauración; en este caso, el de don Marcelino que en gloria propia y de heroicos seguidores —heroísmo del que cantara Juan Ramón— está.

Escribe Angel LAZARO

Diálogo de la inteligencia Unamuno y Ortega



CUANDO el siglo XX comienza a hacer su balance, puede decirse que los hombres que han sostenido el diálogo durante la centuria han sido don Miguel de Unamuno y don José Ortega y Gasset.

Con la españolización, Unamuno; con la europeización, Ortega. A la frase de Africa empieza en los Pirineos, habría que responder ahora, a la vista del medio milenio (1492-1992), que lo que empieza en los Pirineos no es Africa, sino América, gracias a la nación descubridora.

UNAMUNO y Ortega. La primera escaramuza entre uno y otro, tan españoles los dos, es cuando escribe en «Moceidades»: «El señor Unamuno, que se dedica a africanizar a toda una juventud desde su morabito de Salamanca...». Ha estudiado en Alemania el joven Pepe Ortega, pero lo que realmente ha aprendido es a estudiar, porque nada más empezar a escribir cree que es por igual un mediterráneo o un místico; que su corazón es como una caracola que fue rozada por la barca de Ulises, mientras, por otra parte en sus crónicas de caminante, siguiendo a lomos de una mula, orillas del Duero, la ruta del Cid, nos confiesa a cada paso que hay dentro de él como un pequeño can místico que ladra, que aulla a lo alto. Con lo cual suscita la paradoja unamunesca, y se acerca al autor de «Vida de don Quijote y Sancho». Ellos dos van a constituir, por tanto, la esencia del pensamiento español contemporáneo. Se diría que Ortega es el español que más ha pensado en las cosas, el que más ha tratado de esclarecerlas, y que Unamuno es el hombre que más se ha pensado a sí mismo. En el propio ser, en un hambre de eternidad.

¿Cómo era posible que Ortega escribiese que todas «las grandes épocas del arte tuvieron su punto de apoyo fuera de lo humano»? Pero luego declara que aquello no era una receta, sino un diagnóstico. El arte era, en verdad, el síntoma de que se iba a producir una dislocación general (y en esto nos encontramos sin duda actualmente, para bien o para mal, si atendemos a la eternidad defendida por Unamuno); por eso y para corroborar su convicción afirma Ortega discurrendo sobre la tendencia europea de los años 30 a regresar a la selva, que la «historia de Europa es una historia vestida, y que el europeo jugaba a hacer el salvaje, que esa es la manera de concluir en lo pueril».

El hombre Ortega seguía, a distancia de unos pocos años de edad, tan idéntico en su europeización a Unamuno con su españolización. Elocuente es que a la muerte de don Miguel, los descendientes del rector de Salamanca pensaran inmediatamente en Ortega para que prologase la edición de la obra completa del poeta Miguel de Unamuno, vasco que eligió a Castilla como palma de la mano de España,

sin dejar de ser vasco esencial, por encima de los avatares políticos.

Y como hemos tocado lo político, recordemos que en el año 1915 pronunció Ortega una conferencia en el teatro de la Comedia, de Madrid, en la que hizo la afirmación de que declararse monárquico o republicano no eran, como el nacer o el morir, cosas que no pueden hacerse nada más que una vez en la vida. De ahí que en el trance histórico de 1931, cuando Ortega, junto con Antonio Machado, Gregorio Marañón y Ramón Pérez de Ayala se pone al servicio de la República es porque creía que en aquel momento era una solución para España. Lo creía honradamente como escritor. Y Ortega era un hombre de una honestidad intelectual intachable.

Ha dicho Ortega en un ensayo titulado «Mirabeau o el político», que, así como al político no le cuesta ningún trabajo decir la mentira, (se refería a la mentira política, porque en política la verdad es fluctuante como la política misma, y hoy se puede estar en un lado y mañana en otro por exigencias de estrategia, con coaliciones, pactos), en cambio, al auténtico escritor, y él lo era egregiamente, sólo le interesa la verdad, la verdad esencial, que no siempre coincide con la verdad transitoria.

Y si alguna vez Ortega, triunfante ante la República, pudo parecer desilusionado, tal vez fue porque ninguna realidad colma nuestra ilusión, y menos una reali-

dad política. El escritor al servicio de la República pudo parecer entonces contradictorio, porque se obligaba a sí mismo a opinar cuanto más difícil sea el momento, y entonces puede ocurrir la contradicción, la paradoja, que se criticó a Unamuno. Pues claro. La contradicción es el diálogo y el escritor es diálogo vivo.

De poder volver atrás en el tiempo, ¿qué actitud hubieran adoptado Ortega y Unamuno después de la experiencia de la República y la guerra civil y ante la realidad española presente? No se puede retroceder. «La vida —ha dicho Ortega— es una operación que se ejercita hacia adelante.» «Vivir es tratar con la vida.» También en esto era unamunesco y qui-jotesco, pues hay que recordar siempre que, caballero manchego, harto de tratar con los libros, buscando la razón de la sinrazón, decide salir a tratar con la vida, echándose a los caminos de la aventura, y de cada aventura —cada acción— extraemos una moraleja, una filosofía, que no al revés. Primero vivir, después filosofar. Así entendemos nosotros la antigua máxima. La ventura del hombre sobre la Tierra no la salvarán los inventores de bombas nucleares, sino la vieja lanza, arma del espíritu con que un día salió don Quijote por la puerta del corral a la hora del alba. Y en esto eran coincidentes don Miguel y don José, en apariencia discordantes, pero los dos españoles eternos, que, a nuestro juicio, van a representar, a través de nuestro universal idioma el pensamiento esencial de nuestra estirpe.



LOS ANGELES DE GIL-ALBERT: RITUAL HUMANO

Escribe José Carlos ROVIRA

MIENTRAS la Institución Alfonso el Magnánimo, de la Diputación de Valencia, continúa con la publicación de las obras completas de Juan Gil-Albert, estando a punto de aparecer los primeros volúmenes de las prosas, después de la edición necesaria de la poesía completa publicada a comienzos del verano, siguen saliendo a la luz otros textos del escritor, capaces de provocar nuevos espacios de sorpresa.

EN septiembre fueron sus Variaciones sobre un tema inextinguible (Ed. Renacimiento, Sevilla, 1981), que es un pequeño, bonito libro, de poemas de 1952, que nos acerca un fragmento de reflexión sobre la tierra, el tiempo y el amor, mediante el que podemos seguir estando dentro de la mejor voz poética de Gil-Albert: «... el amor no es el cuerpo deseado; / el amor no es el rostro sonriente / de quien vive y nos tienta: / estar enamorado es ser activo, / vivir en pie de lucha. / Es eso actividad indescifrable. / Y no dejar que nada se repose / en la paz de la muerte.»

AHORA, hace un mes, el autor me anunciaba la llegada de la Navidad con este *Los arcángeles* (1), que es algo así, lo afirmaría de entrada, como un libro imprescindible en la producción de ese hombre que representa «una voluntad de escritor que se hizo obra y, en esa transmutación que hace del hombre un clásico, llega a representar un milagro de cultura», como he dicho hace poco.

DE entrada diré también que Ignacio Riera, el director de Laia, ha calificado ajustadamente el libro como «audaz y bellísimo», que son posiblemente los adjetivos que mejor le cuadran. Audacia y belleza hay a lo largo de poco más de 100 páginas, que el escritor ha conseguido, que se lean de un tirón y de una misma sorpresa: el encuentro homoerótico con Gabriel, Miguel y el insinuado final Rafael, que titulan el libro, por parte del apócrifo gilbertiano Claudio, tiene la doble entidad de acercarnos, por una parte, al mundo real del escritor y ponernos delante, por otra, aquellos mecanismos literarios que se llaman fusión de lo cotidiano con la cultura o más justamente —he dicho también hace poco— fusión naturaleza-cotidiano-cultura.

EL material narrativo, que es actividad y reflexión, complementa aquel, también bellísimo y audaz, tratado que se llamó *Heraclés* y que Gil-Albert publicó en 1975. Escrito *Heraclés* en 1955 y *Los arcángeles* hacia 1960, los veinte años que median entre escritura y publicación tienen un curioso efecto inverso al del envejecimiento. Porque hay vigencia, porque hay actualidad, porque, en todo caso, hay en ellos la tensión intemporal que se dice define a los clásicos.

Y sigue aquí sorprendiendo una manera de escribir en la que una reflexión sobre el mundo griego, unas notas sobre un aspecto de la Divina Comedia, un brillante recorrido por San Juan de la Cruz y el ejemplo del amor místico, o



una referencia a Ausiás March, se funden de una manera tan rotunda con el material cotidiano de la narración. Porque no hay forma de separar la crónica de lo vivido y la reflexión. Seguramente la escritura obtiene aquí el ejemplo de unidad que se define en una frase del libro: «La cultura sólo es verdadera cuando se hace carne, es decir, plenamente viva.»

CUANDO, en la parte final (el bloc-22), Juan Gil-Albert recurre al aforismo, está concluyendo el libro necesariamente mediante las respuestas a la historia que antes nos ha contado. Citaré, para terminar yo, una máxima al azar: «Lo que les mortifica, les exaspera, no es el hecho de que sea como soy, sino el serlo más bien a gusto y sin mala conciencia. El que los demás pierdan los estribos no es motivo para que yo descuide la seguridad de mi paso. Dar un ejemplo difícil, eso es lo que he tenido siempre por lo único envidiable.» Inseparable de la narración y de toda la trayectoria vital de Gil-Albert (podríamos leerla también en su clave social y civil), la máxima —el conjunto aforístico de Gil-Albert— forma el espacio imprescindible de la sabiduría.

(1) Gil-Albert, Juan, *Los arcángeles* (Párrabola), Ed. Laia, Barcelona, diciembre 1981.

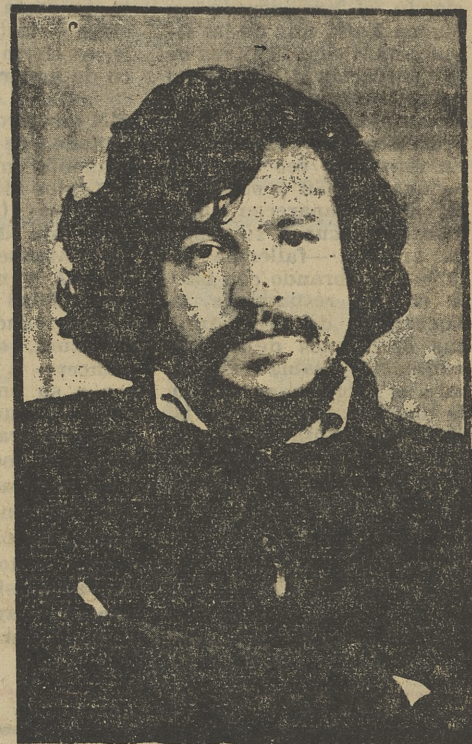
Itinerario de exposiciones

Rafael Carralero

Escribe Santos AMESTOY

NO todos los días se tiene ocasión de hablar de un nuevo pintor, o casi nuevo, en la plaza. De presentar a la afición un diestro pintor como Rafael Carralero, nombre apenas estrenado en Madrid, aunque de sólido prestigio ya en Valencia, donde este artista leonés (ignoro si es profeta en su tierra) es catedrático en la Facultad de Bellas Artes, a la vez que vicedecano de extensión cultural. Muy joven, ha alcanzado los grados y funciones más altos en la carrera académica; mas lo que en ese terreno de Carralero es precocidad admirable, en el de su definición como pintor (como artista que viene con algo que cause efecto de novedad ahora) es el umbral que precede al inminente momento de madurar. En su caso sostenido, eso, sí, en una solidísima formación, que a la vista está.

Forzado a la brevedad doy un rodeo por Rudi Fuchs (mis lectores ya saben, el hombre de la Documenta) para llegar antes —y en conclusión— a Carralero. Y es que el al-



mán, en medio de la generalizada inclinación a tomar la pintura de nuevo y lo más cerca posible del punto en el que, según cada cual, fue abandonada por las vanguardias, propugnaba en su reciente conferencia madrileña en la feria de arte Arco-82 que la corriente dominante manara de otros horizontes. Proponía a Van Gogh como fuente (para «el caso español», por analogía, Goya). Su ángulo de tiro iba lejos; apuntaba a la alternativa del punto de partida Cézanne-Matisse, sustentada —fundamentalmente por las reflexiones de M. Pleyne, cuya huella se grabó indeleble en el umbral de lo que ahora es la nueva pintura española, una realidad.

Carralero sería, en cierta medida, una verificación irreconocible de la hipótesis de Fuchs. Más parecida a la de la nueva pintura española que a la de cualquier otra corriente: emprende la aventura de pintar atando, en efecto, el cabo suelto que dejó Van Gogh; es un hombre del Bierzo, de un ambiente antropológico muy distante al de su residencia, aunque el Mediterráneo, cultural, sensual y visualmente influye en lo mejor de su muestra en la sala Macarrón. Y es también un pintor duro, vuelto dúctil por la disciplina y el dominio del oficio que toma la obsesión giratoria del espacio del holandés y analiza todos los recursos de aquella espesa e independiente pincelada en su rotunda sinuosidad, unida a la totalidad del cuadro sólo por el ritmo; creadora y metamorfoseadora del color. Y se va alejando del punto de partida, a la vez que se adentra en lo que puede ser su propio acceso a la nueva pintura española, señalado de manera inequívoca en la serie que llama «metamorfosis». Mutación, sin duda, del punto de partida que le ha llevado también en otros cuadros por trochas muy parecidas a las que en las primeras décadas de este siglo recorrió Echevarría, efecto, a ojos vista, de haber unido aquella hipótesis inicial al tema del color violeta en relación con el claroscuro. Lo que este pintor demuestra en sus mejores momentos —e incluso, pese a R. Fuchs— es la diferencia entre unas anotaciones epigonales y la elección de un plinto desde el que dar el salto a la creación pictórica.

No es, sin embargo, la primera exposición definitiva de este autor; es un preludio. Al aficionado atento me atrevería a recomendar que no le distraigan ciertos cuadros —otras tentativas— en los que el profesor resuelve, por ejemplo, la versión al sistema del Goya negro de un tema baconiano, ni los más próximos al punto de partida al que me vengo refiriendo. Carralero ha plantado en esta exposición varios umbrales y ha entreabierto una de las puertas. Deberá resolverse a entrar, consciente de que al riesgo de una opción se añade un rosario de renuncias.

“SIETE MIRADAS EN UN MISMO PAISAJE”, de Esther Tusquets

Escribe Manuel CEREZALES

dentales y de tácitas afinidades profundas, con el consiguiente desconcierto del lector, incitado a nuevas lecturas para llegar a la conclusión de que los equívocos, utilizados como sutiles recursos de técnica narrativa, pertenecen a una visión coherente, centrada en la tensión entre claridad y misterio como ecuación irresoluble del alma humana.

Si prescindimos de estas aparentes mutaciones, destinadas, quizá, a borrar pistas, veremos en las Saras distintas un solo tipo de mujer, un arquetipo, si queréis, a quien la autora sitúa en distintas edades en un mismo paisaje, el paisaje moral de una época. ¿Cómo reaccionaría Sara en su niñez, en su pubertad, en el umbral de la edad adulta, respirando la atmósfera de la sociedad española de una etapa de transición, ante la crisis de valores, usos y costumbres, especialmente los que afectan a la condición femenina? El planteamiento del libro parece responder a esta pregunta. Porque las historias de Sara transcurren en un período de tiempo que va desde la guerra civil española, pasando por la guerra mundial, hasta mediada la década de los cincuenta. Esther Tusquets no hace sociología, pero no hay duda de que su personaje refleja el tenso ambiente social de aquellos años.

LOS relatos apenas ofrecen datos históricos o cronológicos y excluyen concreciones innecesarias que puedan turbar las resonancias musicales del lenguaje. A veces, en función de la misma entonación poética, se omite el nombre propio de las cosas para definir las por la impresión que causan en la sensibilidad de Sara. Así, en el capítulo dedicado a la estancia de Sara en Madrid, no se da el nombre de la capital, señalada como «la ciudad que no tiene mar», marcando de este modo el contraste con Barcelona y la nostalgia de Sara —ávida de horizontes y de libertad— de los espacios abiertos que no sugieren las ciudades de tierra adentro.

UNA libertad que no postula de modo expreso la conquista y la igualdad de derechos, sino la expansión personal, del espíritu y del cuerpo, de los gustos y de los sentimientos, de las sensaciones físicas y orgánicas, atenta a las solicitaciones de su naturaleza equilibrada e indiferen-

te a las exigencias morales impuestas por las normas consuetudinarias.

PARA, sin tener de ello clara conciencia, es una inadaptada al medio familiar y a su clase social, reacia a entrar en el intercambio de fingimientos y mentiras de la relación amorosa al uso. Su naturalidad, su manera de ser, en consonancia con una concepción pagana de la vida, no se acomoda a los comportamientos del mundo que la rodea. Pocas mujeres como ella tan dotadas para la felicidad, para el disfrute de bienes y placeres de la vida; pero Sara no será feliz en ninguna de las edades, porque no llega en ningún caso a sintonizar su frágil sensibilidad con la sensibilidad impermeable de los otros. Su ilusión de vivir, su efusión sentimental, su voluntad de entrega, no encuentran movimientos recíprocos en las almas: padres, amigos, amantes... Sus experiencias se traducen en frustraciones y en un destino de no deseada pero irremediable soledad.

LA novela respira por todos sus poros soledad y melancolía. La melancolía que emana, pasados los años, de la memoria de Sara —la vejez a la vista—, porque en el libro no faltan indicios de que estos fragmentos de una vida responden a un fenómeno de interiorización en Sara, la mujer que, aunque no oficie de narradora, recapitula su vida para convocar los fantasmas y evocar los sucesos que han convertido su figura irradiante en la imagen viva del retraído desencanto.

DESCRIBE este libro el mismo o parecido proceso existencial de las anteriores novelas de Esther Tusquets: la concepción nihilista de la existencia humana en que, al hilo de los desencantos, se va transformando la primitiva actitud vital hedonista de sus personajes juveniles. Y también, como en aquella trilogía, las historias de Sara están narradas en un estilo armonioso, una prosa de párrafos largos, con articulaciones blandas y suaves, impregnadas de un lirismo sensitivo.

Esther Tusquets, «SIETE MIRADAS EN UN MISMO PAISAJE». Editorial Lumen, S. A. Barcelona, 1981.



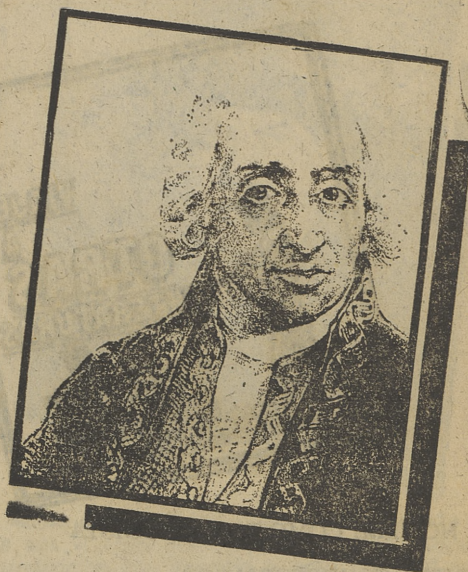
NO sabía yo si calificar a «Siete miradas en un mismo paisaje» de libro de relatos o de novela. Las siete miradas del título corresponden a otros tantos capítulos. Cada capítulo es pieza autónoma, completa por sí misma, separada de las demás, pero con conexiones subyacentes, al menos en la composición de lugar que ha de hacerse el lector en su deseo de entrever a través de la diáfanidad del estilo de la autora la armazón oculta de esta sucesión de historias y lo que cada una de ellas aporta a la significación del conjunto.

APARTE de la unidad derivada del estilo y de la concepción de la narradora, el tener de común un nombre, Sara, protagonista y cifra secreta de las siete historias, permite entender el libro como una novela. Pero las historias de Sara en su formulación externa no se integran en una composición unitaria ni en una operación continua, porque la Sara de cada uno de los relatos no es exactamente la Sara de los restantes. ¿En qué se distinguen unas de otras en el caso de que no sean en realidad la misma persona? En signos y circunstancias exteriores. Así vemos que en uno de los relatos Sara carece de hermanos; en otro, tiene varios hermanos mayores, y en un tercero, un solo hermano. Sara unas veces es rubia; otras, morena. No se encuentran en los relatos referencias, recuerdos o reminiscencias a lo ocurrido en años anteriores.

ESTAS variaciones sobre un mismo tema son ya conocidas de los lectores de las tres novelas que hasta ahora había publicado Esther Tusquets, la admirable trilogía que la consagró como uno de los más firmes valores de la narrativa española actual. En aquellas novelas se designaban también con el mismo nombre personas de semejanzas y diferencias acci-

Escribe José DE CASTRO ARINES

En el Museo Municipal JUAN DE VILLANUEVA Un arquitecto que le va a Madrid



Van de exposiciones de arquitectura estos últimos días madrileños: en el Museo Municipal, Juan de Villanueva, su tiempo y sus discípulos; en la galería Ynguanzo, Madrid 1900, con gentes nuevas —arquitectos y estudiantes— de nuestra última arquitectura; en el patio de Cristales de la Casa de la Villa, los proyectos de avance del Plan General de Madrid. La obra de arquitectura, que durante años —todos los años imaginables— fue marginada de la actualidad expositiva madrileña, se ha situado actualmente, no vamos a decir en lugar principal en el hacer de nuestras galerías de arte —en Madrid, acaso, el Museo de Arte Contemporáneo, el Colegio de Arquitectos, las galerías Ynguanzo, D. D. y pare usted de contar—, pero sí en una posición que podemos estimar de distinguida.

Hoy, con nosotros, en soledad informativa, Juan de Villanueva. De su vida podemos decir, en pocas palabras, que nació, vivió, trabajó y murió en Madrid, entre 1739 y 1811. Su obra es ingente: el Museo del Prado, la puerta principal del Jardín Botánico, el observatorio astronómico, el oratorio de Caballero de Gracia, el teatro Español, la Real Academia de la Historia... Se le puede seguir igualmente en sus distintas realizaciones, en El Pardo, en El Escorial... Se le descubre a través de una multitud de pintores y grabadores que recogieron en estampas admirables de Madrid sus distintas arquitecturas: Van Halen, Esteban Boix, Brambilla, Deroy, De Vargas, Jiménez Aranda, Avrial y Flores, Parcerisa, Camarón, Valentín Carderera, Pérez Villamil, Manuel Hermoso, Caveda, Domingo Marqués... Su traza y, sobre todo, su aire, se activa en las arquitecturas de sus discípulos, de González Velázquez a López Aguado. Había estudiado en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y ampliado estudios en Roma, pero su labor, como fue dicho, se realizó en Madrid y sus alrededores entiempos de muy distinta cara política nacional y extranjera. Fue el primer gran neoclásico español y casi, también, el último de autoridad indiscutible. Con él echó a andar una época de arquitectura, y con él acaba.

Hay que ver esta exposición del Museo Municipal, en donde no está en su totalidad la obra de Juan de Villanueva, pero sí sus figuras capitales. «El museo —señala su directora, Mercedes Agulló— ha querido ofrecer aquí el máximo posible de sus obras. Creemos que no ha podido hacerse más. Falta —salvo alguna pieza de muy difícil localización— sólo el importante bloque de los dibujos de Villanueva, que no ha podido prestar la Academia de Bellas Artes por las obras que actualmente está realizando en su sede y que hace que se encuentren recogidas.» La verdad es que no se notan estas ausencias, o no las notamos, al menos, quienes no hacemos de la arquitectura instrumento único de erudición. Juan de Villanueva aparece hoy a nuestra atención en todo su tremendo potencial de invenciones y significaciones. El catálogo de este verdadero festival neoclásico de arquitectura habrá de ser apuntado como pieza singular de información; uno de los más bellos e importantes documentos testificales de un tiempo arquitectónico que referido únicamente a Madrid y sus áreas provinciales de influencia constituye, sin embargo, el testimonio real de la mejor arquitectura española del siglo XVIII.

Se explica a través de los textos de los profesores de la Escuela de Arquitectura, Chueca Goitia, Fernández Alba, Navascués y Sambricio, que historian aquí la larga caminata inventiva de Juan de Villanueva, desde sus orígenes, al lado de su hermano, también arquitecto, Diego de Villanueva, a las influencias ejercidas sobre sus discípulos, que no son para olvidar. Un esplendente panorama de recordaciones históricas. El arquitecto es aquí estudiado y criticado con un entendimiento veraz de su tiempo y de su verdadera posición creadora en el ámbito de nuestra cultura. «Juan de Villanueva fue un favorito de la fortuna desde su cuna», escribe Fernando Chueca Goitia. Vivió en Roma los años cruciales del neoclasicismo, que marcaron para siempre, salvo lieros quebrantos de fe, sus inclinaciones proyectivas de arquitectura. Disfrutó de todos los favores —premio al mérito— de las insti-

tuciones nacionales: arquitecto de Sus Altezas, arquitecto mayor de los Reales Sitios, intendente de Provincia, maestro mayor del Ayuntamiento de Madrid, director general de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando... Son informes apuntadores de la autoridad de su saber y del reconocimiento público al valimiento de su arquitectura.

Pero este valimiento no se explicaba en soledad en su ordenación neoclásica, que llegaba de nuevas a una ciudad monumentalmente barroca; eran unas maneras nuevas las traídas a Madrid por Juan de Villanueva, pero impregnadas sin duda del «viejo» aire edificatorio que regulaba en buena parte los modos monumentales de la capital española. Villanueva era, cualesquiera sus modos de conducta, un arquitecto que «le iba a Madrid». De ahí que realizase reformas y restauraciones «viejas»: la plaza Mayor, tras el incendio de 1790, y una porción de la calle de Toledo, y reconstruyese la iglesia de El Pardo, y proyectase la escalera del monasterio de El Escorial... y siempre sin alteraciones de estilo en los estilos que levantaban con anterioridad a Villanueva estas arquitecturas, pues «no ha de ser la adscripción a una moda la determinación que en su discurso formal le llevará a establecer un código de elementos arquitectónicos, a manipular en toda su trayectoria como arquitecto», escribe Fernández Alba. «No acepta como patrón —añade— la rigidez compositiva que de alguna manera los cánones estilísticos pretendían configurar.»

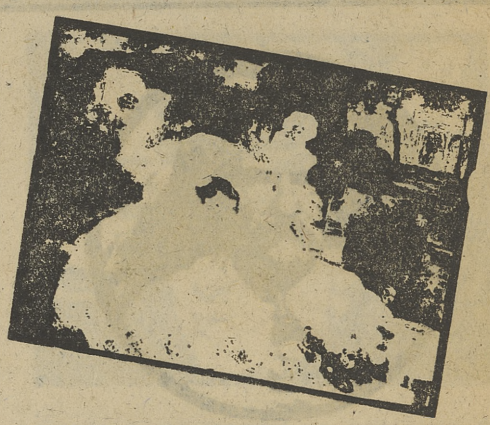
Un arquitecto que le fue y le va a Madrid. Su grandeza no puede ser apuntada en su totalidad en esta información; rebosa sus límites. El defecto que ofrecen sus mejores arquitecturas, para mí, es que no tienen fallos, son demasiado perfectas, y yo soy, por sangre e inclinación, un hombre del barroco, es decir, un hombre gustador de imperfecciones, con querencia a que la norma se altere. Pero no tratan estas estimaciones de rebajar en modo alguno la autoridad de la arquitectura de Juan de

Villanueva, sino al contrario, de exaltarla, puesto que aun a mí, que no me extasio en los gozes neoclásicos, me encanta la arquitectura de este madrileño de excepción, me recreo en ella, me maravilla su perfección, me produce —pienso en el Museo del Prado— un sosegado placer.

Por cuyas causas no seré yo quien invite a nuestros arquitectos mozos a que sigan a Juan de Villanueva, aunque ellas traigan en alguna ocasión al pensamiento a una de mis debilidades, Palladio, en lo que se refiere a sus trazas arquitectónicas —la verdad es que ni a él ni a ningún otro— y sí, en cambio, les invitaría a que le siguiesen en sus ordenamientos morales, en su pretensión, tantas veces olvidada hoy, de «recuperar la ética constructiva». Frente a Villanueva, que todo lo ordena, tantos hay que todo lo desordenan. Esta es una de las preciosas lecciones que nos da Juan de Villanueva en el Museo Municipal. A su obra y a la de sus discípulos, hasta un total que sobrepasa las doscientas cincuenta piezas expositivas, se adicionan las más distintas estampas de Madrid con recordaciones monumentales a sus arquitecturas, los libros, documentos, memorias, ordenanzas relacionadas con Villanueva y su mundo, y un magnífico audiovisual dirigido por el arquitecto Rafael Zarza, que hace recordación educativa e informativa de la figura y obra de este magnífico artífice de tantas arquitecturas de la ciudad. Tal es la autoridad de la exposición Villanueva, sin duda una de las más grandes exposiciones de este año de 1982 que, expositivamente, al menos en Madrid, es un año, como Villanueva, «favorecido por la fortuna».

Escribe Margarita PAZ

ANGLADA CAMARASA



ESTA exposición antológica, organizada por la Obra Cultural de la Caja de Pensiones, de la obra del pintor catalán Hermén Anglada Camarasa, integrada por un centenar de piezas, entre dibujos, grabados y pinturas, viene a poner de manifiesto la importancia de este artista dentro del panorama de la pintura española de la primera mitad de nuestro siglo. Poco después de la publicación de la primera monografía dedicada al artista, por Francesc Fontbona y Francesc Miralles, son éstos, pues, dos acontecimientos que ayudan a mirar con nuevos ojos la obra de Anglada, injustamente subvalorada durante los años que siguieron a su muerte.

En estos momentos en que parece que nos está permitido todo, hasta el entusiasmo de considerar el colmo de lo posmoderno pintar trajes regionales mal pintados y del peor gusto, sin que tengan nada que ver con ninguna aburrida revalorización sociológica del kitsch, pero sí con la inevitable imaginaria popular que llevan arrastras; y por otro lado, como nos han dicho hace días, que la inspiración apropiada para el arte de ahora mismo hay que ir a buscarla a la etnografía nacional de cada uno. Entonces llegó el momento de revalorizar a este pintor, cuyo prestigio estuvo provocado en gran medida por los prejuicios que el rigor, el informalismo, la seriedad, el recato y la economía obligaban, ante una obra como esta, acusada de mundana, teatral, decorativa y folklórica, que parece que han dejado de considerarse como insultos.

Con esta introducción a modo de disculpa, se trata, pues, de ir a buscar las ricas calidades de un colorido que partiendo del modernismo va elaborando unas gamas totalmente personales, que esparcidas por el cuadro son toda una exhibición de voluptuosidad para el oído. Y es que Anglada inició su carrera artis-

tica en la Barcelona ansiosa de europeización de fines del XIX y principios del XX, donde después de recibir las académicas enseñanzas de Modesto Urgell, que le fueron tan decisivas, y frecuentar ese ambiente en el que estaban también el joven Picasso, Nonell, Casas, etc., marcha a París. Allí, el conocimiento de la obra de Munch, de Toulouse-Lautrec, Degas, tendrán una gran influencia en él, en estos años anteriores a la primera guerra mundial. Pinta escenas nocturnas de los cabarets parisenses de la belle époque, con esa línea nerviosa de la pincelada que en él carece de connotaciones dramáticas de un Munch; o de la mirada crítica sobre ciertos ambientes sociales de un Grotz, Guttuso, Inmendorf... Está mucho más próximo a lo que podía hacer Van Dongen.

Su pintura está al servicio del placer, de la voluptuosidad, del lujo. Incluso la adopción de fórmulas del postsimbolismo están huacas, de otro sentido que no sea el puramente ornamental. Existen en él fuertes relaciones con el estilo internacional practicado por Klimt, ya que Anglada se vincula a la cultura figurativa centro-europea más que al impresionismo francés, que eran en aquellos momentos dos vías paralelas y radicalmente diversas.

Por esto que su inclusión dentro del impresionismo español no parece muy acertada, sino es en los últimos paisajes dentro de ese impresionismo colorista heredero del sorollismo.

Tampoco en el españolismo de pandereeta en el que se le intentó incluir junto a Zuloaga y Sorolla. Quienes fueron, por otro lado, los artistas españoles de mayor proyección nacional e internacional, cuya clientela era la jet set cosmopolita que se movía por Europa: París, Berlín, Roma, Munich... donde hizo exposiciones que le dieron bastante fama.

Esa teatralidad tan recriminada responde al gusto de una clase y una época seducida por un exotismo pseudoetnográfico, colorista, violento y elegante de los vestuarios de Bakst para los ballets rusos, puramente escenográfico, que tanto interés despertaron en Anglada, ya que en alguna medida era lo que él mismo hacía en sus cuadros enfáticamente regionales del abalorio y el sainete. Lo folklórico como estereotipo con fines decorativos al servicio de una clase para la que lo exótico era la quintaesencia de la sofisticación y el lujo.

Sus cuadros de asunto y ciertos retratos van evolucionando a un mayor esquematismo muy próximo al cartelismo: las figuras recortadas sobre el fondo. El espacio pictórico continúa, sin embargo, estando al servicio de la superabundancia, del derroche decorativo y de color.

Anglada sobrevalora la calidad plástica del fragmento por medio de la densificación de la materia y la exuberancia del color. El relato pictórico se origina de la yuxtaposición de esos fragmentos discontinuos y autosuficientes, en la medida en que ilustran una concepción barroca de

la pintura; «malgastar, dilapidar, derrochar lenguaje únicamente en función del placer —y no, como en el uso doméstico, en función de información— es un atentado al buen sentido, moralista y natural», en palabras de Severo Sarduy.

La guerra del 14 le obligó a dejar París. Se retira entonces a Mallorca, donde volverá a pasar mucho tiempo. Allí, la naturaleza de la isla le incita a pintar paisajes, fondos marinos... a los que continúa aplicando el mismo derroche de fantasía y particularidad, con el que toda su vida se enfrentó a lo real. Del natural advierte esas formas sinuosas, onduladas con las que también plasmó la figura humana. La captación de la luminosidad y del color es más bien una cuestión de carácter. Otro tanto ocurre con la insubordinación de las pinceladas.

Las profundidades marinas le permiten un delirio imaginativo donde desarrollar plenamente toda su fantasía. Los motivos son ahora peces de diversas especies, grutas submarinas, corales; especies policromas más propias de acuario que del natural. La representación llega a veces a diluirse en puras manchas abstractas.

A medida que va acercándose al final de su vida su pintura entra en decadencia y va haciendo gala de las ideas artísticas de un verdadero reaccionario. Llegó a decir que al igual que las autoridades prohibían la entrada de la cocaína por sus fronteras, de la misma forma debían prohibirle la entrada al pernicioso arte moderno. Aunque, realmente, siempre se mantuvo bastante al margen de las innovaciones de última hora, ya que sus intereses estaban en otro lugar; en hacer una pintura que fuera capaz de satisfacer el deseo de ostentación y fasto.

Escribe Leopoldo AZANCOT



EL HOMBRE COMO PROTAGONISTA

POLIBIO, EL HISTORIADOR

La absurda y grotesca pretensión de que el presente constituye una superación del pasado, y de que sólo lo que de éste ha sido asimilado por aquél merece la supervivencia, empobrece la cultura contemporánea, que, todo lo más, condesciende a considerar el pasado como objeto de conocimiento, cuando no lo rebaja a la condición de mero pretexto para el despliegue de ese conocimiento en abstracto. Luchar contra tal estado de cosas —una exigencia permanente para todo intelectual consciente de la fragilidad de las bases de la cultura— sólo resulta posible con el apoyo de empresas colectivas que, como la Biblioteca Clásica Gredos, atienden a facilitarnos el acceso a las más altas figuras del ayer —en este caso, el grecolatino— mediante la traducción de sus obras, y las notas y los comentarios pertinentes, siendo ésta la razón de que haya que resaltar periódicamente la importancia de sus nuevas aportaciones. Entre éstas, destaca un libro recientemente aparecido: *Historias. Libros I-IV*, de Polibio (Editorial Gredos), en excelente versión castellana de Manuel Balasch Recort —sobre un texto cuidadosamente establecido—, y con una introducción luminosa, modélica, de A. Díaz Tejera.

Nacido hacia el 210 a. C., en Grecia, y muerto en 127 a. C., tras haber vivido muchos años como rehén en Roma, Polibio, como se sabe, trata en sus *Historias* el período comprendido entre el comienzo de la primera guerra púnica y el final de la tercera, y lo hace en función de una pregunta fundamental: ¿cómo y por qué logró Roma apoderarse en corto espacio de tiempo de la práctica totalidad del mundo conocido de entonces? Su respuesta a tal interrogante no puede ser más revolucionaria aun en la actualidad, y presupone un concepto de la Historia

que es la perfección misma. Según él, las causas inmediatas de un hecho histórico —en este caso las guerras púnicas y todo lo que las mismas conllevaban— son una serie de ideas y operaciones mentales que, tomando como punto de partida una realidad dada, abocan a una toma de decisión que determina dicho hecho. ¿Qué quiere decir? Que, de entrada, Polibio acierta a establecer la relación dialéctica clave entre las condiciones objetivas y el pensamiento y la voluntad —lo que nunca conseguiría el marxismo—, y que, al mismo tiempo, da voz al azar por intermedio de su especial concepto de la fortuna. Pero ello no es todo: con intuición asombrosa, descubre en la constitución romana aquello que hace posible el surgimiento de las ideas políticas que motivarían el fenómeno histórico considerado, dejando al descubierto, así, la prioridad absoluta del pensamiento sobre lo material, y afirmando el papel del hombre como protagonista de la Historia.

Anarquismo religioso

UN JUDIO AMERICANO

NACIDO en Newark, Nueva Jersey, en 1933, Philip Roth es, sin duda, uno de los más destacados novelistas norteamericanos del presente: su primera novela, *Goodbye, Columbus* (1960), le valió el Premio Nacional del Libro, habiendo alcanzado la consagración internacional con *El lamento de Portnoy* (1969), epopeya cómica del sexo que es una obra maestra en términos casi absolutos. Su último libro, *La liberación de Zuckerman* (Argos Vergara), no alcanza la altura de aquél, pero sí un nivel muy honorable, constituyendo una especie de escalón hacia esa otra gran novela que, desde hace cuatro o cinco años, nos hace prever.

Representante mayor, junto a Bellow y Malamud, de la escuela judía de novelistas norteamericanos, Roth nos permite entrever en sus libros las razones del éxito de la misma: aparte la calidad de sus miembros, que es indiscutible, dicha escuela propone una visión distanciada de la realidad norteamericana, gracias a la cual los no judíos pueden adoptar ante la misma una postura crítica, encarándola en sus posibilidades de cambio. Antes, las minorías estadounidenses trataban de adaptarse al patrón estándar del americanismo, con la convencionalidad y simplificación consiguientes, mientras que ahora afirman agresivamente su singularidad, lo que trae como consecuencia un enriquecimiento y una dinamización espiritual que hacen hoy de USA un país privilegiado para la cultura, en contra de lo que vindican los tópicos europeos al respecto.

La liberación de Zuckerman narra en clave cómica los efectos desastrosos que acarrea el éxito a un escritor cuyo último libro se ha convertido en un «best seller», debiendo entenderse la comicidad aquí en el sentido más alto: como fruto del intento de dar otra vuelta de tuerca a la profundización en la realidad. Nos encontramos, pues, ante un libro cómico a la manera de los de Cervantes o Sterne, en la línea de Mark Twain, y aún más, en la tradición de ese humor judío, alumbrado por el jassidismo de Europa oriental, que quizá fuera posible carac-



terizar como una manifestación de anarquismo religioso, en difícil equilibrio siempre entre la fe y la desesperación, y como un fruto del contraste entre el mundo cotidiano y el de la trascendencia: la vida vista desde la perspectiva de un dios a la vez burlón y terrible, de imprevisibles reacciones, pues, ¿quién sabe si no abandonará de pronto su clemencia bienhumorada, inclinándose hacia el rigor?

A la vista de lo que antecede, nadie se extrañará de que, bajo la capa del humor, en la novela de Roth se debatan cuestiones graves. ¿Cuáles? Las de las relaciones del escritor consigo mismo, con su obra y con sus lectores, sobre las que *La liberación de Zuckerman* proyecta luces nuevas y discretas, al sesgo, gracias a las cuales tanto la naturaleza del acto creador como el sentido último de la obra de arte o el concepto que de ésta se hace el lector pierden algo de su misterio: Roth muestra que en el acto de creación el yo común y el yo secreto del escritor se funden, pero que, en la obra terminada, esa fusión no es total —lo que se convierte en fuente de comicidad—, y que el lector, advirtiendo esto oscuramente, tiende a confundir esos dos yoes, privilegiando por lo común al menos importante, con los equívocos humorísticos correspondientes.

Como sus otros compañeros de escuela, Roth encarna la modernidad literaria químicamente pura y, en consecuencia, permanece al margen de esos grotescos intentos de actualización de la vieja vanguardia de los años 10 y 20, que esterilizan a muchos de sus colegas europeos, empeñados en escapar del «impasse» de la falta de talento mediante las contorsiones formalistas más peregrinas. Su novela, quizá bajo la influencia de la retórica de la ficción, de Wayne C. Booth, pone en juego los más diversos recursos del arte narrativo, siempre en función de una mayor clarificación de lo que cuenta y de la más intensa reacción emocional del lector, desdiciendo esos adornos pseudoestéticos que tanto impresionan a los jóvenes —y no tan jóvenes— salvajes del Viejo Continente.

Escribe Soledad PUERTOLAS

MARK TWAIN Y LA IMPERFECCION DE LA DEMOCRACIA



El éxito que Samuel Lanhorne Clemens (1835-1910) conquistó en su ancho país no fue positivamente valorado por el viejo mundo. La crítica se manifestó hostil hacia un escritor que utilizaba un lenguaje coloquial, informal, en sus escritos y que recorría el país haciendo reír a su auditorio con sus palabras y sus actos. Su inmensa popularidad estaba en directa relación con su capacidad de hacerse comprender: su integración en una sociedad de la que él era un símbolo viviente. La crítica responsabilizaba a Mark Twain —el seudónimo con el que alcanzó la fama— de la degeneración progresiva del lenguaje literario.

PERO Mark Twain no necesitaba a los críticos ni al público. El se dirigía al pueblo. Aborrecía a escritores tan sofisticados, como Henry James, George Eliot, Hawthorne, Jane Austen o Edgar Allan Poe, y no perdió oportunidad de atacar y ridiculizar los valores del viejo mundo, con una decisión hasta entonces desconocida («Innocents Abroad», «A Tsamp Abroad»). En «The American claimant» (1) escribió la crítica inversa: la imperfección de la democracia americana. Un joven conde inglés, fascinado por la democracia, abandona su país, renunciando a sus títulos y posesiones, con la pretensión de iniciar una nueva vida en el nuevo mundo. Partir de cero. Precisamente en las páginas centrales del libro, el joven entra como al azar en una sala de conferencias que, para mayor contraste con los elegantes clubs ingleses, lleva el nombre de Club de los Mecánicos. El tema de la conferencia es la Prensa, tema muy conocido por Twain. «La principal misión de un periódico inglés —mantiene el conferenciante— es la que corresponde a todos los periódicos del mundo: debe mantener la atención fija con admiración sobre determinadas cosas y distraerla con diligencia de ciertas cosas.» «Bien —concluye—, lo cierto es que nuestra Prensa muestra muy poca reverencia, cualidad propia del viejo mundo (...). Esperemos confiadamente en que esto continúe así siempre, pues, tengo el convencimiento de que una discreta irreverencia es la creadora y preservadora de las libertades humanas.» El joven escucha entusiasmado. «Me alegro de haber venido a este país —se dice—. Yo tenía razón, tenía razón en buscar una tierra en la que los

hombres profesan estas sanas teorías y principios.» Sin embargo, su entusiasmo, puesto a prueba, en seguida se tambalea. Pronto descubre que partir de cero en una sociedad en la que todos luchan denodadamente por un puesto no es tan fácil. En la pensión es menospreciado porque no tiene trabajo ni dinero, cosas que parecen inaccesibles. Escribe en su diario: «Parece como si en una República donde todos los súbditos son libres e iguales, la prosperidad y la posesión social constituyeran el rango.» Descubre, pues, un sistema de valores, distinto del ya conocido, pero también despiadado y cruel. Su fe se ha quebrantado, pero su orgullo le impide regresar al hogar. Antes de darse por vencido busca la aprobación de los demás para asumir su equivocación, pide la opinión de su único amigo sobre la hipotética oferta de un condado. «¡Un condado! —exclama el amigo—. Oh, desde luego, tómallo si te lo ofrecen.» La respuesta, que proporciona al joven un indiscutible consuelo, resume la filosofía del hombre americano.

NO todo son desilusiones y experiencias frustradas. El joven conde, bajo su nuevo nombre, descubre la dignidad del trabajo, algo que en su anterior ambiente no hubiera hecho nunca. «Tracy se vio obligado a confesarse que existía una cualidad en el trabajo, aun en un trabajo tan humilde y grotesco como aquél, que satisfacía agradablemente algo en su interior que antes no se había sentido satisfecho, proporcionándole una nueva y rara dignidad en el concepto que tenía de sí mismo.» La experiencia americana abre nuevas ventanas en el limitado mundo del conde. Sobre el principio de la dignidad del trabajo se levantan los valores de la democracia, un sistema imperfecto, aunque en la misma im-

perfección reside un valor: permite a todos contemplarse con humor. Esa es el arma de Mark Twain: el humor no tiene fronteras. Es el factor de unión.

La novela, por supuesto, tiene un final feliz. Después del hallazgo del trabajo viene el amor —linealmente, incluso, en la misma casa donde encuentra una cosa encuentra la otra—. En una escena de reconciliación final, con abrazos entre padres, hijos, novios y amigos, el condado vuelve a su legítimo titular. El pretendiente americano al título, el coronel Sellers, rechaza la invitación de los ingleses y sigue en su ciudad, entregado a sus fantásticos planes de comprar Siberia.

La novela no alcanza la altura de las mejores obras de Twain. Libros como «Huckleberry Finn» sólo pueden escribirse una vez. Además, el hecho de prescindir de las descripciones relativas al tiempo —lo que supone un ataque a la novela pretenciosa y aburrida que tan poco le interesaba— no acaba de resultar un obvio beneficio. «El conde americano» es, ante todo, una muestra más del inagotable humor del autor, capaz de sonreír y hacer reír con todo, incluidos los valores sobre los que se fundamenta su amada sociedad. Desde el pesimismo Twain sabe que el paraíso no existe, que el mejor de los mundos soñados sobre la Tierra se corrompe. Pero sobre él pueden edificarse la fantasía y el humor, y tal vez sólo por eso merezca la pena. Detrás de él, muchos escritores americanos, incluso europeos, pensaron lo mismo.

(1) *El Conde Americano*, Editorial Anagrama, Barcelona, 1981.

ESCAPARATE DE REVISTAS

CAMP DE L'ARPA. Número 93. Dedicado a Malcolm Lowry. — A. Prometeo Moya hace una semblanza del escritor en el editorial y anuncia los aspectos que la monografía tratará. Trabajos excelentes para el mejor entendimiento del novelista británico que tanto interés desde la aparición de «Bajo el volcán», en 1947 (véase el interesante estudio bibliográfico del mismo Prometeo Moya), y la difusión del resto de su obra, que estos días podemos leer en traducciones castellanas y catalanas. Hay estudios de Zaya, «Vida y escritura»; José Carlos Cataño, «El alcohol»; Mariano Antón Rato, «El mar»; Prometeo Moya, «El infierno». En el resto del número, «Encuentro con Isaac Montero», Víctor Claudín, J. M. Latorre, Ratu Ruiz, Cinta Montagut, Horacio Vázquez Rial, Mario Lucardá, J. R. López Oliver y Menene Grass Balaguer firman las reseñas de libros y noticias literarias.

NUEVO HISPANISMO. Número 1.—Con el subtítulo bastante indicativo de «Revista Crítica de Literatura y Sociedad», sale el primer número de esta nueva revista de la Universidad Internacional Menéndez y Pelayo. La literatura será primordialmente interpretada desde criterios sociales y habrá estudios históricos-sociales sin conexión literaria o que incluyan el hecho literario o la figura del escritor desde el punto de vista histórico-social. Puede hacer un buen papel y convertirse en espacio cultural de selección. Hay un Consejo Asesor, que preside el rector Raúl Morodo. En este número hay trabajos de Camilo José Cela, R. Carballo Calero, Eberard Herber, A. Rey Hazas, J. Rodríguez Puértolas, Angel Berenguer, J. Calvo García y otros. Los temas: Rosalía de Castro, la novela picaresca, Galdós, Alfonso Sastre, la censura, el Siglo de Oro, García Márquez...

la
ventana
de papel



Escribe Guillermo DIAZ-PLAJA (de la Real Academia Española)

ACTUALIDAD DEL MODERNISMO ① EL MODERNISMO COMO INTERCOMUNICACION



Rubén Darío

La valoración crítica del Modernismo, a tres cuartos de siglo de su aparición, ha sufrido una evolución notable. Ya que después de una etapa inicial de irrupción polémica, sobrevino una larga etapa de olvido, a partir de la aparición de las escuelas poéticas de vanguardia...

ESTA distancia temporal no sólo nos ha conducido a una perspectiva de más altas posibilidades, sino que ha convocado en torno al tema una mayor riqueza de investigación.

La estimación de la estética modernista, detenida en un primer momento en los aspectos formales —versal y estrófico—, ha ganado en profundidad al orientarse hacia la investigación del pensamiento. Los aspectos religiosos del Modernismo —en la vinculación con la heterodoxia del P. Loisy—, así como los que hacen referencia a los saberes esotéricos, puestos de moda al terminar el siglo XIX, nos dan una dimensión compleja, como ya inquirió y resolvió el libro del gran «iniciado» argentino Arturo Marasso Roca, y han confirmado las actuales investigaciones de Gilbert Azam, Giovanni Allegra, Richard Predmore, H. Hinterhäuser y yo mismo.

LOS conocimientos teosóficos, unidos a la valoración de la influencia de las creencias orientales —hindúes y persas especialmente— tanto como la tradición cabalística del Zohar y los influjos del budismo, permiten ampliar y profundizar una temática hasta límites apasionantes, hasta ayer no sistematizados por la investigación.

La valoración de estos factores nos permite, por otra parte, estudiar lo que el Modernismo supone de intercomunicación cultural que para el mundo hispánico, a uno y otro lado del Atlántico, significa la culminación de un proceso de integración que se inicia ya desde los lindes del Descubrimiento. Pongamos como ejemplo ilustre a aquel príncipe de sangre real incaica, Garcilaso de la Vega, cuya vida se inicia en la cultura indígena y culmina en el amoroso estudio de los diálogos neoplatónicos de Leon Hebrer. Todo el proceso de la Colonización es una transculturación gigantesca en la que las Universidades de América estudian y explican los mismos libros que leen y comentan los escolares de Salamanca y Alcalá, con lo que se integran en una sola realidad cultural.

EL proceso de intercomunicación continúa a lo largo de todos los siglos virreinales. Y cuando llega la hora justa y necesaria de la Emancipación, los caudillos de la Libertad resultan haber aprendido las ideas independentistas en los libros de pensadores enciclopedistas españoles que el joven Simón Bolívar devoraba en su pequeña Caracas provincial, a cuya playa de la Guayra arribaban aquellos «Navios de la Ilustración» de la Compañía Guipuzcoana de Navegación, cuyos dirigentes formaban parte de aquellas «Sociedades Económicas de Amigos del País» que tenían un concepto distinto del Progreso, partiendo del proceso hacia la libertad del hombre iniciado en Erasmo y en Montaigne.

TODA la comunidad hispánica aprende, pues, en los mismos libros. Y a mí me emociona cuando, en mis visitas a América, las casas próceres se me abren, hospitalarias, para mostrarme en sus nobles bibliotecas aquellos libros de noble presencia, surgidos de las editoriales barcelonesas a lo largo del siglo XIX. Y recuerdo aquella página de Rubén Darío en que narra su emoción al visitar los talleres de la Editorial Maucci, para conocer el hontanar de donde llegaban a su infancia nicaragüense los libros que hacían soñar a su mente de lector infatigable.

ANALIZAR algunas de estas corrientes es el destino de estas meditaciones.

PARTIENDO de lo que ya sabemos. De la conciencia con que Rubén realiza su esfuerzo renovador. En un artículo publicado en 27 de noviembre de 1896, es decir, el mismo año de la aparición de «Prosas Profanas», escribe, entre otras cosas:

«En verdad, vivo de poesía. Mi ilusión tiene una magnificencia salomónica. Amo la hermosura, el poder, la gracia, el dinero, el lujo, los besos y la música. No soy más que un hombre de arte. Creo en Dios, me atrae el misterio; me abisma el ensueño y la muerte; he leído muchos filósofos y no sé una palabra de filosofía. Tengo, sí, un epicureísmo a mi manera; gozo todo lo posible el alma y el cuerpo sobre la tierra y hágame todo lo posible por seguir gozando en la otra vida. Lo cual quiere decir que lo veo todo en rosa. Mi adoración por Francia fue, desde mis primeros pasos espirituales, honda e inmensa. Mi sueño era escribir en lengua francesa...»

«No se lo había dicho ya don Juan Valera cuando dedicó una de sus «Cartas Americanas» al libro «Azul»? La intercomunicación con Francia es una realidad americana, y parnasianos y simbolistas son los versos de moda en todo el continente. Recordad: Poesías (1886), del mexicano Salvador Díaz Mirón; Las montañas de oro (1897) del argentino Leopoldo Lugones; Ritos (1898), del colombiano Guillermo Valencia...

RUBEN Darío tiene «necesidad» de comprobar si este movimiento tiene ya su reflejo en la Madre Patria. No pudo tenerlo en España cuando la visitó en 1892, joven diplomático invitado a las Fiestas del Centenario de América, porque su mensaje no estaba maduro y su tímida juventud quedó abrumada por el cenit de las grandes figuras del Ochocentismo español: Castelar, Valera, Menéndez Pelayo, la Pardo Bazán...

EN 1899, sí, ya es hora. «La Nación», de Buenos Aires, le envía a España para conocer, a través de sus crónicas, las vivencias del país después del latigazo atroz del Desastre que cierra el paréntesis que abrieron las naves colombinas. Las crónicas de Darío, aparecidas en libro bajo el título de España Contemporánea, son una maravilla de comprensión humana y de agudeza mental. ¿En qué forma y en qué medida la intercomunicación cultural, que Darío conoce ya de su experiencia americana, afecta a la vida espiritual de España?

La primera impresión que se recoge de la lectura de este libro es la de que la realidad española, que él conoció, en 1892, como un bloque espiritual homogéneo, es ahora una realidad diversa que presenta distintas zonas de receptividad a la realidad europea de su tiempo. Rubén Darío desembarca en España por el puerto de Barcelona, donde descubre una realidad distinta, una mayor receptividad para las corrientes europeas. Veamos el alcance de sus descubrimientos.

Escribe Jacinto LOPEZ GORGE



ANIVERSARIO DE ANTONIO MACHADO

ESTA semana ha sido la del XLIII aniversario de la muerte en Collioure de Antonio Machado. Salvo un espiéndido artículo de Esther Bartolomé en «Ya», y otro homenaje en bellas imágenes televisivas poco más se ha hecho en su recuerdo. En Collioure sí que lo hubo. Ningún año se olvida allí, ante su tumba y en el pueblo, la conmemoración. Pero Antonio Machado sigue vivo en el recuerdo de los españoles. Y nunca se le ha dejado de leer, puesto que las ediciones machadianas se suceden. Ahora acaba de publicar Alianza Editorial una nueva del «Juan de Mairena», en edición, prólogo y estudio comparativo de Pablo del Barco. Y, aunque nadie me lo envió todavía, sé que Plaza Janés ha publicado las memorias de Pilar de Valderrama, con gran parte de las cartas de amor que hasta su muerte conservó poniendo este título al libro: «Sí, soy Guio-mar».

PRESENTACIONES CON ALMUERZO Y OTRAS PRESENTACIONES

LOS grandes editores no se contentan a veces con dar un cóctel en la presentación de sus libros, sino que invitan nada menos que a un almuerzo. Naturalmente, no tan multitudinario. La semana pasada estuve en uno —el del libro «Epitafios», del humorista José Luis Coll, a quien presentó su colega Manuel Summers— y

allí pude oír cosas muy sabrosas en el coloquio de sobremesa. Especialmente las que dijo el anfitrión José Manuel Lara, presidente de Editorial Planeta. Esta semana ha sido Espasa-Calpe quien invitó a almorzar con motivo de la presentación del libro de relatos de Baltasar Porcel «Todos los espejos». En este almuerzo no estuve, aunque VIERNES LITERARIO no dejó de estar allí. Y muy bien representado, por cierto. Pero en la semana hubo otras presentaciones, como la que Argos Vergara hizo en el Club Internacional de Prensa del libro de Ian Gibson «La noche que mataron a Calvo Sotelo». Una presentación en la que intervinieron personalidades tan dispares como Pedro Lain Entralgo, Alfonso Guerra y Antonio de Senillosa. Otra presentación sin almuerzo, pero también con cóctel está prevista para la tarde de hoy en la Biblioteca Nacional. Es de nuevo Espasa-Calpe la que presenta. Ahora, un libro de Selecciones Austral: «La Quinta de Palmyra», de Ramón Gómez de la Serna, en versión revisada y complementada con el estudio crítico de Carolyn Richmand «Una sinfonía portuguesa». Intervienen, además de C. R. Rosa Chacel, Ricardo Gullón y Francisco Yndurain. Pero me olvidaba de la presentación y entrega que hubo, ayer también en la Nacional, del Premio Adonais 1981, que como es sabido ganó el joven mallorquín Miguel Velasco con su libro «Las berlinas del sueño». En esta ocasión intervino Luis Jiménez Martos, director de Adonais, y el propio Miguel Velasco, que había recibido de manos del director general de Ediciones Rialp la estatuilla del premio.

Y TAMBIEN

YA el sábado hubo lectura poética: José Carlos Gallardo en el Aula Puerta del Sol. Ni los sábados descansan los poetas en esto de leer sus versos en público. El lunes lo hizo Emilio Sola en la Tertulia Hispanoamericana de Rafael Montesinos, que por cierto volverá a su día tradicional —los martes— a partir de la semana próxima. Hoy viernes tenemos en la Fundación Universitaria Española, en el Aula que conducen Luis Rosales y Antonio Por-

petta —ciclo «Mi poética y mi poesía», a Luis Jiménez Martos. Otro nuevo ciclo, que comenzó anteayer es el que sobre Juan Ramón emprende José Gerardo Manrique —cinco conferencias de una sentada— en el Instituto de España, que también se incorpora a esto de las conferencias madrileñas de las ocho de la tarde. Eramos pocos... Antes y después, otros diversos ciclos en el Instituto, según programa con plano de Metro y parking próximos y calificaciones encomiásticas de su céntrico emplazamiento, para que el sufrido público de las conferencias se anime. Y a partir del 2 de marzo, un ciclo más, ahora en homenaje a Ramón J. Sender, que abrirá Guillermo Díaz-Plaja y que en sucesivos martes seguirán Castillo-Puche, Ramón Hernández e Yndurain.

LAS TERTULIAS Y LA ACADEMIA

SOBRE las tertulias literarias de Madrid, que no son pocas, Jiménez Martos publicó el domingo en «Ya» un casi completísimo y muy bien informado artículo. Al referirse a las tertulias organizadas —no las de café, sino las llamadas Aulas de Poesía, con lectura y coloquio— olvidó, sin embargo, la denominada Plaza Mayor de la Librería Abril, que desapareció como otras que cita y por donde pasaron los mejores poetas de las décadas 50 y 60. Pero el Madrid de las tertulias de café, donde se despelejan vivos poetas, novelistas y plumíferos diversos es otro mentidero que nada tiene que ver con esas aulas. Yo acudo de vez en cuando —menos de lo que quisiera— a la del Café Gijón y allí me entero de muchos chismes de la vida literaria española. En ocasiones faltó demasiado y me entero tarde de algún almuerzo en homenaje a un contertulio ilustre. Como, por ejemplo, el que se ofreció a Pepe García Nieto por su ingreso en la Real Academia. Sé que a los postres hubo verso y prosa de Gerardo Diego, Enrique Azcoaga, Paca Aguirre, Jesús Acacio, Charles David Lee, García Pavón y el magistrado Carlos de la Vega, que es escritor inédito —buen escritor pero a escondidas— que en esta ocasión su homenaje a



García Nieto consistió en una carta de ultratumba del mismísimo Garcilaso de la Vega. Por cierto que quien me lo contó, dijo que más de uno se había lamentado de que Paco García Pavón se quedara en puertas como candidato a la Academia. Los votos del primer derrotado —Francisco Nieva, cuyas posibilidades eran escasas— no se sumaron a Paco en la segunda votación. Todos fueron a parar a López Rubio, que es quien ganó definitivamente. López Rubio fue siempre por delante. Y los ocho votos de García Pavón no sólo no aumentaron con los cuatro de Nieva, sino que se redujeron a seis.

NUEVA BIOGRAFIA DE MIGUEL HERNANDEZ

MARIA de Gracia Ifach, la autora de aquella completísima biografía «Miguel Hernández, rayo que no cesa», que en 1975 publicara Plaza Janés y de la que se han hecho sucesivas ediciones, tiene ya otra obra sobre Miguel Hernández en los escaparates y kioscos librerías. Se trata ahora de una «Vida de Miguel Hernández», texto biográfico más reducido y manejable, aunque aporta nuevos datos y actualiza la bibliografía, especialmente destinado a la juventud y a todo aquel que pretenda iniciarse en lo humano fundamental del autor de «Vientos del pueblo». Plaza Janés es también la editora del nuevo volumen, que incluye en su colección Rotativa, de libros de bolsillo.

Escribe Juan Manuel BONET



CON este título, y editada por la Caja Rural Provincial de Sevilla, ha aparecido una antología de textos —verso y prosa— del que fuera notable poeta, sultán del Alcázar y sobre todo intérprete muy cualificado de la Ciudad de la Gracia. El volumen lo he abierto con la natural curiosidad, primero porque hace años que me cuento entre los admiradores incondicionales de Romero Murube, y segundo porque esta colección *La Sevilla de...*, que el título en cuestión inaugura, me parece una buena idea que deberían imitar entidades similares de otras ciudades sobre las cuales también es copiosa la bibliografía literaria. Sin embargo, ni Concha Cobreros, recopiladora y presentadora de los textos, ni Manuel Barrios, que ha escrito el prólogo, han realizado una obra bien hecha. El autor de *Epitafio para un señorito* no dice ninguna barbaridad, entre otras cosas porque casi la mitad de su texto lo ocupan citas del autor objeto de semblanza. Pero ¡la antóloga! De sucrosa ignorancia en la materia dará una idea un simple vistazo al «esquema cronológico» que incluye como cierre del volumen. Ahí no figuran títulos tan importantes como *Prosarios* (el primer libro de Romero Murube), *Dios en la ciudad*, *José María Izquierdo y Sevilla*, *Canción del amante andaluz*, *Kasida del olvido*, *Pregón de Semana Santa y Lejos y en la mano*. O sea, más de la mitad de la producción del poeta es escamoteada. Tampoco aparece citada la primera edición de *Sevilla en los labios* ni se da noticia del libro sobre Bruna ni de una plaquette de romance publicada en plena guerra civil y que contiene uno dedicado al asesinato de Lorca. En cuanto a acontecimientos personales o literarios, los únicos que se reseñan son el nacimiento, la firma de un supuesto manifiesto de *Mediodía*, el premio Ciudad de Sevilla y el fallecimiento. Con lo que Joaquín Romero ni estudió, ni hizo el servicio militar, ni fundó *Mediodía*, ni viajó, ni escribió en los papeles, ni fue nombrado conservador del Alcázar, ni fue miembro de la Real Academia Sevillana de Buenas Letras, ni na de na. Claro que para una «especialista» que le hace escribir nueve libros menos de los que en realidad escribió, semejantes detalles no deben tener demasiada importancia. La antología propiamente dicha está a tono con el «esquema cronológico». Obviamente no hay criterio alguno en la elección de los textos, faltando muchas de las mejores páginas. Sobran, en cambio, comentarios infames, como el que la antóloga dedica a Paul Morand —gran amigo de Romero Murube, autor de *Le flagellant de Séville* y, sin duda, uno de los mejores prosistas de la lengua francesa—, calificado de escritor «de una mediocridad lamentable». Lamentable: lo es esta antología en su fondo. En su forma, chapucera también, pues resulta difícil distinguir entre lo que dice el antologado, lo que dice la antóloga y lo que dicen otras personas traídas a colación con mayor o menor sentido. Pero dejo el volumen en cuestión y, ya que el tema está sobre el tapete, paso a decir algo de cuál pueda ser la Sevilla de Joaquín Romero Murube. Que no es, desde luego, la de Manolo Barrios, y menos la de la indocumentada antóloga.

SIEMPRE que paso —y a lo largo del año acabo pasando a menudo— por la plaza que lleva su nombre tengo un recuerdo para la existencia de este poeta

que voluntariamente prescindió, en su obra, de casi todo lo que no fuera Sevilla. No es esa plaza, equidistante del Alcázar y de la Catedral, el único rincón de Sevilla que me lleva hacia Romero Murube. Una fuente en la muralla del Alcázar, los jardines de este último, el laberinto de callejas que rodean la Catedral, un compás conventual, el estanque de la Torre de Don Fadrique, la sombra de los árboles de la plaza de San Lorenzo (barrio de Bécquer), en pleno agosto, son otros tantos lugares que de algún modo asocio al personaje, a su obra.

Hay ciudades literarias. Las hubo, sobre todo, en el fin de siglo. Por doquier surgían escritores que querían repetir la hazaña de Rodenbach ante Brujas, de D'Annunzio ante Venecia o de Barrés (turista, este último) ante Toledo. En Sevilla encarnar tal proyecto le correspondió a la generación ateneística de José María Izquierdo. En sus *divagaciones* (¡qué simbolista era ya la misma expresión!), este último expresó la Sevilla frágil y evanescente que era la suya. Sus reliquias literarias planean por encima del costumbrismo del resto de la generación. Romero Murube, que nace a la literatura aproximadamente cuando muere Izquierdo, pertenece a otro tiempo. *Mediodía* introduce en Sevilla la literatura moderna, las vanguardias, los libros de Grasset y los romances del 27. Sin embargo, ya desde un primer momento hay en el grupo un propósito de abordar con espíritu nuevo las cuestiones locales. Romero Murube, por ejemplo, en *Sombra apasionada*, junto a experimentos formales casi vanguardistas incluye piezas significativas de su personal *retour à l'ordre*, tales como su impresionante *Elegía a la muerte de un seise*, su *Oración a la Virgen de la Macarena* o sus poemas, casi todos ellos de tema sevillano. El título mismo del libro tiene algo de poética personal, una poética —romanticismo en moldes clásicos— de la que apenas se apartará un milímetro en los cuarenta años sucesivos. A lo largo de la década posterior, el poeta le cede la palabra al prosista, que en *Dios, en la ciudad*, observa la *Semana Santa*, en *José María Izquierdo y Sevilla* invoca al malogrado predecesor, y en *Sevilla*, en los *labios* hace un primer balance caleidoscópico de lo que para él es Sevilla. Nuevas misceláneas (*Discurso de la mentira*, *Memoriales y divagaciones*, *Lejos y en la mano*, *Los cielos que perdimos*) completarian esa visión, ya en tono memorialista, ya en tono francamente erudito, *Canción del amante andaluz*, *Kasida del olvido*, *Tierra y canción* y la antología bilingüe *Silences d'Andalousie* son sus títulos en verso. Tampoco hay que olvidar unas prosas de la niñez en *Los Palacios*, *Pueblo lejano*; una monografía sobre el ilustrado Bruna; una guía ilustrada del Alcázar, y un libro de narraciones, *Ya es tarde...*

Sobre Romero Murube han escrito, entre otros, García Gómez, Morand, Eugenio Montes, Néstor Luján, Muñoz Rojas, López Estrada y José Luis Cano. Todos ellos fueron amigos y admiradores del poeta. Sin embargo, a casi todos se les escapa la misma queja: si Romero Murube no hubiera vivido tan atado a Sevilla... Obviamente es imaginable en términos de literatura-ficción un Romero Murube menos localista. A mí, sin embargo, no me gusta demasiado este tipo de especulaciones, sobre todo por lo que tienen de creencia en la superioridad de unos géneros

La Sevilla de Joaquín Romero Murube

sobre otros. Que Romero Murube sacrificó parte de su enorme talento literario al limitar sus esfuerzos al campo de lo sevillano es indudable. Pero ahí está su obra, y lo demás, repito, son especulaciones. Y esa obra, tal cual es, es una realidad estimabilísima, sobre todo para aquellos que, continuando los senderos trazados por Izquierdo y por Romero Murube, seguimos considerando necesario escribir sobre Sevilla, sus tradiciones, sus gentes, sus luces...

He dicho antes que el estilo de Romero Murube es un romanticismo vertido en moldes clásicos. De algún modo esa es una nota común a muchos escritores sevillanos modernos, empezando por Bécquer, continuando por Cernuda que tanto leyó a los anglosajones o por Lasso de la Vega, que se perdió en sus galerías de espejos interiores. La Sevilla de Joaquín Romero Murube es una ciudad de mármoles clásicos, es la ciudad de aquel Bruna aficionado a la arqueología al que dedicó un interesante libro, es la *Roma andaluza* a la que alude Lorca (amigo del poeta y huésped suyo en el Alcázar). Pero es también, por debajo de esos mármoles y de esos clasicismos, la ciudad de los cielos; de los jardines, de los compases, de los estanques, de la sombra, de esos «últimos jazmines, ya, sin alma de olor» que en su preciosa necrológica de Cernuda («noviembre agrio y ventolero») manda a la tumba mexicana del autor de *Ocnos*. Antes he intentado decir en qué silenciosos ámbitos la ciudad se nos aparece como la percibimos en Sevilla en los labios o en cualquier otro de los libros de Romero Murube. Pues bien, de algún modo esos ámbitos son los mismos que nos vienen a la memoria leyendo *Ocnos*. Con una diferencia, que el sultán del Alcázar no dejaba de señalar en la aludida necrológica: Cernuda no podía dejar de imprecisar contra la ciudad donde naciera, mientras su amigo de la juventud, en cambio, había terminado convirtiéndose en un notable.

Como notable le veían algunos (recuerdo, por ejemplo, unas líneas de Antonio Burgos, no precisamente amables, en *Triunfo*). Sin duda, Joaquín Romero tuvo que sentarse a menudo a la misma mesa de aquellos que estaban destruyendo (él lo sabía) su ciudad. Mas su figura nada tiene que ver con la de esos destructores. El era un poeta, un poeta secreto y triste, un poeta que conocía Sevilla a las mil maravillas y que la expresó en textos inolvidables. Él, además, seguía interesado, desde una cierta distancia, por la vida literaria moderna, que recalcaba de tarde en tarde en Sevilla (por ejemplo en la figura de Morand) y que encontraba en él al contacto, al introductor sevillano. Romero Murube, sabedor de las servidumbres que su cargo entrañaba, se complació en más de una ocasión en aparecer como un jardinero ilustrado. Sólo unos cuantos —y no precisamente sevillanos, en su mayoría— sabían que ese jardinero era poeta, y ese poeta un representante de una Europa —la de los veinte— en días de desaparición. Hay en esa figura, jardinero, poeta, lector, europeo, una elegancia final que se corresponde con la de su propio rostro enjuto. Un día, leyendo las páginas sepia del ABC hispalense, supe que aquella sombra apasionada había dejado de existir. Luego, como otros sevillanos de nacimiento o adopción, la he vuelto a encontrar en sus libros.

Escribe Eduardo GALGUERA



JEAN GENET: El malditismo y la poesía jabonosa

LA literatura carcelaria es una literatura para místicos y macroaventureros, para desencantados del ruido y solemnísimas damiselas que adoren las más variopintas encrucijadas en que un ser humano pueda verse inmerso. Tal es el carácter de la obra de Jean Genet, cuyo apogeo llega a nuestro país a bordo de un retraso notorio (su narrativa comenzó a ser traducida al castellano a finales de los setenta y su primer poemario acaba de ser publicado recientemente). A caballo entre lo marginal y lo dantesco, su recorrido por las letras aglutina la experiencia autobiográfica del individuo atado de raíz a la rufianería, la delincuencia, las prisiones, la homosexualidad, la miseria, bajo anárquicos esquemas vitales y un culto especial al erotismo —homoerotismo— fuera de todo margen. Genet nos cuenta su propia historia vital, lírica y única, como cada historia de seres independientes.

Lo más significativo de su producción literaria son, sin lugar a dudas, sus novelas. Ceremoniales, adustas, cargadas de enorme lirismo y entroncadas a un estilo directo, que contraponen todo metafisismo o grandilocuencia, dan fe de sus delitos, sus amores y, en definitiva, de su turbulenta vida anterior al *culmen* literario que más tarde alcanzaría. Digamos que existe cierto y permisivo escándalo que relaciona la vida y la obra de Genet (y digo

permisivo porque la configuración de determinados estados de opinión pública alrededor de autores-promesas otorgan frecuentemente fructíferos resultados a sus editores). Genet va contracorriente, y así lo deja entrever cuando afirma: «He decidido seguir mi destino en sentido contrario a vosotros y explotar el reverso de vuestra belleza», refiriéndose, naturalmente, a los biempensantes, a los «dimpios» de espíritu. Como dice Bataille, «Jean Genet se ha propuesto la búsqueda del Mal como otros la del Bien». Y es precisamente el propio Bataille, junto con Sartre, quien proporcionó a Genet el impulso necesario que le embaucó en el alucinógeno tren de los «malditos», pregonizando una época en la que todas las maledicencias, violentismos y contradicciones habrían de confluír, una era propuesta para el delirio interior, que acomete contra todo porque todo es ajeno a uno mismo y a los principios de cada cual. En un tiempo de buitres, ya se sabe...

En lo que a poesía atañe, cabe señalar genéricamente que la presente edición de Visor constituye la primera muestra en castellano de la lírica genética, cuya traducción de Sarrión es bastante cuidada, perfilando una aproximación muy aceptable a la difícil, incoherente y dispersa composición del autor francés. No en vano le menciona en su prólogo al libro,

cuyo automatismo en la escritura raya, a veces, en un surrealismo que yuxtapone imágenes, sensaciones y símbolos. Al igual que en sus novelas, la temática de los versos es —por definirlo de algún modo— vanguardista y marginal, fusionada aquí, curiosamente, con un recabado estilo clásico, de corte retórico y rigurosa métrica, que recuerda los estrictos recatos de un Góngora o un Mallarmé. Influencias asiduas de Villon, Rimbaud y algún otro viajero del citado tren, en consecuencia línea con todos ellos y sus malditismos. El lenguaje es acusado constantemente por la jerga carcelaria y hampona, sin dejar por ello de ostentar un elevado cultismo, voluptuoso, rico en imágenes y simbolismos anacrónicos. Poemas largos, cuya temática amoroso-erótica se alterna con una visión de pasado, en ocasiones intuitiva y delirantemente íntima y personalizada. Podrían ser tachados de meditaciones carcelarias de un «condenado a muerte» que sabe que va a vivir. Este —pienso— es el mayor peligro que entrañan sus devaneos por el amor y lo fatuo, sus cantos míticos a lo mórbido fuera de todo tiempo y lugar, el binomio vida-muerte en el pellejo de otros y no en el propio.

LA poesía de Genet permanece íntimamente ligada a su narrativa, produciendo consonantes coincidencias de historias, secuencias y personajes entre ambos géneros (recordemos a Pilorge de

Nuestra señora de las flores y a Harcamone de *El milagro de la rosa*, que aparecen en *El condenado a muerte*, *Marcha fúnebre* y *La galera*, jóvenes amantes-compañeros del autor). En palabras de Luis A. de Villena, «sin negar a estos textos cierta singularidad, deban los poemas quedar como notas a pie de página de las novelas, en las que la escritura es cántico muchas veces». Ciertamente, constituyen la metrificación de una prosa veloz, impresionista y directa, como un boca a boca literario entre escritor y lector. La amalgama de soliloquios pertinentes entre aquél y él mismo son la piedra de toque de la que parte toda su obra, sobriamente lanzada al saco roto de los despojos, como si se hubiese lavado el rostro y en el fondo del lavabo quedasen los poemas de una desolación que le abrazó por espacio de un tiempo incalculable. Poemas que se enjabonan y te limpian la cara de incongruencias.

«Un pájaro que muere y el sabor a ceniza, el recuerdo de un ojo dormido sobre el muro y el dolorido puño que amenaza el azul, al cuerpo de mis manos hacen bajar tu rostro.» (*)

(*) De «El condenado a muerte». «Poemas» de Jean Genet. Colección Visor de Poesía, Madrid, 1981.)