

VIERNES LITERARIO

LETRAS

ARTES

CIENCIAS

TEMAS DE LA CULTURA

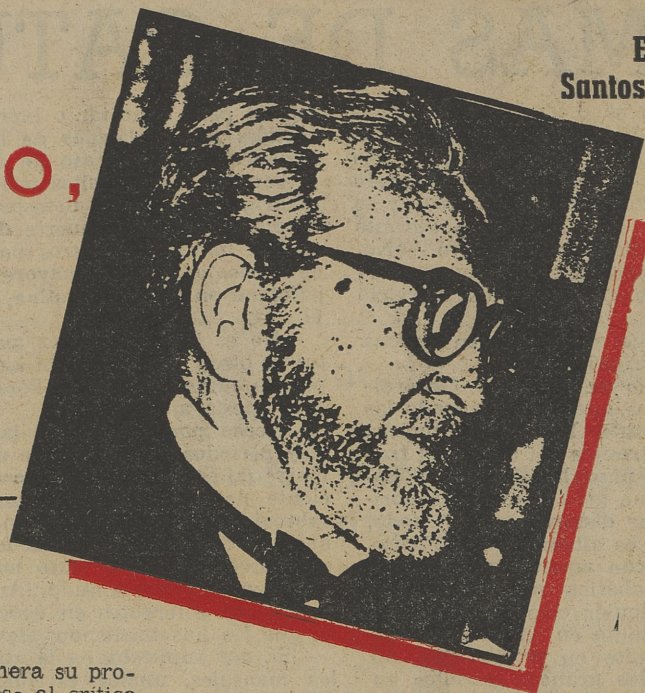
BIBLIOGRAFIA GENERAL

Suplemento semanal del diario PUEBLO

Viernes 14 de mayo de 1982

BUENAS Y MALAS NOTICIAS

Pablo Serrano, Premio Principado de Asturias



Escribe Santos AMESTOY

Peter Weiss murió en el exilio



ADA corriente artística genera su propia crítica. Mal que le pese al crítico italiano Achille Bonito Oliva, sigue siendo cierto (tal vez sea una de las pocas cosas viejas que siguen siendo ciertas) que la práctica genera la teoría, incluida, eso sí, la teoría renovadora y hasta negadora de las poéticas vigentes, impulsora, muchas veces, de cambios de orientación y hasta del gusto, pero siempre a la zaga de los hechos. Desde Aristóteles, la teoría existe para justificar —sea positiva o negativamente— los fenómenos.

Viene esto a cuento de que la crítica de los años sesenta y siguientes, en consecuencia con sus propios criterios taxonómicos, ha solido calificar a Pablo Serrano, el escultor que acaba de recibir el premio de la Fundación Principado de Asturias, de informalista. Desde la perspectiva teórica de hoy, parece que el término señala, pero no acaba de definir, a la escultura del maestro trolense de Crivillén, y que eran otras realidades distintas las que habían suscitado las visiones de M. Tapié, del «arte otro» y de «lo informal».

En Pablo Serrano, como el importante galardón viene a sugerir, hay que considerar ya su obra como la de una vida. Ello impone la pesquisa de constantes y variables en la perspectiva de su evolución y desarrollo. Permanente en él es la tensión expresionista, la preferencia por la expresión rotunda. En suma, cierta concepción de la forma entre escueta y barroca, en la que siempre se percibe no sé qué acento racial, existencial, primigenio y antropológico.

Por otra parte, Serrano, con mejor acierto unas veces que otras, ha venido ejecutando obra monumental de destino urbanístico —puede que inicialmente alentada por el Oteiza de Nuestra Señora de Aránzazu—. Y puede que los éxitos no hayan sido siempre iguales (yo prefiero la cabeza de Antonio Machado a las estatuas de la lonja de Zaragoza), precisamente porque el acierto ha sido plantear la necesidad de la recuperación de la estatuaría (el bulto) en la época del triunfo de la revolución escultórica (la construcción del espacio). En estrecha relación con sus obras monumentales está el trabajo en el retrato, y ahí, además, de parecer conservar el genio latino (e hispano-romano, diría también Sánchez Albornoz), demuestra haber tenido inteligentemente presentes más de uno de los problemas de la escultura moderna. Un solo ejemplo, pero elocuentísimo, la cabeza de Gaya Nuño, una suerte de autorretrato de Giacometti, pero a lo ancho y en diagonal.

Si la estatuaría de Pablo Serrano parece decir con justicia que hay que volver a tomar el problema donde lo dejó «Los burgueses de Calais (Rodin), no es menos cierto que sus series «Hombres con puerta», «Hombres bóveda» y «Bóvedas para el hombre», así como sus «Unidades yuntas», constituyen la serie de ciclos en los que su obra se hace síntesis y resumen de varios aspectos de la vanguardia del siglo XX (desde Brancusi en las pulimentadas superficies interiores, hasta algo que podía definirse con el término de Dubuffet «arte bruto»). Y una de las aportaciones más personales y tremendas del arte español al siglo XX.

Escribe J. A. Ugalde

Escritores españoles vivos, editados por el Ministerio de Cultura



■ Vicente Aleixandre, Jesús Fernández Santos, Pureza Canelo, José María Gironella, Gerardo Diego, José Luis Castillo-Puche y Angel María de Lera, son los siete primeros autores de la colección

SE ha iniciado ya la distribución de los siete primeros títulos de la colección España, Escribir Hoy, que edita el Ministerio de Cultura a través de la Dirección General de Promoción del Libro y la Cinematografía. Se trata de siete volúmenes monográficos, de formato sencillo, cercano al llamado «de bolsillo», dedicados a otros tantos creadores vivos del país —Aleixandre, Fernández Santos, Pureza Canelo, Gironella, Gerardo Diego, Castillo Puche, Angel M. de Lera—, a los que seguirán una larga y todavía no cerrada nómina de escritores en activo.

EL objetivo de la colección es claro. Las palabras de presentación, escritas por Matias Vallés en el primero de los tomos de esta aventura editorial, servirán para delimitarlo: «(...) se propone poner a disposición del gran público a los autores españoles actuales que hayan culminado su ciclo creador, se encuentren en plena producción o lo hayan iniciado con garantías

de futuro y méritos probados.» El propio Matias Vallés, a quien hemos acudido para recabar más información en torno a la colección, nos hace testigos de la buena acogida que la idea ha tenido y sigue teniendo entre nuestros escritores. Junto a cartas de los autores ya editados o de los que tienen su libro en pren-

(Pasa a la página siguiente.)



MARIANO ROLDAN TRADUCE A CATULO

POEMA CXVI

Con afán de agradarte, he pensado a me-
[nudo,
mandarte mis versiones de Calimaco,
por endulzar tu ánimo, y evitar que in-
[tentaras
lanzar tus flechas contra mi cabeza.
Ahora veo qué ingenuo fui con ese tra-
[bajo,
Gello, y qué nulas fueron mis finezas.
Con el manto yo esquivé las flechas que
[me envías:
tú, en cambio, sufrirás las que te
[lanzo.

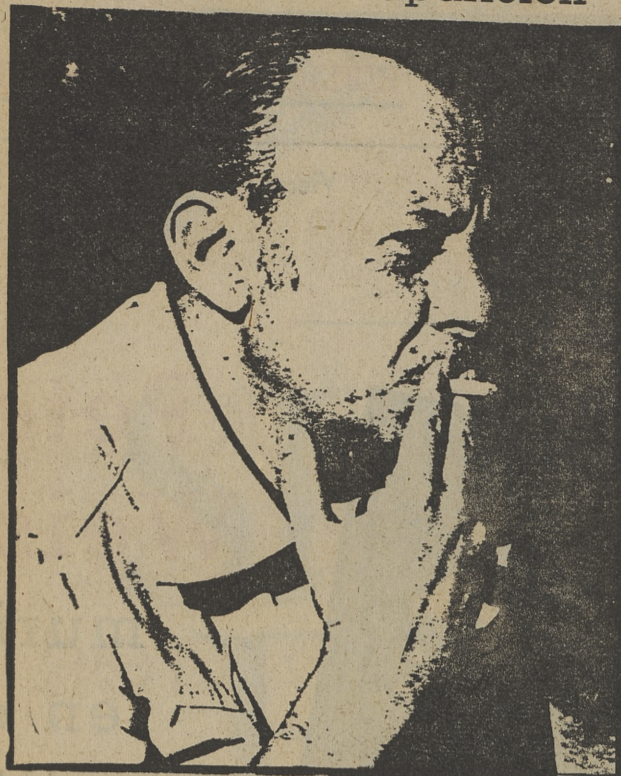
(En la página 2, Santos Amestoy entrevista a Mariano Roldán con motivo de la próxima publicación en Plaza & Janés de «80 poemas» de Cayo Valerio Catulo.)

EN su exilio sueco murió, el pasado martes, Peter Weiss, frontera entre el teatro de antes y el de después. La traducción por el profesor Sacristán de su «Marat-Sade» —el título es más largo, pero se ha acuñado así su abreviatura— llegó en plenos años sesenta a los ambientes más críticos del teatro y la afición españoles cuando apenas habían digerido la poética teatral de Brecht. Casi por las mismas fechas Alfonso Sastre confesaba autocriticamente que había construido las reflexiones de su libro «Drama y sociedad» sobre la poética de Aristóteles cuando en el mundo ya circulaba el «Organon» brechtiano. Weiss venía a añadir a la dialectización brechtiana (recuérdese el «efecto v», el distanciamiento, la concepción total del espectáculo) materiales de arrastre procedentes del teatro de Artaud (que se llamaron «teatro de la crueldad»), de la vanguardia expresionista alemana en su larga tradición, que, pasando por el propio Brecht, se remonta a Reinhardt y Piscator; además del documentalismo, que ya practicaban el cine y la escritura. Aquella obra fue montada en España por Marsillach en medio de grandes problemas de censura y suspensión por el propio director-actor como protesta contra unas condenas a muerte que por entonces firmó Franco. Pese a todo, el público español la ha visto (la televisión la ha transmitido en varias ocasiones) en la versión del director Peter Brook; espectáculo en cierto sentido semejante a las cajas chinas, ya que si la «Persecución y asesinato de Jean-Paul Marat, representados por el grupo escénico del hospicio de Charonton, bajo la dirección de Sade», que así se llama la obra, es, como su nombre indica, teatro dentro del teatro; éste, a su vez, se desarrolla dentro de la película del director británico.

También es conocido del lector en castellano parte de su obra narrativa, inicialmente tejida a la sombra de Kafka, como en su primera novela «La sombra del cuerpo del cochero» o «Adiós a los padres». Su muerte deja inconclusa su ambiciosa novela «Estética de la resistencia», para la que Weiss recopiló material en España y que pretende ser un friso, mezcla de realidad y ficción, de la larga lucha por la liberación y la persistente impotencia frente a la reacción fascista.

Teatro dentro del teatro, en «Marat-Sade» y en «El fantoche lusitano», e indagación y documentalismo, en «Discurso de Vietnam», «La investigación» y «Trotsky en el exilio», el teatro de Weiss es una de las últimas tentativas de unión del concepto de vanguardia estética con el de vanguardia social, de tal modo que el propio ceremonial del teatro se convierte en trasunto y encarnación de la lucha de clases. Con Peter Weiss muere, tal vez, el último oficiante. Después de él quienes han tratado de secundarle no han sido capaces de conjuntar todos aquellos disímiles elementos espectaculares, ceremoniales, documentales y literarios, en perjuicio, la mayor parte de las veces, de la dimensión literaria de la poesía dramática. Fue el último.

De inminente aparición



QUE un poeta traduzca a Cátulo tiene desde hace unos años a esta parte una significación muy precisa, indicadora de un renovado gusto por los otros clásicos que se remonta en el reciente pasado hasta la poesía española al culturalismo —digámoslos así— de algunos poetas de la generación de los cincuenta, tales como Gil de Biedma, Mariano Roldán, también poeta que en los cincuenta inicia su cántico (entre 1955 y 1960 aparecen sus primeros libros: «Memorial en tres tiempos», «Uno que pasaba», «Poemas para un amor», «La realidad...»), cuando todavía es estudiante de Derecho, tiene a punto de edición en Plaza y Janés ochenta traducciones suyas de otros tantos poemas de Cayo Valerio Cátulo. El interés de la noticia radica tanto en la obra del antiguo escritor veronés como en la interpretación de un poeta por otro en la que no sólo se revela el de lengua latina en la nuestra, sino que trasluce muchos rasgos de la propia poética del traductor. Los poemas de Cátulo traducidos por Mariano Roldán vendrán a sumarse a las estupendas ediciones de Juan Petit o de Luis Antonio de Villena, por citar algunas de las últimas revisiones del cantor de la veleidosa Lesbía.

Toda traducción de poesía hecha por un poeta se convierte en parte de la obra de éste. Roldán añadirá estos ochenta poemas de Cátulo a su larga lista de libros apenas enunciada líneas arriba y que continúa desde 1970 hasta hoy mismo con los siguientes títulos: «Ley del canto» (1970), «Elegías convencionales» (1974), «Inútil crimen» (1977), «Alerta, amantes» (1978) y «Asamblea de máscaras» libro con el que obtiene el premio internacional Ciudad de Melilla de 1980 y queda finalista del Premio Nacional de Literatura, otorgado al poeta Vicente Gao a título póstumo). La ya larga obra de este poeta cordobés (Rute, 1932) se inicia con la fundación en 1952 de la revista «Alfoz», primera de la posguerra que publica inéditos de Juan Ramón Jiménez enviados por el propio poeta moguerense. En aquella época colabora en «Cántico» y «Revista del Mediodía», ambas cordobesas. Roldán es, entre su generación, el exponente de una ramificación del excepcional conjunto de poetas cordobeses de la posguerra, de los cuales el grupo Cántico es emblema. La larga y excelente

Escribe Santos AMESTOY

CONVERSACION CON MARIANO ROLDÁN, QUE TRADUCE OCHENTA POEMAS DE CATULO

carrera literaria de este autor se esconde para muchos tras su dedicación a la profesión periodística. Licenciado en Derecho y periodista, ingresa en TVE el mismo año 1960, en el que gana el premio Adonais. Es nombrado redactor-jefe de los Servicios Informativos en 1969, y se encarga de la primera edición del «Telediario» durante varios años. Luego, fundador del primer noticiero —«Noticias 2»— de la Segunda Cadena, dirige varios programas culturales; hasta hace poco era jefe del Servicio de Prensa de TVE.

—¿Qué representa la traducción en la obra en marcha de un poeta como Mariano Roldán?

—Antes que nada, un ejercicio de humildad. Generalmente se suele traducir a poetas que han alcanzado las máximas cotas de la gloria literaria. Y en esa minuciosa labor de ir descubriendo los entresijos del idioma el traductor va comprobando, paso a paso, la eficacia lingüística del maestro, y a la vez que goza con el descubrimiento se conduce al medir las distancias. Con todo, esa tremenda labor de relojería es altamente gratificante. El trasvase llevado a cabo con amor y conocimiento produce la misma alegría sabática que la creación.

—¿Por qué Cátulo, y no cualquier otro poeta latino?

—Cátulo es un caso atípico, tanto en su poesía como en la calidad, y aun superándolos en modernidad, no ha tenido la suerte que esas dos grandes estrellas en su aceptación y su reconocimiento universales. Se le cita aquí y allá. Se le elogia. Pero un poco de oídas. Sobre todo en el área lingüística española, en donde las traducciones del autor de las «Bodas de Tetis y Peleo» escasean lamentablemente. Quise yo derramar algunas inútiles gotas de rocío catuliano en este desierto bibliográfico.

—¿Causas de este desvío español?

—Indudablemente, el puritanismo. La poesía de Cátulo, tan directa, tan realista, tan mal hablada —si es que esto puede decirse de un gran maestro del idioma latino— obliga al respingo sorprendido del puritano, en muchos momentos. El tema, en Cátulo, es siempre expuesto sin pudibundez lingüística, utilizando la frase de la calle, la doble intención y la agresividad que el caso en cuestión requiere. Cuando Cátulo ha de referirse a determinados personajes, o designar simplemente las «manías» que padecen éstos se expone, con toda la crudeza de que es capaz alguien que maneja perfectamente el instrumento literario. Estas salidas de tono de Cátulo le han ocasionado discriminación unánime. No es raro toparse con sus traducciones absolutamente disminuidas, censuradas, con la excusa de que lo expresado en latín queda como que muy grosero en español. En general, se tiene la idea de que Cátulo es un poeta obsceno. Este cartelito burgués ha perjudicado mucho la normal difusión de su poesía.

—Admitiendo que no lo sea, ¿cuál es tu visión personal de la poesía de Cátulo?

—Cátulo es un gran poeta extremista, poco propicio a utilizar las medias tintas. Está a favor o en contra de algo con toda su inteligencia y todo su corazón. Lo

mismo para denostar o increpar que para expresar los matices más delicados de la ternura, la tristeza o la melancolía. Es el caso de sus invectivas contra Furio y Aurelio, dos parásitos pederastas de la época; de sus madrigales tiernos o desesperados a Lesbía, o de la purísima elegía a la muerte de su hermano, a quien recuerda también en otros pasajes conmovedores de sus epígonos, o poemas mayores. Cátulo implanta la subjetividad en la poesía latina, tan dura y tan épica hasta él.

—No es la primera vez que te enfrentas a unos textos de otros idiomas, y ahí están tus versiones de la gran poetisa italiana Antonia Pozzi. ¿Por qué esa dedicación a la poesía ajena?

—Acaso por salirme de las obsesiones de la propia. Hay periodos en la vida de un poeta que necesitan colmarse no con vivencias, sino con lecturas. El poeta consciente necesita de esas transfusiones ocasionales, que sobreviven con la meditación alertada de los textos ajenos. ¿Y qué mejor meditación, digo yo, que la inmersión profunda en el texto mediante la traducción?

—Cayo Valerio Cátulo, Antonia Pozzi... Siendo los poetas tan diferentes en época y estilo, ¿guardan, para ti, que los has traducido, alguna secreta correlación?

—Sí, por supuesto, en la autenticidad y la calidad de los mensajes, ambos escriben idiomas tan emparentados como el latín y el italiano. Por otra parte, los dos poetas estaban necesitados de la atención española para su obra. La suicida italiana porque es espejo de nuestra época. El posiblemente envenenado poeta latino como fuente de modernidad y de otros maestros de todas las épocas.

—¿Cómo ves, la traducción de poesía en la tradición española y en nuestros días?

—A partir del siglo XVI, las traducciones españolas de poesía, que no se habían distinguido por su abundancia, comienzan a distinguirse por sus excelencias. Un Medrano, un Fray Luis de León aún no han sido superados. Pero para mí es el siglo XIX cuando se retoma y se recrea una auténtica tradición de poesía en lengua española. Tradición que culmina en las primeras décadas de nuestro siglo, con los Emilio García Gómez, Dámaso Alonso, Enrique Díaz Canedo, Antonio Tovar, Juan Ramón Jiménez, Cernuda, Guillén, Romero Martínez, Diego Navarro, Fernando Fortún, José María Valverde y García Calvo.

—¿Traductore, traditore?

—En principio, así es. Prácticamente es imposible la traducción de la poesía, ya que el lenguaje poético, al no participar de la lógica que utiliza el lenguaje convencional, es inefable y sólo comunicante en virtud de las secretas correspondencias originales. Esas correspondencias a veces también formales, no son susceptibles de trasvase. Pero el buen poeta, al traducir, puede lograr el poema equivalente que no consiste en una sustitución, sino en una «recreación» a partir del texto primitivo, realizada partiendo y regresando al canon original de poeta en cuestión.

ESCRITORES ESPAÑOLES VIVOS, EDITADOS POR EL MINISTERIO DE CULTURA

(Viene de la página anterior.)

sa o ya contratado, me lee otras misivas de autores que dan su visto bueno al proyecto: Jorge Guillén, Camilo José Cela, María Zambrano, Gabriel Celaya, Gonzalo Torrente Ballester, Juan Goytisolo, Julián Marias, Pedro Lain, Alfonso Grosso, Carlos Bousoño, Carmen Laforet, Francisco García Pavón, Alonso Zamora, Rafael Montesinos, Angel García López... El tono es unánime: palabras de estímulo, agradecimiento ante la propuesta de ser incluidos en la colección y selección de un nombre para encargarse de la elaboración de la monografía.

ESTA es, tal vez, la mayor virtud de la empresa: son los propios escritores los que han escogido la persona que creían idónea para presentar su obra; son ellos, en última instancia, los responsables de la antología de sus propios textos, de facilitar los documentos biográficos pertinentes y de suministrar pistas acerca de la obra crítica realizada sobre sus libros. De alguna manera, cada autor orienta la elaboración del libro que versará sobre su vida y obra, y es de suponer que se encargará de aportar materiales interesantes e inéditos a su biógrafo y crítico.

POR el momento —me dice el director general de Promoción del Libro y la Cinematografía— todos los escritores nos han contestado aceptando el ofrecimiento, con una sola excepción: la del poeta

Carlos Sahagún, quien, pese a la importancia de su obra, nos ha contestado que considera que su inclusión debe ser pospuesta hasta que obras de autores de mayor importancia que la suya hayan aparecido en la colección.

PREGUNTO a mi interlocutor acerca del criterio que se ha seguido para la selección, y me contesta que no se ha utilizado ninguna fórmula precisa. sencillamente, se ha escrito a todos los autores ya consagrados, a todos los escritores maduros o jóvenes cuya obra ha tenido resonancia y agrega que, en el futuro, se seguirá ofreciendo entrar en la colección a todos aquellos escritores que alcancen ese impacto popular o crítico.

EN cuanto al orden de publicación, también se ha optado por una solución práctica y ausente de privilegios. Los autores irán siendo editados por estricto orden de entrega de originales. «Si el número uno de la colección corresponde a Vicente Aleixandre, se debe a la feliz coincidencia de que José Luis Cano ha preparado con celeridad los textos biográficos y críticos en que presenta y comenta la obra de nuestro único Nobel vivo», comenta Matías Vallés.

DURANTE nuestra conversación salen a relucir otra serie de aspectos de esta colección. Por ejemplo, el precio de venta de cada libro, que será de 200 pesetas, sea cual sea el costo de su edición. «La intención de la titular del Ministerio de Cultura —nos dice Matías Vallés— es que se publiquen unos vein-

ticuatro títulos al año; es decir, dos volúmenes al mes, aunque la frecuencia puede variar en función de la recepción de originales.»

ANTOLOGIZAR a los poetas o incluso a los escritores de cuentos parece más viable que hacerlo con los novelistas. Sugiero a Matías Vallés la presencia de este obstáculo y él reconoce que la poesía o el cuento se cierran más fácilmente sobre sí mismos, es decir, que resultan más fáciles de fragmentar y de incluir en una antología. Pero luego defiende la fórmula seguida en esta colección: «Hay que tener en cuenta que lo que intentamos es acercar la obra de nuestros autores —que además intervienen más o menos directamente en la elaboración de sus respectivas antologías— a un público amplio para que, luego, una vez que los lectores la conocen, por un lado, de primera mano, y por otro, en sus referencias biográficas y críticas, incrementen la lectura de la obra de sus escritores preferidos. La colección puede servir tanto para el gran público, que tendrá un primer punto de vista sobre nuestros autores vivos, como para la crítica y los lectores más atentos, que dispondrán de un instrumento informativo de verdadera importancia para situar la obra de nuestros escritores.»

EN fechas próximas, estas primeras obras de la colección «España, escribir hoy» recibirán el espadarazo de la presentación en ateneos y otros organismos culturales. La distribución de es-

COLECCION: «ESPAÑA, ESCRIBIR HOY»

TITULOS PUBLICADOS

1. VICENTE ALEIXANDRE, por José Luis Cano García de la Torre.
2. JESUS FERNANDEZ SANTOS, por Jorge Rodríguez Padín.
3. PUREZA CANELO, por Clara Janés Nadal.
4. JOSE MARIA GIRONELLA, por José Antonio Salso.
5. GERARDO DIEGO, por Arturo del Villar.
6. JOSE L. CASTILLO PUCHE, por Manuel Cerezales González.
7. ANGEL MARIA DE LERA, por Ramón Hernández.

EN PRENSA

- GONZALO TORRENTE BALLESTER, por María del Carmen Becerra Suárez.
 JUAN GOYTISOLO, por Jesús Lázaro Serrano.
 ALONSO ZAMORA VICENTE, por Jesús Sánchez Lobato.
 LEOPOLDO DE LLUIS, por Concha Zardoya.
 CARMEN LAFORET, por Agustín Cerezales Laforet.
 FRANCISCO AYALA, por Ildelfonso Manuel Gil.

EN PREPARACION

- FRANCISCO GARCIA PAVON, por Francisco Ynduráin.
 DIEGO ANGULO, por Alfonso Emilio Pérez Sánchez.
 ANTONIO BUERO VALLEJO, por Luciano García Lorenzo.
 JOSE GARCIA NIETO, por Francisco Gertías López.
 MIGUEL DELIBES, por Manuel Alvar López.
 JORGE GUILLÉN, por Francisco del Pino Calzadilla.
 ELADIO CABANERO, por Florencio Martínez Ruiz.
 JULIAN MARIAS, por Mario Paranjón Díaz.
 CARMEN CONDE, por Leopoldo Urrutia de Luis.
 GUILLERMO DIAZ-PLAJA, por J. Gerardo Manrique de Lara.

tos libros incluirá, además del camino tradicional de las librerías y las suscripciones, la vía especial de las delegaciones autonómicas y regionales de cultura, de las bibliotecas públicas y de las representaciones diplomáticas extranjeras. Todo ello, con el fin de dar a conocer a nuestros escritores vivos y de ampliar la difusión interior y exterior de su obra.

D'ORS

NOVELISTA, BIOGRAFO, DRAMATURGO

PROBABLEMENTE el recuerdo del personaje que cierra la tetralogía orsiana, «Las Océánidas», fue lo que hallándose conmigo de jurado en el Premio Ciudad de Barbastro soliviantó a Juan Ramón Masoliver, ante un original en el que se evocaba una barbastrina de quien se había hablado en los periódicos tras su reciente muerte en locura senil y una póstuma exposición de su pintura naïf con un retrato de Cuixart titulado «La bruja de Barbastro». Era Ana María Navales quien novelaba, como se supo después, este personaje, Julieta Alwais, sin más que las noticias y reportajes de los periódicos, pero, como señalaba en su certera crítica de la novela en estas páginas Manuel Cerezales, pensando tan intencionalmente, tan precavidamente en ella, en su realidad que ha de escribir: «Debes perdonarme, Julieta, la mentira de esta historia.» Sin duda que el aliento de la tierra, tan paseado por el mundo, de esta mujer, debió tener susurros sibilinos cuando, regresada, se puso a pintar y a contar, según he oído yo mismo, viejas historias de amor y de muerte. Si el relato poético de Ana María Navales es el diálogo de la autora con el simbólico tercer personaje resultante, la soledad de una mujer extrañamente vivida, modelada en la fantasía por los datos y la adivinación de la realidad, en la novela de Eugenio d'Ors, «Lidia de Cadaqués» (Planeta), es el autor, Eugenio d'Ors mismo, el personaje sobre el que fantasea en su locura la protagonista, tan de carne y hueso como Julieta, la de Barbastro, que tuvo su pintor en Dalí y fue también conocida por Lorca, Marquina y Pla, entre otros, que escribieron de ella. Hablaba sibilino, enamorada quiétesca de aquel autor de una «Bien Plantada» que creía ser ella misma. Con la publicación ahora de la última de «Las Océánidas», al par que la primera, vertida al castellano, «La Bien Plantada», el nieto del maestro catalán, Carlos d'Ors, que ha rescatado de la ineditéz «Sijé», dormida en el «Glosario», ha realizado, en este centenario tan bien cumplido, tan vindicativo, del autor, una parte esencial del mismo que tenía necesariamente que contar con el D'Ors novelista. Hay, sí, otros relatos orsianos que han salido ahora o van a salir. Pero es esta tetralogía la que le representa con un «corpus», un orbe novelesco completo. Las ideas y las peripicias del escritor —Xénius, Octavio de Roméu, primero, Eugeni d'Ors, después, y definitivamente, Eugenio d'Ors— se configuran en las imágenes plásticas y la lingüística mitologización de sus vivencias. «Cuentos filosóficos», llama, como los de Voltaire, a otros relatos suyos. Estos son poéticos y proféticos. El mundo de la tetralogía ha nacido del vuelo del pensar de cada día en esa obra única suya y de la que salen todos sus libros, que es su, primero en catalán, «Glosario», y después, en castellano, «Glosario». (Debo la fijación gráfica diferenciada por una ese en los dos idiomas a María Eugenia Rincón, de cuya muy señalada participación en el centenario orsiano hablaré en estas notas de hoy.) Recuerdo haber seguido una a una, en «Arriba», la publicación de «La verdadera historia de Lidia de Cadaqués». Bien comprendí entonces lo que su nieto señala ahora: la reconciliación del defenestrado autor de «La Bien Plantada» con su tierra catalana y, la también verificada en otros momentos, con el barroco que su clasicismo combate, lo angélico con lo demoníaco.

He señalado, y no sé si se habrá entendido bien, en algunos novelistas últimos una especie de columnismo, esto es, de pensamiento crítico en figura de entrecortada narración testimonial que obedece al mismo impulso de los mejores columnistas de periódico que glosan actualidades «sub especie aeternitatis». Elevado, como quería el columnista D'Ors en el alto discursar de su «Glosario», la anécdota a categoría. Aunque la denotación concluyente, testimonial o utópica, navegara en las dos aguas de la ambigüedad

● Plenaria y significativa recuperación en las ediciones del centenario

y que el mismo D'Ors comprendiera en su concepto de la ironía. El doctor Juan Pablo d'Ors, hijo de don Eugenio, me envía con la edición «La vida de Fernando e Isabel» (Editorial Juventud) un dibujo en que aparece Azorín y su padre en 1919 y una extensa nota donde, tras señalar con gran precisión las características que considera más sobresalientes en el escritor, enumera las ediciones centenarias, publicadas o en Prensa. No he recibido algunas, lamentando especialmente la desatención de Editora Nacional. Me voy complaciendo en anotar aquí algunas con la satisfacción de significar en ello la naturalidad y buen tino con que se ha producido la eclosión, y ello es feliz reflejo de un talante cultural positivamente mostrado con la resurrección de tan gran figura en las visperas centenarias, en la plenitud de ellas

en 1981 y en el epílogo en que estamos. Aunque falte todavía por publicar tomo a tomo el «Glosario».

LA BIOGRAFIA DE LOS REYES CATOLICOS Y SUS GRANDES CONTEMPORANEOS

PARA franceses, «El vivir de Goya», en 1927, y para ingleses en el 34, «La vida de Fernando e Isabel», Eugenio d'Ors entra en el biografismo literario europeo y en su seguimiento español de los 20 y 30. Escriben biografías o apuntes biográficos, poetas, ensayistas, narradores: Juan Ramón Jiménez, Ramón Gómez de la Serna, Manuel Azaña, Gregorio Marañón, Benjamín Jarnés, Rosa Chacel, Antonio Marichalar, Antonio Espina, Luys Santa Marina... A ejemplo de Carlyle y Emerson, incitan a la contemplación de la hazaña de los grandes héroes —«héroes», llama a sus retratados Juan Ramón— de cualquier significación, sea militar, política, religiosa, científica o social. Lo predica Ortega al paso de su «Revista de Occidente», encargando incluso algunas biografías a D'Ors, el otro maestro energético y energético, con el ejemplo propio: el que se titularía después «Epos de los destinos». Allí se incluirían ya para españoles el «Goya» de los franceses, y este «Fernando e Isabel» de los ingleses. Fueron «glosas» también. Me pregunta el doctor D'Ors si creo, como él, que aquí está el mejor castellano del autor. Puede que sí incluyendo en estas biografías los breves retratos de «El valle de Josafat». He subrayado más de una vez lo ciertamente que Andrés Amorós elige, como prodigio de castellano, un párrafo del «Quevedo» de aquel libro. Creo que alcanza su más puro sonido el metal de su segunda o simultánea lengua —la tercera es la francesa— cuando como aquí concentra todas sus precisiones dibujísticas, de relieve y hasta filigrana, burilando medallones. Todo en éste su peculiar manera de biografiar quiere ser carácter y signo. Nacida ya categoría la anécdota. Con síntesis lapidaria al final. Mas «tanto



afán de un destino acaba en alma», como diría el verso guilleniano. El afán de denotación no desdénja jugosidad, zumos de connotación, complacencias verbales. La biografía de un gran personaje —lo dice el mismo autor— es un ramo de biografías. Con la de Fernando e Isabel, la de Cisneros, el Gran Capitán y Colón, cifradores todos de la España que pone su marca en el Renacimiento.

EL PROMETEO D'ORS, ENCADENADO POR DEFENDER LA LIBERTAD

También el teatro. Sólo dos piezas teatrales brotan del diario glosar: la muy conocida «Guillermo Tell», escrita en castellano, recogida en libro en 1928, el tema del héroe hecho padre —y que por muchos fue leído, aunque no hubiera tal intención del autor, como tesis favorable a la dictadura de Primo de Rivera—, y «El nuevo Prometeo encadenado», que en edición bilingüe publicó el pasado año, y es ella

quien ahora me lo envía, María Eugenia Rincón, en la Editora Nacional. En esta pieza, el héroe es el propio autor, que, vistiéndose del mito clásico, quiere reflejar el sentido, el origen, el argumento y el final de su Prometeo que lucha por la libertad y la justicia social. De ese oscuro capítulo de su defenestración o deserción de su teoría y liderazgo cultural catalanista, en el que chocaron quizá caracteres y comportamientos —pero también posturas ideológicas—, D'Ors entonces entusiasta de la revolución social, del sindicalismo, del socialismo, de la primera andanza soviética, con lectura Marx y Sorel y, por otro lado, de Freud, y difundidor de la idea del amor libre, que chocaban con el conservadurismo del presidente de la mancomunitat, Puig i Cadafalch. Precioso estudio el de María Eugenia Rincón, traductora al castellano de la obra sobre este libro, sobre esta historia, sobre toda la historia del escritor. Con él viene a incorporarse en un momento muy oportuno a la relación selecta de cuantos han dicho las cosas más precisas, configuradoras y de comprensión y para hacer comprender una obra eminentemente levantada durante casi toda la mitad del presente siglo en la troquelación elevadamente cultural de la prosa catalana y en el cultivo culturalmente incitante de un castellano sávido y sabio a la vez. Concluye así la poetisa, caracterizada ahora delantadamente en la crítica con este y otros trabajos: «Con todas las reservas necesarias —porque no poseemos todavía todos los «datos completos» del proceso—, puede conjeturarse que El Nou Prometeu encadenat es no sólo la clave, todo lo convencional y transfigurada que se quiera, de la caída de «Xénius», sino también la clave de toda su extraña peripiecia humana y existencial. Como el Prometeo mítico, Eugeni d'Ors debería llevar siempre en la memoria, como prueba del naufragio, un eslabón de su cadena de bronce unido a un fragmento de la roca caucásica. Aunque consiguiera la inmortalidad reservada a toda agudeza o arte de ingenio.

LA COLUMNA ESCARLATA



Música no es Borges

DESCONOCEMOS por lo privado de la ocasión el texto y el contexto exactos de una generalización ofensiva para los escritores hispanoamericanos proferida en reunión de alto nivel con huésped mejicano. Lo que de ello ha trascendido a los corrillos madrileños en los mismos corrillos ha sido repudiado, seguramente interpretado como un resabio intempestivo e impropio del autor, de aquellas ya desvanecidas reacciones de campanario cuando algunos parecían entender el «boom» hispanoamericano como depredación de herencias y derechos de exclusiva rentabilidad para los titulares españoles de la novelística en lengua castellana. Pero si entendemos por pública, publicada, impresa, de una declaración hecha por el novelista argentino Múgica Lainez que públicamente hay que condenar. El autor de «El escarabajo», libro que había de ser presentado en el Instituto de Cooperación Iberoamericana, calificaba en Barcelona previamente a tal cortesía madrileña, como «segundón», por Nobel, según su manera de ver el Nobel, a Vicente Aleixandre.

PARACE que habíamos convenido que solamente Borges tenía, irrazonable, pero en cierto modo explicable, bula para el impropio y la alusión descalificadora a troche y moche de colegas. También en cierto modo nos compensaba el despropósito con las sabrosas alusiones culturalistas y otras contextuales agudezas, tan rícamente espontáneas, de su inquieta minerva. Múgica carece de estas gracias y, con ser interesantísimo escritor, digamos que carece también de las equivalencias literarias de valor universal que el Nobel reconoce en el poeta español. Tengamos las fiestas en paz dejando a San Pedro en Roma. No hay obligación de pagar los honores hospitalarios con adulación para las grandes figuras del entorno acogedor o, recíprocamente, del colegio representado por el visitante. Pero debe dejarse inconcluso en las escalas inequívocamente protocolarias el respeto mutuo, relegando las apreciaciones de preferencia, o lo contrario, para juicios formales de un trance obligado o querido de ejercicio crítico o confesional.

EL caso de Múgica Lainez obligó a una incomparación significada de gustosamente comprometida participación en la presentación de su libro. Plausible gesto de protesta. Aprenda el siempre tan apreciado entre nosotros argentino, ya familiar «Manucho». Y con él todos los desmadrados ex cátedra de ambas orillas. La arrogancia de «llevarse prisioneros» cuando se juega en campo ajeno, como suele decir el poeta Eladio Caballero, fue cosa exclusiva de los quizá también en algo borgianos jugadores de un equipo futbolístico regional que mi amigo conocía muy bien. Es claro que todos los demás deben abstenerse para que las competiciones, de lo comarcal a los mundiales, funcionen como corresponde a la convivencia tanto en los territorios de comunitarias pertenencias como en el compromiso de la deportividad y las buenas maneras que corresponden, antes que nada, a los encuentros en los campos de la cultura del espíritu.

César VILLAMAÑAN



Escribe José SAAVEDRA

LAS ESPIRITISTAS DE TELDE

Análisis de una decadencia

QUIZAS, en las circunstancias actuales, diríase en exceso oportunista apelar temáticamente al cajón de sastre de lo esotérico. Miles de kilómetros de celuloides (más o menos rancieros, pese a su factura reciente) atestiguan de esa mórbida y ferviente inclinación a las brujerías, exorcismos y diablerías diversas. Por otro lado (invención última, sí, pero no desdeñable del todo), decenas de millares de conversos y «premios» de las cien y una nuevas iglesias forman un notable sustrato sociológico «mágico».

En esos parámetros de antiguas magias y nuevas liturgias, la astrología y el espectro variado de las «manías» (o técnicas adivinatorias) tiende un fácil y concurrido puente de enlace con otros amplios estratos de población que —zarandeados de crisis y en manque de héroes carismáticos que los electricen—, caen rendidos, fascinados ante los astros, las profecías *et ali*.

Así las cosas, lanzarse a escribir un libro sobre posesiones diabólicas y locuras similares parece, a primera vista, una muestra más del presente sucumbir ante lo esotérico. Gustos e inclinaciones, pues, harto y más que normales.

En tesitura tal se precisa casi una doble dosis de valentía para, aún tratando un asunto por demás trillado, salir vencedor de la empresa. Es el intento (logrado, creo) de «Las espiritistas de Telde» (1), original del escritor y periodista canario Luis León Barreto (Los Llanos de Aridane, isla de La Palma, 1949).

La novela, merecido premio Blasco Ibáñez de novela en su convocatoria última, aborda la reconstrucción de un típico declive de estirpe degenerada: la suerte de sus

postreros vástagos, dados a prácticas satánicas de magia negra.

El relato es recreación, enriquecimiento literario, crónica novelada de unos sucesos reales acaecidos en el sur de Gran Canaria en 1930. Relación de la degeneración de una antigua familia de la aristocracia colonial, los Van de Walle, algunos de cuyos miembros se dieron a prácticas espiritistas, llegando a practicar un horripilante crimen ritual sobre uno de los familiares. El caso se saldó, tras un escandaloso proceso en la Audiencia de Las Palmas, con la reclusión psiquiátrica de las inculpadas —madre y hermanas de la víctima—.

La descripción de la trama (personajes, hechos, escenografía) se muestra, si bien fiel a la exactitud histórica, no esclava de los hechos. En ese sentido, el autor no limita su campo de observación literario al mundo central de los *dramatis personae* y de su época estricta, sino que intenta perfilar una fábula de mayor alcance: así, «Las espiritistas de Telde» pretende ser un resumen de una concepción de vida, el estudio de un estamento social; los Van de Walle, familia judía holandesa, son historiados en sus negocios, en su enriquecimiento colonial, en su ascensión desde el nivel de mercaderes hasta la crema de la aristocracia.

Ese adentramiento en los siglos del pretérito de las islas permite, además, imbricar en el argumento el factor desencadenante del ocaso definitivo del clan: la rai-gambre y pervivencia de las prácticas «brujerías» en el archipiélago, mezcladas en este siglo con toques más modernos (hipnósis, espiritismo).

Un orbe colonial con tendencia a la hipérbole, a lo retorcido surge y vibra en el crepitar esplendente de un lenguaje, que, a veces (en las partes descriptivas de ese

incesante, abigarrado paisaje semitropical), se dispara en barrocas cabalgadas de imágenes, en desbordantes acumulaciones, como si el autor quisiera captar la pluridimensionalidad de los elementos narrativos, merced a esa multiplicación desaforada de la palabra.

No obstante, el narrador (cuya prosa esmera los estré-pitos irónicos al tratar las aristas más flagrantes del derrumbe de un clan, de una clase enquistada en irreal-les urnas de cristal) no obra como un testigo familiar de los hechos y que lo sabe todo. Más bien está allí a la manera de un periodista del tiempo que desea elaborar un reportaje completo del *affaire*. Pregunta, pues, a vecinos, se documenta en crónicas, interroga a allegados, intentando desentrañar una madeja intrincada de sucesos, amaños e interpretaciones.

El rehacimiento de las diferentes parcelas de ese puzzle denso facilita, en el texto, la intermitencia ágil de capítulos donde domina la acción, con otros pasajes donde se acentúa más el estudio de las latitudes y hábitos socioculturales.

Novela-reconstrucción de sombríos (y tapados) acontecimientos, donde lo hipersensacionalista de ciertas verosimilitudes históricas no hace descender al autor a tenebrismos de guardarropía, o a ensaladas de discutibles moralismos. Crónica sin aspasientos, pues, de una fatídica decadencia salpicada de muerte, crimen, obscurantismo y algún escándalo.

(1) Luis León Barreto: «Las espiritistas de Telde», XVI Premio de Novela Blasco Ibáñez, Editorial Prometeo, Colección Sinope, serie malva, Valencia, 1981, 208 páginas.

Escribe César Antonio MOLINA

"ZONA NACIONAL",
de José María BERNALDEZ¿Hacia un
nuevo realismo?

UNO de los géneros periodísticos más importantes es el reportaje. Para G. Martín Vivaldi (1), éste es el género de la Prensa escrita por excelencia, ya que todo lo que no sea comentario, crónica o artículo es reportaje, que «en sentido lato equivale a información». José Luis Martínez Albertos (2), dentro de una amplísima clasificación y subclasificación del reportaje, incluye las encuestas dentro del apartado de los reportajes especiales. En general, la encuesta periodística siempre pretende buscar un estado de ánimo general, detectar un estado de opinión. La selección de los encuestados, la identidad general en el cuestionario y otra serie de amplias características complementarias nos dan pie para introducirnos en el centro de ese eje estructural alrededor del cual se monta esta primera novela publicada por José María Bernaldez, *Zona Nacional* (3).

Un grupo de personas de diferentes estratos sociales, de diferentes profesiones, de diferentes ideologías políticas, todos ellos dentro de la constitucionalidad, expresan su opinión y narran su experiencia en relación a una multiplicidad de sucesos violentos, actos de terrorismo político (de extrema derecha) que se desarrollan durante la primavera del año 1979 en el barrio de Salamanca, de Madrid. Pero lo que en principio podría quedar en una mera narración de sucesos se convierte en el punto de apoyo para realizar una más amplia meditación sobre el tema de la violencia en nuestra sociedad. Por otra parte, esa encuesta (aparentemente de mero trabajo periodístico), que aparece como recurso literario, se va transformando paulatinamente en un monólogo interior de cada personaje individualizado, en un retrato psicológico a través del cual lo meramente político trasciende hacia los ámbitos en donde el personaje descubre la íntima vinculación de su propia naturaleza con el mundo exterior.

Al llegar a cierta edad, escribía Hermann Broch, el hombre se encuentra ante la cuestión de su actitud para con la época en que le ha tocado vivir. *Zona Nacional* es el reflejo de esa actitud de un escritor y de un intelectual ante su tiempo. Pero no sólo es una manifestación teórica, sino que Bernaldez desarrolla toda una comprometida manifestación crítica de la sociedad política y de la sociedad en general. Así una de las principales denuncias que aparecen en esta novela se refieren a la imposibilidad de una convivencia pacífica ciudadana en un medio urbano absolutamente hostil, en donde campea a su aire la especulación inmobiliaria, el colapso en los transportes y otra serie de servicios públicos de primera necesidad mientras la nube de «smog» flota sobre nuestras cabezas. Estos aspectos apa-

recían tratados en una de las primeras trilogías de Italo Calvino.

Para Fanny Rubio, *Zona Nacional* es una novela crónica: «En la línea política de los escritores del medio siglo, tendencia interrumpida en los primeros sesenta, a la vez que se nutrían de novela latinoamericana. Pero a diferencia de los que surgieron antes de Tiempo de Silencio, el texto de Bernaldez no necesita disfrazar el producto. Y aunque se sitúe también dentro del didactismo, hace ejercicio de libertad expresiva donde los otros, por razones obvias, hablaban entre líneas.» Si bien esta opinión de la prologuista es muy ajustada, debemos aclarar que esa palabra que no se atreve a pronunciar es «realismo» (por toda la situación de decadencia en que esta tendencia se encuentra en estos momentos). Este realismo en *Zona Nacional* sigue caminos de renovación. Renovación no sólo buscando las raíces y sus orígenes en la propia tradición literaria española (en donde tendría como antecedentes locales más inmediatos a Juan Marsé y extranjeros como Carlos Fuentes o el magisterio de Hemingway), sino también indagando aquellas surgidas por medio del nuevo periodismo que hace ya algún tiempo abanderó Tom Wolfe. Y si es posible escribir artículos muy fieles a la realidad empleando técnicas habitualmente propias de la novela y del cuento, y si para escribir un artículo se puede recurrir a cualquier artificio literario, desde los diálogos al monólogo interior, empleando muchos géneros diferentes simultáneamente, esas diferentes categorías del periodismo también se pueden aplicar y literaturizar en la novela. La habitual separación entre los géneros lleva mucho tiempo en crisis, y la fusión o utilización interdisciplinar entre ellos se hace cada vez más necesaria para buscar nuevos caminos originales sin olvidarse de todas y cada una de las experiencias anteriores.

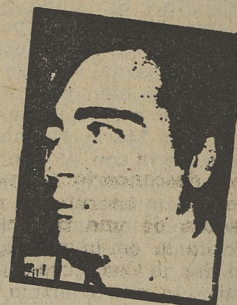
Zona Nacional es la primera obra publicada por José María Bernaldez (Cáceres, 1948), habitual colaborador de la Prensa literaria escrita y radiofónica. Sin embargo, tiene escritas dos obras anteriores. Por *amiga* y *Mi antigua libertad*, que verán la luz muy pronto. La primera de ellas se centra en Madrid y en una escapada hacia Extremadura. En ella se refleja el mundo de la Prensa por dentro y la frustración personal del personaje. *Mi antigua libertad* es de las tres la más estrictamente literaria. Gira en torno al último verano de un adolescente.

(1) Géneros periodísticos. Madrid, 1973.

(2) Los estilos y los géneros en la Prensa escrita. Barcelona, 1974.

(3) Emiliano Escolar, Editor. Madrid, 1972.

Escribe Víctor CLAUDIN

"EL
ACOLITO",
DE MIGUEL BAYÓN

CUANDO un periodista escribe, también, literatura, parece obligado comenzar diciendo que se trata de un periodista. Es algo que no ocurre con un empleado de banca que escribe, o un aristócrata, o un comerciante. Y es que, se dice, el que se dedica al periodismo arrastra un grave hándicap para dedicarse a la labor de creación. Yo no estoy de acuerdo por lo que me atañe y porque, además, no es cierto.

Reverte, Rosa Montero y varios nombres más demuestran que los periodistas, cuando escriben literatura, se olvidan de lo que de deformación tiene su oficio, de la misma manera que se olvidan del suyo los comerciantes, los empleados o los aristócratas cuando se dedican a la literatura.

Miguel Bayón es un ejemplo más.

Bayón es un buen periodista, eso, desde luego. Ha escrito numerosas colaboraciones en medios de Prensa. Ha escrito varios libros sobre temas variados. Tiene varios premios de cuentos en su haber, y uno de novela, el Albacín, conseguido en 1967.

Y ahora ha publicado en Penhalón Ediciones su segunda novela: «El acólito».

«El acólito» va enredando al lector paulatinamente en su trama, que, en un principio, no aparece con la densidad con que luego aflora.

Comienza como una novela policíaca en la que se ha cometido un doble y extraño asesinato rural, y llega, para investigarlo, un policía de la ciudad que hace poco se ha quedado viudo. La trama se desarrolla no tanto en la pugna por averiguar quién es el asesino, sino a partir del significado aparentemente ritual de la postura cariñosa, de entrega, de los dos cuerpos jóvenes destrozados por un montón de balas.

Y es así porque esa forma de morir al parecer deseada por las propias víctimas en un desespe-

rado deseo de sobrevivir a su propio amor homosexual en un ambiente cerrado que les es hostil, que se vuelve contra ellos, convulsiona a la pequeña población, y especialmente a los seres que están cerca, que viven más en su carne el negro episodio.

No hay barroquismo en el texto de Bayón, pero su realismo no cae en la minuciosa pedantería de quien prefiere ser máquina fotográfica. Bayón recrea una realidad que él quiere contar tal como la siente, como cree que se hubiera dado, pero, repito, haciendo literatura.

Es por eso que deja atrás el hecho de que la forma aparezca teñida con el uso de moda del género policíaco, que él trasciende, distorsiona. Y esto precisamente porque lo que importa realmente es la atmósfera, lo que se mueve oculto tras el crimen, lo que hay al otro lado del escenario, tras las bambalinas de los sentimientos. Creándose así una atmósfera de pasión y ambiguo romanticismo, e incluso, por momentos, de terror íntimo, de espanto. Espanto no por el hecho, sino por la reacción ante él, por las conclusiones a las que aboca.

A Miguel Bayón se le sitúa en algo que se ha dado en llamar, tal vez con excesivo artificio, generación del 68, una generación que, también se dice, tenía un fondo común de deseo por cambiar la vida. Un fondo al que Miguel no renuncia porque en esta última novela suya, la despiadada denuncia de una situación moral frente al desenvolvimiento de unos sentimientos no rigurosamente normales o aceptables, se convierte en canto consecuente por unas relaciones humanas distintas, avanzadas.

No es que sea una novela con moralina, es una novela cuyo fondo de reflexión permanece una vez terminada la lectura del argumento. Y es una novela que se lee con facilidad.

Escribe Manuel CEREALES

"MARTA O LA SEGUNDA GUERRA" De Vintila Horia

COMPLETA esta novela una trilogía iniciada con «Dios ha nacido en el exilio», ganadora del premio Goncourt en 1961. Desde esta fecha, Vintila Horia ha desplegado una fecunda actividad intelectual, sacando a luz numerosos libros, todos los cuales se caracterizan por un sentido trascendente que se proyecta sobre los problemas y peligros que acechan a la civilización en nuestro siglo. La novela es para el autor uno de los medios más completos y eficaces de exponer su pensamiento.

No sería fácil descifrar sus claves sin el conocimiento previo del concepto que el novelista se ha formado del género narrativo, expuesto y ampliamente desarrollado en sus libros de ensayo, especialmente en dos de ellos: «Introducción a la literatura del siglo XX» (Editorial Gredos, Madrid, 1976) y «Los derechos humanos y la novela del siglo XX» (EMESA, Madrid, 1981). Para Vintila Horia existen actualmente dos maneras de escribir novelas: una prolonga el realismo del siglo XIX y desemboca, a su juicio, en la novela comercial, el «best-seller» norteamericano, producto de consumo adaptado al gusto de las masas, sin preocupaciones de otra índole, y otra, la novela que responde a su tesis, insistentemente defendida, de la literatura como técnica del conocimiento dentro de un sistema que incluye campos científicos y filosóficos. «El proceso no es a menudo consciente —explica en el segundo de los libros mencionados—, sino que da cuenta de una permeabilidad, posiblemente relacionada con el inconsciente colectivo o con alguna otra realidad de tipo metafísico que ignoramos, que lleva una misma idea, bajo formas de expresión distintas, a todos los creadores de un determinado tiempo, sean físicos o novelistas, pensadores o artistas.» Y dentro de este proceso, la novela es el instrumento más idóneo para analizar la crisis del mundo contemporáneo.

Sin el supuesto de esta unidad básica de las ciencias y las artes, los relatos de Vintila Horia resultarían si no oscuros, al menos desconcertantes para el lector habituado a la narrativa continuadora y renovadora de una tradición literaria que reconoce la primacía del arte de narrar sobre las pretensiones de reformar la sociedad o salvar la civilización. Las variaciones estéticas de la novela moderna fiel a su esencial naturaleza artística han

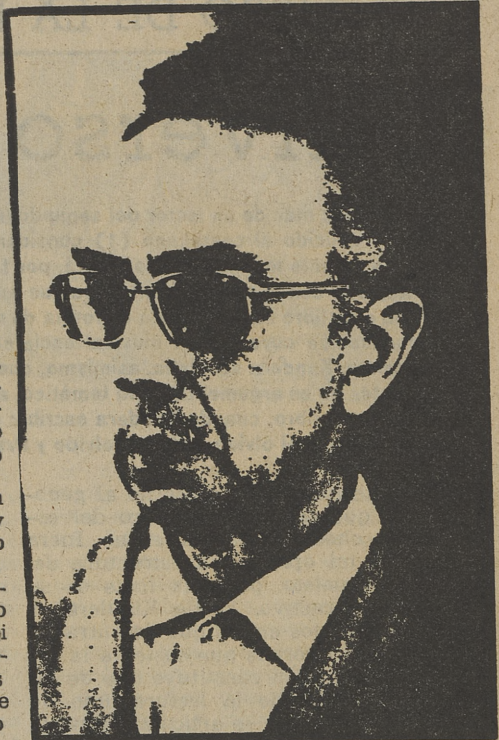
aportado técnicas regeneradoras, de las que se han beneficiado los cultivadores del género, incluso, claro está, Vintila Horia, cuyas novelas, en su estructura y desarrollo, utilizan sabiamente los recursos innovadores y no descuidan la calidad formal, pero no serán totalmente inteligibles si son leídas con criterios aplicados tan sólo a la estimación de valores exclusivamente literarios.

«Marta, o la segunda guerra» supone una nueva investigación en la realidad y un intento de explicación de lo que está sucediendo en el estado actual de la civilización, basados en el método de relacionar la literatura con las ideas filosóficas y las leyes de la física moderna. El tiempo cronológico del relato se corresponde con el período que va desde la invasión de Rumania por los ejércitos rusos al final de la segunda guerra mundial, a nuestros días. Pero hecha abstracción de tiempo y espacios concretos y limitados, la novela quiere describir algo que concierne a un fenómeno contemporáneo de dimensiones universales: el exilio, a su vez conectado con el final de una época o de un ciclo histórico y el presentimiento de otro, no se sabe si mejor o peor. Apenas queda resquicio para la esperanza. Vintila Horia, como casi todos los novelistas que toman conciencia de la crisis universal, es pesimista. «Marta, o la segunda guerra» rezuma también pesimismo, aunque en las últimas páginas deja, por medio de uno de los personajes —el hijo de Marta— una puerta entreabierta a la esperanza.

El tema y los personajes de la novela tienen carácter simbólico, por lo que hay que distinguir lo que son en sí mismos de lo que el autor quiere significar con ellos. Y el que soporta mayor carga sim-

bólica es Marta, en cuya casa se reúnen, antes de abandonar la patria para no caer en manos de los invasores, seis jóvenes rumanos, todos ellos enamorados de la joven, combatientes del ejército derrotado. Marta es ultrajada y golpeada ferozmente por soldados rusos y muere, no se sabe si a consecuencia de la agresión o por decisión de alguien que, apiadado de su afrenta y sus sufrimientos, pone fin a su vida. Los seis jóvenes logran huir y se dispersan por el mundo. El recuerdo de Marta es como la justificación de sus vidas de proscritos. Pero, ¿quién es Marta?, ¿quién la mató?, ¿de quién estuvo enamorada?, ¿existió realmente? «Tú ni siquiera has existido quizá —dice evocándola uno de los expatriados—; tú has sido para todos nosotros, la imagen de Rumania o de la vida tal y como cada uno la llevaba en su alma joven, una imagen convertida en mujer, como una estatua envuelta en los pliegues de una bandera.» Esta y otras interrogantes se plantea el principal narrador, Ovidio, alter ego de Vintila Horia, y uno llega a la conclusión de que Marta representa la tierra, la patria y la libertad perdidas. Y la ilusión de recuperarlas.

Deseando obtener, al cabo de treinta años, respuesta a tantas preguntas, Ovidio, afincado en España, decide convocar a sus antiguos compañeros. La historia de estos seis personajes forma la trama novelesca. Pero será el hijo de Marta el que revele el sentido profundo de la novela. Había podido superar las circunstancias trágicas que rodearon su orfandad y siguió viviendo en la patria sojuzgada. Al ser invitado, por uno de los amantes de Marta, a evadirse hacia el mundo libre, donde podrá conocer y reunirse con su padre, se niega rotundamente. «La civilización occidental —dice explicando su actitud— no es otra cosa que un cuerpo sin alma, un cadáver que terminará por derrumbarse uno u otro día, a fin de que los gusanos que la han minado por dentro, dándole ese aspecto de carne floreciente, pero no sostenida, la puedan devorar tranquilamente hasta la última célula. Es posible que allí también haya islotes de resistencia, ¿pero podrán resis-



tir las tentaciones hasta el fin? Porque todo está allí minado, hasta las iglesias, hasta los jóvenes. De modo que pienso quedarme en mi país, dedicarme a lo que considero mi misión aquí abajo y esperar el día de la floración, que está probablemente lejano, pero que constituye en mí un sentido proyectado en el futuro.» La larga cita resume, en mi opinión, la filosofía del relato.

No sé si prescindiendo del fondo especulativo y despojando a los personajes de su revestimiento simbólico, la descripción de las aventuras individuales tendrían por sí mismas suficiente entidad narrativa, pero no sería lícito hacer la dicotomía de una obra creadora. Aparte de la alta calidad literaria —mal asistida por una poco afortunada traducción al español del francés en que originalmente fue escrita y editada—, de Vintila Horia, o a causa de ella, esta reflexión profunda sobre el destino de la Humanidad, que fundamentalmente es «Marta, o la segunda guerra», logra interesar vivamente y hace reflexionar al lector.

Vintila Horia: «Marta, o la segunda guerra». Novelistas del Día. Plaza y Janés, S. A. Barcelona, 1982.

Francisco Umbral y las habitaciones propias

Escribe Gerardo IRLES

LO reclamaba Virginia Woolf para la independencia de la mujer: 500 libras de renta anual y una habitación propia. (Reivindicación que todo escritor joven sufragaría. Por otra parte, son muchos los que han señalado las similitudes de ambas «condiciones», antojadizas.) Francisco Umbral lo ha recordado mucho y ahora es alrededor de esa «habitación propia» sobre la que ha montado su novela más reciente, «Las ánimas del purgatorio». En ella, Umbral ha peinado el rizo de sus concepciones novelísticas, que en tantas ocasiones se ha molestado en manifestar.

Lo que Umbral tiene en contra de Tolstoi, Baroja, Balzac, Hugo o Galdós no es nada personal. La pública enemistad que mantiene con ellos se deriva de la antipatía que le produce cierta «idea sobre la novela», y, en último término, sobre la prosa en general, representada por las obras de los interfectos. Lo que no les perdona es que para hacer una novela ocupen una ciudad entera (Madrid o Moscú), creyentes inconformes en las leyes estadísticas de los muestreos. Porque, según él, extrayendo las subliminales consecuencias de la petición virginiana, a la novela moderna le sobra con una habitación, desde «La metamorfosis» a «El cuarto de Jacob». Estamos ante una variante más de la polémica que categorizó Jorge Luis Borges, en uno de sus sorprendentes ensayos o cuentos (en Borges siempre queda, cabe, la duda), «De las alegorías a las novelas»: el pasaje de la especie al individuo, del realismo al nominalismo. Que con nuestra metafóricación urbanística traduciríamos como el trasvase del callejero por la habitación, de la Gran Vía por el pasillo familiar. El debate con la novela realista no se establece, pues, contra el «argumento» (se pueden desarrollar los eslabones de una alegoría como guión, y «Las ánimas del purgatorio» es un logrado ejemplo), sino contra su «dimensión». La novela del siglo XX se sitúa en otra, menor (al final en «En busca del tiempo perdido», Proust reúne al «todo París» en un salón), en ninguna: en un hombre. En un hombre enfermo, como el Umbral de «Las ánimas...». La narrativa de nuestra centuria es la enfermedad de la novela que le ha precedida. Pues nada nos reincorpora tanto a nuestra identidad —o más exactamente, nos la axiomatiza— como correr un peligro, caer enfermos de cualquier mal.



«Las ánimas del purgatorio», situada cronológicamente entre «Los males sagrados» y «Las ninfas» —esto es, de ambiente vallisoletano—, es deudora temáticamente de libros como «Tratado de perversiones» y «Mis paraísos artificiales». Partiendo de la alcoba con espejo velazqueño donde convaldecí de su tuberculosis de posguerra, Umbral nos ofrecerá su «paraíso artificial» de aquel año. Y sus perversiones de fauno adolescente. (Todo enfermo es un perverso. La ruptura de su salud le modi-

fica la coyuntura de sus fuerzas físicas, le impone un cuerpo nuevo. O una imaginación.) Todas las mujeres de la casa (¿no son todas las del mundo?) sufrirán sus acechos, pecarán con él, por él (en esa línea «Locas por Henry», del norteamericano). Amores de ultratumba, incestuosos, de domingo en los cines, de heroínas sin caballo en el fulgor cuasi austriaco del Valladolid de la Academia de Caballería. Todos irán a visitar al malo en su habitación.

PERO toda rememoranza de una enfermedad es, subrepticamente, el historial de una resurrección, de una curación (las heridas que desembocan en la muerte no son interesantes literariamente consideradas. A los moribundos no les preocupa en absoluto la posteridad). Nos reencarnamos en otro «yo». Y esto es lo que le ocurre al Umbral de «Las ánimas del purgatorio», aunque la suya sea, claro, una resurrección poética. Su tuberculosis inicial, su «paraíso artificial», no podía ser tratada correctamente por el doctor Arapiles porque el mal no estaba en su organismo, sino en sus lecturas —como el galeno, no obstante, intuía—. Demasiados «Eróticos y sentimentales», mucho modernismo de capa francesa o nicaragüense. Estamos enfermos de lo que menos esperábamos. Había que internarse en otra lírica para sanar. Había que esperar la aparición de Juan Ramón, de Salinas, de Guillén para comprender cabalmente que la enfermedad no era la parada donde descendía la vida, como pensaban los afrancesados, sino el entrenamiento para ella: «El cisne del lago, uno de aquellos cisnes de toda la vida, ya no iba a ser rubeniano ni verlaniano, sino "deidad de la corriente" guilleniana», reflexionará Umbral, ya en su posoperatorio, en el milagro de las calles redescubiertas. No sólo el latín, el trigo también era sagrado.

El pasaje de la alegoría a la novela «Las ánimas del purgatorio» data de cuando Umbral traduce el nombre de su madre por el de su tía Algaefina («la mujer del teniente francés»). Sin esa traducción —«crear es traducir», página 69— estaríamos ante una alegoría moderna —un caso freudiano—, pero no ante una de sus mejores novelas. Con la que ha querido sumarse al cenenario de Virginia Woolf. Ella dejó escrito: «Las cosas que yo adivinaba se han revelado...» Que el mundo está lleno de habitaciones propias.

Francisco Umbral, «Las ánimas del purgatorio». Ediciones Grijalbo. Narrativa 80 Barcelona 1982.

Escribe José Antonio UGALDE

"EL LIBRO DE LA RISA Y EL OLVIDO"

Universo de seres aislados y amnésicos

TAL vez más de un lector del segundo libro de Milan Kundera traducido al castellano (1) considere hallarse ante una colección de cuentos y no ante una novela. No estará, por tanto, de acuerdo con el propio escritor, ya que éste dice en la página 238: «Todo este libro es una novela en forma de variaciones», denominación cuyo origen musical esclarece en los párrafos cercanos. En una reciente entrevista, Kundera señalaba, asimismo, que el hilo que unifica los textos no es argumental, sino temático, asunto también dado a entender en el propio libro, cuando Kundera escribe: «Es una novela sobre la risa y el olvido, sobre el olvido y Praga, sobre Praga y los ángeles.»

ESTAS disquisiciones en torno al género al que pertenece el libro del escritor checo sobrarían si no fuera porque, en mi opinión, la estructura del libro, su esqueleto, posee la llave de su enigmático atractivo. El de Kundera es uno de esos textos en los que desentrañar las relaciones internas que sustentan la arquitectura narrativa constituye uno de los mayores placeres de la lectura, uno de esos raros libros que se articulan durante el proceso mismo de escribir. Y, en suma, se trata de una novela, porque es este género el que asumió la vocación de jugar con los distintos planos de la escritura, con los distintos tiempos y actitudes de la voz narradora, que es lo que con intenciones muy personales hace el autor checo. Loable cleptómano, Kundera se apropia, sin disimulos, elementos diversos de otros géneros —procedimientos autobiográficos, ensayísticos, teatrales, didácticos— y los integra en «El libro de la risa y el olvido».

Efectivamente, la unidad de los siete textos, aparentemente cerrados y diversos, está en los temas: Praga, el olvido, la risa. Kundera, escribiendo en primera persona y sin siquiera enmascararse tras la voz anónima del narrador omnisciente, introduce estos temas, estipula su estatuto teórico y reflexiona acerca de ellos en los siete episodios o «variaciones» de la novela, que son otras tantas calas argumentales, que irán iluminando y enriqueciendo las proposiciones contenidas en los citados nudos temáticos. Siete variaciones dramáticas que nos hablan de la abortada Primavera de Praga, de sus antecedentes y consecuencias, de la lucha de las gentes de Bohemia contra el olvido y que, además, constituyen otros tantos atentados de una ironía diabólica contra la insulsa «joie de vivre» de que hacen gala copiosos rebaños humanos, del Este y del Oeste, negándose a reconocer la desastrosa sucesión de hecatombes históricas en las que, con su actitud jirica, idílica, ansiosa de transparente comunión, cooperan siniestramente.

MEMORIA Y OLVIDO

KUNDERA establece pronto una serie de ecuaciones. «La lucha del hombre contra el Poder es la lucha de la memoria contra el olvido», y escribe y nos narra las formas larvadas con que los poderosos tratan de extender la gris capa del olvido: en la Bohemia pos-68, los rostros de los líderes caídos en desgracia son borrados de las fotografías; su amigo, el historiador Hübl, le muestra cómo, para liquidar naciones, se les quita su memoria, sus libros, su cultura, su historia y, así, la nación empieza a olvidar lentamente lo que ha sido, y el mundo circundante lo olvida aún mucho antes.

Pero esta lucha de la memoria contra el olvido se registra también en cada individuo, en el plano de lo personal. Es la resistencia de todo cuanto cada cual es, sus recuerdos, frenando una pérdida de identidad siempre amenazante que la acción de ciertos estados no hace sino acelerar. De ahí que ambos planos, el político y el individual, se interfieran y la novela de Kundera esté llena de personajes en lucha contra el olvido y a la búsqueda activa de la anagnórisis de sus vicencias: Zdena se niega a entregar a Mirek las cartas amorosas que él le escribió y, luego, quiso olvidar; Tamina quiere recuperar los diarios que abandonó en su precipitado exilio y, con ellos, la memoria de su marido muerto; el padre del mismo Milan Kundera se enfrenta a una atroz afasia...

El olvido es alienación y muerte tanto en lo político como en lo privado, hipótesis nada novedosa que sólo la originalidad literaria de Kundera eleva con atractivo gancho. El escritor checo desenmascara con penetración los mecanismos del olvido y la acción de ciertos estados de ánimo que son sus mejores aliados: la exaltación de esos poetas-revolucionarios —cuyo emblema es el surrealista Eluard—, que en su ceguera justifican los medios por el fin; la peligrosa cercanía del totalitarismo con el anhelo de crear una idílica comunidad de iguales. Además, Kundera diagnostica con

lucidez algunos síntomas de la epidemia de virus amnésico que se extiende por Este y Oeste de Europa: la estereotipada dominación de una música sin alma; las alegres consignas del progreso que rezan «adelante», «avancemos», por doquier; la adoración enfermiza por lo juvenil, lo añado, llevada a su cénit por esa expresión —que no es sólo del Presidente Husak— que dice «Niños, vosotros sois el futuro», y tras la que Kundera cree entender que la Humanidad se va acercando cada vez más al niño y no que el futuro les pertenece porque cuando llegue serán mayores.

LAS DOS RISAS

BAJO un solo sonido, bajo un único gesto humano, bajo una denominación, «risa», se ocultan dos actitudes diferentes: la risa blanca, de los ángeles, risa ajena a la broma, celebración del orden de la creación y del orden humano, y la risa negra, diabólica, la que ilumina el sentido de las cosas, disloca la austera responsabilidad con que nos cargan las creencias y abre, en torno de quien ríe y de quien queda contagiado, un peligroso abismo.

Tampoco estas nociones de Kundera acerca de la risa son muy novedosas: en Bergson, en Camus, encontramos análisis semejantes. Pero el escritor checo las hace activas describiendo formas opuestas de vivir y opciones existenciales que chocan una y otra vez en los episodios de la novela. Dados a la risa diabólica son varios personajes, y entre ellos el propio Kundera, quien, para sobrevivir, al ser «purgado» al final de la Primavera de Praga, redacta horóscopos en una revista, horóscopos firmados con seudónimo, que logran transformar a uno de los burócratas de la revista. El sentido queda, así, develado: un marxista-leninista «tocado» por la astrología causa risa.

En el episodio titulado «Litost», las risas y sonrisas diabólicas se cruzan recíprocamente entre los personajes, un grupo de sofisticados poetas que tratan de imponer sus respectivas nociones acerca de qué sean el amor y la mujer. En el último episodio del libro, el titulado «La frontera», la risa develadora del absurdo roza con el letal más allá que se abre a continuación. Sin embargo, más que a ese tipo de inanidad, Kundera teme a la que procura la otra manera de reír, la angelical, que

prolifera por doquier, empeñada en vencer a los hombres de lo sabio, justo y bueno que es el mundo que han recibido.

A MODO DE CONCLUSION

KUNDERA enreda con habilidad a sus distintos personajes en los hilos opuestos de la memoria y del olvido, en las contradictorias tendencias de la risa angelical y demoníaca, y, por otro lado, establece sorprendentes paralelos entre situaciones arquetípicas de la historia de su país, reflexiones personales y argumentos nacidos de su imaginación. El peligro más visible, aunque evitado, de toda esta trama es el didactismo, la abstracción excesiva de sus criaturas y escenarios. Los personajes han corrido el peligro de convertirse en entes propios de una fábula moral, sólo aptos para ilustrar hipótesis sugestivas, pero de arriesgada utilización en la literatura.

Sin embargo, detrás de este riesgo late otro acierto del escritor, pues, definitivamente, son personajes que están solos, que son libres. De cabo a rabo del libro se ve cómo sus esperanzas se ven traicionadas y cómo en sus encuentros las expectativas cambian y los resultados de la acción recíproca desembocan en lo inesperado. La ironía máxima y no confesada de Kundera estriba en que cada cual —y ésta es una ley absoluta de la novela— malinterpreta las motivaciones del comportamiento ajeno: como en los viejos tiempos, «lo que es arriba es abajo», y a la expansión del universo corresponde una expansión atomizada de los individuos que, como monadas, se alejan constantemente los unos de los otros y se ven abocados a elaborar una visión personal, propia, del mundo. Kundera, que en cuanto personaje de su novela no se libra de esta situación general, recurre, en consecuencia, a aplicar la risa demoníaca al hecho mismo de la escritura y nos augura un mundo próximo en que cada cual será escritor, tendrá su personal universo aislacionista, a la par que la sordera se apoderará de todos. Y, pese a todo, parece como si el escritor pensara que ésta no es la peor evolución posible.

(1) «El libro de la risa y el olvido», traducido por Fernando de Valenzuela. El anterior era «La vida está en otra parte». Ambas, editadas por Seix Barral, Biblioteca Breve.



DAMASO SANTOS PRESENTO EN MELILLA EL LIBRO PREMIADO DE LUIS ROSALES

Con motivo de la publicación del libro de Luis Rosales «Un rostro en cada ola», Premio Ciudad de Melilla 1981, se desplazaron a la gran población norteafricana el autor del libro y Damaso Santos, encargado éste por aquel Ayuntamiento de la presentación. Se había preparado un gran acto en el salón Dorado del palacio Municipal, que iba a presidir, con el alcalde y autoridades, el ministro de Educación y Ciencia. Pero el señor Mayor Zaragoza no pudo arribar a Melilla porque un gran temporal de última hora impidió la navegación aérea y marítima. Damaso Santos disertó ampliamente, en riguroso análisis crítico, de la importante obra poética de Luis Rosales, centrándose finalmente en «Un rostro en cada ola», segunda parte de la tetralogía «La carta entera» —la primera fue «La almadra»—, libro donde la maestría de Rosales alcanza una de las más altas cotas de la poesía española contemporánea. El acto académico, prelude de una gran cena literaria, se complementó con la lectura de diversos fragmentos del libro premiado, que Luis Rosales ofreció al público melillense, primer destinatario de estos versos. La presentación en Madrid está prevista para los primeros días de junio en el Instituto de Cooperación Iberoamericana, donde, además del propio Rosales, intervendrán Gonzalo Torrente Ballester y Pedro Lain Entralgo como presentadores.

LA FERIA DEL LIBRO ANTIGUO Y LA DE LA POESIA

Desde el miércoles, el paseo de Recoletos alberga la Feria del Libro Antiguo y de Ocasión. Carmen Conde fue la encargada este año del pregón inaugural. Me he dado una vuelta alguna tarde por allí y, por su proximidad al

café Gijón, no ha sido difícil toparse con más de un escritor de los que al Gijón acuden día tras día. Ninguno me ha dicho que descubrió ganga alguna. No se encuentran ya ni en la Cuesta de Moyano. Sin embargo, la feria estaba animada. Y es que Recoletos siempre fue sitio ideal y muy de paso. Como lo fue, a partir del sábado 8, la inmediata plaza del Descubrimiento, que muchos siguen llamando de Colón, donde se inauguró, por vez primera en España, la Feria de la Poesía. La organiza el impetuoso y cada vez más activo Taller Prometeo de Poesía Nueva en colaboración con el Ministerio de Cultura, Ayuntamiento de Madrid y otros organismos, editores y poetas. El objetivo de esta feria, según sus organizadores, no ha sido otro que la promoción de la poesía entre el pueblo. La base de la feria es la presentación de unos doscientos poemas de otros tantos poetas significativos de hoy en forma de pósters sobre paneles, que también se recogen en un libro. En las casetas y stands sólo se exponen y están a la venta libros de poesía, de los que las editoras hacen descuentos apreciables. También hay cassettes con el texto de los poemas de los pósters, en grabaciones de los actores María Fernanda d'Ocón y Rafael de Penagos. Los poetas firman sus libros a los compradores en sus respectivas casetas y mantienen coloquio con el público en cordialísimos contactos personales. Además, participan en los recitales previstos para los ocho días que ha de durar la feria.

LOS ULTIMOS PREMIOS LITERARIOS

No he recogido aquí, y he de hacerlo ahora, algunos de los últimos premios literarios. Comenzaré por el Premio Ignacio Aldecoa para cuentos, que en el Diputación de Alava se otorgó al titulado «Aviso a la autoridad», de Ricardo Cantalapiedra; el Jorge Guillén de poesía, que en Burgos se concedió al libro «Memorias de la nieve», de Julio Llamazares; el Ricardo Molina, del Ayuntamiento de Córdoba, a Francisco García Marquina, por su libro «Pavana en la resurrección de una doncella»; el Ciudad de Martorell, también de poesía, que el libro «Madre de mi cenizas», de Luis Jiménez Martos, obtuvo y recibió su autor en la villa catalana tras un acto con conferencia de Joan Peruchó, presidente del jurado; el Rafael Montesinos, de Sevilla, que se falló en favor de Pedro Rodríguez Pacheco; el Jorge Manrique y el Francisco Vighi, de Palencia, que ganaron Antonio Domínguez Rey y Marceino García Velasco, respectivamente; el Biblioteca Atlántida, de Barcelona, que recayó en el libro «Estigia y otros poemas», de Rafael Lorente, y el José Luis Núñez, también de Sevilla, que alcanzó Rafael Gutiérrez Colomer con su libro «Oficio de poetas».

LOS ACTOS DE ESTOS DIAS

Sigue la guerra de actos literarios —dos a la misma hora,

quitándose público uno al otro— en el Instituto de Cooperación Iberoamericana. Hace un par de semanas —edición de provincias de PUEBLO, ya que en la de Madrid «Viernes Literario» se redujo a cuatro páginas— nos preguntábamos a propósito de otros dos actos en el Instituto a la misma hora: ¿Nadie coordina ahí los actos culturales? Pues bien, parece que no, puesto que la semana pasada ha vuelto a repetirse la coincidencia. Mientras en la Tertulia Literaria Hispanoamericana el poeta Enrique Molina ofrecía una lectura de su libro inédito «Visiones y lástimas», que presentaba el profesor granadino Antonio Sánchez Triguero, diez metros más allá, en el salón de actos del Instituto, se presentaba la novela del argentino Manuel Mújica Lainez «El escarabajo», cuyos presentadores iban a ser Luis Rosales y Luis Antonio de Villena, según me dijo éste. Aunque ninguno de los dos nombres figuraba en la tarjeta-invitación —nada más que autor y título del libro, que editaba Plaza y Janés—, sólo Villena sentábase junto a Mújica Lainez. ¿Tendría esto que ver con las declaraciones del argentino sobre el Premio Nobel —«Siempre se lo dan a segundos, como a Alexandre»— hechas el día anterior en Barcelona? A más de un académico español —aunque en el acto de Lainez vi a d.s.— le había caído muy mal la gratuita agresión del resentido paisano de Borges. Y Rosales podría ser uno de esos académicos. Hubiera resultado interesante que, en el coloquio que siguió a la presentación, Mújica Lainez nos explicara en qué se basaba para decir tal cosa. Al día siguiente, en la Biblioteca Nacional, Alianza Editorial presentaba «Recuerdos y olvidos», primer volumen de las memorias de Francisco Ayala, con intervenciones de Manuel García Pelayo, Rafael Lapesa y Antonio Tovar. En el Instituto de España proseguía el ciclo sobre Azorín, que dicta Pedro de Lorenzo. Y ciclos sobre Santa Teresa los hay en el INLE —Teófanos Egido, Víctor García de la Concha, Antonio Domínguez Rey y Tomás de la Cruz— y en la Asociación de Escritores y Artistas —Francisco Marcos Marín, Teresa Barbero y Pedro Sainz Rodríguez—. Añadiré que el miércoles 12, en el Instituto Cultural Andalúz, se ha rendido un homenaje al poeta sevillano José Luis Núñez, con motivo del aniversario de su muerte. Intervienen los poetas Joaquín Fernández, Arturo del Villar, Francisco García Marquina, Joaquín Márquez y Rafael Gutiérrez Colomer. Por su parte, Joaquín Márquez, presentado por Jiménez Martos, ha leído poemas de su libro «La aguja sobre la piedra» en la Tertulia. También lo hizo Carlos Murciano de otro suyo —«Meditación en Socar»— en el Aula Puerta del Sol. Y en el Club Urbis, Francisco Utray acaba de intervenir en los de «El autor frente a su obra», de Jesús Riosalido. Planeta presentó también la última novela —«La ballena»— de Jesús Torbado. Y en la librería Buchholz, Carlos de la Rica presentó «La camama, manifiesto y poemas», de un colectivo concuense que llega a Madrid con mucha juventud y entusiasmo.

Escribe Juan Manuel BONET



VARIA Y MULTIPLE OFERTA



El Greco (Museo del Prado) y Picasso y Barcelona (salas de la Dirección General); el matrimonio Delaunay (Fundación Juan March) y Lucio Fontana (Palacio de Velázquez); el transvanguardista Tatafiore (Instituto Italiano de Cultura y Galería Heinrich Ehrhardt) y los eighties neoyorquinos de Barbara Rose (La Caixa)... Estas son algunas de las exposiciones que componen la oferta artística madrileña en la presente primavera. La simple enumeración permite apreciar lo mucho que ha cambiado Madrid en las últimas temporadas. Poco a poco se confirma su capacidad para ser una ciudad cosmopolita, inserta en los circuitos que ayer parecían impensables.

La otra cara de esa actividad fundamentalmente receptora es la actividad promotora de lo nuevo propio. En este terreno nos encontramos todavía en una fase un tanto precaria de nuestra historia. Mientras las grandes exposiciones, por ejemplo, cuentan con un sólido respaldo en Prensa y televisión, las muestras de artistas más jóvenes apenas encuentran eco. Broto, por ejemplo, y fíjense que no se trata precisamente de un novel, ha colgado sus papeles en Antonio Machado sin que prácticamente nadie (será que los papeles, nadie los considera tan «importantes» como los lienzos) haya sentido la necesidad de decir nada al respecto. Si eso le sucede a un pintor tan consolidado, imagínense lo que les pasa a los artistas que celebran sus primeras individuales. En fin, esperemos que también en esto Madrid vaya dejando de ser lo que es, y vaya convirtiéndose en lo que debe ser: una ciudad consciente de sus propios valores. La crónica de hoy tiene por objeto unas cuantas exposiciones que se celebran actualmente en salas que se caracterizan por su compromiso con la causa del arte moderno.

En Buades presenta su obra reciente Adolf Schlosser. Schlosser es austriaco. Actualmente reside en Bustarviejo, pueblo de la sierra madrileña. Se prodiga poco. Habla poco. La última vez que se vieron piezas suyas fue en Madrid D. F. Las individuales que ha ido celebrando en Buades han poseído todas ellas una desasosumbrada intensidad. El carácter del personaje, su humor, quedan apresados en sus

diálogos (léanlos en el catálogo) con Patricio Bulnes.

En su producción siempre hay un algo de museo antropológico. Recuerdo, por ejemplo, su desconcertado concierto —música naciente— de instrumentos musicales de fabricación propia. Recuerdo lo que en su momento me contaron de su acción aeronaval. Esa dimensión está hoy menos presente que entonces. Existe hoy menor insistencia sobre el posible uso de los objetos. Nacen más gratuitamente, por un placer más puro. Así sus piezas con ramas de árboles constituyen auténticos dibujos en el espacio. Esculturas, en la medida en que la escultura (Julio González, David Smith), se tornan a menudo dibujos en el espacio. Schlosser estudia el filo dibujístico de unos elementos naturales observados y refuerza sutilmente las propiedades latentes en esa naturaleza. La pieza que más me gusta es el gran árbol que ocupa el fondo de la galería: un árbol calderiano, una escultura desmesurada, cuyo dibujo y cuyo baile componen una de las más bellas esculturas que nos ha sido dada ver desde hace meses. La rama vertical, cuya extremidad inferior se curva imperceptiblemente en metal, es otra pieza de enorme pureza, objeto encontrado convertido, con fino humor, en florete. Varias piezas más, curvas en el espacio, manojos de setas prendidas de un alambre, rama que se muerde la cola, enjambre de pequeños arcos proyectando sus sombras sobre la pared, completan este transparente bosque, al que sirven de contrapunto algunas láminas y puntas de granito y algunos pequeños montajes, como Islandia.

Gerardo Aparicio expone en Egam. Con Schlosser sólo tiene en común un dato digamos geográfico: también reside en Bustarviejo. Formado en la Escuela de Bellas Artes de Madrid, Aparicio siempre ha andado con artistas de idéntica procedencia. Gente como Alcaín, Miura, Lledó, Yrizarry, que dieron sus primeros pasos en momentos no especialmente favorables a la pintura, que no hicieron gran cosa por restablecer el prestigio de ésta y que a la larga —con mayor o menor fortuna, según los casos— han logrado una salida personal a la crisis de

su generación. El de Aparicio, concretamente, siempre ha sido un arte híbrido y menor (esto último dicho sin ningún ánimo peyorativo), un arte a medio camino entre la narración gráfica y el salón de inventores. Cuando construía raras estanterías de botánica ocultas, o cuando grababa series zoomórficas, o cuando diseñaba máquinas voladoras, Aparicio inventaba. Ahora continúa por ese lado, inclinándose por el ensamblaje, la caligrafía y la biblioclastia. Me recuerdan algunas de sus cosas a las de Zush. Al igual que a este último, se le dan mejor los pequeños formatos, los diarios íntimos, que los grandes tinglados. En esa medida me gusta más la segunda sala, esos dibujos acuarelados, donde la sierra —sus picos, sus nieblas, sus viaductos— es recreada poéticamente.

Victoria Civera, que pertenece al mínimo núcleo renovador santanderino, expone en Montenegro. Esta su primera individual nos quita el mal sabor de boca que nos había dejado la pintura —recién vista en esta sala— de un joven vallisoletano que debería meditar sobre los peligros de un reduccionismo antes de tiempo (y, en general, sobre los peligros del menos es menos). Victoria Civera, en cambio, se presenta como una pintora dueña de su oficio, conocedora de la tradición en la que se inscribe y capaz de ir encontrando su propio lugar en el paisaje. En la exposición de los becarios del Ministerio de Cultura ya nos había llamado la atención su lienzo sobre motivo circular. Vuelve a tratarse, en esta ocasión, de círculos concéntricos. Estructura geométrica, que constituye la apoyatura, la trama figurativa de esta pintura. Pintura con auténtica gracia colorista y resuelta a base de una pincelada de acción, a mitad de camino entre la disolución espacial monetiana y la construcción de Jasper Johns. Todo esto es algo que Victoria Civera comparte, a un nivel digamos programático, con otros nombres de la reciente pintura española. Hay que apreciar, sin embargo, su diferencia y la real calidad de su trabajo, ya sea en los lienzos, ya sea en los papeles.

Arturo Guerrero, que expone en la Fundación Valdecilla, es también un pin-

tor que empieza. Es, sin duda, el más verde de cuantos incluyo en esta crónica. Pero no es el menos decidido a ser pintor. Se le ve progresar a ojos vista. Su evolución, no la fecha en años, sino en meses: «Estos son —dice— los cuadros del mes de mayo; aquéllos, los de septiembre.» Es consciente de sus fuentes (a ellas alude Francisco Rivas en la carta que le dirige en el catálogo) y de que del comercio con ellas tendrá que derivarse a la larga un sistema. La exposición tiene dos vertientes: la primera, de índole matissiana, quejidesca, figurativa, a base de grandes masas de colores agrios; la segunda, motherwelliana o, en términos generales, de acción, ordenación del espacio, abstracción, collage, automatismo, equilibrio intuitivo. Aunque, por supuesto, exista interrelación entre ambas vertientes, particularmente me parece más interesante la segunda. En algunos cuadros se produce la chispa, la maraña se organiza, las formas se desgajan, el color (sobre todo cuando no es un color violento) encuentra su punto justo. Este pintor, sin duda, empieza, pero hay que añadir que empieza bien.

El francés Francis Daubresse, con el que cierro esta crónica, expone en Antonio Machado. Daubresse vino a Madrid con una beca de la Casa Velázquez. Tanto le gustó nuestro país, que se ha quedado. Su exposición se titula «A Sevilla...». La ha prologado —con una prosa muy literaria y sugerente— Juan Lacomba, un pintor sevillano del que ya se ha hablado en estas páginas. Los cuadros de Daubresse a primera vista podrían parecer abstractos. Cuadros blancos, o todo lo más manchados de amarillos, de rosas, de ocre. Poco a poco, sin embargo, vamos adivinando, dentro del blanco, dentro de los colores tenues que lo animan, una sucesión impresionista de esquinas, de luces, de gentes, de inscripciones. Como Larry Rivers (el pintor del que más ha aprendido), para llegar a su pintura parte Daubresse del archivo de sus impresiones, de lo visto y lo recordado. Algunas de sus fuentes quedan explícitas por los apuntes muy figurativos que incluye en el catálogo, y por los dibujos (lo más Larry Rivers de la muestra) que ha extraído de sus cuadernos.



Escribe PLACIDO

CINEMA - FIST - CI (NEMA) FESA

COMO un puñetazo han sido definidas algunas obras de Samuel Fuller. Y si vamos bien protegidos tendremos ocasión de contemplar un curioso panorama de su obra en la Filmoteca entre los días 10 y 16 de este mes. Se incluyen su primera y la última películas («BALAS VENGADORAS», 1948, y «UNO ROJO, DIVISION DE CHOQUE», 1980, respectivamente), y entre ellas, filmes de diversas temáticas, hasta un total de ocho películas. Su último filme, que Fuller deseaba realizar desde bastante tiempo atrás, plantea el problema de lo que él llama «la justicia de una guerra justa». Fuller no duda que la lucha contra los nazis fuera justa («por primera vez en la historia, las naciones que nunca habían dormido juntas tuvieron que hacerlo para unirse contra el enemigo común»).

pero acaba señalando: «... estábamos equivocados, pues la primera razón de la vida es que no se puede matar a un ser humano». En este filme autobiográfico, Fuller plantea un dilema insoluble, al que alude constantemente a lo largo del trayecto que sus cinco héroes recorren. Todo se ejemplifica en el ataque al «monasterio-maniómico», pues la muerte de unos seres indefensos traerá como resultado un «bien mayor». Y es esto lo que Fuller cuestiona con su rara habilidad de unir fuerza y sentimentalismo. La frase que el sargento, interpretado por Lee Marvin, resume impecablemente la situación: «Matar locos indefensos no está bien visto, de cara a las relaciones públicas, pero acaso está bien matar a los cuerdos?». Quizá, «UNO ROJO, DIVISION DE CHOQUE» no aporte nada nuevo, pues todo lo que en ella vemos ya ha sido visto antes, pero queda intacta la capacidad de Fuller de acentuar los extremos. Además hay algo en este filme que lo hace casi único: la capacidad para expresar una abstracción que nunca

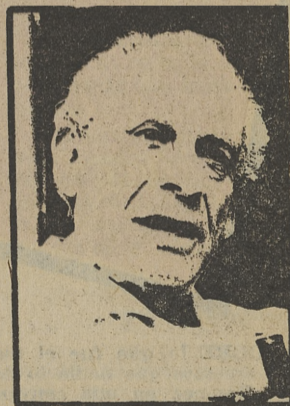
pueden expresar las palabras. Con todo, son las propias palabras de Fuller las que lo intentan: «No se trata de discutir sobre los muertos, heridos o desaparecidos, pues cada hombre está interesado sólo en su supervivencia, y si ponemos juntos a cientos, miles de jóvenes que tienen el mismo pensamiento, honesto y egoísta, se dispone así de una máquina que puede arrasar al enemigo. Eso es lo que hicimos nosotros». En sus palabras, Fuller deja traslucir las paradojas de sus películas, «máquina hombres», «egoísmo-honestidad». Esto es lo que inspira y anima una obra como «UNO ROJO, DIVISION DE CHOQUE» es lo que hace que una película sea de carne y hueso y pueda aludir a cuestiones que no se pueden responder ni resolver, sin plantearlas nunca abiertamente.

Como eco del programa de la semana pasada, se repiten algunas de las obras de cine austriaco, «arropadas» por dos títulos de indudable calibre y resonancia en la historia del cine: «La REINA KELLY», de Erich von Stroheim, realiza-

da en el año 1928, punto culminante de las parodias strohheimianas del imperio austrohúngaro, y «LIEBELEI» («Amorios»), romántica obra de Max Ophüls, trágica historia de amor ambientada en la tardía Viena imperial, en la que vemos a la madre de Romy Schneider (Magda Schneider) en un papel que su hija haría más adelante en un no muy afortunado «remake». «LIEBELEI» nos presenta una Viena de escala humana y ha quedado entre nosotros como una de las más bellas historias de amor jamás filmada.

Sin embargo, la noticia importante que nos ha deparado la Filmoteca, y que es algo digno de celebrar, es el inicio de la retrospectiva, que habrá de ser casi exhaustiva, dedicada a la productora y distribuidora CIFESA. Esperemos que esta labor de revisión y recuperación del cine español vaya siendo moneda común en adelante. Con CIFESA se han cometido muchas injusticias, y la mayor es no haberle reconocido su mérito. Es un muy serio intento de dar cobertura industrial

a la producción española y nadie puede negar hoy día la calidad y profesionalidad de algunas de sus realizaciones. Fue fundada en 1932 en Valencia por don Manuel Casanova, industrial aceitero, y en sus treinta años de existencia ha sido lugar de aciertos y contradicciones. Respecto a la filiación política de la gente que en CIFESA trabajó, quizá resulte una sorpresa saber que junto a los integristas Florián Rey o Fernando Delgado, se encontraban realizadores de clara filiación comunista (Carlos Velo, Mauro Azcona), cosa que no es de extrañar, por otra parte, dado el carácter estrictamente comercial que CIFESA pretendía conservar. Para la familia Casanova (Vicente Casanova, gerente de la empresa, admirador de Hitler y amigo personal del almirante Carrero Blanco, entre otros), los negocios eran los negocios y no iban a pararse a pensar en la ideología de un realizador, si su contribución habría de producir rentabilidad. Esta «independencia económica» llegó a chocar en algunos casos con la rigidez de las



estructuras de la economía española de la posguerra. Todos estos planteamientos, industrialmente acertados, se fueron al traste cuando CIFESA intentó competir contra las industrias americanas, y contra eso, casi nadie es capaz de hacer nada. El día 11, martes, a las 20,00 horas, en la sala de proyecciones de la Filmoteca Nacional, habrá un coloquio con el operador Alfredo Fraile, el decorador Enrique Alarcón, el director Luis Lucía y el actor Alfredo Mayo, personas que estuvieron vinculadas a CIFESA. Moderará el crítico Julio Pérez Perucha, quien ha realizado las investigaciones y trabajos necesarios para la organización de esta retrospectiva.

Escribe Rosa ROMA



Encuentro en el Mediterráneo

BAJO un cielo nuboso que nos obsequia con algún chaparrón, nada habitual en Sicilia, un centenar de escritores se reunían en Mazara del Vallo para hablar de los lazos que unen a los países bañados por este mar. Lazos de amor, esperanza y amistad, formados por la palabra, expresión del sentir de los pueblos hermanos.

ESCUCHAMOS bellas canciones sicilianas, asistimos a la obra teatral de Kostas Valetas: «Elena Negrin», donde un presidente duda ante la alternativa de condenar a muerte a un poeta, y nos divertimos con «Federico III, el simple», de Gianni Diecidue, escritor del Antiguo grupo, que parece jugar mientras interpreta su breve comedia de lo absurdo. Y escuchamos un hermoso recital de Rafael Alberti, que sobre el escenario, con su pañuelo verde y su chaqueta blanca, parecía un dios de cabello cano, mientras su voz se volvía música, hasta hacernos dudar si se trataba de un poema o un harpa exhalando sus notas, envolviendo al público en ese halo lírico que incluso puede tener una meada, cuando se la describe con la cadencia y el amor de la palabra del poeta gaditano, figura central de este encuentro.

PERO es la variedad y la discusión lo que hace interesante estos congresos, la disparidad de criterios. Para muchos, estos actos eran una fiesta que nada tenían que ver con los problemas culturales. Akalay, el escritor marroquí afincado en Italia, no parecía muy entusiasmado por el folklorismo. Opina que la poesía es una necesidad existencial. Es, además, un pintor que colorea sus cuadros con sustancias extraídas de los plásticos. «El plástico es el símbolo de nuestra época». Modalidad que él define como protesta contra la sociedad del consumo.

EL tema central era una pregunta que origina respuestas aparentemente distintas, aunque hay en todas un punto de unión: Comunicación. ¿Por qué se escribe y para quién se escribe?

ROLANDO Certa, director de Impegno-70, ensayista y poeta, define la poesía como «el corazón del mundo». Rechaza el arte por el arte, pues es necesario entrar en la vida, comprenderla, discernirla, amarla. Y para ello hay que comprometerse con la sociedad y la historia, con el ser humano. Sus palabras son un canto a la vida, la búsqueda de lo auténtico, la búsqueda de una nueva filosofía que se aice contra la realidad del mundo actual que mata el humanismo mientras contempla impasible las torturas, las guerras, muertes... drogas... No se puede acabar con el dolor, pero se puede crear belleza, en un mundo en el que según Lukacs, «Ser hombre significa soledad».

EL escritor yugoslavo Boris Wichinsky, que escribe en lengua macedonia y publica sus libros en una editorial de Roma, es otra figura relevante en esta reunión porque ha sabido plasmar en sus novelas las contradicciones que surgieron después de la guerra del pueblo yugoslavo, derivadas del poder burocrático del Partido Comunista. Y habla de la autogestión, a través de la cual su país ha llegado a ser un ejemplo de cooperación cultural.

PERO el personaje más llamativo de esta isla alimentada por cultura helénica y árabe, sin influencias occidentales, donde se enaltece el trabajo por la vida, donde se trata de conectar con antiguos valores y no se ha perdido la fe ni la esperanza en los que puedan emerger nuevamente, es Nat Scammacca, el Joker del Antiguo grupo. Nacido en Brooklyn, estudiante en las Universidades de Long Island y New York, piloto durante la segunda guerra mundial, es actualmente profesor en Palermo y reside en Trapani. Llegó a Italia en busca de su origen, y afincado en la isla concibió el Antiguo grupo, contrario a cualquier grupo, pues no reúne a poetas identificados con una forma, ni una estructura, ni una ideología. Su único lazo es el Anti y son, naturalmente,

contrarios al fascismo, a la mafia, a cualquier organismo opresor. Nat Scammacca se siente orgulloso de haber encontrado su identidad en la isla que se caracteriza por su disparidad. La razón, la observación y el sentimiento le llevan a escribir. El deseo de dar paso al pluralismo cultural en este pequeño trozo de tierra que se siente unido a los pueblos árabes, griegos, españoles, italianos, turcos y chipriotas. Pero sobre todo defiende su dialecto. No es un ciudadano italiano sólo siciliano. Arguye que el soneto fue inventado en Sicilia por Iacopo Lentini, y que la primera expresión formal literaria europea partió de Palermo en lengua siciliana durante el reinado de Federico II. Hay, desde luego, en el Antiguo grupo un denominador común, un propósito desmitificador y popular. Escriben para el navegante, el minero. Defienden la literatura para masas y sus poemas tienen el delicado lirismo que canta la belleza o el dolor, pero son también grito violento que se alza contra el poder. Aunque hay entre ellos poetas de una delicadeza casi religiosa, como Pirrera, poetas de recitales y murales, poetas contra la alineación, poetas elegantes con gusto por lo clásico.

LAS palabras se suceden durante horas un día tras otro, mientras afuera, sobre el agua quieta de la piscina, burbujan las gotas de lluvia recibida con alegría por los sicilianos.

SE habla de Camus, reclamando su ciudadanía como escritor mediterráneo; de Moravia, cuya última novela, «1934», ocupa el primer puesto entre los libros más vendidos y en la que aborda, como hiciera Camus, lo absurdo de la existencia. Un griego nos explica que la sociedad no puede funcionar sin la lengua y la cultura, sin la libertad de expresión. Es necesario comunicarse. Un italiano piensa que, a través de la poesía, se hace historia y es a la vez un canto popular. Lo mismo piensa el profesor español José Luis Tejada, que está de acuerdo con Bécquer en que

«Poesía eres tú» y cree, contrariamente a Cernuda y Juan Ramón Jiménez, que ha de ser popular.

LOS escritores jóvenes, por lo general más politizados, hablan de la lucha por la paz y les preocupa salvaguardar el Mediterráneo. Antonino Contiliano opina que la libertad no se le otorga al hombre, ha de luchar para conseguirla, para escapar al dominio de las pasiones, de la raza, de la nación, de otros hombres. No hay que someterse a los sistemas económico-políticos que manipulan la realidad en perjuicio de las relaciones humanas entre los individuos y los pueblos. Es un deber escribir para «revelar» la mistificación cultural de la existencia y proponer la lucha por alcanzar un modo de ser diferente del actual, en este momento de crisis de modelos.

Paz, amor, esperanza y libertad. Y el Mediterráneo.

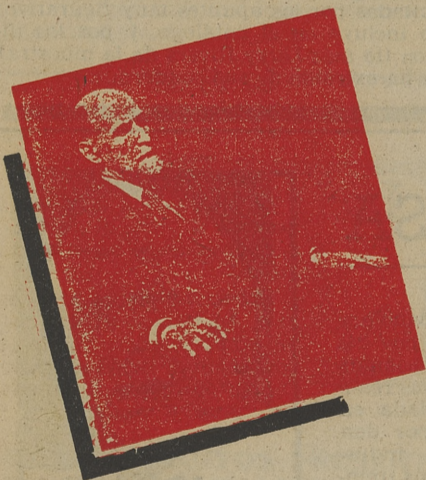
CASTELLANOS de Castilla / ¡nunca habéis visto la mar! / Alerta que en estos ojos / del sur y en este cantar / yo os traigo toda la mar!, grita Alberti en sus poemas.

Un profesor argentino afincado en Trieste me dice que no es posible saber qué es lo popular y cómo se conecta mejor con el pueblo. «Yo traté de experimentar con mis alumnos, haciéndoles ver la realidad próxima, los problemas sociales, la actualidad. Pero ellos seguían prefiriendo a Shakespeare. ¿No es sorprendente que el autor inglés logró captar la atención del pueblo? Había en sus obras suficientes muertes y adulterios para interesar. El análisis de sus personajes, la profundidad, el respeto y la admiración vinieron luego y no fue el vulgo quien los descubrió».

UN centenar de escritores han intentado dar su respuesta a ese porqué y ¿para quién se escribe? Y parece que derramar palabras sobre el papel puede ser todo: amar, reír, llorar, cantar, esperar... Aunque tal vez solamente sea respirar.

Escribe Angel LAZARO

El modernismo y Juan Ramón



SOBRE lo que fue el movimiento llamado modernista creemos que nadie lo definió mejor que Juan Ramón Jiménez en una conversación que sostuvimos con él cierta tarde en Madrid, en su piso de la calle de Padilla. Aquella conversación fue publicada en el diario «La Voz» con el seudónimo de «Proels». En ella decía del modernismo el autor de «Platero y yo» lo siguiente:

«Es necesario ya esclarecer lo que fue el modernismo. El modernismo no fue solamente una tendencia literaria; el modernismo fue una tendencia general. Alcanzó a todo. Creo que el nombre vino de Alemania, donde se producía un movimiento religioso de tipo reformista por los curas llamados modernistas. Y aquí, en España, la gente nos puso ese nombre de modernistas por nuestra actitud. Era el encuentro de nuevo con la belleza, sepultada durante el siglo XIX por un tono general de poesía burguesa. Eso es el modernismo: un gran movimiento de entusiasmo y libertad hacia la belleza.»

Este párrafo, que luego ha figurado casi íntegramente en algunos manuales de literatura, y que el propio Juan Ramón repitió en sus conceptos, si no literalmente, en un curso pronunciado años más tarde en la Universidad de Puerto Rico, y que fue recogido por Ricardo Gullón en un libro, está también recogido en un libro nuestro publicado por aquella Universidad el año 1963 titulado «Semblanzas y ensayos», al ser incluido en el libro aquella conversación con el poeta de Moguer sobre poesía en general, pero a la que el tiempo había dado especial significación en cuanto toca al modernismo.

Véase, si no, lo que sobre Rubén Darío y el modernismo, implícita o explícitamente, decía Juan Ramón en aquel diálogo unos momentos después al preguntarle nosotros si Darío había sido el capitán de aquel movimiento:

«Hay el Darío universal, que yo defiendo, y hay el Darío de lo exótico y lo castellanista (entre paréntesis decimos

nosotros ahora: ¿por qué el Darío castellanista no había de ser también universal? Castellanista es, digamos, Antonio Machado, y su castellanismo no hay duda de que es poesía universal). Hay el Darío exótico de las princesas y los lotos y el Darío castellanista, que canta a los hidalgos del XVI. (Véase ahí, anotamos otra vez la influencia de Darío en uno del 98; Azorín: «Don Juan, don Lope, don Rodrigo», etcétera, con el último verso del soneto rubendariano: «y la vieja vida española»). Hoy nos parecen tan rancios —proseguía Juan Ramón— aquellos lotos y aquellas princesas como los viejos soportales y los hidalgos don Juan, don Lope, don Rodrigo... En Rubén Darío aquello fue una emoción de forastero. Queda el gran Darío. Ese está vivo en todos los poetas actuales. En concepto y en léxico.»

Antes de proseguir en esta especie de refutación —y perdonémosle la audacia— de aquellas ideas juanramonianas contra el castellanismo de Rubén Darío, queremos insinuar el tema, plantearlo ya, aunque haya que explicarlo más adelante, naturalmente, de lo que Juan Ramón llama emoción de forastero, y que nosotros llamaríamos emoción de hombre hispánico de la otra ribera. Ahí estaba el poeta de la Hispanidad, que simboliza todo un movimiento espiritual más allá de cualesquiera problemas políticos y económicos que el tiempo resolverá —esperemos— en esa pugna entre la América sajona y la española, llamada latina también con un calificativo menos concreto y menos auténtico a nuestro juicio.

Pero Juan Ramón, ¡no faltaba más!, decía cosas trascendentes, pese a su manía, llamémosle así, contra lo castellanista, que no sólo está en Antonio Machado, sino también en su hermano Manuel cuando escribe su poema llamado «Castilla» por donde pasa el Cid, «polvo, sudor y hierro», y en el propio Juan Ramón de aquel bellísimo soneto cuyos dos primeros versos dicen así:

Estaba echado yo en la tierra, enfrente
del infinito campo de Castilla,

soneto tan machadiano que podría firmarlo el propio Antonio Machado. Y es que las influencias mutuas en una misma generación no pueden evitarse, y Juan Ramón no pudo evitar en este soneto la de Machado, pese, repetimos, a su prevención anticastellanista, que tal vez —todo hay que decirlo— fueran celos literarios celos de poeta, que siempre los ha habido, desde Lope y Góngora hasta nuestros días. Nobles celos porque significan estímulo mutuo y afán de superación del contrario, aunque, a veces, se llegue a zaherir y agredir con el natural regodeo de quienes asisten a

la polémica. No hagáis demasiado caso de estas aparentemente malquerencias de unos poetas para otros, porque, en el fondo, lo que están haciendo es pedirle al contrario que se supere para superarlo él a su vez. Y de este modo avanzan, aunque en ciertas ocasiones parezca que retroceden o retroceden de verdad las artes literarias, como retroceden, dando el salto atrás, el esgrimista con su florete ante el contrario, sin que sepamos tampoco, en ocasiones, si es para lanzarse de nuevo al ataque y avanzar con más brío y destreza.

«En la poesía joven —proseguía Juan Ramón partiendo del tema del modernismo— está más clara la influencia de Rubén Darío que en la generación intermedia. Todos los poetas de mi generación le debemos mucho a Darío, incluso Unamuno, que pertenece al 98 (yo también le debo a Unamuno, puntualizaba en un paréntesis de su conversación conmigo Juan Ramón), pero hoy Darío está más vivo que nunca. Aparte de esto, puede decirse que nos hallamos en pleno modernismo. Hay actualmente en España un gran entusiasmo por la poesía. Por lo demás, el modernismo existirá siempre, con el nombre que sea, porque el nombre se lo ponen los demás, ya que no se trata de una escuela, sino de un movimiento permanente.»

Lo que Juan Ramón quería dar a entender también con estas palabras es que el objetivo en poesía no tiene importancia y lo que hay que ser es poeta; lo de exquisito, grande, genial, de vanguardia, etc., se lo ponen los demás, porque todo poeta auténtico es de vanguardia, sin proponérselo, del mismo modo que quien no es poeta, por mucho talento que tenga o por mucho que trate de colocarse en tal o cual grupo de pretendida o verdadera vanguardia, no será poeta, que es cosa de ser y no de parecer o de situarse en tal o cual sitio y adoptar esta o la otra postura.

Juan Ramón concluía hablando de un poeta —mujer— que tan frecuentemente se olvida por muchos que barajan nombres en la poesía española, porque españoles son también los idiomas regionales: «Es curioso —terminaba Juan Ramón—. Rosalía y Bécquer influyen en Rubén Darío; Darío amplifica a Bécquer (toda su primera época es becqueriana), y cuando se les creía despedidos a los tres aparecen en la poesía otra vez.»

¡Y tanto que aparecen! —añadimos nosotros—. Porque si Rosalía y Bécquer influyen en Darío, según opinaba Juan Ramón, y estamos con ello absolutamente de acuerdo, ¿qué duda tiene que el Darío modernista, y aun el no modernista, influye decisivamente en Valle-Inclán?