

VIERNES LITERARIO

LETRAS

ARTES

CIENCIAS

TEMAS DE LA CULTURA

BIBLIOGRAFIA GENERAL

Suplemento semanal del diario PUEBLO

Viernes 30 de octubre de 1981

CONVERSACION CON VARGAS LLOSA

CUANDO Jorge Mario Pedro Vargas Llosa, nacido en Arequipa, Perú, en 1936, tenía dieciocho años, le llamaban, aunque no le gustaba, Marito, iba al cine siempre que podía acompañado de su tía Julia, bien cogidos de la mano, pensaba que la vocación literaria era incompatible con el baile y los deportes. Aquel periodista radiofónico, atosigado por los estudios y por mil trabajos «alimentarios», que sólo podía escribir los domingos, admiraba, aunque no hubiese leído, a Proust, a Joyce o a Faulkner, a un escritor stajano- vista de seriales radiofónicos, que en la ficción se llamaría, años después, Pedro Camacho, que vivía para escribir. Hoy, cuando ya no es Marito, sino Mario Vargas Llosa, cuando ya el éxito le acompaña, este gran novelista peruano no cree haber sacrificado nada a la literatura, sino que ésta le ha dado los mejores momentos de su vida. Hop, Vargas Llosa, el «sartrecillo valiente», como le llamaban sus amigos por su pasión nunca traicionada por Sartre, quiere recordar, como modelo de dedicación, no a aquel Pedro Camacho, sino a un escritor, cuya larga vida la llevó incansable a las cuartillas: Josep Plá.

VARGAS Llosa lleva unos días que no para, ayudando a promocionar su última novela, su obra más ambiciosa, la que más tiempo le ha costado escribir, «La guerra del fin del mundo», que en España, en edición de rústica, ha editado Plaza-Ja- nés y en edición de lujo, Seix-Barral. «La guerra del fin del mundo» tiene como tema la guerra de Canudos, a final del siglo pasado, en la región brasileña de Bahía, en donde todo un pueblo se rebeló siguiendo las doctrinas mesiánicas de Antonio

Consejero. (Vargas Llosa dijo una vez: «Sólo escribo sobre el Perú y sólo me interesa escribir sobre el Perú.»)

—Este es el riesgo de las afirmaciones tajantes. La verdad es que nunca había pensado situar una novela fuera del Perú, me creía incapaz de dar vida a unos personajes, que no hablaban mi lengua, a unos ambientes, que no conocía. Y además situada la novela en otro tiempo, en el siglo pasado. En fin, pero el tema de Canudos, que conocí a través de la excelente novela del brasileño Euclides da Cunha, «Os sertões», me fascinó. La realidad resultó ser más fuerte que mis convicciones. Nunca me lo hubiera imaginado, no me interesaba la novela histórica, pero, ya ves, he acabado haciéndola. Me sedujo el mundo de Canudos y acepté el reto, pues no era fácil. Tenía que encontrar un lenguaje en español que semejase la lengua extranjera, que hablaban mis personajes.

Tiene el escritor fama de trabajador, de dar muchas vueltas a sus novelas, de no quedar nunca satisfecho. De «La ciudad y los perros», primeramente llamada «Los impostores», luego «La morada del héroe», que ganó en 1962

el premio Biblioteca Breve, abriéndole el camino a la fama, llegó a escribir mil quinientos folios. La elaboración de esta última novela no ha debido ser menor.)

—Empezó más bien que-

riendo ser un relato corto, situado en la tercera campaña militar de Canudos (hubo cuatro). Desistí al ver que iba a ser un gran desperdicio. Limitándome a una etapa concreta no podía abar-

car los diferentes elementos de un fenómeno mesiánico tan complejo. Me decidí, pues, a contar toda la guerra, desde antes, incluso. Hice una primera versión, caótica, desordenada, desarro-

llando episodios de distinta manera. Pero es mi manera de trabajar. Me sirve para arrancar. El primer borrador es el que más cuesta. Me demoré dos años en esta versión inicial. Hasta entonces

no había viajado a aquella región tan desértica y retrada. El viaje fue fundamental. Me documenté a fondo, pero sobre todo conocí a mucha gente, en cuya memoria aquella guerra estaba viva. Después de dos años trabajando y documentándome (encontré material hasta en Estados Unidos), ya estaba listo para reescribirla. Esta ya fue una etapa más agradable, escribía con seguridad. Hice muchos cambios. Pero tenía la estructura. Sabía lo que quería hacer.

(José Miguel Oviedo, uno de los más importantes estudiosos de su obra, cuenta que de «Los cachorros», una pequeña obra maestra, Vargas Llosa hizo diez o doce versiones y que la definitiva lo fue a la fuerza, ya que se estaba imprimiendo y fue imposible modificarla. Parece como si Vargas Llosa, de poder, rehacería constantemente su obra.)

—Si pudiera rehacería todo evidentemente. Pero, claro, cuando algo se publica, parece que debe quedar definitivo, es inevitable. En principio yo no releo nunca mis obras, por el temor de rehacerlas. «Los cachorros» me costó mucho, no acababa de encontrar el punto. Yo quería que fuese una historia que debía ser cantada, una historia para ser leída en voz alta, trabajé mucho y me costó encontrar el ritmo musical adecuado.

(A Vargas Llosa se le considera un triunfador. Todas sus novelas han tenido éxito, han obtenido premio, han despertado eco. Quizá esto le podría condicionar al escritor.)

—Reconozco que he tenido suerte, desde el principio me encontré con editores; éste era el problema principal que teníamos los escri-

(Pasa a la pág. siguiente.)



Escribe
Javier GOÑI

“La creación
es una
criatura
devoradora
que te come
los días
y las noches”

• “Nunca había pensado situar una novela fuera del Perú... Pero el tema de Canudos me fascinó”



Jesús Fernández Santos, Mario Vargas Llosa y José Luis Sampedro

TRES ESTRENOS NOVELISTICOS

El martes, Jesús Fernández Santos inició la ronda presentando su última novela, «Cabrera», que edita Plaza y Janés. «Es posible que al final el libro resulte una novela picaresca de hoy», dijo el escritor a quien prelude en la presentación José Ortega Spottorno. El miércoles por la mañana, Mario Vargas Llosa, en el Club Internacional de Prensa, dio a conocer «La guerra del fin del mundo», su última y más ambiciosa obra narrativa, publicada en castellano al alimón por Seix Barral y Plaza y Janés. Libro ambientado en un Brasil transido de inquietudes milenaristas y escatológicas, el escritor peruano declaró que el libro «no es un relato histórico, sino la novela de aventuras que siempre había querido escribir».

Por último, José Luis Sampedro dio también a conocer su cuarta novela, «Octubre, octubre», el mismo miércoles, en el Ateneo. El libro, editado por Alfaguara, fue presentado por un amplio elenco: Fernando Chueca, Jesús Polanco, Faustino Córdón, Rafael Conte, y actuó de moderador Manuel Vicent. «El libro trata del amor y la mística, pero, es que hay algo más?», dijo el autor.

«Viernes Literario» ofrece las críticas de estas tres novelas y, en esta misma página, una entrevista exclusiva con Mario Vargas Llosa.

UN POEMA GALLEGO DE J. A. VALENTE *

VII

Esmorecen os sonhos,
cae a noite na noite.
Non hai luz que non sexa
o brancor dos teus seios.

Aíllame no alento.

Que eu poida ouvir aínda,
como Alexander Blok,
o chío das galaxias
cando brille no ceo a cauda acesa
do cometa Halley e cando todos
os sinais do fin
etían sido xuntados.

Imos

cara ó serán, amor, do século
sin saber si inda hai
ventura saecula
ou si a face do enigma non será
nosa face no espello
e si tódalas verbas
non se terán,
sin sabérmolo nós, de seu comprido.

«Se desvanecen los sueños, / cae la noche en la noche. / No hay luz que no tenga / la blancura de tus senos. / Aíllame en el aliento, / que pueda oír aún, / como Alexander Blok, / el chillido de las galaxias, / cuando brille en el cielo la encendida cola del cometa Halley y cuando todas / las señales del fin / hayan sido juntadas / Vamos / Hacia el atardecer, amor, del siglo / sin saber si todavía existe / ventura saecula / o si el rostro del enigma no será / nuestro rostro en el espejo / y si todas las palabras no se sostendrán, / sin que lo sepamos, por su cumplimiento.»

(*) Pertenece a Sete cántigas de alén. Versión castellana de César Antonio Molina, que comenta la obra de Valente en la página 4.

Escribe Francisco RIVAS

CRONICA DOMESTICA DEL FINAL DE LA DECADA

Lo que un apoltronado crítico catalán que habla «con pinzas en la nariz» bautizó como «la movida madrileña», esto es, la nueva ola, la new wave, la era proprockera y sus alrededores o los mil y un grupos de música —más novias y amigos que, a veces, se dedican también a otras artes y actividades—, que desde el 77 recorren y asuelan Madrid por sus cuartos costados, ya tiene su petite histoire: Música moderna, apenas cien páginas escritas por Fernando Márquez, alias El Zurdo, y editadas por La Banda de Moebius. Diré, en primer lugar, que se trata de una crónica necesaria y doméstica, pues la memoria de los hombres es voluble y conviene ir fijando los bocetos y nombres de quienes han convertido Madrid en capital real de muchos asuntos, en una ciudad mucho más entretenida y sugerente que la que heredaron.

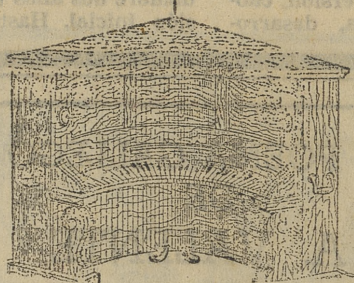
DIGO doméstica y este calificativo, a mi modo de ver, contiene las mayores virtudes y defectos de esta historia escrita no digo por uno de sus protagonistas, sino por quien fue, quizá, su principal inspirador, uno de esos chavales a los que las circunstancias de la vida convierten en bisagra generacional, principal comecocos de los hijos pequeños de las mejores familias de la ciudad.

KAKA de Luxe: en el principio..., así se titula el primer capítulo. Y en ese principio —finalizaba el año 77, con la caída de las hojas empezaba a florecer en Madrid una barbilimpia punkit local—. El Zurdo ya jugaba un papel principal en la película como teórico, motor y cantante solista de un invento, hoy ya mítico recuerdo. A partir de ahí nos relata las historias y vicisitudes de una serie casi infinita de grupos (Alaska y los Pegamoides, Radio Futura, Zombies, Paraiso...), personajes (Olvido, Carlos Berlanga, Santiago Auserón, Bernardo Bonzezz...), locales, emisoras, críticos, revistas... una galería casi completa —los olvidados, hay que reconocerlo, son pocos—, la misma por la que, en gran medida, hoy seguimos dando cuerda a nuestras divagaciones noctámbulas. Con la pequeña diferencia de que entonces, ayer mismo como quien dice, asistíamos a un desfile de jóvenes frescos y prometedores y hoy, en el mejor de los casos, son prometedores supervivientes de una historia que ya ha dado muchos bandazos. Y los que quedan —bandazos y olas— por venir.

CONTAR la historia de moda tan desde dentro garantiza, como es el caso, suficiente información y familiaridad con el tema, cosa siempre de agradecer. También un alto grado de parcialidad y que ninguno de los restantes protagonistas, casi tantos como la edición misma del libro, se reconozca en él, incluso se sientan vejados o minusvalorados. Lógico porque, entre otras cosas, ésta es la historia de una carrera hacia un estrellato del que todavía nadie ha oído sus muelles. Y porque el lado doméstico de la misma, la trastienda, los dimes y diretes, constituyen una parte im-

portantísima, aunque a los posibles lectores de otras galaxias conocer el color del camión de las monjas del colegio donde estudió Olvido pueda parecerles frívolo y trivial.

TENIENDO en cuenta esto considero que el principal defecto del libro radica en el intento de autor de mantener el tipo «historicista», intento condenado al fracaso de antemano, además de por lo ya dicho porque resulta que El Zurdo —esto, al menos, nadie podrá reprochárselo— es un alma poseída por no pocas manías y obsesiones además de por unas cuantas ardientes fidelidades, musicales, políticas y de todo tipo, cuya presencia a lo largo de estas páginas es constante. Y sana, añadiría, pues, aunque sé que nunca quedará bonito decirle a un autor lo que debería haber hecho, pienso que El Zurdo, en este caso, debería haberse liado con más decisión la manta a la cabeza, la manta de la memoria personal, las obsesiones y las fidelidades y tirar hacia adelante con ella, invectando más literatura personal, perfeccionando con mayor descaro «su» particular historia del asunto. Todos se lo hubiéramos agradecido sabiendo, como sabemos, que este prolífico e imaginativo personaje de poco más de veinte años, admirador de Ledesma Ramos y Drieu la Rochelle por más que naciera canijo y con la nariz ganchuda, no sólo es fundador de varios de los grupos de rock más inquietos de estos años (después de Kaka de Luxe, Paraiso, Pop Deco y, última mente, La Mode), compositor de algunas de sus más bellas canciones (entre ellas La Pluma, aquella de «No te acerques Eulalia, que estoy eléctrico, eléctrico, eléctrico...», verdadero himno del fin de década), sino que también ha demostrado una acentuada vocación literaria ejercida en boletines marginales, como sus aludidos Cuadernos de Pensamiento Revolucionario Independiente, en revistas hoy desaparecidas como Dezine y Zikurath, en un libro de relatos, Historias de la Nueva Ola, editado hace dos años por la misma editorial y bastante aceptable para ser un primer libro, lista a la que hay que añadir un montón de originales, acabados y por acabar, entre los que se encuentra una preciosa —novela— corta-en-busca-de-editor cuyo título, FE JONES, una española para los 80, es ya todo un poema. En fin, quizá le sobren prisas y trabajar un poco más un estilo todavía demasiado compulsivo, de todas formas no lo duden, comprenlo antes de que se agote en los quioscos.



Conversación con Vargas Llosa

(Viene de la pág. anterior.)

tores latinoamericanos en los años cincuenta. Yo siempre me he preguntado qué hubiera sido de mi sin Carlos Barral, sin el premio Biblioteca Breve. Ahora bien, no creo que la sensación de éxito condicione mi trabajo. El trabajo de escribir es un trabajo solitario. Te enfrentas sin ayuda de nadie con cosas muy íntimas, andas en tinieblas hasta que acabas. En esta última novela, la sensación de inseguridad, las dificultades han sido mayores. El éxito de un libro, qué duda cabe, es importante. Pero no es lo único. Hay un reto personal, una ambición íntima, que nunca se satisface: nunca acabas de saber lo que vale en realidad lo que escribes. En definitiva, lo esencial no es escribir éste o el otro libro, sino escribir. Aquí encuentra la vocación su premio.

(Vargas Llosa, un jovencísimo Vargas, escribió una obra teatral, «La huida del Inca», sobre la cual su autor echa un piadoso velo. En 1980 escribió otra obra, «La señorita de Tacna». No es el teatro, dice, una actividad marginal.)

—La verdad es que me gusta mucho, siempre tengo la tentación del teatro. Siempre pienso en proyectos. En el caso de la señorita de Tacna tuve claro desde el principio que era una historia teatral, la mejor manera de narrarla era en un escenario. El punto de partida fue una imagen: la de una viejecita casi centenaria, que vive entre sueños, refugiada en su memoria, en su niñez. Yo tuve una tía-abuela, en la que me inspiré. Yo crecí oyéndola hablar. Ahora que he acabado con esta novela quiero escribir teatro, algo de humor, una farsa.

(Algunos críticos y lectores encontraron «Pantaleón y las visitadoras» como una obra menor, como si el empleo del humor no estuviera a la altura de sus otras obras.)

—Yo también participé en este prejuicio tan hispánico de considerar el humor como un género menor. Yo pensaba, hasta escribir «Pantaleón», que ninguna gran novela podía ser humorística. Una visión de la realidad hecha a través del humor no podía ser más que superficial. Esto hoy me parece injusto y falso. El humor es tan serio como otros ingredientes de la literatura. No quiero ser el valedor del libro, pero yo realicé en él un trabajo riguroso; eso sí, me divertí mucho hacerlo. Puestos a elegir, mi obra preferida no sería «Pantaleón», claro, pero no por ello la voy a dejar a un lado. Creo de todos modos que mi visión de la literatura se enriqueció mucho con esta novela, con el empleo del humor.

(En «Historia secreta de una novela», un librito que cuenta la génesis de «La ca-

sa verde», Vargas Llosa escribe: «Es difícil pensar en ser un escritor si uno ha nacido en un país donde casi nadie lee.»)

—La situación ha cambiado mucho. Si comparas cuál era el público lector de cuando yo empecé al de hoy, el cambio es asombrosamente enorme. Cada vez se lee más. Ha cambiado la actitud de aquel lector que sólo quería conocer traducciones. Cuando yo empecé era muy raro que nos entusiasmará a nosotros por un escritor en lengua española. Cada vez hay más movimiento editorial. Si creo, como dices, que el escritor latinoamericano ya no escribe tanto, como ocurrió en el pasado, para Europa, como para sus propios compatriotas.

(Marito, en «La tía Julia y el escribidor», se muestra convencido de que la vocación literaria es incompatible con el baile y los deportes...)

—Ja, ja, ¿eso decía? Fijate, con lo que a mí me gusta el deporte... La literatura necesita una dedicación exclusiva. Yo no he sacrificado nada por ella. Es mi vida, mis mejores momentos los he pa-

sado leyendo o escribiendo. Me lo ha dado todo. La literatura te absorbe; cuando empecé, que fue duro, como pasa a tantos otros escritores, escribir estaba mal visto, no te aseguraba un porvenir, y qué me importaba a mí, el porvenir que veía en los demás, no me gustaba; yo, por encima de todo, quería ser escritor. Pasé años duros trabajando a salto de mata, escribiendo sólo los domingos. Luego vine a Europa, a Madrid, en donde en una pensión, cerca del Retiro, me dije a mí mismo que sería escritor. Luego París, mi sueño. Tuve la suerte de trabajar en radiotelevisión francesa, que me dejaba mucho tiempo para escribir.

(Aunque no haya leído a Corín Tellado, aunque no sea el opo del pedro macho, Vargas Llosa admira esta clase de escritores totales, que sólo viven para escribir.)

—Me fascina y me obsesiona esa entrega absoluta a la literatura, ese darle todo, el que resulte ser la justificación de tu vida. Pero hay, en otro nivel, claro, un es-

critor que admiro profundamente: Josep Plá, es un caso increíble, miles y miles de cuartillas, toda una vida de hormiga, vivió y viajó mucho, pero todo lo trasladó al papel, de todo escribió. Esto es la creación, una criatura devoradora, que te come los días y las noches.

(Antiguo cadete de la escuela Leoncio Prado, en donde sitúa su primera novela, Vargas Llosa señaló una vez: «Yo escribo diariamente con una disciplina militar.»)

—Espero que esto sea lo único que me ha quedado de aquella vida. La verdad que, salvo en mi trabajo literario, en lo demás no soy nada disciplinado. En mi caso el trabajo es el mejor abono para la creación. No consigo crear un clima de trance, de inspiración, si no es a través de la asiduidad, de la constancia, de la terquedad, así consigo un clima de exaltación.

(Vargas Llosa, el sartrecillo flaubertiano valiente y constante, a pesar del éxito, no cree haber tocado techo como escritor. «Triste sería, dice, pensar que ya no voy a hacer cosas mejores.» Proyectos no le faltan.)

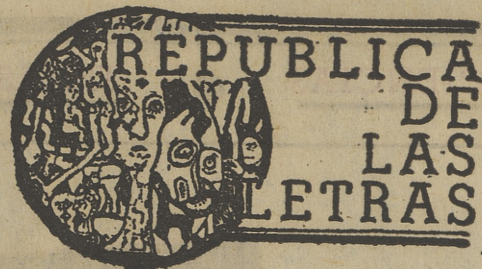
Escribe Jacinto LOPEZ GORGE

MAS REVISTAS DE PROVINCIAS

MURCIA y Albacete, cuya unión va a quedar rota con las autonomías, cuentan con revistas —excelentes revistas, de las que no hablo por vez primera— muy hermanadas: «Tránsito» y «Barcarola». Tan hermanadas que el poeta Salvador García Jiménez, director de «Tránsito», pertenece al Consejo de Redacción de «Barcarola». «Tránsito» acaba de publicar un prieto volumen doble (el J-K), con más de treinta poetas y ocho ilustradores —entre los primeros, Dictionio del Castillo, María Cegarra, Carmen Conde, Dionisia García (que dirige esta revista con García Jiménez), Salvador Pérez Valiente (que también figura en el trio directivo), Francisco Sánchez Bautista y el propio García Jiménez. Este también firma uno de los dos amplios trabajos críticos sobre libros de poesía. El otro, sobre una antología poética de la joven poesía murciana, lo firma Santiago Delgado. En cuanto a «Barcarola», que dirige Juan Bravo Castillo, sigue en su línea de gran revista —casi doscientas páginas—, a la que no es ajena ni la poesía —una veintena de poetas: Quiñones, Guereña, Dionisia, Peri Rossi y otros—, ni la narrativa —Perucho, García Jiménez, Ana María Navales y seis más—, ni las traducciones inéditas, ni los trabajos monográficos, precedido todo ello de una página sobre Juan Ramón, de Manuel Andújar. También me llega, por otra parte, la revista «Doña Berta», cuyo primer número, que dirige en Madrid José M. Montells y coordina en Lisboa José Bento, está dedicado a Luis Vaz de Camoens. Tampoco es de provincias, sino igualmente de Madrid, la «Revista Hiperión», otra voluminosa publicación de casi doscientas páginas, con prosa y verso de jóvenes poetas y de otros no tan jóvenes, que dedica todo el número —el 6— a un solo tema: el miedo, en un afán de lucro «contra la inercia y la rutina», según su breve nota editorial. Por cierto que en el mismo envío Ediciones Hiperión, editora de la revista, como es obvio, incluye también, entre otros libros, «El centro inaccesible», que es toda la poesía, del 67 al 80, de Antonio Martínez Sarrión, prologada por Jenaro Talens.

LOS PREMIOS DE LA CRITICA Y OTRO PREMIO GORDO DE POESIA

PROMETIA yo la semana pasada decir algo de la asamblea general de la Asociación Española de Críticos Literarios que precedió al IX Coloquio de la Association Internationale. Esta asamblea tuvo como tema cardinal la discusión de un nuevo reglamento de los Premios de la Crítica por el que, de ser aprobado, se regirían estos premios a partir de los correspondientes a 1981. El debate fue largo y apasionado. Pero el reglamento, con algunas enmiendas, fue finalmente aceptado por casi todos. Confiamos en poder publicar la próxima semana, en nuestro «Viernes Literario», este reglamento, que es de interés general para todos los poetas y narradores que publican sus libros en las cuatro lenguas —castellano, catalán, gallego y vasco— del Estado español, ya que a los Premios de la Crítica optan, automáticamente, como es sabido, todos los libros de narrativa y poesía publicados durante el año, sin que necesariamente, claro es, sean presentados por sus autores o editores. Por último, quiero saludar la convocatoria de un nuevo premio gordo de la poesía española, el Premio Mundial Fernando Rielo de Poesía Mística supera en su dotación —600.000 pesetas— al hasta ahora llamado premio gordo: el Premio Internacional de Poesía Ciudad de Melilla, dotado con medio millón. La Fundación Fernando Rielo patrocina este nuevo premio insólito —insólito entre los premios de poesía, que apenas alcanzan las doscientas mil o el cuarto de millón de pesetas, en los mejores casos—. El libro premiado y los dos finalistas se publicarán en la también recién creada colección Fernando Rielo de Poesía Mística. El plazo de admisión finaliza el 10 de noviembre. Secretario permanente de este premio es el poeta Justo Jorge Padrón (Jorge Juan, 102, Madrid-9), a quien se puede solicitar las bases.



LOS CENTENARIOS DEL 81

El año de Picasso, con ese 25 de octubre de su centenario, tan tenido en cuenta por todas partes —no digamos en esta España libre de hoy—, quizá nos oscurezca un poco a otros grandes españoles a los que también se está enalteciendo con la misma motivación. Los homenajes a Juan Ramón, sobre todos, van sucediéndose igualmente, aunque con mayor limitación geográfica. La universalidad de Picasso no es comparable a ninguna. Ni el 25 de diciembre, día en que nació Juan Ramón, podrá alcanzar —ni tan siquiera en España— la resonancia de este 25 de octubre picassiano. Pero siguen los homenajes juanramonianos, que culminarán ese día de Navidad —REPUBLICA DE LAS LETRAS ha comentado ya muchos—, y ahora tenemos sobre la mesa el número doble extraordinario de «Insula», dedicado todo él a Juan Ramón Jiménez, con numerosos artículos de importantes firmas —María Zambrano, Ricardo Gullón, Manuel Durán, Rodríguez Padrón, Aurora de Albornoz, Allen Phillips, John Wilcox y Richard Cardwell, por no citar sino algunas— de destacados ensayistas y estudiosos: 25 en total. Del centenario de Santa Teresa dejó buena prueba nuestro Suplemento. Como lo ha dejado del de Picasso. (Nuestro Suplemento y todos los de Artes y Letras que la Prensa madrileña incluye semanalmente.) Pero hay otro centenario del 81 —un siglo de su nacimiento, medio siglo de su muerte— que no hemos de olvidar: el del poeta y ganadero —el de «Andalucía las bajas», «La toriada» y «Romances del 800»— Fernando Villalón, al que han rendido homenajes las revistas «Peña Labra», de Santander, y «Litoral», de Málaga, y hoy comienza a dedicarle un ciclo de conferencias la Asociación de Escritores y Artistas Españoles (Leganés, 10), que inicia José María Alfaro, y en el que van a tomar parte José López Martínez (día 3), Manuel Ríos Ruiz (5), Rafael Morales (6), Basilio Gassent (9) y José García Nieto (10).

CONFERENCIAS, LECTURAS POETICAS, PRESENTACION DE LIBROS

La avalancha ya está aquí. La de todas las temporadas del Madrid de las ocho de la tarde: si no das una conferencia, te la dan. En octubre hemos tenido ya conferencias, lecturas poéticas o presentaciones de libros —más o menos la misma cosa— de Jesús Riosalido —«La poesía danesa», con Jiménez Martos de presentador— e Hipólito Escolar (Biblioteca Nacional), Carlos Murciano —«Las manos en el agua»: presentador, García Nieto (Librería Talentum)—, Carlos Bousoño —«Mi poética y mi poesía» (Fundación Universitaria Española)—, Angel García López —«Santo oficio»: presentador, Rafael Morales (Sala Puerta del Sol)—, José María Valverde —un ciclo sobre «La literatura en peligro» (Fundación March)—, José Luis Sampedro —«Octubre, octubre», con siete presentadores (Ateneo)—, Jesús Fernández Santos —«Cabreras», presentada por Ortega Spottorno—, Luis Rosales, Francisca Aguirre, Claudio Rodríguez y Angela Figueroa (Semana de la Poesía en Moratalaz) y —la mayor expectación, sin duda— Mario Vargas Llosa —«La guerra del fin del mundo», su última novela (Instituto de Cooperación Iberoamericana y Universidad Autónoma, en sucesivos actos, que apenas habrán concluido cuando estas líneas se publiquen).

LA COLUMNA ESCARLATA



EL ÚLTIMO CUADRO

DE HISTORIA

Escribe Santos TORROELLA

YA está aquí, en el ámbito que nunca, aunque desde la emigración, dejó de ser el suyo. ¿Pero lo estará mayormente para el pábulo que lo amenaza de eruditas interpretaciones, jardín abierto para todo historiador nostálgico a redopelo, no de un ayer irrecuperable, sino de un hoy sentido como más acuciante enigma? Todos, entonces, harían bueno multitudinariamente lo que por bueno se tiene que quiso Picasso: que cada cual interprete a su modo el signo y cifra —la alegoría o los símbolos— del imponente cuadro de historia —o, mejor, de crónica, según quería Gaya Nuño que se distinguiese, pues aquí se trató de historia viva al filo de la muerte inmediata— que la descomunal escena nos brinda. Tiene, dentro de la mejor tradición del género, su empaque de grande machine teatral, como oportunamente advierte en el catálogo el bienvenido profesor Mr. Chipp, quien recuerda a tal propósito otras escenografías picassianas de diferente motivación; y, con ellas, nos descubre el sesgo erótico, muy picassiano también, de los símbolos más enrevesados que el cuadro contiene. O que puede contener, porque seguro, seguro, ni por parte de su autor parece que hubo más sino oscuras y larvadas vivencias, para riesgo y ventura de los citados intérpretes, iconólogos chevronés o entusiásticamente improvisados. Con lo cual, el Guernica tendrá, entre tanto chorroón discursivo, más que garantizada su impávida y muda elocuencia interminable.

EN este sentido le gana la partida a sus más calificados antecesores, hasta ayer mismo huéspedes ilustres de este áulico salón, del cual ha venido a desplazarlos bajo los mitologizados triunfalismos coronarios del rompiente techo —que, milagrosamente, o quizá sólo por oportunidad de altura física, permanece intacto— de aquel Lucas Jordán que, aquí, fue más que nunca fra Presto exultante. Estoy seguro de que él, Picasso, no olvidadizo del bienamado Muñoz Degraín de su infancia malagueña, como tampoco de los otros pares de éste —Gisbert, Rosales, Pradilla, Dióscoro Puebla, Lorenzo Vallén...—, que son los desplazados que digo, jamás pensaría en ignorarles tal desaire. Pero lo cierto es que las cosas, a ojos de buen cubero historicista, pueden verse así: como periplo de la grandeza y decadencia del cuadro de historia, desde su impetuoso ascenso posgoyista hasta sus últimas miserias decimonónicas, con el laborioso y definitivo golleteado final, bien entrada nuestra centuria, del Guernica. La historia —la conjunta de todos y no la de cada uno en particular— es, amigos míos de la vanguardia, patética en extremo. La pobre Pintura (mayusculicémosla, para distinguir) andaba perdida tras su desacralización finisecular dieciochesca y se acogió a lo cívico —incluso en sus redrojos de querencia trascendente— para justificarse, al menos, como acicate de ejemplaridades colectivas. ¿Era, quizá, lo último que no podía resignarse a perder? Para que no lo perdiera del todo, los poderes públicos le abrieron generosamente sus arcas en aquellas magnas exposiciones que, entre nosotros, preferimos llamar «Nacionales», en vez de, a la francesa, «Salones». Los millones que ha costado la instalación del Guernica en el Casón son poca cosa comparados con el raudal de caudales públicos que fueron sumiéndose en los kilómetros y kilómetros de gran aparato historicista por los cuales deambuló la Pintura a lo largo de casi un siglo. Sus postreras desinencias —porque la ejemplaridad cívica seguía en pie como anheloso clavo ardiendo— fueron el realismo social, su hijo legítimo y, a seguido, su nieto, legítimo también, el realismo socialista. Romper con ellos, aunque fuera con impulso revolucionario desde el arte, era condenarse a un solipsismo estético que, paradójicamente, en vano pugnaba por no quedarse a solas, que es la frustración de toda revolución verdadera.

AGUIEN que estaba allí, cuando la exposición de París de 1937, me contaba, después, de las nocturnas trifulcas del escultor Alberto, en un bistró próximo, con sus colegas del vecino pabellón soviético. «Está bien —acabó por exclamar, entre airado y condescendiente, el toledano, sintiéndose incapaz de llevar más adelante la insoluble pugna dialéctica—, seguid empeñados con vuestro realismo socialista, pero... ¡coño, hacedlo bien al menos!»

ESTARA la lección del Guernica apuntando hacia esa solución que, entonces y por mucho tiempo aún, parecía imposible y de la cual ese gran cuadro enigmático, con el correr del tiempo, pudiera de pronto avenirse a ofrecer algún vislumbre?

TAL vez. ¿Pero alcanzará a poder ser atisbado un vislumbre así en el nuevo olor de multitudes a que el Guernica es promovido en nuestro Casón, encerrado allí como en zozobranza unidad de cuidados intensivos o como en macrourna de glorioso cuerpo incorrupto en taumatúrgica capilla, bien guardado además por la escolta benemérita —de origen decimonónico, como el cuadro de historia— que las fotografías inaugurales divulgarán por el ancho mundo, para que éste respire, al fin, en paz y sosiego de ritual definitivo?

CONTESTE quien quiera. Lo único seguro es que la Pintura —con mayúscula otra vez—, que no es fantasma, ni espectro, ni cuerpo incorrupto, no lo hará por nosotros.

Escribe Santos AMESTOY

PROPUESTAS ESPAÑOLAS EN EL CONGRESO CARAQUEÑO

LOS lectores de la diaria página de cultura de este periódico han tenido noticia del desarrollo y de las líneas generales del II Congreso de Escritores recientemente celebrado en Caracas.

No va a ser esta la última vez que nos refiramos a él en este suplemento. No obstante, antes de ofrecer a nuestros lectores otras consideraciones de tan destacado evento, hemos preferido detallar las propuestas españolas que fueron elevadas a la sesión plenaria y aprobadas en términos de calurosa aclamación.

TRES fueron nuestras proposiciones. Sin embargo, hoy nos vamos a referir a dos de ellas, dado que la del escritor y editor Carlos Barral se refundió con la del narrador paraguayo Augusto Roa Bastos, que proponía la creación de una federación independiente de escritores de nuestra lengua. Barral, por su parte, habló de «Los derechos fundamentales del escritor en castellano». La propuesta Roa-Barral cobrará especial significación entre nosotros cuando se transmita el acuerdo de Caracas al próximo congreso de la Asociación Colegial de Escritores Españoles, que se celebrará dentro de unos días en Sigüenza.

MAS de ciento treinta escritores, organizados en veintiocho comisiones de trabajo, leyeron unas ciento cuarenta y tres ponencias, que han producido unas dos mil páginas. Estos datos, someramente estadísticos, son traídos aquí con la exclusiva finalidad de indicar que el congreso, que apoyó nuestras propuestas y que nació hace dos años en Las Palmas de Gran Canaria, bajo patrocinio español, parece ir tomando cuerpo institucional. La próxima edición, mejicana, de seguir así las cosas, fijará, sin duda, su continuidad y eficacia.

VIERNES Literario estuvo presente de manera activa en la gran asamblea de los escritores de nuestra lengua. Una de las dos propuestas que hoy reproducimos es precisamente la nuestra, que fue apoyada por una larga lista de escritores, encabezada por Santos Amestoy —autor de la misma—, José Agustín Goytisolo, Carlos Barral, Cintio Vitier, Fina García Marruz, Azuela, Baeza Flores, Manuel Andújar y Martín Ramírez.

MANUEL ANDÚJAR, AL CONGRESO

LA práctica supresión, decidida por el actual Gobierno USA, de la enseñanza básica de nuestro común idioma a millones de hispano-parlantes en aquel país significa, al propio tiempo que discriminación y atropello de incuestionable derecho, un patente menosprecio de nuestra lengua y grave daño a nuestros «compatriotas» en vida anímica.

EN tal sentido, y para que asumamos el ejercicio de la inexcusable denuncia ante la opinión pública de nuestras naciones, me he permitido dirigir un texto, del que adjunto ahora copia, al II Congreso de la Asociación Colegial de Escritores de España, que durante la primera quincena de noviembre se reunirá en la castellana Sigüenza.

PERO me parece imperativo, además, y creo sería valiosa aportación del presente segundo congreso en Caracas un pronunciamiento acerca de la necesidad de solidarizarse igualmente, propugnando acciones constructivas, sistemáticas, con los hispano parlantes de Estados Unidos.

COMO se trata de una vasta tarea, para la que se precisa mancomunar múltiples esfuerzos y voluntades, sugiero que cabría participar en todas las instituciones y regímenes democráticos de nuestro mundo, con la finalidad de establecer, en las ciudades más adecuadas de Norteamérica, casas de la cultura hispanoamericana, que fuesen centros de atracción y proyección de nuestro patrimonio intelectual, literario y artístico, de sus creaciones en marcha, y que mediante nuestra coincidencia en tal empeño no sólo crease benéfico clima, afirmativo de esa identidad, sino que coadyuvase a una mayor y mejor concordancia entre nosotros mismos. En estos términos se produjo la intervención de Manuel Andújar.

RECUPERACION DE MARIA ZAMBRANO

UNA de las más altas cimas alcanzadas por el pensamiento expresado en nuestra lengua es la obra de la escritora española, discípula de Ortega y Gasset, María Zambrano. Esta afirmación la avalan los escritores que con ella compartieron jornadas de trabajo y de ocio creador durante su prolongada estancia en diversos países de Hispanoamérica, el entusiasmo de sus alumnos americanos en las décadas de los treinta y los cuarenta y el entusiasmo emocionado

que en estos últimos años ha provocado —singulamente entre los escritores más jóvenes— el conocimiento progresivo y recuperador de su obra que se está produciendo en España, donde se le dedican homenajes tales como el número monográfico del suplemento cultural «Sábado Literario» (PUEBLO), el recientemente aparecido en la revista ovetense «Cuadernos del Norte», y, sobre todo, el reconocimiento a su labor y a su obra por la Fundación Principado de Asturias —creada este año por la Corona—, al otorgarle el primero de sus significativos galardones.

SIN embargo, desde 1937, año en el que aparece por primera vez en Chile su libro «Los intelectuales en la guerra de España», y desde 1939, en que inicia un exilio todavía no interrumpido (hoy vive en Suiza, en las proximidades del lago Lemán), hasta la década de los cincuenta, es Hispanoamérica el espacio en el que se produce su labor docente: Morelia (Méjico), San Juan de Puerto Rico y La Habana (Cuba). De aquella larga estancia data su colaboración en revistas como las mejicanas «Taller», «El Hijo Pródigo» y «Cuadernos Americanos»; la argentina «Sur», las cubanas «Orígenes» y «La Espuela de Plata», y la uruguaya «La Licorne».

EN Chile, Méjico, Cuba y Argentina se sucede la publicación de su obra, cuya reunión comienza en España —un primer volumen— en 1971. A lo largo



ORIGENES



de aquellos años siembra este continente con sus escritos y su luminosa enseñanza comienza ahora a germinar. Entre otros, los siguientes títulos: «Pensamiento y poesía en la vida española», «Filosofía y poesía», «San Juan de la Cruz, de la noche oscura a la alta mística», «El pensamiento vivo de Séneca», «La agonía de Europa», «Hacia un saber sobre el alma», «El hombre y lo divino».

PESE a ello, el paso del tiempo ha cubierto de olvido de María Zambrano a este continente de su amor y de su ofrenda. Y por todo ello nos parece necesario devolver a América la luz de su pensamiento y de su expresión.

EN consecuencia, y recogiendo el sentir encerrado en varias intervenciones de una sesión de este congreso, proponemos:

① Que este II Congreso de Escritores en Lengua Española invite a las entidades culturales de este continente a la recopilación de su hermosa obra, a su estudio y difusión y, siempre que fuera preciso, al generoso intercambio.

② Que esta invitación se haga especialmente a Méjico (posible futura sede del tercer congreso) y a Cuba, país donde más tiempo permaneció, y donde, entre otras cosas, publica en «Orígenes» su ensayo «La Cuba secreta», texto en el que adivina precozmente un futuro despertar de este país a la luz.

③ Apelar a la Fundación Real Principado de Asturias, cuya sede radica en la ciudad española de Oviedo, en solicitud de ayuda para la difusión de la obra de María Zambrano en todos los países de nuestra comunidad lingüística.

Escribe César Antonio MOLINA

JOSE ANGEL VALENTE EN GALLEGO

MÁS ALLÁ DE UN GESTO

SETE cantigas de alén (Siete cantigas de más allá) (1) es el primer puñado de poemas gallegos que publica José Angel Valente. En carta a su prologuista, el profesor Xesús Alonso Montero, el poeta orensano le comenta: «Estos poemas surgieron en mi de una manera espontánea (brotaron más en el oído que en la pluma, pues mis dificultades ortográficas son muy grandes). Pero, ciertamente, no los considero, ni por la materia ni por la tensión, inferiores a lo que en los últimos tiempos he escrito en castellano.»

A lo largo de toda la literatura gallega y fundamentalmente desde el «Rexurdimento», muchos han sido los «gestos» literarios y lingüísticos de diversos escritores hacia su idioma materno que, por unas u otras razones, había quedado desplazado del entorno de su creación. Por citar solamente unos cuantos nombres representativos, recordaremos que Valle-Inclán escribió un poemario titulado, «Cantiga de vellos»; una de las primeras novelas de Wenceslao Fernández Flórez fue «A miña muller», aunque quizá como tantas otras veces había sido traducida o autotraducida, y Julio Camba también emprendería su actividad de creación con un libro de poemas, «Recordos». Entre los foráneos que utilizaron el gallego en un momento determinado, creo que está en la mente de todos los «Seis poemas gallegos»; de Federico García Lorca. Muchos autores más cercanos a nosotros, escritores en su casi totalidad en castellano, han continuado esta importante tradición de incorporar u homenajear a su lengua vernácula con alguna manifestación. Este es el caso de Valente.

PERO si lo común en la tradición literaria de Galicia es la escritura en castellano o en gallego de manera unilateral, también de forma bilingüe a un tanto por ciento semejante en su misma obra; no lo es tanto el caso de escritores castellanos parlantes que cultiven esporádicamente su idioma perdido, por ejemplo, Torrente o Cela. De todas estas disquisiciones bizantinas surge un eterno tema que debería quedar, para bien de todos, zanjado de una vez. ¿Son escritores gallegos solamente aquellos que escriben en esta lengua? Por supuesto, éstos lo son por derecho propio, pero una historia literaria no tiene ni debe excluir a aquellos otros (máxime dados las eternamente reiteradas condiciones sociopolíticas de esta área geográfica) que utilizan la lengua del Estado.

REGRESEMOS a estas «Siete cantigas de alén». No puedo, sin embargo, evitar otra pregunta previa que seguramente ya se han hecho muchos lectores. ¿Poemas autotraducidos del castellano, o poemas directamente escritos en gallego? La autotraducción en la poesía gallega y también en la narrativa se ha convertido casi en un género literario autónomo, de bastante aceptación y ejercicio. Grandes poetas como Pimentel o novelistas como Blanco Amor, Cunqueiro o Risco, por citar solamente algunos de los casos más llamativos, la practicaron con perfección de maestros. El ritmo, el ámbito tan particular de estas «Siete cantigas de alén» encaja perfectamente dentro de la tradición de la lírica galaica, aunque como el mismo José Angel Valente confiesa, la escritura ortográfica y a veces léxica haya tenido que ser posteriormente corregida por su propia mano y quizá por ajena (?). De todas formas, la poesía del noroeste debe agradecer este esfuerzo y la entrega de esa pequeña joya, la humildad de un poeta que en una de las cotas más altas de su creación, decide descender a otros abismos.

SETE cantigas de alén está repleto de palabras e imágenes que muestran una muy particular angustia espacial. No solamente es la nostalgia o el «anceio» (ansia) por recordar el espacio y el ambiente de un lugar perdido, casi olvidado (y debe entenderse esto no como «exilio» de algo concreto enmarcado geográficamente), sino el deseo de evocar una atmósfera casi climática, etérea. Esta sensación sacia, por una parte, la necesidad de encuentro con una zona del YO muerta, y, por otra, lo enfrenta con lo que el regreso a ese origen significa realmente: el caos primigenio, la destrucción, el no ser, el principio, pero también el fin. El poeta regresa a ese «más allá» del que salió, al sueño, al viento, al atrio de la casa paterna.

Estou no adro
onde aquel día o grande corpo
de meu abó ficou.
Inda oio o pranto (2).

a la tarde, a ese tiempo detenido, a la noche que «latexa o verbo» (hace latir el verbo). El poema final se adentra más; el mundo personal e íntimo se trasciende a la colectividad, al mundo. Valente reconoce en su propia desaparición el término del siglo y el milenio, con todo lo que tradicionalmente de mal augurio supone. Como tantos de los trovadores de los cancioneros medievales galaico-portugueses, el autor de estas Siete cantigas invoca al amor

como salvación y desvela el enigma de la existencia como algo que parte de cada uno de nosotros mismos:

Ou si a face do enigma non será
nosa face no espello (3).

Siete cantigas de alén nos proporcionan, además, otros tres datos significativos. De un lado, la utilización de la palabra «alén», y, por otro, las dos únicas dedicatorias que aparecen en el libro: a Vicente Risco (mestre, na memoria), y la cita-homenaje en el poema VI a Manoel Antonio. Alén es un adverbio que puede significar: allende, al otro lado, más allá, de la otra parte, a lo lejos, afuera, etcétera. Pero, junto a la intención eminentemente temática y simbólica, se me antoja relacionarlo con otras dos palabras: Mais alá, título del manifiesto vanguardista que Manoel Antonio y el pintor Alvaro Cebreiro publicaron en el año 1922. El recientemente fallecido Alvaro Cunqueiro, recogiendo todo lo que estas palabras significaban, este ir más allá del provincianismo y de los falsos moldes, había dicho en uno de los versos correspondientes a su primer poemario gallego, *Mar ao norte*: «Así. Mais alá. Agora da sombras». Ese más allá de la gran tradición contemporánea de la lírica gallega, en esta pequeña parcela, es asumido y elevado por José Angel Valente. Remarcando todo esto aparecen esas dos citas a las que antes aludíamos. Risco era también paisano de Valente, y es casi seguro que ambos debieron mantener algún tipo de



relación, tanto en la capital gallega y posteriormente al trasladarse uno y otro a Madrid. Risco fue uno de los promotores y divulgadores de las nuevas corrientes literarias de comienzos de siglo, y además él mismo fue un creador plurivocacional. Los dos versos de Manoel Antonio que aparecen citados en el poema VI,

Fomos ficando sós
o Mar o barco e mais nos (4),

corresponden al poema Sós, correspondiente al libro más importante del poeta rianxeiro. De catro a catro, esa pieza fundamental dentro de la lírica gallega del último siglo.

Para finalizar quisiera subrayar las palabras de Alonso Montero: «Estamos, pois, diante dun acto poético auténtico, e non cabía agardar outra cousa de quen, por condición e vocación, está totalmente alleo a calquer xesto retórico; estamos tamén diante de sete grandes poemas, diante dunha páxina ilustre da nosa poesía» (5).

- (1) Edición de Castro La Coruña, 1981.
- (2) «Estoy en el atrio / donde aquel día el gran cuerpo / de mi abuelo partió, / Todavía escuchó el llanto.»
- (3) «O si el rostro del enigma non será / nuestro rostro en el espejo.»
- (4) «Fumos quedando solos / el mar, el barco y nosotros.»
- (5) «Nos encontramos, entonces, delante de un acto poético auténtico y no cabría esperar otra cosa de quien, por vocación y condición, está totalmente ajeno a cualquier manifestación retórica: nos encontramos también delante de siete grandes poemas, delante de una página ilustre de nuestra poesía.»

Escribe Javier GOÑI

«Cabrera», de Jesús Fernández Santos

Fortunas y adversidades de un lazarillo afrancesado

PUES sepa vuestra merced que el protagonista de este relato era cunero, hijo del aire, que dio sus primeros pasos en un hospicio manchego, caserón triste y desdichado, lóbrego y oscuro, caserón donde nunca comen ni beben, del que le sacó su primer amo, un labriego con quien trabajó hasta que un día vio pasar un cortejo majestuoso, el invicto ejército francés, que atravesaba la península no en plan de conquista, sino con la intención de salvar a los españoles, no recuerdo ahora bien de qué grandes males y de qué fieros enemigos.

TRAS aquel ejército de veteranos napoleónicos—cada uno en su mochila, ya se sabe, el bastón de mariscal—iba una turbamulta de mujeres, legítimas o no, concubinas, prostitutas, vendefavores de todo tipo; iba también una corte apicarada de niños; un patio de monipodio de mendigos, gitanos, pediguñeros, tahúres hábiles en el manejo del naipe, etc.

PUES sepa vuestra merced que aquel niño cunero no lo dudó un instante y se agregó a aquel vistoso y variopinto cortejo que iba hacia el sur. La realidad le hizo hombre: en realidad le hizo hombre una coima, que no era precisamente «la lozana andaluza», pero él sí tenía tablas, que era de natural despierto para ser Rampín.

AQUELLA coima vivía con un bujarrón con graduación de sargento, que por las noches desaparecía en busca de no sé qué. El niño cunero, del que nunca vuestra merced sabrá su nombre, lo contrario que acontece con el padre Lázaro de Tormes, hijo de Tomé González y de Antona Pérez, naturales de Tajares, aldea de Salamanca, asiste el niño este en Bailén a la derrota de aquel vistoso ejército. No gasta palabras en contar la historia bélica, que a él poco le importa, tampoco, espero, a vuestra merced, y menos, en definitiva, a aquel que puso en orden las palabras del cunero manchego.

LO que importa de una guerra, sepa vuestra merced, no son los cadáveres que quedan en el campo de batalla—honor y gloria eterna para ellos—, sino los supervivientes, aquellos franceses derrotados, aquellas hetairas cuya fuente de ingresos quedaba así mermada, aquel niño cunero, que le está contando, sepa vuestra merced, la historia; aquella coima que le inició en los suaves placeres de la vida, aquel bujarrón del que se salvó por los pelos el niño cunero, cuando una noche descubrió a qué se dedicaba y por qué le llamaba el autor de este relato bujarrón.

CON importar haber salido de la batalla ileso, no es ésta la principal que debe el sobreviviente realizar con éxito. Más difícil es la batalla diaria contra el hambre, contra las penalidades, contra el optimismo mal administrado que llega a ser purgante inmisericorde. La esperanza para aquel ejército de derrotados—mezclados veteranos de mil batallas, ases del naipe, vendefavores demacradas, niños cuneros, bujarrones, etc.—era el mar. Aquellos barcos decían que les iban a llevar a Francia una vez firmada la paz.

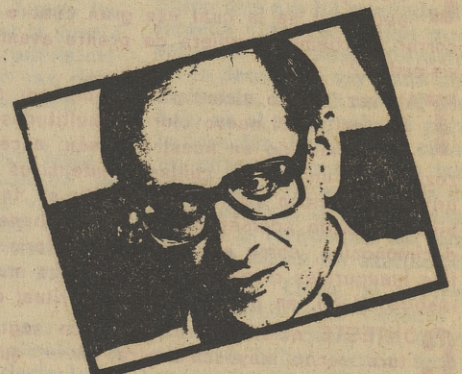
PERO sepa vuestra merced que aquellos barcos no tenían velas, no eran navegables; pronto se dieron cuenta aquellos infelices de que se trataba de tumbas flotantes, de prisiones balanceadas únicamente por la brisa. Mas no quiero cansarle con una pomerosizada narración de las fortunas y adversidades de aquel niño cunero, lazarillo afrancesado a la fuerza, sin mayor convicción.

LES trasladaron a Cabrera—creían que era tierra francesa—, un islote inhóspito, sin agua, cercano a Palma de Mallorca. El primer desembarco se hizo el 5 de mayo de 1809. Fueron muchos miles de franceses allí hacinados. Otros más vinieron en sucesivos desembarques. Varios miles murieron. Escaseaba el alimento, faltaba agua, había sí una fuente de agua turbia ante la que los penados debían aguardar, haciendo cola, dos días y dos noches, para conseguir un vaso de aquella imbebible agua. Muchos murieron de hambre, de desesperación—la huida era imposible—, se dio un único caso de canibalismo. Se intentó vivir como se podía. Se vendía y se compraba todo. Se hizo teatro, textos de Molière que alguno recordaba de memoria, ópera. Llegó un capellán que quiso arrojar a las mujeres de la isla. Hubo una inexplicable ansia por saber, por aprender cosas. Los que sabían leer enseñaban a los que no. Hubo también maestros de esgrima, de danza—había que verlos macilentos, semidesnudos, llevando el compás como si estuvieran en la decadente corte de Versalles—, de música.

SEPA vuestra merced que aquel niño cunero tuvo varios amos, que espabiló pronto, que conoció el amor—verdadero, no el de la coima iniciadora—de una dulce niña que luego lazarillescamente descubrió que era la barragana del capellán, señor arcipreste de Sant Salvador. Cinco años más tarde exactamente llegó la liberación. El niño cunero el lazarillo hecho hombre, sobreviviente de tantas fortunas y adversidades, volvió a la península. Fue recogido por un nuevo amo, a quien le contó, como a vuestra merced, su triste vida, que yo he resumido ahora. Aquel niño cunero quizá no prosperó como Lázaro de Tormes, hijo de Tomé y de Antona, se hizo, le hicieron más bien, soldado a la fuerza, pues derrotado el francés, venido el deseado Fernando, mostrado éste su verdadero colmillo retorcido, viendo el ex niño cunero cómo su amo temía la revolución, cómo temía por sus bienes, la España de las Cortes de Cádiz, la que había luchado contra los gabachos estaba a punto de ser nuevamente vencida ante la invasión de los cien mil hijos de San Luis (dejo, sepa vuestra merced, aquí el relato, para que en el futuro, si alguien se interesase, establezca la fecha exacta de las andanzas del niño cunero, pues el relato de sus desdichas finaliza aquí, en este momento, como el del padre Lázaro de Tormes acababa cuando el victorioso emperador, no el Bonaparte, sino el nuestro, Carlos, entraba en Toledo para tener allí cortes).

EN el relato de esta historia, que antecede a estas líneas últimas explicativas, está mezclada la realidad de unos hechos históricos con otros salidos, a partir de aquellos hechos, de la pluma de Jesús Fernández Santos, quien los ha utilizado para hacer con sagacidad una excelente novela histórica (1), que es histórica porque cuenta unos sucesos situados en un tiempo y en un escenario concretos. Pero Fernández Santos, parafraseando de forma inteligente—es, en definitiva, un homenaje a los clásicos—la estructura del *Lazarillo de Tormes*, y aprovechando—en alguna anécdota casi en sentido literal—todo el material que se conserva de los prisioneros de Cabrera, quizá uno de los primeros campos de concentración de los que se tiene memoria, ha escrito una novela contra la guerra, contra sus excesos, contra el triste destino de los refugiados, de los sobrevivientes, de los perseguidos en cualquier época o en cualquier circunstancia, dejando que sea un niño obligado a crecer y espabilar pronto quien cuente a esa «vuestra merced» colectiva, que somos nosotros, los lectores, una historia que tiene mucho que ver con nuestra historia, con esa España derrotada que sigue al Ejército francés prisionero, con esa otra España que, al pasar el cortejo, por los pueblos le apalea y con esa otra España que luchaba en Francia con el Bonaparte, como el padre del amigo del niño cunero, que quizá pensó que con los gabachos la suma de todas esas Españas, la única que debe existir, podía quitarse las cadenas de la opresión y aspirar a ser libre. Sepa vuestra merced, por último, que el niño cunero (Fernández Santos) no parece muy optimista.

(1) «Cabrera», Plaza-Janés, Barcelona, 1981.



Escribe Juan A. JURISTO

"OCTUBRE, OCTUBRE" O EL DISCURSO DE LA MEMORIA



CUARTA novela de José Luis Sampedro. «Octubre, octubre» (1) se presenta en el mercado editorial español con el aura de diecinueve años de labor literaria, imaginamos que no ininterrumpida; tiempo invertido que, a priori, es ya una garantía de calidad en una esfera en que, como en otras muchas, medra el acontecimiento fortuito, la escritura a la page, el personaje de temporada, etc. etc. Sampedro pertenece a un tipo de intelectual que ha enraizado en la historia literaria española desde el siglo XIX hasta hoy, y que encontró su campo abonado en los años anteriores a la guerra civil: me refiero al que profesionalizado en otros terrenos, especialmente la Medicina, incurre en la literatura con buena fortuna, con un desprendimiento y una calidad que muchas veces se ve recompensada por estar libre de las mediaticiones del «escritor profesional». Así, Sampedro, en una dilatada vida como profesor, como estudioso de la economía e incluso como ostentador de un cargo político nos ha ofrecido ahora su «Octubre, octubre», compendio y vuelta atrás de sus tres novelas

anteriores, recapitulación y cierre de toda una etapa de su literatura.

NOVELA de la memoria, «Octubre...» indaga en sus laberintos mediante el recurso más conveniente al recuerdo: el monólogo interior. Pero a diferencia de Dujardin o Joyce donde la escritura actuaba como pretexto, como indagación del laberinto de la conciencia, Sampedro utiliza la escritura como una charla, la suya propia. Me explico: cuando comencé la lectura de la novela caí en la cuenta de que «estaba añadiendo voz» al monólogo del texto y esa voz correspondía a la del propio autor y su estilo inconfundible de conversación. Quien alguna vez escuche a Sampedro sabrá de qué escribo: las intercalaciones frecuentes en un mismo tema, que a su vez lleva a otro que remite al siguiente, etc. A estas alturas no sé si Sampedro escribe como habla o habla como escribe, pero este modo tiene un doble efecto en la narración que nos ocupa y que en mi opinión es grave, esto es, merma «verosimilitud» estética al texto.

LA narración se estructura a través de varios pasajes que se entrecruzan: el monólogo de Luis, que regresa a España luego de un peregrinaje a lo Childe Harold; los papeles o diario de Miguel, narrador, cuyo texto sirve de paradigma a toda la novela; el monólogo de Agueda, arquetipo femenino donde se funden en una misma persona las corrientes del amor místico de la poesía árabe con un rechazo casi inquisitorial del macho y un sojuzgamiento homosexual a otra mujer, por lo que resulta uno de los personajes más complejos y mejor logrados de toda la narración y, por último, el Cuartel de Palacio, donde el texto sigue una norma convencional de escritura con un narrador invisible en tercera persona y donde los personajes en ella incluidos, los

del barrio que se extiende por los aledaños del Palacio Real, no logran sobrepasar el modelo costumbrista que sospechamos tampoco intenta el autor mismo.

Y ahí es donde radica el mayor defecto de la narración. Mientras el apartado «cuartel de Palacio» logra una coherencia interna en su modo de escritura, los restantes textos se parecen sospechosamente: los monólogos de Luis y Agueda y el diario de Miguel son casi idénticos, pertenecen a una misma complejidad mental y, además, lo es demasiado evidente y explícito.

ASI, tanto Luis como Agueda o Miguel mantienen unas referencias culturales amplias, como amplia y cosmopolita es la cultura de José Luis Sampedro: poesía mística oriental, filosofía china e hindú, alu-

siones a la música en un abanico que comprende desde Bach a Antonio Machín y Carlos Gardel, textos sagrados egipcios, orfismo y existencialismo rive gauche, etc. Todo ello impregnado de ese gracejo en el modo de hacer literatura propio de Sampedro, que es capaz de combinar cualquier reflexión estética o filosófica con una referencia banal y cotidiana, como en esta cita que recojo por ser significativa de su forma de entender la literatura:

(2) «Mis gafas rotas; enfado de Serafina. No se le puede dejar a usted solo; siempre asomado a ese rincón... ¡Es como un niño! La interrumpí de pronto. «¿Cuándo me vas a tutear de una vez, Seraphita? Calló, asombrada. Me salió sin pensar.

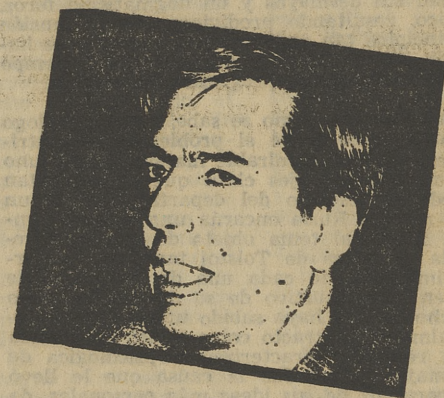
¿Vago recuerdo del Balzac swenderborgiano? No, eso se me ocurre ahora. Mucho más sencillo: angustia de Serafina. Me olvidé la cartilla del seguro en la pensión Eugenia.»

Curioso modo y gran coraje al encarar una narración que, a pesar de sus defectos, tiene una calidad indiscutible fruto del riesgo artístico y del trabajo continuo y esforzado, amén de una inagotable vitalidad que contrarresta la posible falta de dramatismo de los personajes. «Octubre, octubre» es, a no dudar, una de las grandes novedades literarias de esta temporada que se anuncia parca en títulos e inesperada en autores.

(1) José Luis Sampedro, Octubre, Octubre, Edt. Alfaguara, Madrid, 1981.
(2) Pág. 566.



Derechos humanos en la narrativa actual y última novela de Vargas Llosa



NO se ha establecido que la presentación de libros sea hecha por críticos literarios, sino que ellos cuentan en ese ritual como cualquier otro escritor. Torrente presentaba hace unos días la última novela de Caballero Bonald; José Luis Sampedro, la de Miguel Delibes, y Javier Pradera, la de Jorge Semprún.

AHORA otro golpe de consagrados: José Luis Sampedro sale con «Octubre, Octubre»; Mario Vargas Llosa, con «La guerra del fin del mundo», y Jesús Fernández Santos, con «Cabrera». En la presentación de esta última ha dicho Pepe Ortega Spportorno que mal deben andar las cosas en la república literaria cuando se echa mano de él, no siendo crítico literario, sino mero acicate de los que sí lo son. Hombre, no es que anden mal las cosas, ni que sea un mal recurso contar con hombres como él, siempre entre libros y revistas, siempre entre escritores, acicate, como él mismo dice, de críticos. Pero es que parece que ahora los novelistas, tanto consagrados como nuevos y de distintas modalidades, no quieren dejarnos respirar. Si a ello se añaden poetas, ensayistas y dramaturgos —de Antonio Gala un libro de Aguilar con toda su obra dramática—, habrá que pensar, efectivamente, en una distribución de trabajo. Problema también para la crítica militante si quiere responder a la actualidad. A mí se me han agolpado estos libros que antes he mencionado casi a la vez, amén de otros muchos apilados anteriormente. No he podido abarcar más que el primero de los más últimos que me ha llegado a las manos: «La guerra del fin del mundo» (Seix Barral), de Mario Vargas Llosa. Colaboradores atentos afrontan las producciones de Sampedro y Fernández Santos. Pero alternando con su larga lectura —más de quinientas páginas— paso los ojos por un ensayo de Vintila Horia, «Los derechos humanos y la novela del siglo XX» (Emesa), donde se afirma: «Con una constancia admirable, y ante renuncias de todo tipo, traicionado por los políticos como por los autores de unas constituciones engañosas, obras de un triste compromiso entre el Derecho y la ideología, el único defensor auténtico del ser humano en períodos así se me antoja entre los literarios. Y es el novelista de nuestro tiempo quien

con más valor y con más claridad ha sabido defender estos derechos tantas veces formulados y tantas menospreciados y pisoteados por los mismos autores de las Declaraciones, sean del siglo XVIII o del nuestro.» El hombre sí, ya antes definido como lobo para el hombre, se ha vuelto enemigo de sí mismo y de la vida «peligro cósmico y factor de desequilibrio universal.» «Es lo que tratan de poner de relieve, desde los expresionistas y Kafka, todos los escritores importantes de estas últimas décadas, por encima de los matices estéticos que los separan.» Y sigo copiando: «Podríamos afirmar incluso que no hay conocimiento correcto y completo de lo que puede esperarnos, como tragedia final, fuera de un conocimiento auténtico de la novela contemporánea. Y que enfocar los hechos humanos según la perspectiva global que los novelistas tienen del hombre como poseedor de unos derechos en peligro, es la única manera de llegar al mismo tiempo a un conocimiento auténtico del hombre y a una posible solución.» Pero el ensayista no se limita a estudiar en qué se hace más patente esa defensa del hombre en la novela, sino que estudia —no le podemos seguir por ahora— el origen y peripecias de la crisis en el pensamiento filosófico y en la acción política desde el renacimiento a nuestros días. Sus contradicciones.

PIENSO que esta novela —y todas las novelas— de Vargas Llosa se inscriben de manera muy aguda en esa defensa. En ésta con las muy especiales características de las contradicciones —que en el libro de Vintila Horia se apuntan—: cómo en nombre de los principios de libertad y el progreso se combate sin piedad a unas gentes alzadas por una emoción religiosa, en un conjunto de ideas confusas de sebastianismo, comunitarismo, repulsa del fisco y del Sistema Métrico Decimal. Como estas gentes, reunidas en torno a un santón, el «Consejero» —en quien ven, con el recelo y la condenación de la Iglesia oficial, un «alter Christus»—, combaten con fuerza y heroísmo contra la modernidad y la vieja opresión: gentes humildes y los antiguos forajidos, que solamente en la defensa de estas ideas, de ganar así el cielo, mantienen la fiereza de antes, pues, por lo demás, viven la mística y la fraternidad

común. Solamente un anarquista extranjero, materialista y ateo, como tal, cree que estas pobres gentes del sertón brasileño de Bahía, allá por los finales del siglo XIX, con su ignorancia y sus supersticiones, encarnan un anhelo revolucionario profundo. «Los comprende también el señor feudal de aquellas tierras —que los conoce a fondo—, tan enemigo de la república como sus antiguos siervos? Lo comprende, tal vez, el periodista cegato y curioso que vive primero el ataque militar y luego la tenacísima y astuta defensa hasta el final del pueblo sagrado de Canudos, donde «aconseja» el dulcísimo maestro y arquitecto de un nuevo y grandioso templo en construcción.

MARIO Vargas Llosa parece haberse identificado con toda la novelística brasileña de los terribles desiertos o los latifundios nordestinos: José Américo de Almeida, José Lins de Rego, Graciliano Ramos, Jorge Amado, Guimarães Rosa... Ese mundo que el frenológico anarquista, discípulo de nuestro Cubí —que ha de padecer sin conseguir su anhelo de unirse a los alzados, los jagunços—, constituido por una mezcla racial de portugueses, indios y africanos, produciendo una abigarrada variedad de mestizos: mulatos, mameucos, cafusos, caboclos, curibocas. Conocimiento minucioso de tipos, paisajes, fauna, flora..., tanto como lo haría antes con la región de Piura de su país chileno en «La casa verde». El libro está dedicado a los escritores brasileños Euclides Cunha, ya desaparecido, con quien tuviera una colaboración cinematográfica, y la nueva novelista Néilda Piñón. La primera salida de su tierra novelísticamente no ha sido para el París tan habitual de los hispanos, o el Londres o el Nueva York, sino para el propio continente en la vecina tierra brasileña. La primera escapada en el tiempo también. Todas las novelas anteriores alcanzaban tiempos vividos por el autor. Ahora es el fin de siglo pasado. Quizá porque en él tienen cabida todavía en bruto los cangaceiros, coiteros, pagadores de promesas, santos y los capangas o polleja paralela de los señores y politiqueros, a la par que con toda la trapaería del establecimiento, idealismos románticos e implacables.

HABIA caracterizado a la obra de Vargas Llosa una aplicación múltiple de las técnicas narrativas más complejas —neoclassicistas— de insinuación, ironía y especialmente simultaneidad de las acciones dentro de una rigurosa construcción. En este caso estas técnicas parecen haberse evaporado y vuelto a una tradicionalidad del realismo decimonónico, pero no es así. O es así por otro camino. En primer, el temático orilla la aventura junto al costumbrismo crítico social. Pero es la depuración de aquellas técnicas —mágicamente subsumidas— lo que da una apariencia de linealidad. Esta guerra tiene la grandeza de otras contadas por los realistas de antaño —como «Taras Bulba», de Gogol, por ejemplo, o de «Guerra y paz», de Tolstói—, y también la descripción stendhaliana desde el personaje cercano de «La cartuja de Parma», pero, principalmente, consigue en ella con toda simultaneidad lo que ocurre en ambos campos —haciendo de la voz narradora, casi siempre la del autor omnipotente, una totalización de los puntos de vista— y en los corazones, en las mentes, en la sensibilidad de unos y otros, tanto en los personajes más notables como en los más ocasionales. Sí, es la aspiración a la «novela total». Conseguirla le hubiera costado todavía más páginas. Queda difuminado el mundo político y social de Salvador de Bahía después de la victoria sobre los «jagunços», sobre las huestes y el mito del Consejero. Un excuro erótico final quiere ahondarnos en la situación espiritual, la sensibilidad, el decadentismo del antiguo feudal... Todo, casi todo, se lo llevaron las batallas. Pero la esencialidad total sí está conseguida tanto en la entera afloración del problema histórico del encuentro, con las contradicciones del reaccionarismo republicano, progresista y liberal, con el revolucionarismo que representa el alzamiento retrógrado, en una ascética y una mística que predica con alegría el fin del mundo.

TODO lo que pueda decirse —como ya se insinuaba arriba— del triunfo de un esfuerzo lingüístico, referencial e imaginativo del autor será justo en esta obra que, como él mismo nos ha dicho, ha constituido la más alta aspiración de su carrera y una dedicación de varios años.



UN CLASICO

SOBRE EL MATRIMONIO

La relectura de los clásicos no sólo constituye uno de los escasos placeres perfectos que aún nos reserva la vida cuando ya no somos jóvenes, sino también una llamada de atención para que no renunciemos a la exigencia en el juicio de la obra de nuestros contemporáneos. ¿Cuántas obras literarias de hoy resisten, por ejemplo, la comparación con ese pequeño libro ejemplar que es *La sonata a Kreutzer*, de León Tolstói (reeditado ahora por Ediciones Península)? Pocas, ciertamente. Y menos aún son las que alcanzan su extraña perfección.

Libro de madurez extrema, *La sonata a Kreutzer* debe ser leído como un diálogo entre Tolstói en cuanto cristiano extremista y Tolstói en cuanto artista sin trabas. Por supuesto, y como podía esperarse de una obra escrita en un período tan avanzado de su vida, es el primero de ellos el que triunfa, el que acaba imponiendo su voz y su pensamiento, pero, y ello da la medida de la magnitud del conflicto que dividía interiormente al gran novelista ruso, ese triunfo sólo es alcanzado tras un combate que no cesa hasta el final del relato, y por virtud exclusiva de la lógica de lo imaginario: coexisten hasta la última gran escena de la obra un sentido crítico de la realidad sin desmayos y un dogmatismo feroz, apriorístico, resultando prodigioso que la tensión entre principios tan radicalmente antagónicos haya podido ser mantenida durante tanto tiempo y con tan incontestable progresión dramática.

La obra comienza, como se sabe, con un diálogo a cuatro voces sobre el problema del matrimonio, resuelto con admirable maestría: cada uno de los cuatro personajes clave que se enfrentan en el reducido espacio del departamento de un tren que recorre Rusia encarna una postura fundamental frente al tema objeto de debate, revelándose la grandeza de Tolstói tanto en la perfecta delimitación de cada una de las líneas de ideas, y en lo exhaustivo de su desarrollo, como en el hecho de que haya sabido utilizar un material inicialmente abstracto como punto de partida para una refinada caracterización psicológica de sus personajes. ¿Cuál fue la causa que le llevó a hacer portavoz de sus ideas más personales, de un heterodoxo cristianismo negador de la vida, a aquel de sus personajes, Pozdnychev, que era un asesino, que se había manchado con la sangre de su esposa, pretendidamente adúltera? Quizá dar dramatismo a su relato para contrapesar la presencia arrolladora en el mismo de lo conceptual. Quizá servirse del extremismo de las situaciones como de una prueba que eliminara cualquier tipo de reticencia de cara a esas ideas prácticamente insostenibles que ensombrecieron su vejez. Y quizá, en fin —y por el contrario—, hay que ver en ello un intento inconsciente de mostrar de modo oscuro su propio rechazo último de una posición ante la vida en la que la piedad se resolvía en una impiedad sin paliativos. Mas, sea como fuere, ¿de qué manera negar que su genialidad se manifestaba a través de esta ambigüedad —querida o no— de modo indiscutible?

La sonata a Kreutzer pone al desnudo la lucha de un escritor con sus ideas, que lo apartan de la realidad; saca a luz, también —de un modo inequívocamente indeliberado—, un buen número de contradicciones intrínsecas del cristianismo; y, por encima de todo, ofrece un verdadero curso sobre el arte de narrar: considero que la escena en que el protagonista hiere mortalmente a su mujer y la del fin de ésta constituyen cumbres insuperables de la novela mundial del siglo XIX, páginas donde la dramatización de lo narrativo encuentra una formulación magistral.



Escribe Leopoldo AZANCOT

NOVELA E HISTORIA

El compromiso del escritor

QUE yo sepa, nadie parece haber advertido que la novela histórica ha experimentado una floración riquísima en nuestro siglo. Del *Orlando*, de Virginia Woolf, a *La muerte de Virgilio*, de Hermann Broch, pasando por *La muerte del Visir Mujtar*, de Yuri Tynianov, muchas de las grandes novelas de los últimos cien años se inscriben en este género al que sólo se menciona de pasada. Objeto de una transformación muy compleja y diversificada que la ha diferenciado grandemente de sus modelos decimonónicos, la novela histórica de hoy constituye un medio especialmente idóneo para ofrecer una visión nueva, distanciada, del presente, y para abordar temas trascendentes sin el estorbo de las contingencias y sin las facilidades de lo abstracto.

ENCUENTRO en Telgte, de Günter Grass (que publica Ediciones Alfaguara), es una novela histórica del primero de los dos tipos apuntados. Histórica y satírica, Grass se sirve en ella del pasado como un Swift se servía de lo fantástico: para producir un efecto de alejamiento que, al aminsonar el riesgo de que los afectados por su crítica encuentren en la cólera una coartada mediante la cual poder ignorarla, haga factible el que sea asumida por todos. La acción del libro se desarrolla en la Alemania de fines de la guerra de los Treinta Años, y gira alrededor de un imaginario encuentro de escritores en la posada de una ciudad devastada por los ejércitos en lucha. Las mayores glorias del barroco germano, que se han congregado allí, repartirán sus días de convivencia en la lectura pública de sus obras, en la práctica de la crítica literaria, y en la redacción de un manifiesto dirigido a los príncipes para ofrecerles soluciones con que arrancar a la patria de la decadencia, para no hablar de los escarceos carnales de algunos de ellos con las criadas del lugar, o de los banquetes, o de un incidente sangriento que acerta a hacerles olvidar por un momento su cerrado solipsismo.

CON ironía maligna, Grass se complace en confrontar la idea que los escritores —los barrocos allí reunidos, pero también los de cualquier otro tiempo y lugar— se hacen de sí mismos y de su misión, y la realidad de todo ello: su autoficción enmascara una dependencia absoluta del poder; su pretendida pureza moral, la decisión de dejar que otros se manchen las manos por ellos; su aspiración a influir en la vida pública, la certeza de que nada de lo que hagan o digan será atendido por nadie. Estos hombres desean, contra toda lógica y justicia, vivir exclusivamente para alimentar su vanidad, para acariciar masturbatoriamente su ego, y, por añadidura, ser respetados, amados y alimentados por la comunidad a la que ignoran; funcionarios que se niegan a reconocer su condición de tales —y habría mucho que hablar sobre las secretas aspiraciones a la burocracia de la mayoría de los escritores de hoy, en Occidente, y sobre su perfecta integración en la misma, en los países socialistas—, estos espantajos hacen del lenguaje un arma con la que defenderse, aspiran a su propiedad exclusiva, lo despojan de todas sus virtualidades al impedir que se ponga en contacto con la realidad y pugnan para reducir el arte a la condición de un juego para adultos.

RENTE a ellos se alzan dos hombres que, desde el punto de vista de Grass, representan otras tantas posturas correctas de cara a la verdad de la literatura y del arte, y a la justa relación de una y otro con la vida cotidiana y con la eterna, y con la sociedad civil: el músico Heinrich Schütz y el novelista Grimmelshausen. El primero de ellos encarna la subordinación total del artista a lo trascendente; el segundo, la arrebatada inmersión de la literatura en las aguas tantas veces fangosas, pero germinales, de la vida de todos los días. Entre estos dos absolutos —sostiene implícitamente Grass— no hay nada; o por mejor decir, se abre el limbo pernicioso habitado por los pseudoartistas, por los escritores-burocratas, bajo el signo equívoco de una picaresca degradada.

Escribe J. Antonio UGALDE

PETER HANDKE: ESCRITURA DE LA ASFIXIA

Un crimen soñado es el momento de la sensación más vivida y verdadera de Gregor Kuschnig, protagonista de la última novela de Peter Handke traducida a nuestro idioma (1). Con ese sueño criminal, que constituye su «primera señal de vida en mucho tiempo», se abre la novela de forma trágica y muy propia de la actual literatura en lengua alemana. Peter Handke pertenece a la última generación de escritores germánicos, que iniciaron su obra en la década de los sesenta. Sin embargo, sus libros principales han sido publicados en los años setenta (2). Buceador en las simas interiores de la personalidad, Handke ha dicho: «Creo que la literatura sólo tiene sentido si penetra hasta lo más recóndito del yo.»

EL momento de la sensación verdadera es una nueva muestra novelesca de la tragedia medular del hombre contemporáneo: la acción disgregadora del no-ser, royendo la textura del ser, el desmoronamiento de los sentidos existenciales, la conversión de la conciencia en atomizada grieta que exhala angustia... El sueño que deslumbra a Gregor Kuschnig amenaza arruinar su vida: la cruel pesadilla consigue hacer palidecer las precarias sensaciones de su vida cotidiana y, como consecuencia, en el amanecer que sigue al sueño, el protagonista inicia un itinerario infernal, un recorrido por su propia y contagiosa inuidad. Volver a integrarse en el torbellino existencial se le ha vuelto imposible, porque la curiosidad y la espontaneidad vital se han eclipsado.

SE ha comparado a Gregor Kuschnig con el Gregor Samsa de «La metamorfosis», de Kafka, pero hay diferencias sustanciales entre ambos seres: el creado por Kafka vive con pleno realismo una transformación imaginaria; el protagonista diseñado por Handke también deja de ser quien era, pero su transformación no desemboca en nada si no es la mera impotencia. Aunque ciertamente de los espejos no obtiene más que reflejos que rechaza, aspectos vagamente animales y líbricos, Gregor Kuschnig recuerda, tal vez más, al Molloy beckettiano: a lo largo de esos dos días de sagrada enfermedad mantiene su conciencia y registra cuanto ocurre a su alrededor con más empecinamiento y atención que nunca, pero, como a Molloy, todo se le aparece ridículo, desjerarquizado, prolijo y abúlico.

HANDKE narra estos abstractos procesos de forma muy concreta: mediante una hábil y precisa descripción de los movimientos de su protagonista, de su comportamiento y sus ensueños diurnos y de las situaciones en que interviene a lo largo de su indeciso deambular por las calles, plazas y rincones de un París alucinado y alucinador. La atmósfera de la narración cobra, así, tintes de viaje lisérgico, a lo que ayuda el tratamiento que Handke da al paso del tiempo... Cronos se estira insensatamente y conjuga una vacuidad desalmada y un exceso de autonomía, de forma que ya no pasa así como así y una de las obsesiones de Kuschnig es huir de la obstinada e impalpable presencia del tiempo, por medio del trabajo, la lectura exhaustiva de periódicos, la visita a los grandes almacenes, los paseos incansables y otra

serie de subterfugios propiciadores del olvido o del abotagamiento.

TODO será inútil, sin embargo, mientras esta suerte de «descensus ad inferos» dure: señales de muerte y de caos —representadas por extraños sucesos e indicios desoladores— generan una y otra vez, ante la mirada abrumada de Kuschnig, la paralizante tela de araña de la Nada, ese reverso de Dios que, como ha escrito María Zambrano, ocupa hoy «el lugar reservado al demonio en los siglos de plenitud de la creencia cristiana».

DESDE el principio de su odisea, Kuschnig vive, además, escindido entre simular el horror de su nueva condición y lograr el reconocimiento ajeno. A veces la atórgante percepción de la futilidad de todo le lleva



al convencimiento de que el asunto no le afecta sólo a él, sino a la entera comunidad de los mortales: hasta los bebés, bajo las sombrillas de sus cochecitos, aparentan calma cuando en realidad «están asqueados hasta reventar de su insulsa existencia». Le invade entonces la repugnancia. Le parece como si todo el mundo supiera de qué va y se esforzará en componer el gesto para ocultar la ínicua realidad —emoción, por cierto, muy típica de químicos estados de conciencia. En otras ocasiones anhela ser adivinado, interpelado o consolado por las gentes que se cruzan en su camino. Pero en presencia de rostros conocidos —su mujer, su amante, su hija y sus amigos— dominan la reserva y el disimulo. En la magistral escena de la cena en su casa, Kuschnig se siente descubierta por un escritor conocido: «(se sintió) como una criatura expuesta a la inspección como en un nido, mortalmente avergonzada, haciendo el ridículo de manera inmortal (...), un híbrido al que todo el mundo señalara». Ser desmascarado por los demás, perder el control sobre la sempiterna máscara constituye así el error imperdonable, y más todavía, si se reacciona, como Kuschnig, de forma provocadora, negándose a

hablar, a pedir ayuda. El castigo de tal comportamiento es el ostracismo: Stefanie, su mujer, le abandona al día siguiente, el segundo y definitivo de su siniestra aventura.

PREPARANDO un desenlace que, si no es salvífico, al menos resulta germinalmente esperanzador, Handke, a lo largo de la novela, va suministrando pistas que muestran las reservas de energía de su personaje: aunque no atisba la posibilidad de escapar a lo que le ha sucedido, Kuschnig dice que «no da nada por perdido» y, en medio de su trastorno, comprueba alborozado, en varias ocasiones, que el mundo contiene combinaciones inesperadas y desconocidas de cosas, es decir, vías de fuga de la monotonía. Hacia la mitad del libro, Handke ofrece un anticipo de la purificación final y de la recuperación del sentido que embargará a Kuschnig. Mientras la noche cae, el personaje, sentado en un banco y tratando de exorcizar sus obsesiones, ve a sus pies tres cosas: una hoja de castaño, un trozo de espejo y un sujetador de pelo. Este conjunto extraordinario se le presenta como revelación inefable de las inémitas posibilidades de hallar sentido al mundo y de vivir vislumbrando, si quiera en forma de relámpagos, el misterio de la existencia: «No necesitaba misterios, pero sí la idea de éstos —pues sí poseía la idea de un misterio no necesitaba esconderse tras todos los misterios falsificados de su miedo mortal.»

EN las páginas finales de la novela, Kuschnig logrará escapar del laberinto de su desoyuntada y cancerosa percepción de la realidad y reconstruirá la malla de sentidos que hacen del mundo algo abierto al misterio y a la curiosidad. La iniciación a que Handke ha sometido a su protagonista termina con una apertura hacia el futuro; pero, antes, como en las crueles iniciaciones, mediante las cuales las sociedades primitivas transforman al muchacho en guerrero, Kuschnig ha debido atravesar un largo período de pruebas terroríficas, que han hecho de la novela una auténtica y actual aventura, un libro que, como suele decirse tópicamente de los relatos de acción, se lee de una tirada.

(1) «El momento de la sensación verdadera», de Peter Handke. Editorial Alfaguara.

(2) «Carta breve para un largo adiós», «Desgracia indecisa», «La mujer zurda», «El miedo del portero ante el penalty», «El peso del mundo».

Escribe LUIS GOMEZ DE ARANDA

IMAGEN ROMANTICA DE ESPAÑA

PRECISAMENTE por eso, resulta mayor su interés y más feliz la iniciativa que la convoca, porque, aunque nos duela reconocerlo, nuestro país fue más bien objeto de sujeto del romanticismo. El movimiento romántico nos llegó tarde y, por ello, fue muy corta su etapa de vigencia. Hasta 1834, con «La Conjunción de Venecia», de Martínez de la Rosa, no triunfa en el teatro; el «Don Alvaro» se estrenó un año después y, como observa Vicente Llorens, ya en 1846, con el inicio de la década moderada arrecia la reacción antirromántica. El clasicismo recobra la ofensiva. La «Biblioteca de Autores Españoles», de Rivadeneira, dedica su segundo volumen, inmediatamente después de Cervantes, a Leandro Fernández de Moratín, y también es su principal obra escénica — «El sí de las niñas» — la escogida para inaugurar el teatro Español, tres años más tarde. El romanticismo hispano se bate pronto en retirada, sin haber logrado importantes victorias, pues, superficial y retórico, no llegó a producir creación alguna de valor universal.

EN cambio, sobre España en sí, sobre su paisaje agreste, su historia, con el dato diferencial de la larga presencia musulmana; sus monumentos y costumbres, sus hombres más modestos, llenos de carácter y de dignidad, recayó la más viva atención durante la época romántica. A través de las rutas de los viajeros en el siglo XVIII, pasó a ser camino obligado y sangriento de 1808 a 1814, para las juventudes francesas y británicas en la Guerra de la Independencia, aunque ésta no fue buena ocasión para el conocimiento cordial, porque no sólo tuvieron que ser hostiles las relaciones con los enemigos franceses, sino que casi no eran mejores con los ingleses aliados. En esto, los Episodios de Pérez Galdós no reflejan la realidad, pues tanto los testimonios recogidos en España, como los numerosos libros de memorias escritos por militares británicos de muy diversas graduaciones — cincuenta y cuatro ha estudiado José Alberich — evidencian una animadversión profunda y recíproca. Desde entonces se acuñan los tópicos y prejuicios que, a pesar de su mentira, prosperarán en la fantasía de los románticos, porque si la guerra fue el desencadenante del interés por España, el mito lo crea la sensibilidad romántica.

EL viaje a nuestra tierra se convierte en liturgia de la nueva religión artística, en una obligada romería. Aquí descubren por doquier rasgos orientales, cuando quienes tal cosa «comprueban» no han visitado Oriente en absoluto. Antoine de Laour dice de una joven vasca que conoce en Irún «que recuerda la raza árabe». Desgraciadamente, la atención hacia España no trae aparejada la comprensión y quienes se ocupan de nosotros no pueden ser considerados hispanófilos, pues no es amor lo que sienten, sino mera curiosidad. Por ello, José Alberich, algecireño, que es hoy profesor en la Universidad de Exeter, antólogo de esos libros ingleses de viajes, llama con razón «hispanista hispanófilo» a Richard Ford, escritor y dibujante que residió en Sevilla durante la década de 1830, autor del más famoso «Handbook for Travellers» o manual sobre España, casi mil páginas de letra pequetísima, sin un solo grabado.

ES interesa España, no a pesar de su postración, máxima en esos años — últimos del reinado de Fernando VII y los de la regencia de María Cristina, con los horrores de la guerra civil —, sino precisamente por tal situación calamitosa. Buscan el contraste, lo diferente, en el

LA exposición titulada «Imágenes románticas de España», abierta durante los meses

de octubre y noviembre en el palacio de Velázquez, del Retiro, tiene mucho que ver con el artículo que bajo

rúbrica casi idéntica — «La imagen romántica de España» — publicó el profesor Francisco Calvo Serraller en «Cuadernos Hispanoamericanos» — febrero de 1978 —. En la exposición no se trata de expresar la esencia o el ser romántico de España, sino recoger su imagen en el sentido propio y literal del término: «figura, representación, semejanza y apariencia de una cosa».

paisaje, monumentos y costumbres: las escenas de toros y de baile andaluz, fe-

rias, romerías y procesiones; también, por desgracia, los temas de bandoleros y contrabandistas. La fantasía entra en gran medida. Si pintan una catedral, los clérigos que hacen figurar en ella no serán canónicos, como correspondería a la realidad, ya que éstos carecen de color local, revestidos de sobrepelliz como los eclesiásticos anglicanos, sino que hablan de ser monjes o frailes de hábitos extraños, pues de éstos no quedaban en la piadosa Inglaterra, degollados en el XVI por el humanitario Enrique VIII, con el fin de rapiñar las abadías y monasterios.

HEMOS tocado un punto, el pintoresquismo, que es medular en la exposición que comentamos. Pintoresco significa, obviamente, lo que es digno de ser pintado. La representación pictórica de la España romántica aparece muy bien documentada en los cuadros reunidos ahora. El doble fenómeno que en esta materia se produjo entonces fue el siguiente. Por un lado, la gran pintura española clásica, que, aunque nos parezca mentira, era casi desconocida en Europa, vino a ser descubierta, y expoliada, por los generales napoleónicos. Devuelto en parte el botín, el rey Luis Felipe comisiona años después al barón Taylor, acompañado por los pintores Adrián Dauzats y Pharamond Blanchard — que tienen cosas ahora en el palacio de Velázquez —, con el fin de adquirir cuadros españoles por su cuenta y de sus fondos privados. Se expusieron al público en lo que se llamó Museo Español, instalado en el Louvre desde 1838 hasta fines de 1848, en que, al ser destronado, pudo llevarse por pertenecer a su particular propiedad. El resultado de la «razzia» había sido muy fructífero, aprovechándose Taylor de la triste situación de España, de la desamortización y la expropiación. Catastrófico este episodio en cuanto que fuimos expoliados de ese tesoro, resultó positivo para el conocimiento y prestigio de nuestra pintura en el mundo. Los ochenta y dos lienzos de Zurbarán, sobre todo, con sus franciscanos en éxtasis o meditando sobre una calavera, vinieron a confirmar en los románticos franceses la imagen de España que ya tenían fabricada. Pero, en cualquier caso, la influencia de esa pintura española — anticonvencional, directa, dramática — fue enorme, en un momento en

el que se estaba tratando de superar el academicismo clasicista.

PERO, casi simultáneamente, se produce el otro fenómeno del influjo de los artistas ingleses sobre los pintores románticos españoles, y esto es lo que puede comprobarse en la actual exposición del Retiro, como su principal utilidad cultural. La razón es que el paisaje, que aquí había sido un género estimado como accesorio, cobra nueva categoría en estos decenios primeros del XIX, bien sea por el panteísmo o naturalismo románticos o por muy concretos motivos técnico-económicos, pues al contenerse normalmente en cuadros de menor tamaño que las grandes composiciones, resultaban por ello más adecuados a los nuevos destinatarios del arte, sustituido el mecenazgo de la realeza y de la Iglesia por el de la ascendente burguesía ciudadana, cuyas casas solían ser de más reducida superficie. Entonces, por falta una tradición paisajística, tuvieron nuestros pintores que buscarla fuera, e Inglaterra señalaba la pauta. El gran Turner, que se había iniciado como minucioso topógrafo, abandonó la fidelidad documental para convertirse en pintor de sus sueños. Entre nosotros, el gallego Jenaro Pérez de Villamil es el pintor romántico por excelencia, hasta por su compromiso militante con ese movimiento, pues interviene en la fundación del Ateneo de Madrid, del Liceo Artístico y Literario, ilustra el libro de José Zorrilla y crea la «España Artística y Monumental», el gran libro español de litografías al estilo de los mejores de la época, publicado en París con textos del romántico Patricio Escosura. Como vehículo de su genio, Villamil dispuso de los logros de la escuela paisajística inglesa. Más remotamente se inspira en Turner y John Martin; de modo muy directo en el escocés David Roberts y en J. F. Lewis, que pintaron en España, y de ambos hay obras en esta exposición. En los paisajes de Villamil, con ruinas medievales — románticas, góticas o arabizantes —, el colorido de tonos dorados y la atmósfera vaporosa y deseada consiguen el ambiente de sueño y misterio, de poética fantasía. A su vez, Villamil influye, en mayor o menor medida, en numerosos artistas españoles, muchos de los cuales aparecen reunidos por primera vez en esta exposición, con obras traídas de diversas colecciones de nuestro país, de Francia, Inglaterra, Alemania, de la remota Lima.

CON el paisaje, ganan fortuna las escenas de costumbres, que no son los sosegados interiores al estilo holandés, sino las de una gente española que vive, en tantos sentidos, en la dura intemperie. Nuestros pintores siguen la afición de los extranjeros al tipismo español — la dinastía de los Bécquer, por ejemplo — entre otras razones por atender las exigencias del mercado. Claro que todo esto contribuye a forjar la española. Las notas vibrantes de Bizet no moverían a «Carmen» sobre los escenarios hasta 1875, pero sus raíces están en Próspero Mérimée, con su estancia en España en el año clave de 1830, cuando conoce a la condesa de Montijo y a sus hijas Eugenia y Francisca y se afana en copiar a los grandes maestros españoles en el Museo del Prado, entonces de reciente creación, y algunas de esas cosas juveniles suyas están en la exposición del Retiro, de la que subrayaremos, para terminar, su entremezclado interés, no sólo pictórico, sino literario e histórico, que nunca hasta el romanticismo — y ésta es una de sus características — había existido una relación tan estrecha, un intercambio tan fecundo, entre pintores y escritores, entre las artes plásticas y la literatura.



Escribe PLACIDO

MATIAS VALLES

LA dotación a la Filmoteca Nacional de una base jurídica como es el organismo autónomo supone un cambio radical en el futuro de la Filmoteca, un cambio que va a permitir, entre otras muchas cosas, disfrutar de una autonomía administrativa y presupuestaria capaz de hacer del ente una auténtica Casa de Cultura, específicamente cinematográfica, que más allá de encerrarse en el corsé, no siempre flexible de la Administración del Estado, permita volcarse hacia afuera, echar raíces entre el pueblo y constituir una casa de cristal para que los ciudadanos, mediante el arte y la historia del cine, superen su aspiración de cultos y pasen a definirse como intelectuales.

Y no es banal la distinción entre cultos e intelectuales. En nuestra sociedad se suele considerar como «culto» a una persona distinguida y de cierto nivel social privilegiado. Ser «intelectual», sin embargo, es tener una concepción del mundo, saber de dónde se viene y hacia dónde se quiere ir. Es la perenne distinción entre la cultura como acumulación de conocimientos y cultura como acumulación de historia. En esa distinción está, probablemente, la clave de la misión de los centros culturales y, concretamente en lo que se refiere al cine, la misión de la Filmoteca española.

NUESTRA Filmoteca ha nacido, como ya se conoce, en el seno de una ley llamada «de Salas», que puede considerarse como un cajón de sastre; una ley de amplio contenido, en el que varios temas que necesitaban regularse en la cinematografía española han encontrado una respuesta bastante adecuada y, posiblemente, al amparo del conocido dicho de que «lo mejor es enemigo de lo bueno» ha dejado satisfecho a casi todo el mundo. Por ejemplo, la ley ha regulado definitivamente, equiparándolas al modelo europeo, las salas X de exhibición de cine pornográfico, con una serie de requisitos, entre los que figura, de manera acertada, que no recibirán las películas así clasificadas ninguna subvención estatal. Regula también la ley las películas de arte y ensayo y la tasa de doblaje, de una manera que ha dejado, en general, bastante satisfechos a todos los grupos parlamentarios representados en la Comisión de Cultura del Congreso de los Diputados. De igual forma, la resolución de la custodia de los archivos de «No-Do», que se encomienda a la Filmoteca, es una solución coherente y lógica.

EN toda la ley ha tenido bastante que ver el director general de Promoción del Libro y la Cinematografía, Matías Vallés. Al cabo de un año de director general, Matías Vallés ha culminado un importante proyecto, en el que había mostrado gran empeño y en el que habían fracasado, por uno u otro motivo, algunos de sus antecesores. Ha sido un esfuerzo duro que, con seriedad y fecundidad, se ha plasmado en esta ley. Quizá el Senado modifique algún matiz, pero esa labor de la Alta Cámara será, lógicamente, para mejorarla.

HABIA que hablar con Matías Vallés de todo esto. Cuando se le ha preguntado acerca de la valoración que podía hacerse de la ley, ha mostrado su respeto por el poder legislativo y ha preferido no enjuiciarla hasta que, una vez aparecida en el «Boletín Oficial del Estado», entrara a formar parte del ordenamiento jurídico general. Sin embargo, ha apuntado alguna de sus ventajas:

R.—Estoy contento del dictamen de la Comisión de Cultura, porque esta ley da solución a tres problemas. En primer lugar, regula y normaliza la situación de las salas X, siguiendo el modelo occidental. En segundo lugar,



se dota, con rango de ley, a las tasas de doblaje de una cuantía proporcionada, como resultante del acuerdo de los grupos parlamentarios. Y en tercer lugar, y esto es muy importante, se establecen los instrumentos jurídicos de la Filmoteca, se crea el Museo del Cine, se puede proceder a la creación de una editora de libros de cine, incluso hacer una revista... En fin, será posible al fin realizar todos los trabajos necesarios para la total recuperación del patrimonio cinematográfico, elaborar un inventario exhaustivo del cine español y, en definitiva, dar mayor capacidad al organismo para incrementar sus funciones.

P.—¿Era la meta más importante del actual equipo de la Dirección General?

R.—Era una de las más importantes. No hay que olvidar que era también importante la regulación del crédito cinematográfico, el «mayor empeño» de las producciones y además teníamos gran interés en la potenciación del cine como fenómeno cultural, y en este sentido puede decirse que la Filmoteca puede ser el origen de esta potenciación. Quería potenciar el fenómeno cultural cinematográfico desde la génesis en la gente que hace cine. La Filmoteca puede intensificar su labor no sólo en archivo y recuperación, sino también en la formación de nuevos cineastas.

P.—¿Entonces habrá una nueva escuela de cine?

R.—No, no es eso. No se puede dar pasos atrás, y además ahora las competencias en este aspecto pertenecen al Ministerio de Educación y a la Facultad de Ciencias de la Información. La Filmoteca, a través del Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas, debe ser un centro de intensificación de estudios, realización de prácticas, etcétera. Su función es, por citar un ejemplo, como la que corresponde a la Escuela de Práctica Jurídica en relación a la Facultad de Derecho. Ni aquella puede suplantar a ésta ni ésta desaparecer por la existencia de aquella. No se trata de sustituir, sino de complementar.

P.—¿Entonces está satisfecho del trabajo realizado como director?

R.—Sí, de esta ley y de que al fin se haya concedido medalla de oro de las Bellas Artes a Buñuel y a Fernán-Gómez. Por fin se considera al cine como una de las Bellas Artes, y esto me hace sentirme orgulloso.



Escribe Eduardo BRONCHALO

La sopa boba y la horterada



ENTRA usted —con el tarjetón correspondiente, ese que tantísimo trabajo le costó colocar en el estrecho bolsillo de su americana— y queda absolutamente fascinado no tanto por la amplitud y magnificencia del escenario —salón a tope, con lámparas de lentejuelas—, como por las sugestivas mesas que lo circundan insinuando lo que vendrá después de que Vizcaino presente su nueva novela (?). Usted se ha puesto lo que ha podido: ha pillado el traje adscrito a las grandes ceremonias, se ha ido al bar de la esquina y ha mirado al jimpia con esa mezcla de ternura y displicencia, ha soltado los veinte durazos y ha parado al taxista para decirle: «Al Meliá Castilla.»

Y entonces todo empieza. El señor Lara suelta aquello de lo mucho que gana, y usted ríe a mandíbula batiente, porque a usted le gusta que las cosas estén en su sitio, y entiende que no puede haber ricos sin pobres ni pobres sin ricos. Un tal García Algo dice que no está de acuerdo con el libro de Vizcaino, porque le parece demasiado progre. Luego compara al excelente autor con Gracián, Larra, Galdós y Lope de Vega, negligiendo el fantasmal recuerdo de Cervantes, por ejemplo, y poniendo a parir todo esto que antes se llamaba España (usted ya me entiende). Se aproxima el crucial instante: Vizcaino derrocha humor y mezcla Tomelloso con la paella valenciana, rojos de siempre

con azules de antes, monaguillos con demócratas de toda la vida.

HOJEA usted el libro que le han regalado y se regodea con ese título entre irónico y sugestivo: «Las autonomías». Como no es lo suyo, pasa usted muy mucho del marketing y esas cosas, esperando lo que por fin llega: «Y ahora vamos a tomar una copa.» Dicho y hecho, se ha lanzado usted sobre las croquetas. La batalla es feroz; la señora enojada, era tan fina, le está quitando el sustento. El señor del traje impecable se llena la boca con los callos humeantes. La muchedumbre se agolpa en torno a las mesas como si hubiera descubierto las virtudes del alimento por vez primera en su vida.

A final, con precisa discreción, saca usted el panecillo que ha traído de casa y comienza a rebañar entre la envidia de todos aquellos que buscan en vano un trozo de pan o de miga. Y al final sale usted tan satisfecho, tan con su libro en el bolsillo y tan convencido de que todo está en orden, que todo está en su sitio, esperando, secretamente, otra novela de uno de nuestros más prolíficos y vendidos escritores. Definitivamente, es usted el lector medio de Vizcaino, ese escritor que hace suya dos de nuestras más profundas virtudes patrias: la sopa boba y la horterada.

Escribe Manuel CEREZALES



FEDERICO Carlos Sainz de Robles ha leído tanto como Marcelino Menéndez Pelayo y ha escrito más que El Tostado, sin desatender sus obligaciones profesionales de bibliotecario y sin descuidar otras actividades afines en el ámbito de la cultura, como son las de conferenciante, crítico de libros es Prensa y en radio, jurado innumerables veces de concursos literarios, asesor de editoriales y qué sé yo, y ahora, rebasados los ochenta años, sigue en la brecha, sin dar muestras de fatiga, y escribe un nuevo libro, culminación de los muchos que lleva dedicados a Madrid. Es asombroso ver a este octogenario madrileño y madrileñista en pleno disfrute de sus facultades físicas y mentales, actuando con el brío y la alacridad que para sí quisieran muchos jóvenes. Se dice que la vejez consiste en la falta de curiosidad, pero yo creo más bien que consiste en la pérdida de la ilusión. Para el caso es igual, porque a Federico Carlos se le ve movido por la más viva curiosidad hacia los fenómenos culturales viejos y nuevos y por la más fresca ilusión ante el lanzamiento de sus libros.

MADRID, teatro de mundo» es, entre los libros dedicados por su autor a Madrid, digno de ser señalado con piedra blanca, un libro singular, aunque en él se recojan temas y se aporten datos que ya figuran en otras obras hijas de la misma prolífica pluma. Es singular por su composición, por el tono en que está escrito y por el público a que va dirigido. Y lo es también por el vistoso ropaje literario de que va revestida la imprescindible erudición. Sainz de Robles ha conseguido dar amenidad a la exposición ordenada de sus conocimientos eruditos, logro que se debe, a mi juicio, al amor que el escritor profesa a Madrid, amor correspondido por la ciudad, que no hace mucho le otorgó el título de hijo predilecto.

ESTE amor no empaña el sentido de responsabilidad ni la fidelidad a la verdad histórica. Describe las cosas y cuenta los sucesos objetivamente, si bien propende a la interpretación afectiva, descubriendo a veces auras de belleza en las cosas no bien parecidas, como le ocurre con la Puerta del Sol, a la que, después de reconocer que no es grande, ni está bien trazada, ni es hermosa, ni opulenta, ni tiene edificios deslumbrante, la desagradaba con un rosario de requiebros a sus cualidades invisibles: «El garbo. La simpatía. La gracia natural. El misterioso efluvio que emborracha a

gusto. La sencillez expresiva que sugiere las melodías más entrañables e inolvidables.» A ningún enamorado de mujer fea, que son los más locamente enamorados, se le ocurriría sarta tan brillante de piropos.

PERO no todo el libro está escrito en tono tan exultante. Sainz de Robles, historiador, poeta, novelista, no renuncia al ejercicio de la crítica, una de sus constantes dedicaciones, que le obliga a denunciar y lamentarse de los estropicios urbanísticos padecidos por la bien amada ciudad. La claridad de juicio no se deja enturbiar por sugerencias sentimentales.

EN su nueva historia de Madrid acude a un ardid literario; mejor dicho, a un método o técnica de contar la historia ideado con la finalidad de interesar al común de las gentes, y que consiste en enfocar la capital de España en dos perspectivas: como escenario del teatro español, al que Madrid brindó autores, aliento y tablados, y como escenario de sucesos de resonancia mundial que aquí se desarrollaron. Madrid es «teatro del mundo» en ese doble sentido de ofrecerse como marco propicio a la vida del teatro y al teatro de la vida.

LA obra se estructura de acuerdo con una pauta inspirada en el arte dramático, dividida en cinco capítulos, dedicados, respectivamente, a los escenarios, los protagonistas, los directores de escena y los argumentos de las obras representadas, y el último, en calidad de anexo, a la reseña de algunas particularidades, ornamentación y cosas curiosas de Madrid. Así, por ejemplo, en el consagrado a los escenarios, quizá el más conspicuo sea la Plaza Mayor, en la que se celebraron los más diversos espectáculos: «Fiestas de toros y cañas, torneos, embates con divisa historiada de los más altos linajes, autos de fe, ajusticiamientos, degollinas de personajes importantes, auténticas representaciones teatrales (autos sacramentales y tragedias de «aúpas»), combates de toro contra jauría de perros...», pero la descripción del espectáculo tiene que buscarlo el lector en otros capítulos. El más notable de los representados en la Plaza Mayor tal vez haya sido la degollación de don Rodrigo Calderón, marqués de Siete Iglesias, presenciada por miles de personas atraídas por el reclamo de su muerte, «anunciada en muchas fachadas de la Villa con papeles untados de engrudo, como si se tratara de obra escénica de Lope o de Tirso».

MADRID, TEATRO DEL MUNDO

De
Federico Carlos
Sainz de Robles

SAINZ de Robles describe con realismo este y otros episodios, trágicos, cómicos o melodramáticos, a veces esperpénticos, pero sin cargar las tintas, antes bien, aclarándolas con pinceladas de humor, ya que ni aun la tragedia se la toma por lo trágico. La distancia de las personas y de los acontecimientos justifican la actitud desenfadada del autor, más cuidadoso de quitar polvo y telarañas a la historia que de disimular con hipócritas veladuras, crímenes, errores, traiciones y veleidades del teatro de la vida y de la vida del teatro que desde hace siglos se viene representando en los escenarios de la Villa y Corte.

AHORA bien, bajo esa capa de escritura fluida y desen vuelta, con las salpicaduras satíricas inherentes al ingenio madrileño, discurre un río caudaloso de datos y sucesos que sólo una pluma avezada como la de Sainz de Robles es capaz de reducir a síntesis sin caer en aridez. Al contrario, rezuma amenidad por todos sus poros, cumpliendo así uno de los fines que evidentemente se propuso el autor: llegar a toda clase de lectores, los doctos, porque Sainz de Robles siempre les dirá algo nuevo sobre Madrid, y los de la mayoría, porque leyendo este libro pasarán unas horas muy entretenidas, y al final caerán en la cuenta de que inadvertidamente han ido incorporando a su bagaje cultural una información muy completa sobre lo que fue y es Madrid.

Madrid, teatro del mundo, por Federico Carlos Sainz de Robles. Emifano Escolar, Editor. Madrid, 1981.

Biografía de F. Scott Fitzgerald

Escribe Juana SALABERT

RECIENTEMENTE Argos-Vergara ha publicado una interesante biografía del escritor norteamericano Francis Scott Fitzgerald, escrita por André Le Vot, profesor de literatura americana en La Sorbona, donde dirige, asimismo, un centro de investigaciones sobre la literatura contemporánea de los Estados Unidos. Dicha biografía (fruto de más de veinte años de estudio, aparece en España en un momento en que el nombre de Scott Fitzgerald, merced a una reedición de sus principales novelas, goza nuevamente de una popularidad que en su día le fuera injustamente arrebatada, hecho éste sobre el que él mismo escribió amargamente: «En las vidas americanas no existe un segundo año.»

PERO, ¿quién es realmente Scott Fitzgerald? ¿El estrambótico personaje que cantara la opulenta América de los trepidantes años veinte? ¿Un vencedor, o acaso un perdedor? Quizá la clave esté en sus propias obras, en las que plasmara directamente el fruto de sus experiencias personales hasta el punto de que la frontera entre ficción y realidad se borra, como si él mismo fuera uno de sus propios y reveladores personajes. En cualquier caso, Scott fue uno de los pocos componentes de la generación perdida americana que prestó una especial atención a los problemas de estilo y composición del lenguaje. Gertrude Stein afirmaba, allá, por 1927, «que no había escritor contemporáneo que se propusiera una aventura estética comparable a la de Scott».

UN AMERICANO INTRANQUIL

NACIO Francis Scott Fitzgerald en el seno de una familia sudista y católica, arraigada en Maryland. No obstante, el fracaso de su padre en diversos negocios, le hizo cambiar varias veces de residencia. La herencia cultural materna no dejaría nunca de manifestarse en su obra, como si Scott fuera, en cierto modo, el cantor de un modo de vida que aunara el sentir caballeresco, tan implícito en los valores sudistas, con la América «nueva». Estudió en la ST Paul Academy, y, más tarde, en Pinceton, estudios que no acabó, a causa de la entrada en guerra de Estados Unidos (pese a que ésta acabara antes de su marcha a Europa). Ambas épocas debían de quedar fielmente plasmadas en su primera novela, «A este lado del paraíso». Con esta novela, publicada a sus veintitrés años de edad, que en su día formó escándalo, Francis Scott Fitzgerald se convierte en un escritor de éxito. Un éxito que no muchos años más tarde le devoraría... Y «A este lado del paraíso» es, asimismo, el inicio de los grandes temas Fitzgeraldianos: la ardiente juventud, romántica

e indolente, que al compás de los ritmos nuevos, agota su fuerza creadora para acabar como un purasangre cansado...

ZELDA LAS FLAPPERS Y LOS LOCOS VEINTE

ES prácticamente imposible referirse a Scott sin hablar de su mujer, Zelda Sayre, quien compartió junto a él el triunfo y el drama hasta el punto de que él mismo escribió «a veces ya no sé si Zelda es un personaje que yo mismo he creado». El recuerdo de su primer verano en común constituirá el núcleo principal de la obra de Scott y desde ese momento, todas sus heroínas, desde la tumultuosa Gloria de «Hermosos y malditos» hasta la deliciosa Nicole Diver de «Suave es la noche» tendrán la audacia y la vivacidad de Zelda. Con Zelda nace la mujer nueva, esa mujer que él mismo intuyera en «A este lado del paraíso» y que en boca de Rosalind, exclama: «Si mister Jones de 1900 presumía de haber besado a una mujer, todo el mundo sabía que la había conquistado. Si ese mister Jones de 1919 presume de lo mismo, todo el mundo sabe que es porque no la puede besar otra vez.»

Y en «Hermosos y malditos». Durante esos quince años se te conocerá como una chica ragtime, como una flapper, como una jazz-baby. Te encantará... «Ha nacido la flapper, la muchacha de cabellos cortos y desnudas rodillas, que fuma, bebe alcohol y se debate alegremente en la ruidosa alegría de la posguerra.»

HERMOSOS y malditos» no es en absoluto, como se ha pretendido, una obra menor. Si todavía está Scott lejos de un «Gran Gatsby», afloran, sin embargo, en sus páginas, con una asombrosa lucidez y un patetismo contenido ese continuo balanceo del éxito al fracaso,

de la cordura a la locura en que se debate su autor, «ese arcángel rubio y bellísimo», como le definió la propia Zelda. Han querido ver muchos en esta novela tan sólo una transposición de su tumultuoso matrimonio y el propio Scott se manifestó indignado cuando al publicarse ésta, descubrió que en la portada aparecía él y Zelda. Una pareja de la que Dorothy Parker escribió: «les vi un día descender en taxi por la Quinta Avenida. Scott iba encaramado en el techo y Zelda en el capó. Los dos parecían salir del sol, su juventud era deslumbradora. En Nueva York, todo el mundo quería conocerles...». Más, entretanto, Scott se ahoga en deudas, pese a sus elevados ingresos. El «Post» llega a pagarle cuatro mil dólares por un cuento suyo...

GRANDEZAS Y MISERIAS

EN «El casón Gatsby», escrita en 1925, encontramos por primera vez la cristalización casi absoluta de la crisis propia de los héroes Fitzgeraldianos: su protagonista, Jay Gatsby, es un semidiós, hecho a sí mismo y... solo. Es rico, pero no tiene cabida en el mundo de los ricos (Tom y Daisy Buchanan). El narrador, Nick, siente ante Gatsby vértigo, el miedo a lo desconocido, a la tragedia que este último lleva consigo. Es el fracaso, la carencia insatisfecha, un intenso deseo de vivir. Gatsby es un espejismo, en el que se dibujan con toda nitidez los personajes, perfectamente esbozados, de un mundo fluctuante, un espejismo brillante que desemboca en el drama de un hombre que luchó por borrar su pasado y que se ahoga en un universo tan cruel como superfluo. «Había en Gatsby algo parecido a esas complicadas máquinas que registran terremotos a 15.000 kilómetros de distancia». Hay en Gatsby la terrible pureza moral del romántico, una exacerbada sensibilidad que le arroja a su fin.

PERO el propio fin de Fitzgerald no está lejos. Sus relaciones con Zelda sufren una dolorosa crisis, de la que se refugiará en el alcohol. Y en 1929, aparecerá su otra gran obra, casi inmediatamente relegada al olvido, «Suave es la noche», triste y bella novela, cuyas páginas están imbuidas del último halo luminoso de quien siente que su mundo se derrumba. Persisten en ella elementos apasionados, pero el tono general está impregnado de una honda melancolía. Ambientada en su mayor parte en la Costa Azul, la disec-



ción del proceso destructivo de la pareja central se sucede lenta y delicadamente, casi podríamos decir en «dos tonos»: el oro (la vitalidad) y el azul (la tristeza), dos tonos, que nos aproximarán a la realidad de Dick y Nicole Diver.

Y la crisis estalla por fin. «todo ha acabado», le confía en 1930 Scott a Gertrude Stein... El éxito muere bruscamente, tras la crisis de 1929. Zelda pierde la razón, y poco tiempo después tiene que ser internada en un manicomio. Scott se convierte en un escritor a sueldo, en un guionista de Hollywood, alcohólico por más señas.

Y con la misma lucidez con que supo arros-trar sus tiempos de escritor famoso, analiza su propia vida, en un esfuerzo por mantenerse fiel a sí mismo. Así, poco después del drama, escribe: «La mitad de mis amigos piensa que la locura de Zelda me ha vuelto alcohólico. La otra mitad, que mi alcoholismo la ha vuelto loca. Y todos nos aconsejan que nos separemos. Con la ironía del destino de que nunca hayamos estado tan desesperadamente enamorados como ahora. Ella ama el alcohol que hay en mis labios y yo adoro sus más extrañas alucinaciones.»

EL 21 de diciembre de 1940, a la edad de cuarenta años, Francis Scott Fitzgerald moría de un ataque cardíaco. Su mujer, Zelda, le siguió ocho años después, consumida entre las llamas de un incendio que se declaró en el manicomio en el que estaba recluida. Moría, pues, «a la edad en que mueren todos sus personajes», uno de los máximos exponentes de la literatura de una América de la que Gertrude Stein dijo que «había pasado de la barbarie a la decadencia sin conocer la civilización».