

Sábado Literario

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

Suplemento semanal
del diario PUEBLO

Sábado 19 de abril
de 1980

Escribe Jacinto-Luis GUERENA

ELEMENTOS PARA UN FRISO SARTRIANO

LA FRAGMENTACION NECESARIA

BANDERAS que ondean ante el fuerte viento de las circunstancias socio-históricas, un árbol que no se abate, la estatua que no se derrumba, un existir con la desnudez de la angustia, vivir y soñar con las imperativas heridas del tiempo, la vivísima llamarada de la conciencia con sus toques a rebato, la lucidez de la observación y los cimientos de la memoria cuando algo horada en lo que uno es tras el análisis de nuestras raíces, el hombre y la libertad, el hombre y la nada, actuar sin nostalgia ante el acoso de amenazas, ser vigia y combatiente forzando el ritmo de las verdades, adentrarse con sangre cotidiana que incluso llega a causar (o a sentirse) náusea, Jean-Paul Sartre, figura cimera de las letras de Francia y del mundo en la plenitud del siglo XX.

¿Podría darse en Sartre la confirmación de aquello que dijo el galo Jean Rostand, lo de que «être adulte, c'est être seul»? Porque Sartre buscaba situaciones y ámbitos de solidaridad, brillaban las luces al conquistar la trabazón de soledades, sobrellevándolas y sobrepasándolas, haciéndose espejo y eco de uno mismo y de los demás, cuerpo y preocupación, afán de hombre con terquedad de pueblos agrupados, la experiencia que por fuerza se vive mediante realidades acechadoras. La inteligencia sin mudez y sin las manos atadas, inteligencia como tajante exigencia y en ello Sartre creía a rajatabla, incorporándose a un derrotero que acaso quede como ejemplar (pese a todos los pesares) y con lo digno como definición.

EN rápida semblanza, ese era su horizonte, esa fue su trayectoria filosófica (existir vibra y se cumple en comprenderse), voluntad sartriana de unirse a cuanto esperanzadamente lucha por libertad y justicia sin opresión alguna y sin desgastadoras e inútiles censuras. Sartre, sin cruzarse de brazos y sacando el grito del fondo de la garganta.

SARTRE estaba pero que muy lejos de un Gide atisgado por los remilgos, o de un Montherlant que se autovigilaba para conservarse intacto en su orgullo, o de un Aragón encarrilado por la constante fidelidad a una brújula; Sartre se acercaba mucho más a Malraux, dentro de la óptica lúcida y apasionada de una literatura de acción y muy al día en la fenomenología del tiempo sensible y dinámico. Sartre supo interrogarse en «¿Qué es la literatura?» y en «Las palabras». Escúchese textualmente lo que dijo en «La náusea»: «No tengo necesidad de hacer frases. Escribo para poner en claro ciertas circunstancias. Desconfiar de la literatura. Hay que escribir todo al correr de la pluma, sin buscar las palabras.» Nada de adornos, nada de prosa barroca o venecianista, pero tampoco, ni mucho menos, una prosa descuidada, y eso en ninguno de los campos tan suyos: ensayo, teatro, novela.

CRITICA de la vida dialéctica y polémica. Sartre, con su constante compromiso y su encaminamiento heterodoxo hacia una claridad político-revolucionaria. La protesta y la rebeldía, el diario de la ética-estética ante fecundadoras crisis de conciencia, el escritor nunca emboscado tras cortinones de teatro. Guste o no guste, Sartre, con la responsabilidad automática e insoslayable de la literatura, empapado de alimentos existenciales, terrestres. La decisión de una disponibilidad permanente.

EL eco de esa actitud se fue mostrando en la revista «Les temps modernes», una tentativa que más o menos venía a ser la historia de cuantos luchan y que ansían permanecer como hombres junto a otros hombres. Un criterio único, cuya esencialidad es inalterable: la libertad no utópica, sino de carne y hueso. Existencialismo y humanismo en obra desprovista

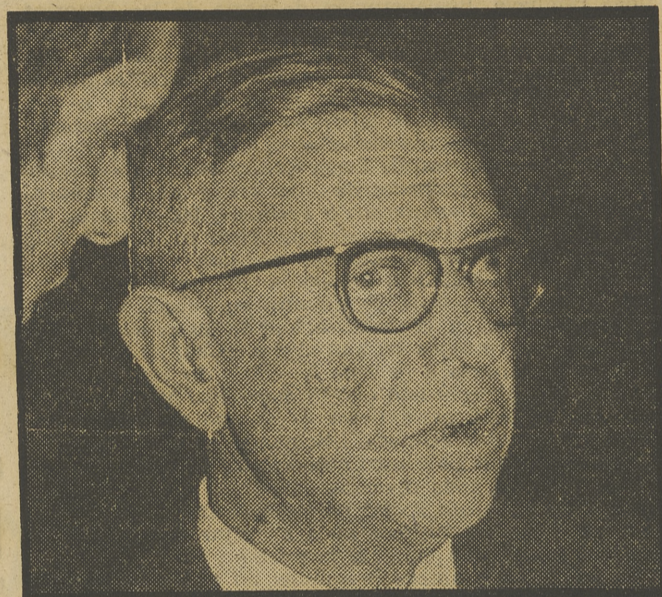
de pedantería, el hombre cercado y asediado por las sombras y que repudia el determinismo. Interioridad y creatividad con sus miasmas de paradoja: el infierno son los demás. Un itinerario de comprensiva fraternidad cuando se borran anormalidades en la edad de razón, cuando el hombre sigue los caminos de la libertad.

Incesante caminar que obliga a relacionar a Sartre con Unamuno, una especie de heterodoxia anticonformista («contra esto y aquello», en la sensibilidad unamuniana; y contra imposiciones absurdas de comportamientos político-burocráticos, en la acción sartriana). Lo que une a ambos pensadores y escritores es el manantial kierkegaardiano: angustia y existencia. Incluso parece que a estos autores les corra la insatisfacción, advirtiéndose que Unamuno buscaba morada en lo literario, mientras que Sartre anhelaba constancia de acción en la calle (mayo de 1968, Berlín y Baader, huelguistas y propaganda en las fábricas, venta de Prensa izquierdista y tendencias hacia el movimiento libertario). Es muy posible que hubiesen podido ser amigos, pese a las muchas diferencias, y hasta hubieran podido sentarse juntos en el «tribunal Bernard Russell» con la implacable exigencia de la verdad intensamente humana. Tal vez el compromiso existencial y existencialista les empujaba hacia el escritor de acción, aunque mucho más subrayado en Sartre y en otras circunstancias de tiempo e historia. Vuélvase a las andadas: el ser y la nada, el ser y la angustia, el ser y la muerte, la terquedad del existir agónico y las banderas al viento con el lema socialismo y libertad. El hombre en su individualidad, más o menos con la tensión dramática, y Sartre proclamaba que el hombre está condenado a ser libre. Una forma de vivir y de escribir, un sentimiento trágico del tiempo de vivir. Curiosamente, lo que separa a Sartre de Unamuno era la comezón de la poesía; Unamuno era ante todo poeta y así se autodefinía, mientras que a Sartre no solamente no le atraía, sino que confesó en «Las palabras» que la poesía no le interesaba. Aunque parezca mentira, así es. Cerca del socialismo, y también compañero de viaje del comunismo, Sartre detestaba la inmortalidad, pero se aproximó a España en sus ideas y recuerdos. Un ejemplo es la novela corta «Le mur», con las llamas del 36-39. Porque también confesó que no tuvo nunca desesperación y que ni siquiera sentía la angustia «Nouvel Observateur», marzo 1980). Una historicidad concreta, sin embargo, sin «dulzura de vida», con una noción trágica y cotidiana de la condición humana. España en el corazón, dijo Neruda; España en la emoción es lo que sintió Sartre: «il y a eu la guerre d'Espagne; Sartre y yo (dice Simone de Beauvoir) nos entusiasmos con la victoria del Frente Popular, y cuando Blum se negó a intervenir, eso nos sorprendió y nos apenó profundamente».

La lucha por la palabra, la lucha por el hombre, el triunvirato de la amistad: Simone de Beauvoir y Sartre y Camús. ¿Cómo escoger lo que no se logra y tampoco se puede elegir? El hombre, empe-

SARTRE, EN MADRID.—

La fotografía es de la noche del 5 de julio de 1967, en que conversa de sus impresiones en la capital de España con nuestro compañero Raúl del Pozo, esancia que dejó una fuerte impresión en los medios culturales por la decisión del escritor, junto a su compañera Simone de Beauvoir, de visitar en aquellas circunstancias nuestro país.



cinándose en su esfuerzo, el escritor con aventuras que le marcan y hostigan, comprometiendo. La razón llameante y honrada de la amistad. Años de ocupación nazi en Francia, años de la resistencia. Todos eran amigos. El peligro les unía. La lucha era lo impuesto, sin elección posible. Años de amistad, apartándose de la soledad y de la nada. Las relaciones con el marxismo. Y ahí empezaron las divergencias: Sartre, hacia el marxismo; Camús, alejándose del comunismo. Luego, con el periódico «Combat» (cuyo cielo se denominaba «de la resistencia a la revolución») llegó la ruptura. Pero al morir Camús, en enero de 1960, en accidente de automóvil, Sartre escribió emocionadamente un réquiem sincero por quien había pasado a ser casi adversario. Sartre, el desarraigado, ante Camús, el arraigado, quien «reafirmaba la existencia del hecho moral... como cartesiano de lo absurdo... con todos los conflictos que Camús silenciaba: porque la moral, si se la considera aisladamente, exige a la vez la rebeldía y su condena», prosiguiendo Sartre su homenaje así: «Camús descubrió, por la enfermedad, a los veinte años, lo absurdo... (pero) lo inhumano se convierte en parte de lo humano», y luego dice: «el humanismo de Camús encierra una actitud humana frente a la muerte, y la búsqueda orgullosa y pura de la felicidad implicaba y reclamaba la necesidad inhumana de morir...; debemos reconocer ahí la tentativa pura y victoriosa de un hombre para reconquistar cada segundo de su existencia contra su muerte futura». Es la fórmula camusiana muy hermosa: «nada de cuanto es humano puede dejarme indiferente». Y a Sartre, a pesar de sus rencillas y diferencias, la muerte de Camús no pudo dejarle indiferente, por lo hermosamente humano.

SARTRE, vigia y asimismo perturbador. ¿Cuándo y cómo podría clamarse que un hombre libre es fácil de sujetar, de domeñar, de amoldar? El peso de la lucidez siempre en obstinada experiencia por los caminos de la libertad. Querer compartir realidad y esperanza asumiendo la existencia con una meta que renovadamente se ve y se modifica. Las mutaciones con «las manos sucias» y a sabiendas de que nunca pueden estar limpias del todo, es mancharse con la rabia y el sufrir de la cotidianidad. Sartre propuso una orientación para nuestro tiempo, junto a otros escritores y otros pensadores, y su metodología existencialista se afanó en defensa de proletarios y oprimidos. Un lúcido esfuerzo por la dignidad humana, sea donde fuere. Sartre confería al lenguaje una misión ineludible, impor-

tante: la voluntad de comunicación. Recuérdese que, en la poesía española contemporánea, Vicente Aleixandre también le concede al poema esa pasión de relacionarse, de comunicarse. Pero en Sartre se manifiesta la fuerza de la prosa consciente y solidaria: «Hay que hablar a quien no puede convencerse (al indio de India que se muere de hambre); de lo contrario, toda la posibilidad de comunicarse puede desaparecer. Y ahí reside el sentido de mi evolución y de mi contradicción» («Magazine Littéraire»). Complétese tal actitud con una frase que entresaco de «Les mots», muy significativa: «Todo un hombre, formado por todos los hombres y que los vale todos y que vale más que cualquier cosa.» Tozuda y noble energía, compaginándose con otra frase que merece ser recordada y que Camus ennoblecía para siempre: «Nada vale un hombre, pero nada vale lo que vale un hombre.»

EL hombre, actuando con su responsabilidad, con sus sueños, con sus combates, y Sartre dice que lo más importante es «lo que el hombre hace de cuanto de él se hace». Los demás suelen moldear al hombre, pero metamorfosear tal acción, positivizándola, enriqueciéndola, es lo mejor que puede hacer el hombre.

NO es una fragmentación necesaria y representativa de una obra? Creo que hay suficientes elementos, o por lo menos (en breve esquema) unos cuantos factores que sirven para un friso sartriano. Hubo magisterio en Sartre, no cabe olvidarlo. Y, sin embargo, no hace muchos años, escritores como Michel Foucault, Claude Lévi-Strauss, Luis Althusser y Jacques Lacan emprendieron polémicas duras, en querrela resonante por su oposición a Sartre (cfr. el citado «Magazine Littéraire»). Claro que era polemizar en torno a ideas de filosofía y nada más. Sartre, en su muerte, es saludado como un escritor que fustigó con su análisis crítico la sociedad conservadora y burguesa y que defendió una estructuración socialista de los países. A Sartre, en su muerte, sólo cabe aplaudirle como una figura de primer orden en las letras y en el pensamiento del siglo XX y del mundo entero.

EL humanismo y la libertad, una empresa que no ofrece fácil conquista. Sartre ha contribuido a dar semillas de claridad y de esperanza para ello. Recuérdese, aunque acaso quede resonando en el aire la crueldad de lo que dijo Baudelaire: «Lector hipócrita, hermano mío, mi semejante.»



Arquetipos

LA MATERIA DE BRETAÑA

LOS hechos del rey Arturo y sus nobles caballeros, de John Steinbeck (Edhasa), es, a un tiempo, uno de los libros de reciente aparición de más gozosa lectura y uno de aquellos que más cuestiones controvertidas remueve. Reelaboración de parte de las historias allegadas por sir Thomas Malory en su Morte d'Arthur, aparece completado en su versión castellana con una muy interesante serie de fragmentos de las cartas que el premio Nobel norteamericano fuera escribiendo a dos de sus más próximos colaboradores durante el periodo (1956-1965) en que trabajaba en el libro.

El estudio magistral de Erich Köhler sobre la aventura caballeresca ha probado, de una vez y para siempre, cómo la llamada «materia de Bretaña», las historias de Arturo y de sus adalides, se constituyó en el siglo XII, en respuesta a las necesidades políticas y espirituales de la clase feudal, que, hostigada por parte del clero, por los reyes y por la ya pujante burguesía, veía que los fundamentos y la justificación de su preeminencia eran zapados, puestos en entredicho. ¿Cuál es la razón, —cabe preguntarse a la vista de ello— de que, una vez desaparecido el conflicto que le diera nacimiento y sentido, esa materia maravillosa, el mundo encantado del caballero errante siguiera fascinando a todos, produciendo un corpus novelesco excepcional a lo largo de los siglos, y en los más diversos países? ¿Y cuál la causa de que un novelista social norteamericano como Steinbeck dedicara sus últimos años a contar con modestia, una vez más, estas mágicas hazañas?

La respuesta a ambas preguntas no es difícil de dar —se encuentran indicaciones para ello en los fragmentos de cartas que cierran la edición del libro que comentamos—: el rey de la Table Ronde y sus campeones se convirtieron en seguida en arquetipos de ciertas virtudes fundamentales del hombre de cualquier tiempo y lugar, en brillantes encarnaciones de una serie de valores no dependientes —aunque sí puedan estarlo sus manifestaciones concretas— de ningún condicionamiento político, social, económico, religioso. (Esto lo vio muy bien Steinbeck, según lo testimonia un pasaje de su correspondencia que vindica la identidad substancial entre los caballeros arturianos y los héroes del western.) Hablar, pues, de la «materia de Bretaña» no implica escapismo del presente, mera satisfacción del gusto por lo exótico, sino abordar una problemática de hoy y de siempre por intermedio de aquel conjunto de imágenes y de historias, de personajes, que, según prueba el veredicto de los siglos, mejor la vehicula.

Existe, además, según creo, otra razón que explica el que Steinbeck, en su vejez, se diera a recrear este material legendario. Y es la necesidad, captada por él, que existe hoy, dado el impasse en que se encuentra la novela, de buscar las fuentes de la misma, de regresar a ellas para vitalizar un género que, por exceso de intelectualismo y de cultura no asimilada, de formalismo estéril —con el que se pretende camuflar la falta de lo que, en tiempos más felices artísticamente hablando, se llamaba inspiración—, descaece en la actualidad de modo lamentable. El autor de Las uvas de la ira, en consecuencia, hace suyo aquí el viejo placer de contar, buscando a través de la narración —de un tipo de narración muy próximo a la oral— ese tiempo tan distante del crono-

Escribe Leopoldo AZANCOT



John Steinbeck



Norman Mailer

métrico, tan interiorizado, que la caracteriza, y esa libertad extrema —para eliminar sin forzamientos lo asignificativo, para establecer las más variadas conexiones en el seno de la materia de la narración, para pasar de lo conceptual a lo fáctico y viceversa— que es su lote mejor. ¿Advirtió, además, que el narrador que se aproxima al modelo de quien contaba historias en plazas y zocos imponía un modelo de literatura no reificada, en el que se mantiene la necesaria distancia estética —y sé que lo que estoy diciendo es una herejía, desde el punto de vista de las ideas artísticas contemporáneas— entre forma y fondo, y que en el acto de narrar así va implícita la evocación espontánea de un mundo con sentido? Oscuramente, sin duda.

Fascinación del crimen

NOVELA Y REPORTAJE

EL último libro de Norman Mailer, La canción del verdugo (Argos y Vergara), constituye una prueba más de que hoy por hoy —y desde hace ya mucho tiempo, pese a quien pese—, Norteamérica es el laboratorio estético de la verdadera modernidad narrativa, tanto literaria como cinematográfica o simplemente gráfica, y además, el único ámbito cultural donde la modernidad no se busca sólo en la forma, sino también y ante todo, en el material bruto que ofrece la vida cotidiana —aquí, de la sociedad posindustrial.

El libro evoca los nueve meses que transcurrieron entre el momento en que un joven estadounidense desconocido, Gary Gilmore, era puesto en libertad provisional, y aquel otro en que, al cometer dos homicidios sin sentido, se vería abocado a una turbia notoriedad internacional y a la muerte violenta. Y lo hace, mediante una sabia mezcla de técnicas novelescas y de técnicas periodísticas, que aplica a una realidad no contaminada por lo imaginario, pero que, al término del proceso narrativo a que es sometida, resurge transformada: lo que antes era una suma de datos brutos se configura como un mundo cargado de significación.

Mailer se sirve del caso Gilmore para sacar a luz el trasfondo de la sociedad estadounidense actual. Pero no sólo. De hecho, su denuncia —pues denuncia hay— se extiende a toda la sociedad moderna, a la que traspasó las fronteras del desarrollo. Y aún más. Pues, deliberadamente o no, lo que el libro acaba por poner en entredicho —y a ello debe su grandeza última, lo que lo rescata del periodismo superior— nuestra imagen del hombre. ¿Cuándo llegaremos a aceptar que nuestro tranquilizador esquema básico acerca del bien y del mal, de nuestra condición, es desmentido día a día por los hechos? Como dice Sciascia: no es que seamos pesimistas, es que el mundo y la vida únicamente pueden ser calificados de atroces.

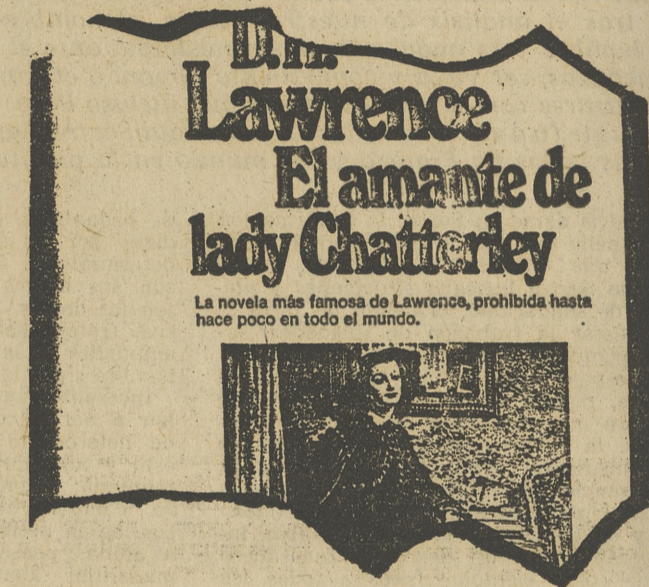
Que no se vea en este libro de Mailer la prueba de un cierto rechazo de lo imaginario en nombre de lo que lo niega. De hecho, debería verse en él exactamente lo contrario: una fe ilimitada en la posibilidad que tiene el arte de asumir lo impuro sin negarse, la creencia en que la imaginación es la llama que ilumina aquello que no puede recibir luz de ninguna otra fuente. De algún modo, La canción del verdugo, (subtitulada, muy significativamente, «Una novela verídica»), testimonia que la metamorfosis imaginativa es el único medio aún a nuestra disposición para descubrir la significación secreta de nuestras vidas.

Sexo

UN CLASICO

OR no sé qué causas, El amante de Lady Chatterley, de D. H. Lawrence, ha sido objeto en el plazo de dos meses de cuatro ediciones en España (Alianza Editorial, Ediciones Turner, Editorial Planeta, Ediciones Bruguera), y se anuncia otra, increíblemente. Ello, que prueba la falta de coordinación y aun de profesionalidad que aqueja a nuestro mundo editorial, constituye un indicio de que aún estamos pagando en el plano de la cultura los ridículos de los cuarenta años del franquismo: El amante de Lady Chatterley, tan prohibida, acabó por convertirse en una novela mítica. ¿Justificadamente? Esa es otra cuestión.

A mi parecer —y, supongo, al parecer de muchos—,



Lawrence fue un hombre excepcionalmente dotado para la narrativa, que malogró buena parte de sus posibilidades al respecto por no estar mentalmente a la altura de sus dotes artísticas. Mientras menos ideas tiene un hombre, y menos sólidas son éstas, más se aferra a las mismas, mayor importancia les concede. Y ello le sucedió a Lawrence, cuyas novelas se ven coartadas en su desarrollo por el programa —generalmente, un poco ridículo— subyacente a las mismas. Por eso, lo mejor de su obra hay que buscarlo en sus cuentos.

El amante de Lady Chatterley fue escrita por un puritano que se creía un hombre libre porque predicaba el uso de la cópula en vez de su rechazo. ¿No advertía a este respecto que es tan odioso imponer una cosa como la otra? Por otra parte, ¿no cayó en la cuenta de que, esclavo de unos prejuicios religiosos que creía haber superado, se mostraba incapaz de aceptar sencillamente el sexo, al que intentaba justificar (¡) confiándole una trascendencia espúrea?

Nos encontramos ante un libro demasiado dependiente de una época y de la crisis espiritual de ciertos medios sociales, para que sobreviva fuera de las historias de la literatura, esos cementerios.

● «DEL VERANO INCULTO», de Vladimir Herrera. Editorial Taberna de Cimbales. Valencia, 1980.



Cuando la editorial Lumen concedió su premio El Bardo de Poesía a Adrián Desiderato expresamos nuestras dudas acerca de la calidad del libro elegido, pues con anterioridad habíamos tenido ocasión de leer algunos poemas del galardonado. Cuando el libro se publicó, lo que eran sospechas se convirtió en triste evidencia. Nosotros habíamos apostado por Ramón Mayrata —y aquí lo dijimos—, pero Mayrata fue apeado. En aquel momento no conocíamos a Vladimir Herrera, otro de los despreciados por el inclito jurado.

Ahora Herrera nos ofrece, en pulcra edición de Taberna de Cimbales, su magnífico «Del verano inculto», un libro demasiado difícil para el jurado de El Bardo. Parece ser la línea que va de Góngora a Lezama la que interesa a Herrera (y nada al jurado), así como todo lo que el modernismo tiene hoy de aprovechable y de

parodiable, lo que hace que el humor también esté presente en justas dosis en el libro de Herrera. «Del verano inculto» oculta (o exhibe a veces) múltiples referencias literarias (eso que los catetos llaman culturalismo), por momentos como apropiación legítima y por momentos como gesto irónico. Esto otorga al libro un carácter sanamente heterodoxo que debió molestar a los jueces. Y es que no hay que presentarse a los premios literarios. Que luego pasa lo que pasa.

● «CAIRELL», número 2. Revista de literatura. Ed. Al mudín. Valencia, 1980.

Este segundo número de «Cairell», ilustrado por María Montes,

recoge en esta ocasión trabajos de Cremades i Arlandis, Gaspar J. Urbán, Joan M. Monjo, Rodríguez Castelló, Beltrán i Català, Cummings (traducción al catalán de Robles Gómez y Pérez Montaner), Aranau Carpi, Jaume Pont y Vicent Escrivá. Completan el número notas de Seguí, Beltrán Català y Verger.

«PLIEGOS DE REBOTICA»

La Asociación Española de Farmacéuticos de Letras y Arte inicia una etapa de esta publicación. Este que tenemos en las manos es, pues, el primer número de la segunda época. La Asociación está presidida por José María Fernández Nieto, el poeta farmacéutico de Palencia que quizá sea hoy el de obra más extensa y señalada de todos. Porque son muchos los farmacéuticos españoles. Ahora ha fallecido en Madrid uno de ellos, el

delicado poeta Rafael Palma, en cuyo homenaje escriben —verso y prosa— boticarios y no boticarios: José María Fernández Nieto, Juan José Cuadros, Bernardo Coronado García, Ramón de García Sol, Leopoldo de Luis, Miguel Álvarez Morales y Francisco Femenía López. También recoge la revista el acto literario celebrado en su memoria, donde se entregó a la familia del poeta la medalla de plata del consejo general a título póstumo. J. L. Urruizqueta anuncia la publicación de una serie de trabajos donde aparece la historia de las tertulias de la rebotica en España, creyendo que con ello se hará una aportación importante a la historia sociológica de la profesión y al humanismo que la ha acompañado.

«ATADURAS DE NOCHE Y ARENA», de Félix Marañón. (Luis Haramburu, editor.)

Primer poemario de un

escritor que llegó muy joven a la literatura y que ha dado muestras de su quehacer en las revistas donostiaras «Kurpil» y «Kantil». El libro está compuesto por una simbiosis poética en la que se amalgaman los mundos imaginarios, los movimientos anímicos del hombre, versos de corte surrealista y otros de tintes social, sin disposición apriorística. Por otra parte, el libro presenta la singularidad de estar editado en forma bilingüe: escrito originariamente en castellano, ha sido luego traducido al euskera por el académico Juan San Martín. De enorme interés para quienes quieran acercarse al actual renacimiento de la literatura vasca, al igual que los restantes títulos de la colección «Harria Liburuak», que respetan y tratan de impulsar el bilingüismo en la poesía vasca.

Escribe José L. MORENO-RUIZ

Alfonso Sastre: LITERATURA DELINCUENTE

A uno le resulta imposible olvidar aquel verano del 74, en que leyó *Las noches lúgubres*, ahora que el libro Lumpen, Marginación y Jerigonça (1) ha caído, letra a letra, casi de un tirón, bajo el caminar de los ojos sobre las trescientas ochenta y cuatro páginas de apretado texto. Imposible, decía, olvidar aquel verano; imposible el olvido del otoño subsiguiente —que no fue un otoño alemán, sino inequívocamente matritense, a pesar del contenido de la excelente película «Alemania en otoño», de reciente exhibición en nuestras pantallas—. Imposible olvidarse de la televisión, de los periódicos, de la calle y, sobre todo, de tanto espanto. Claro que, si bien con idénticos rostros, los locutores de televisión leen, para público conocimiento, otras notas, hablan de otros políticos, apenas demuestran ya interés —pretendido interés popular— por don José María Pémán, sino que se entregan con entusiasmo a la reseña y divulgación (noticias de actualidad al margen) de escritores esotéricos, mágicos y hasta «marginalistas». Escritores con barra de pan en ristre o columna de cotilleos sobre «artistas» de buena teta y mejor polvo, en revistas de gran tirada y a golpe de léxico pasoteril crecido y habitante entre ropas de cara informalidad y copa a precio de oro.

C IERTO que ahora dejan ejercer el inalienable derecho al voto y, no menos cierto, que González, Múgica y Carrillo están en el Parlamento. Ciertamente la Policía Armada ya no se apellida Armada ni viste de gris, sino que se apellida Nacional —aunque, me parece, no les han cambiado la pistola por el mapa de la nación— y viste de marrón o carmelita, según el decir de los cubanos (2). Y no es menos cierto que la Policía secreta la componen hombres general y abundantemente jóvenes que incluso lucen barbas, igual que Alfonso Sastre.

PERO, ¡vaya por Dios! Ocurre que el autor de Lumpen, marginación y jerigonça, llamado Alfonso Sastre, tuvo que irse a vivir a Euskalherria. «Y la verdad es que uno no había elegido ser un apátrida. ¿Qué sería de mí, Dios mío, sin mi lengua? A estas alturas de mi vida, expulsado de lo que fue mi patria, ya no tengo otra patria que mi habla y mi escritura (en castellano): este lugar que no está en parte alguna es mi lugar: en él me recuesto, sueño, sufro, lloro y a veces me da risa», dice el autor al final de la página doscientas cincuenta y cinco de la obra citada.

HUYENDO el escritor como un quinquí, como un merchero, con su mereancia poética a la busca de otras solidaridades, de otras gentes. «...el que esto escribe cobró fama de escritor un tanto libresco y hasta metafísico entre ciertos críticos literarios y teatrales que seguramente no

sabían mucho ni todavía saben, por lo que parece, lo que es andar tranquilamente, cotidianamente, por los vertederos y otros solares, entre compadres gitanos o mercheros de pro, cacharrereros por trapos y otras y adorables y hermosas gentes, de las cuales, en mi Madrid, muchos son andaluces, murcianos y extremeños, a quienes también desde aquí dedico mi homenaje» (página 18 de la obra citada). Y ahí le duele. ¡Cabezón que es este Alfonso Sastre! Mira que decir que la Real Academia de la Lengua es una especie de Ministerio de Policía de la literatura... Así no se va a ninguna parte... salvo a la cárcel, claro. O al cubo —papelera— de la basura que, junto a las mesas de trabajo, tienen los críticos en las redacciones de revistas y diarios. Porque sabido es que resulta peligroso hablar del fascismo de don José Ortega y Gasset (tan de actualidad él ahora que toma nuevos bríos el terrorismo cultural), o hablar de la estupidez de don Miguel de Unamuno, o de la sosería (por mi parte, pueden cambiarse las eses por ches) de don Dámaso Alonso, o de la fachosidad de don Manuel Machado —reivindicado en el actual momento por la exquisita y divina intelectualidad hispana—. Y sabido es que no resulta menos peligroso reivindicar a Fanon, a De Quincey, a London, ese Jack London de El talón de hierro, o a Marx y a Engels. O, simplemente mentar al señor Benito, comunista libertario de las Ventas del Espíritu Santo. Y, encima, titula así un capítulo

—XXVII—: Del dinero y de las más honestas maneras ilegales de conseguirlo en esta sociedad capitalista, con una curiosa disgresión.

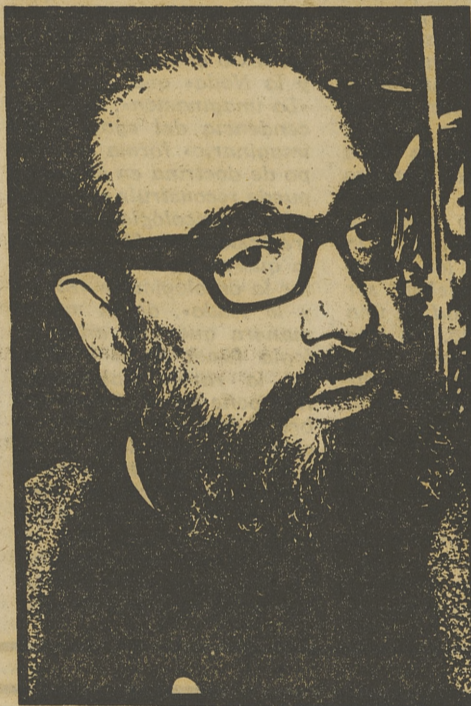
O sea: Que no tiene remedio, el hombre. No se conforma con atesorar amistades entre lo más bajo, inmundo y soez (no me vienen a la mente más palabras; habrá que echarle un ojo al diccionario de la Real Academia, a ver si logra enriquecer mi expresión), sino que escribe un libro, ¡un libro entero!, dedicado al tema y, además, pretende hacer creer al personal que está haciendo literatura, así, con todas las letras. ¡Y se lo publican como tal! Ahí es nada: No conforme el autor con su confesión de querer hacer literatura, de querer escribir unas páginas por el placer de la escritura y para el placer de la lectura —cosa que, a mi juicio, logra ampliamente llegando a entroncar (de tronco) con lo mejor de la eterna literatura española (¡esas páginas sobre el siempre amado Cervantes!); pero, en fin, uno también es un trapo que aborrece a don José Ortega

y Gasset—, señala, Alfonso Sastre, que lo suyo es un intento de llegar a la antropología social a través del lenguaje, la jerga, el argot... Para escribir, por ejemplo, un capítulo titulado *Afuera hay que salir armado, Policías y ladrones. ¡Abrirse! Y el triste mundo del talego* (página ciento setenta y una). Y para contar cosas como: «A un gitano ceceo le debo yo una de las cosas más preciosas que he podido oír: y vaya como ligera anécdota, para aliviar un poco el peso del discurso. Fue en la prisión de Carabanchel, cuando Saigón estaba a punto de ser liberada, y dice un gitano señalando a los maderos (a los guardias grises): «Eztoz van a cagarce en cuanto que entremoz en Zaigón». O va y escribe: «Ayer me acordé mucho de César Vallejo.»

LO dicho: Este hombre no tiene arreglo: Escritor olvidado: Maldito: Tiene oportunidad de editar un libro y va y se larga un tocho repleto de bibliografía, pensamiento, belleza literaria, amor, solidaridad. Y todo ello a la búsqueda de analogías argóticas, afares, anhelos, precauciones que mueven la existencia de los condenados de la tierra, de los marginados, de los resistentes a tanta barbarie. Una pena este hombre: ¡Con las cosas tan bonitas que podrían escribir! Mira que preocuparse por el habla de los gitanos o los mercheros, o los vascos o los murcianos, con las cosas tan divertidas que dicen los pasotas... Mira que meterse con Ramírez Heredia (ex diputado de UCD y, creo recordar, ahora diputado del PSOE), con lo bien que habla en el programa de Luis del Olmo y lo mucho que defiende a sus hermanos de raza... Le digo a usted, señor guardia...

(1) «Lumpen, marginación y jerigonça.» *Papeles de Alfonso Sastre. Legasa Literaria. (Madrid, 1980.)*

(2) Y ya que estamos con los cubanos, decir que uno quedó bastante sorprendido cuando en ese capítulo excelente (el XLIV), y tratando de la santería y el habla de Cuba, el autor dice: «Por tres veces he estado en aquella isla de la libertad.» ¿De veras, admirado Alfonso Sastre, Cuba es una isla de la libertad? ¿De veras se hizo allí la revolución y de veras unos dirigentes (los cubanos) pueden ser revolucionarios contemplando en su totalidad el término dirigentes? Uno tiene sus dudas. Y no creo que Castro y su camarilla-compara de burócratas al servicio de otra burocracia (advirtiendo que paso por completo de Solzhenitsyn y demás disidentes C.I.A.ticos), tengan el alma y la intención libertaria de Marx, por ejemplo, o de los quinquís, los mercheros, los escritores delincuentes a quienes usted y yo, Alfonso Sastre, tanto queremos.



SANCION A LOS EDITORES DEL «LIBRO ROJO DEL COLE»

NUESTRA Cultura, firma editorial del «Libro rojo del cole» ha sido nuevamente sancionada con 50.000 pesetas, como resolución del expediente incoado a la publicación del citado texto. Según los gestores de la editorial, dicha sanción es contraria a lo dispuesto en el artículo 20 de la Constitución, pues aplica una normativa sobre depósito administrativo vacía de contenido legal y en progresivo desuso. «Hay que recordar —nos dicen responsables de la editorial— que para obtener la libertad condicional de nuestro director, Luis Martínez Ros, hubo que depositar una fianza, a todas luces excesiva, de 500.000 pesetas.» «El libro rojo del cole»,



cuya difusión en el país provocó, además de las sanciones citadas, una dura polémica en los medios políticos y educativos, posee en la actualidad una tirada mundial de un millón de ejemplares. Según informaciones recogidas en la editorial danesa Hans Reitzel, que es la depositaria de los derechos del libro, las tiradas más importantes son las de Alemania Federal, con 242.000 ejemplares; Estados Unidos, con 175.000; Japón, con 120.000; y Méjico, con 127.000. La edición española fue de 10.000 ejemplares. Nuestra Cultura tiene

un plazo de ocho días, a partir de la sancionación sancionadora, para alegar cuanto considere oportuno en su defensa. La Coordinadora para la Libertad de Expresión ha convocado una cena para el jueves 24 de abril, en la que pasará revista a las situaciones problemáticas en lo que concierne a la libertad de expresión.

JORNADAS LITERARIAS NARRADORES DE HOY

Como un anticipo de programa, la Editorial Bruguera nos anuncia la celebración, del 16 al 26 de abril, ambos inclusive, de unas jornadas literarias promovidas por la colección Narradores de Hoy, de la mencionada editorial, y la colaboración del Instituto Francés de Barcelona. Las reuniones serán unos coloquios entre eminentes narradores, crítica especializada, editores librerías y todo el público que ellos congreguen, para hablar de libros y literatura. Se cita entre los participantes a Rafael Alberti, Juan José Arreola, Jorge Luis Borges, Italo Cal-

vino, Juan Carlos Onetti, Leonardo Sciascia, Jorge Semprún, Oswaldo Soriano y Juan Eduardo Zúñiga. Los actos tendrán lugar en los locales del Instituto Francés de Barcelona, calle Moyá, 8.

EL PREMIO DE POESIA VILAFRANCA DEL BIERZO

Ha sido convocado el Premio de Poesía Villafranca del Bierzo, dotado con 50.000 pesetas al mejor poema inédito, con libertad de tema, forma y extensión. Los originales, con el nombre y apellidos del autor, se enviarán por triplicado al Ayuntamiento de Villafranca del Bierzo (León), indicando «Para el Certamen Nacional de Poesía». El plazo finaliza el 31 de mayo. No se concederá accésit o mención honorífica, de manera que sólo será dado a conocer el ganador del premio. Las bases completas pueden solicitarse a dicho Ayuntamiento.

CONVOCATORIA DEL PREMIO MELILLA

Se convoca el Premio Internacional de Poesía

Ciudad de Melilla para obras escritas en castellano. El premio estará dotado con 500.000 pesetas, otorgadas al mejor libro de poemas que, a juicio del jurado, sea acreedor al mismo, y 128 ejemplares editados de la obra. Extensión mínima, 750 versos. La primera publicación se hará dentro de la colección literaria «Rusadir». Los originales deberán ser inéditos en libro, aunque parcialmente hayan visto la luz en publicaciones periódicas. Serán presentados a doble espacio en cuadruplicado ejemplar, en tamaño folio u holandesa. Libertad, tanto la temática como el procedimiento. Se hará constar en la portada, independientemente, nombre literario del autor, con sus señas completas.

Los originales serán remitidos por correo certificado o entregados en mano a la Secretaría del Excelentísimo Ayuntamiento de Melilla, con la indicación en el sobre: Premio Internacional de Poesía Ciudad de Melilla. El plazo de admisión quedará cerrado el 15 de junio de 1980. El jurado estará compuesto por relevantes personalidades de la crítica literaria, dándose a conocer el día del fallo, que será en la noche del sábado, día 13 de septiembre de 1980.

EN LA REVISTA «INSULA»

El último número de la revista «Insula» ofrece como trabajos especiales «Cartas inéditas de Valle Inclán», por Leda Schiavo. Están dirigidas a Manuel Azana y Cipriano Rivas. César Antonio Molina firma una entrevista con el dramaturgo español Alfonso Vallejo, que ha estrenado en Nueva York y que, pese a haber obtenido el premio Lope de Vega, es un perfecto desconocido en España. Hay otros trabajos de crítica de Luis Beltrán, Andrés Sánchez Robayna y Guillermo Carnero. En las secciones habituales, con los temas literarios de actualidad, crítica, narración y poesía, escriben Luis Suñén, Emilio Miró, Domingo Pérez Minik, José Luis Cano, Jorge Campos, Julián Gállego, Antonio Castro, Alberto Fernández Torres, Antonio L. Bouzas, Claudio Bastida, Antón Amargo, Joaquín Romero y Joaquín Gimón.



Escribe SANTOS AMESTOY

Aquellos sartreanos...

Su acendrado agnosticismo tenía la fuerza de convicción de un acto de fe (tal vez por eso no era extraña entre ellos la presencia paradójica de algún espíritu religioso-existencial).

El libre albedrío y las viejas doctrinas de la libertad ya no les parecían suficientes; se les habían quedado pequeños, a pesar de que suponían la posibilidad de la voluntaria condenación o salvación propias, pues «el hombre está condenado a ser libre» y su esencia (en los existencialistas existir es igual a ser y la existencia antecede a la esencia) pende de su libertad. Sentían, por demás, que aquí, en España, la condena se agrandaba, dada la precariedad de la existencia del «ser-para-sí» —consciente, el hombre—, al que se trataba de forzar hacia el territorio del «ser-en-sí» sin conciencia, contingente y sin libertad —la cosa.

Paradójicamente, no dejaban de maravillarse ante el hecho de que si bien la sentían no se hallaban sus corazones existencialmente angustiados, al menos en la grave medida que la circunstancia (la situación) haría suponer. Ello era porque la angustia de aquellos sartreanos de aquí era tenida como un lujo pequeño burgués por ellos mismos frente a la gravedad de la situación. Pero, además, porque la angustia existencial era una manera de conciencia, precisamente, de la libertad, un vértigo ante la posibilidad de esa misma libertad en el futuro; una fatalidad que entre nosotros tomaba, ineludiblemente, otras formulaciones, las cuales basculaban inevitablemente hacia la espera —más que angustiada, desesperante y prolongada— y hacia los acontecimientos históricos cuyo resumen era uno solamente: el final de la falta de libertad, la muerte de la dictadura.

Por ello, las cosas no podían acabar simplemente en la recuperación de la libertad exterior. En una muerte. Era una sensación de angustia diferida, de conciencia de la libertad

más imaginada que experimentada frente al futuro de después...

Pero cuidado con la conciencia, que, si deja de ser conciencia de ser-para-sí, es que se desencadenan los mecanismos de la mala fe, la mala conciencia y la justificación. «Somos angustia», afirma tajante el propio Sartre en «El Ser y la Nada», para más adelante añadir: «Hay que pensar, por lo tanto, que por necesidad tengo no sólo que llevar perpetuamente conmigo todo de cuanto quiero huir, sino, también, que tengo que apuntar hacia el objeto de mi huida para huir de él, lo que significa que la angustia, un apuntar intencionado hacia la angustia y una huida de la angustia hacia los mitos tranquilizantes deben ser dados en la unidad de una misma conciencia. En una palabra, huyo para ignorar, pero no puedo ignorar que huyo y la huida de la angustia no es más que una manera de tomar conciencia de la angustia (...). No se trata de arrojar la angustia fuera de la conciencia ni de constituirlo en fenómeno psíquico inconsciente sencillamente, puedo volverme de

mala fe en la aprehensión de la angustia que yo soy, y esta mala fe destinada a colmar la angustia que yo soy en mi relación conmigo mismo implica precisamente esta nada que ella suprime» («El Ser y la Nada», primera parte). En consecuencia, frente a la mala fe, el compromiso, también sartreano.

El opúsculo «Esbozo de una teoría fenomenológica de las emociones» (de gran eficacia entre nosotros) es un texto anterior a «El Ser y la Nada» que, junto con «La imaginación», «La trascendencia del ego» y «Lo imaginario» forma el cuerpo de doctrina en el que se puede reconstruir el pensamiento psicológico de Sartre (psicología filosófica, en la que se iba a fundamentar la ontología de «El Ser y la Nada», de la misma manera que una antropología fundaría la «Crítica de la razón dialéctica»). Allí pone ya el acento sobre el carácter activo de la conciencia, que, lejos de recibir pasivamente (pues la conciencia no es una cosa, un «en-sí») imágenes o emociones se convierte en conciencia que imagina, percibe o se emociona a tenor de la significación que

ella da al mundo, y así como a la representación del mundo como instrumentalidad corresponde en la conciencia la percepción, a un mundo irreal corresponde la conciencia que imagina. La conciencia emocionada responde a un mundo concebido como mágico.

Durante años me he preguntado por la conciencia emocionada de los sartreanos españoles, de los que, sin embargo, no era difícil percibir su emoción. Debo aclarar, aunque confío en que haya quedado ya sobradamente sugerido, que a los tales sartreanos españoles los veo hoy, recién inhumado el cuerpo del pensador francés, como paradigma de un modelo humano surgido en el interior del país, y el sartreanismo, como trasfondo ideológico, climático espiritual y básico de la oposición al pasado régimen, vista, naturalmente, desde el punto de mira, nunca mejor dicho, existencial.

De su conciencia imaginante tenemos ya sobrada verificación. Muchos de ellos se han dedicado a la literatura, al arte e incluso al psicoanálisis. No voy a pararme en recuentos, para los que no tengo espacio, y sólo a referirme a que una gran franja de la creación española se alzaba como oposición al régimen en tanto que creación, que epifanía de lo imaginario producido por una conciencia imaginante que —el término es también de Sartre— consagraba un mundo irreal por reprimido. La música española de aquellos años, la novela, la poesía, la pintura

de El Paso, el teatro e incluso, como líneas atrás constataba, el psicoanálisis (todos recordamos «Tiempo de silencio», de Martín Santos, pero quizá no su libro póstumo «Libertad, temporalidad y transferencia» en el psicoanálisis existencial). Pocos libros más actuantes en la conciencia, por otra parte, que «¿Qué es la literatura?», donde Sartre, en 1947, analizaba las razones para el compromiso del escritor.

La aparición de la «Crítica de la razón dialéctica» (1960) supuso en España la curiosa experiencia de un «best-seller» clandestino y, a la vez, un motivo más de acercamiento de los sartreanos de oposición al marxismo, que Sartre concebía como horizonte teórico de nuestra época, en la que «el existencialismo es una ideología destinada a explicar un determinado aspecto particular de las implicaciones de la filosofía. Quizá la magnitud de lo que se tenía enfrente evitó a aquella oposición devenida marxista profundizar en la polémica abierta por Sartre: sí al materialismo histórico, no al materialismo dialéctico (en el sentido este último del Anti-Diálog, de Engels, por ejemplo). Para Sartre, la dialéctica no estaba en las leyes de la Naturaleza, sino en la realidad humana.

El mundo es, efectivamente, uno, pero ello no implica —visto Sartre desde fuera— que el par antagonista, la dualidad, se haya instalado en la conciencia: la razón dialéctica frente a la razón analítica kantiana o la

razón positiva. Para Sartre, ello suponía la aniquilación de la separación entre mundo interior y mundo externo en una tensión dual en el seno del ser y en la simultaneidad del mundo y de la conciencia, a la que someramente ya me he referido.

Más mucho me temo que tal dualidad tuviera una forma especial de producirse entre nuestros sartreanos de oposición. Una manera «imaginante», como digo hacia emerger obras de singular fuerza y verdad. Sin embargo, el contraste entre la realidad inmediata y la futura producción (con la doctrina del compromiso usada como justificación) una estética determinista (verbigracia: «La poesía es un arma cargada de futuro») que algunas veces alcanzaba el territorio de la simple mala fe, tal como el propio Sartre nos la describía líneas arriba.

Nuestros sartreanos de oposición poseían también una conciencia emocional. Encantada —diría yo, para engancharme a un término ya muy sobado—, encantada por la magia de otro mundo que habría de venir...

Años luz de la emoción, de la magia, del encantamiento y del desencanto en el que se desvaneció nuestra oposición sartriana, la muerte del pensador francés nos recuerda, sin embargo, que fueron sus secuaces españoles quienes introdujeron entre nosotros mucho de lo que Sartre aportaba a la izquierda: el pensar fenomenológico (Husserl), el análisis existencial, la polémica surgida en el seno del marxismo europeo, la postulación de una antropología estructural (sic, «Crítica»)... Pero, sobre todas las cosas, una orientación moral de la perspectiva política.

¿Por qué no hay ya sartreanos de oposición?

Escribe Leopoldo AZANCOT

SARTRE, NOVELISTA

DEBE de ser difícil actualmente, para quien no vivió una adolescencia provinciana durante los primeros años 50, comprender lo que la lectura de la obra narrativa de Jean-Paul Sartre, en traducción argentina de Editorial Losada, supuso en aquella época y en tales circunstancias: un súbito resplandor memorable que permitiera, a un tiempo, descubrir la mediocridad y la mezquindad, el oscurantismo de los más, de la sociedad en torno, y cobrar conciencia de insospechadas virtualidades en el propio futuro, aún abierto a todos los posibles. Con el paso del tiempo, a medida que crecía nuestra experiencia y nuestro conocimiento del resto de la producción sartreana, los adolescentes de entonces vimos mermar aquel fulgor, y procedimos a una revisión de los libros tan admirados antes, la cual fue tanto más negativa y radical cuanto que nuestro desencanto frente al autor de «El ser y la nada», por lo que respecta a sus dotes artísticas, se iba haciendo muy grande. Hoy, sin embargo, recién muerto Sartre, el recuerdo de la liberación, de la apertura a una esperanza terrestre que supuso para nosotros su narrativa, atempera la dureza de nuestros juicios, y nos permite considerar con un mayor equilibrio sus relatos y sus novelas, que, perfectos en una primera lectura, y acartonados luego, se nos presentan ahora como el testimonio encendido carnalmente apasionado y patético de una época —la de nuestra niñez—, y como un proyecto en buena parte fallido que rescatara del olvido la presencia constante y cálida de su autor en las páginas a que diera lugar.

LOS primeros contactos de Sartre con la narrativa tuvieron lugar en el plano de la crítica literaria: una serie de cortos ensayos sobre novelas que, publicados en la NRF, causaron sensación. Impuso en ellos a Faulkner y a Dos Passos; puso en entredicho el prestigio de François Mauriac —la conclusión de su trabajo sobre éste se hizo famoso: «Dios —decía—, no es un artista; el señor Mauriac, tampoco—; y, lo que reviste mayor importancia, sentó una serie de principios sobre el tiempo narrativo, sobre la relación del escritor con la materia novelesca, que se incorporarían de inmediato y para

siempre al acervo de la crítica. Lástima que él, al escribir sus novelas, los vulnerara, los incumpliera; sobre todo, en la trilogía con que dio fin a su actividad como novelista.

MUY probablemente, «La náusea», aparecida en 1938, es la mejor novela de Sartre. Primer libro suyo de ficción, en él se da —sí— el que luego será consabido «décalage» entre las ideas motrices del relato y su encarnación; pero, por una parte, dichas ideas aún no habían sido formalizadas, reificadas ideológicamente —lo serían de a poco, en «El ser y la

nada—, y, por otro lado, la materia novelesca aparece intensamente subjetivizada, muy probablemente a causa de que el autor aún no había logrado romper los lazos que lo unían a ella: la vida turbia de la provincia, la mala fe de los adultos, el descubrimiento de la vacuidad de lo dado y del valor revulsivo, revolucionario, del acto de comunicación de dicho conocimiento.

LOS relatos agrupados un año más tarde bajo el título de «El muro» no alcanzaban, a pesar de su mayor perfección estructural, la grandeza sombría del libro precedente. Y ello, por una razón muy simple: las ideas subyacentes a los mismos, a pesar de haber sido asumidas apasionadamente por Sartre, eran fruto de su experiencia intelectual, no de su experiencia vital, y como consecuencia los personajes, sus diálogos, se constituían en meras ilustraciones de los previamente pensado, con la consiguiente pérdida de credibilidad. Sin embargo, ¿cómo negar que algunos de estos relatos encierran escenas magníficas, como la de los dos revolucionarios españoles que, en el cuento que da título a la colección, aguardan el momento de ser fusilados? Sólo Malraux, en «La condición humana», había sabido mostrar anteriormente con tanta clarividencia y fuerza la conexión entre lo político y el drama de la vida.

EL primero de los volúmenes que integran «Los caminos de la libertad», «La edad de la razón», fue publicado, junto con el segundo, «El aplazamiento», en 1945; es decir, después de que, liberado Sartre del corpus doctrinal de «El ser y la nada», gracias a su cristalización en dicho libro, y abocado a nuevas perspectivas existenciales por la guerra recién

terminada —que él había vivido con temor y temblor por los otros, en la ira y la indignación—, hubiera dado un giro fundamental a su pensamiento, materializado en la controvertida afirmación «el existencialismo es un humanismo», y en su teoría del compromiso, que marcaría a toda una generación. El tercer volumen, en fin, «La muerte en el alma», no fue dado a conocer hasta 1949, cuando ya su autor había clausurado su actividad narrativa, dejando la obra incompleta —lo que, hasta cierto punto, podía ser interpretado como un definitivo juicio adverso sobre la misma.

SI se considera desde un punto de vista artístico, hay que decir que «Los caminos de la libertad» constituye un fracaso: comparada con «Los sótanos del Vaticano» o con «Los monederos falsos», de Gide, que son los puntos de referencia ineludibles del primer tomo de la misma, la artificiosidad de la trama y el mecanicismo de los personajes de «La edad de la razón» resultan patentes; puesta en presencia de «USA», de Dos Passos, «El aplazamiento» se manifiesta como una caricatura —Sartre siguió muy literalmente los modos del autor norteamericano, a pesar de que le eran radicalmente ajenos—; en cuanto a «La muerte en el alma» —que carece de modelo concreto—, su banalidad formal queda al descubierto tras la más descuidada lectura. No obstante, estos tres libros continuarán siendo leídos mientras que los problemas que en ellos se abordan no hayan sido resueltos: esos problemas, fundamentales ayer y en buena parte, hoy, no han sido planteados a ningún otro lugar con tanta lucidez, con tanta clarividencia y honradez y valentía como aquí. De donde la resistencia de estas páginas a la usura del tiempo.

Escribe Eduardo G. RICO

UN TEATRO CONTRA LA BURGUESIA

La obra sartriana integra una totalidad, ninguno de sus escritos es separable; cada uno de ellos, cualquiera que sea su género, se atiene a un esquema ideológico de referencias que unifica dialécticamente su vasta producción intelectual. Cada novela, cada comedia, cada ensayo, funcionan insertos en un discurso cuyas evoluciones se mantienen «dentro de una constante».

LA «crítica de la razón dialéctica» no podría comprender, a pesar del aparente cambio experimentado por el pensamiento sartriano en los casi veinte años que las distancia, sin «El ser y la nada». No se entendería de ningún modo «Las manos sucias», por poner el ejemplo dramático mejor recibido, sin conocer su central concepción de la libertad, y se malentendió «¿Qué es la literatura?» —es decir, la noción del «engagement»— por extraerlo del contexto de la reflexión sartriana sobre la «condición humana», sobre la «existencia», sobre la «condena» a la elección, sobre la relación dialéctica entre la salvación de cada uno y la salvación de todos, sobre la disponibilidad. Su combate incesante contra la burguesía parte de la asunción de los valores que ésta proclama sin realizarlos. A tal combate consagró su vida y su obra.

PERO intentar establecer la relación de su producción dramática con la totalidad de su pensamiento requeriría una atención y un espacio que no están a nuestro alcance. Limitémonos, pues, en esta urgente noticia, a dar cuenta, con propósito puramente informativo y como simple guía, de sus obras teatrales.

YA en la adolescencia, nació su vocación teatral. Jean-Paul Sartre había leído a Jarry, y esta influencia se advierte en su primera obra, «Vaticiner sans Pouvoir», a las que seguirían, cuando cumplía el servicio militar, «Epiméthée» —enfrentamiento de un artista solitario y un ingeniero— y «Tendré un bello entierro», un experimento pirandelliano. En 1932, conoce a Charles Dullin, y esta amistad determinaría su entrega al teatro, cuyo primer capítulo lo constituiría, en 1942, su actuación como profesor de historia teatral de la Escuela de Arte Dramático. Después, en el otoño de 1940, escribiría «Bariona, o el hijo del trueno», para presentarla en Navidad ante sus compañeros del campo de concentración nazi en Tréveris. Con esta última se produce el verdadero arranque de Sartre dramaturgo.

COMIENZA su carrera teatral. En el invierno de 1943, bajo la ocupación, escribe y da a conocer —el 24 de abril— «Las moscas». La tragedia —diría— es el reflejo de la fatalidad. Se puede escribir una tragedia de la libertad, puesto que el «factum» no es más que la «vuelta» de la libertad. La liberación le permitiría aclarar su fin último: «¿Por qué hacer declamar a griegos...? —escribió en Carrefour el verano del año siguiente—, como no fuera para disfrazar el pensamiento bajo un régimen fascista?» Se montó «Las moscas», en el escenario del teatro Sarah Bernhardt. Los críticos de entonces —«todos colaboracionistas», según declaró más tarde— la condenaron. Uno de ellos llegó a juzgar así al nuevo autor: «Es un Celine sin su vuelo.»

SU obra más acabada, desde el punto de vista formal, fue, sin duda, «Huis-clos». La escribió en el otoño de 1943, y la publicó bajo el título «Los otros», en la primavera de 1944. Fue Albert Camus, amigo entonces, quien encarnó el papel de Garcin. «El infierno son los demás», he aquí el pensamiento fundamental de «A puerta cerrada», según él, siempre mal entendido. Sartre aclaró: «Quiero decir que si las relaciones con los demás son retorcidas, viciadas, entonces el otro no puede ser más que el infierno.» Y añadía: «Existe una gran cantidad de gente en el mundo que está en un infierno porque depende excesivamente del juicio de los demás.»

EN noviembre de 1946 se estrenaron «Muertos sin sepultura» y «La puta respetuosa». De la primera, escribió entonces (en «Combat»): «Como considero que el teatro moderno debe ser contemporáneo, hoy no reescribiría una pieza como «Las moscas». Elegí por escenario una aventura de la clandestinidad en Francia, y quise mostrar, en especial, esa especie de intimidad que concluye por nacer entre el verdugo y su víctima.» Quince años más tarde la juzgaría negativamente: «Es una pieza malograda.» Hubiera preferido hacer una novela o una película sobre el tema.

EN la misma fecha «La puta respetuosa» causó un escándalo entre los bienpensantes. Era un virulento ataque al racismo. «(El hombre), al elegir para sí mismo la esclavitud o la libertad, elegirá al mismo tiempo un mundo donde el hombre es libre o es esclavo.» En esta frase suya sintetizaría más tarde la tesis de la pieza.

UNA de sus más discutidas obras, «Las manos sucias», se estrenó en la primavera de 1948. No era una pieza política, sino «sobre la política». El problema del fin y de los medios. En un principio pensó titularla «Crimen pasional». «En los partidos conservadores o reaccionarios —se explicó— no se plantea el problema del fin y de los medios. Y en otra parte manifestó su posición con respecto a la trama: «... Me ocupo únicamente de esto: en nombre de la eficacia, un revolucionario, ¿puede arriesgarse a comprometer su ideal? ¿Tiene el derecho de ensuciarse las manos?» Sartre, teniendo en cuenta el malentendido que podía ocasionar su planteamiento, prohibiría la representación de «Las manos sucias» en varios países, entre ellos España. El filósofo católico Gabriel Marcel compararía el personaje central, Hugo, con Hamlet, en la revista «Nouvelles Littéraires». En otras declaraciones Sartre se confesaría ser «un compañero de viaje crítico» de los comunistas.

EL diablo y el buen Dios» está fechada años más tarde, en 1951. Sartre la tuvo como un complemento de «Las manos sucias». Compara su personaje Goetz con Hugo; es un hombre que vacila entre los campesinos y los nobles. «Anarquista del mal, no destruye nada cuando cree haber destruido mucho... Destruye vidas humanas, no la sociedad ni los fundamentos sociales.» Del asalto de la crítica se defendió así: «Hay pocos críticos que sean verdaderamente ateos.» Dos años más tarde, en noviembre de 1953, Sartre estrenaría una adaptación de «Kean», de Alejandro Dumas. Es la historia de un hombre «que se convierte en actor para evadirse de su resentimiento contra la sociedad». Pasó sin pena ni gloria.

EN 1955 pone en escena «Nekrassov», que es una sátira contra los evadidos soviéticos de entonces y una denuncia contra la Prensa anticomunista de la guerra fría. En aquella época, Sartre, que ha escrito «Los comunistas y la paz» y ha asis-

tido al Congreso de Viena, se aproxima al PC francés. Su debate con el marxismo, que provenía de los años cuarenta, y ya no terminaría nunca, le conduce a una situación muy cercana al comunismo. Escribió un «L'Humanité», el 8 de junio: «Al denunciar en mi nueva pieza los procedimientos de la Prensa anticomunista, quiero aportar una contribución de escritor a la lucha por la paz.»

EL 23 de septiembre de 1959 estrenó Sartre «Los secuestrados de Altona». Plantea el problema de la violencia. Es la época de la guerra de Argelia, de las torturas de «La Question», de Henri Alleg. «En nuestro siglo de violencia y de sangre —dijo a un periodista a propósito de la obra— el hombre adulto de nuestros días es forzosamente testigo o cómplice, y tiene una responsabilidad que asumir... Hemos interiorizado esa violencia y esa injusticia. Por eso el problema consiste en representar aquello que somos hoy.» Y a otro entrevistador: «Cuando se trata de cuestionar los intereses fundamentales de la burguesía, es inútil dirigirse a los burgueses. Las mitificaciones vinculadas al capitalismo aparecen cada vez con mayor claridad. Los burgueses las conocen y se acomodan a ellas. Si toleran, excepcionalmente, que se las muestren, inmediatamente proceden a desvalorizar el hecho de mostrarlas. Ya lo señaló Marx al decir que la burguesía ha tomado conciencia de sí misma, en tanto que clase.» Estas dos citas marcan los ejes en que se desarrolla «Los secuestrados de Altona».

EN mayo de 1964 escribió «Las Troyanas», una adaptación de Eurípides. Es una pieza contra la guerra, especialmente contra las guerras colonialistas. Sería su última obra teatral. «Los dioses perecerán junto con los hombres, y esa muerte común es la lección de la tragedia.»

COMO un recuerdo puramente informativo, según decíamos más arriba, hemos reseñado, en urgente y rápida impresión, la producción teatral de Jean-Paul Sartre, quien pensaba que la escena es «un arte social que produce hechos colectivos». Nos hemos apoyado en fragmentos de los propios juicios del autor sobre su obra, de la mano de sus antólogos Contat y Rybalca. Esta no es, lo dijimos antes, nada más que una guía. Insistimos en que sólo puede comprenderse si se la inserta en la totalidad de su reflexión, de su pensamiento.

Escribe Víctor ZALBIDEA

EL SARTRE QUE YO HE VIVIDO

DECIR Sartre es, en principio, decir existencialismo. Decir existencialismo es decir filosofía de la juventud de la posguerra de la Europa occidental. Junto con Camus, Heidegger y Jaspers, el existencialismo moderno se llama Sartre. Con la muerte de Sartre, pues, el existencialismo puede decirse que ya no tiene representante vivo.

QUESTIONES elementales se plantean, cuestiones de origen, existencia y evolución del existencialismo que otros podrían explicar mejor que yo o al menos con medidas más ortodoxas que las mías. Digamos, no obstante, unas palabras:

EL existencialismo surge como un esfuerzo filosófico complejo, desesperado, pero global e íntegro. Ha terminado la segunda guerra mundial y los pensadores están destrozados, casi sin esperanza en la humanidad y en el individuo. La riqueza e intercambio de ideas que había precedido a esta guerra entre los amplios círculos de una población culta y democrática se vio esquematizada a partir del temor de unos pocos que emprendieron la lucha contra el librepensador y que unieron el Capital con el Poder y el Ejército para así convertir la lucha de ideas en lucha de sangre.

LOS jóvenes pensadores están desesperados. Atributos y valores no han servido para nada. Del hombre sin atributos de musil al hombre unidimensional de Marcuse, el ser inicia un camino de repliegue asustadizo hacia sí mismo.

SIN embargo, y por otro lado, esta posición postrera desde la que puede contemplarse toda la historia pasada unida a la sensación de fin de una civiliza-

ción contemplada desde el punto cumbre del desastre —la guerra mundial, la suma escalofriante de víctimas que se cuentan por millones— permite al intelectual contemplar con juicio crítico toda la evolución de un pensamiento que se ha ido transmitiendo maestro-alumno con la confianza de que el legado existía y más aún: de que era evolutivo y progresivo.

LOS jóvenes existencialistas levantan así quizá por vez primera el rostro de la rebelión contra el padre, contra la historia heredada y aprendida, contra el legado en su conjunto. Miran hacia atrás con ira y están dispuestos a recuperar el poder que cedieron en manos de capos y uniformados (recuperar el poder para redistribuirlo, es decir: para disolverlo).

EN los años cincuenta los primeros existencialistas trajeron a los Mass la típica figura del existencialista. Francia y París eran seguramente el centro. En subterráneos y locales húmedos y estrechos los jóvenes se reunían sin propósito o sin otro propósito que el de insultarle en las mismas barbas al padre. No era una manifestación exultante, era más bien silenciosa. Ellos iban de negro y exhibían ojeras de noches en blanco, delgadez extrema y una incipiente pasoteria. Era la

juventud que se estaba dejando ver. Una juventud de posguerras que no haría ya quizá ninguna guerra, pero que viviría siempre de cara a una posible última guerra. Estaban Françoise Sagan, Boris Vian, Juliette Greco y otros, mezclados en los cafés, mientras Sartre componía, estructuraba, el pensamiento de esos nuevos jóvenes en una serie ininterrumpida de libros.

(Porque Sartre fue durante mucho tiempo un intelectual cerrado. Al contrario que Camus, también de reciente desaparición, que era un hombre de acción y vivió en primera línea.)

EL existencialismo tenía un precursor en Kierkegaard, el otro discípulo de Hegel, aparte Marx. Unamuno también contaba entre los pioneros. Lo que había ocurrido en cierta forma es que el planteamiento centrado en la problemática del «ser» había remitido en filosofía, ahogado quizá por las consecuencias prácticas del pensamiento hegeliano. Entonces Sartre y Heidegger vuelven al ser a partir de los planteamientos socráticos y posocráticos, a Parménides y a Heráclito. Heidegger hace «El ser y el tiempo» y Sartre «El ser y la nada». Paralelamente Sartre desarrolla su experiencia artística como un reflejo de su filosofía en «La Náusea» y después en muchos libros más. La obra de Sartre es variada y extensa; pero su imagen pública es clara.

EL problema del ser ante la nada lleva a Sartre del yo al tú y de aquí al «compromiso». Realmente el intelectual casi siempre estuvo comprometido, pero aquí se trata de algo más: de mostrar ese recorrido a través de una obra. Ese es el caso de Sartre.

EN realidad Sartre pretendía aglutinar en sí la filosofía de su época. Su nombre, su imagen y todos los «tics» que esta imagen ha producido en los mass media están ahí. Han quedado. Para el niño prodigio, filósofo ya a los ocho años y con una sola vocación: la de escribir sería tal vez la mejor compensación; por otra parte su deseo de contactar con las nuevas jóvenes experiencias está muy claro.

LO que ya no está tan claro es lo que nos está pasando. Porque Sartre también significaba el corte con la tradición y la aparición de la filosofía del instante (de donde los situacionistas), de modo que la «tradición magistral» no existe. Es dudoso asimismo el valor que tendrán en breve los grandes nombres. Sartre es, sin duda, el prototipo del intelectual, se le nota en cada línea, pero a los intelectuales se los están tragando lamentablemente las computadoras.

ESPERO que esto no sea como echar piedras sobre su tumba, sino poner un poco las cosas en su sitio. Y para eso hay que saber o intuir cómo están puestas ahora.

Veamos esto: «J. P. Sartre tuvo el mérito de disolver la antigua sustancialidad filosófica, de socavar la imagen de un mundo colmado como un huevo» (sin embargo) «ha perdido el concepto de obra reduciéndola a una categoría filosófica del objeto para y por el «hacer» del sujeto. La libertad creadora no sale para él del marco muy limitado de la libertad de conciencia» (1). Ese es el problema.

(1) H. Lefebvre: «Contra los tecnócratas» (Gránica editor, 1972).



Escribe Julio LOPEZ

La poesía de los años setenta

1975: SEPULCRO EN TARQUINIA. UN NEO MODERNISMO APASIONADO

Este magnífico libro, que obtuvo el premio de la Crítica de ese mismo año, corresponde a otra espléndida y honesta trayectoria: la de Antonio Colinas. Leonés-mediterráneo, a caballo siempre de sus hinchazones culturales y de su talante cosmopolita y buscador. Las palabras de Francisco Brines al abrir el libro son tajantes: «Sepulcro en Tarquinia» evidencia la madurez de una generación, la evolución genuina de su autor desde sus libros anteriores (1969 y 1972) y una aportación definitiva a la joven poesía española. Se podría hacer un catálogo (y se trata de una mera anécdota) de los libros que en España (principalmente desde la guerra civil) se han dedicado a Vicente Aleixandre. Naturalmente, éste es uno de ellos.

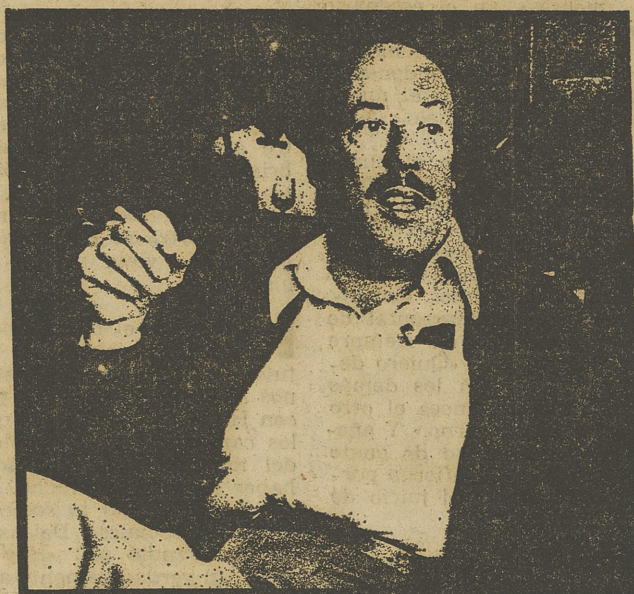
La obra se inicia cuajada y plagada de topónimos, antropónimos, dedicatorias, mitologismos, rubenismo gimferriano y una sutil y matizada (algo germanizante y sajonzante) evocación nostálgica de un mundo cultural irrecuperable. (He aquí uno de los títulos de los primeros poemas: «Giacomo Casanova acepta el cargo de bibliotecario que le ofrece en Bohemia el conde de Waldstein»). En suma, que en el principio del poemario nos asalta el pensamiento tóxico y deceptivo de un culturalismo de primera mano. Veremos cómo «Sepulcro en Tarquinia» es algo más que todo ello. Inicialmente si hay cierto estatismo alusivo, de gran limpieza, sintáctico y abigarramiento de menciones. Lógicamente, los temas que se ocultan tras todo esto son el horror a la muerte y a todo lo que fenece y la fascinación y magnetismo que encierra esa belleza perecedera, llamada a morir tarde o temprano. Sería forzoso hablar de cierto neomodernismo, de magnitud moderada, pero elocuente.

Pero vayamos a la parte central del libro, la verdaderamente axial en el poemario, y que le da nombre. Una larga fantasía musical, como un gran «adagio» central de poema sinfónico, nos despliega sus galas románticas más excelsas ante la estupefacción del lector. Una expulsión violenta, pero oculta, de la subjetividad doliente (en ocasiones, exasperada) va a refugiarse en el ámbito marmóreo (y exótico, en su belleza) de la noche (recuerdo forzoso de libros anteriores). La visión, como representación profana, no moralizante, de la estética y espiritualidad de los siglos XIX y XX, alcanza cimas insospechadas. La capacidad representativa del Romanticismo y el Posmodernismo se aúnan aquí admirablemente. Naturalmente, la maestría de Colinas procede de la serenidad y poder con que embrida cada elemento de la visión, y lo compone con sus contrarios, sin pasar nunca al campo de lo irracional. Los incesantes encadenamientos de endecasílabos sazanan esta parte central.

Por fin, la parte final («Castrá Petavonium») conlleva la composición y recomposición itinerante (mutante) de toda la realidad, en general, en función de la evocación ensañadora de cada momento y de cada experiencia convivible. La ebullición del mundo arqueológico produce un estremecimiento psicológico, producido por su propia fisicidad. En concreto, el poema «Necrópolis», que cierra la serie, incurrir, por fin, en las enumeraciones anafóricas febriles que Colinas venía eludiendo y suavizando hasta este instante, pero que al final estallan. Queda para el lector, y me permito proponerle, el enigma (general a toda la obra de Colinas) de la transfiguración de lo literario en vida, y viceversa (cuestión que ya Brines enunció al principio).

1977: LA ETICA VISCERAL DE CANALES: «EL CANTO DE LA TIERRA»

Para Juan Gil-Albert, Alfonso Canales es un meditador nato que alcanza su grado máximo cuando las entrañas sustituyen el cerebro. Así lo hace saber al co-



mienzo de «El canto de la tierra», libro que constituye una antropología enunciada en moldes exteriores (subterráneos o etéreos) que experimentan y sientan hipótesis del propio sujeto enunciante. Vigorosa y relumbrante arquitectura telúrica de la tierra y sus exordios lúgubres y ensalmadores, capaz de unir muerte con vida, origen con final, «El canto de la tierra» supone otro eslabón más en el conjunto ético (en sentido amplio, incluyendo la exteriorización total del sujeto) de la década.

Esta tierra de Canales es nominada, a veces, con un tú femenino de caudaloso eros biológico. El libro, en fin, posee una peculiarísima fuerza y hondura, proveniente de esta voluntad ritual (tribal) en su hermanación con las entrañas planetarias, nuestra raíz al fin y al cabo.

Se trata entonces de al menos algo más que meros campos semánticos, temáticos, bestiarios o herbolarios; la dialéctica telúrico-geológica, de magnitud antropológica también, conforma necesariamente su propio lenguaje enumerativo. Por otro lado, se hace patente la presencia de poetas mayores clásicos: Virgilio, sobre todo, y quizá el «De Rerum Natura», de Lucrecio. Al estilo del siglo XVII, «El canto de la tierra» supone una afirmación y reivindicación de las esencias terráqueas-telúricas, como moneda de recambio frente a otro tipo de vuelos celestes. El asentamiento en esa misma fisicidad y espesor de la tierra (de la muerte) propone la lectura germinal, sugerente, de nuestro ámbito primero y último.

1978: «LAS RUBAYATAS DE HORACIO MARTIN»:

LA VUELTA AL SUBLIME EROTISMO

La desesperada soledad, calenturienta y fértil, de muchos escritores, ha forjado siempre necesarios heterónimos que continúan esa solitaria depravación. Así lo reconoce Félix Grande, viejo conocido de los lectores de poesía, poeta independiente y personal, que, en personal opinión, nos ha dado en estas Rubayatas su «ópera magna» o su «chef d'oeuvre» indiscutible.

El propio poeta promete continuar la semblanza y fabulación de su alter-ego Horacio Martín. ¿Mentores de la iniciativa? Fundamentalmente Pessoa, Machado, Onetti. ¿Punto de inflexión? La única patria del lenguaje y el cuerpo de la mujer. Hasta aquí las palabras metalingüísticas de Grande. Entonces está dicho todo así (?). Evidentemente que no. «Las Rubayatas de Horacio Martín», además de uno de los ocho mejores libros del decenio, contiene valiosísimas tentativas de cosmovisión erótica del universo, y unos logros expresivos notabilísimos.

La erogenia del lenguaje (buscando la síntesis lúdica del enunciado doble del poeta) no es ya ninguna tontería; particularmente lo tengo a bien desde que Juan Goytisolo la sistematizara «malgré lui» en su propio y anárquico desarrollo en «Juan sin Tierra». Mucho de onanismo contiene la plasmación, aun figurada, de tal criterio. Vayamos a lo concreto: la urdimbre del heterónimo es hábil e inteligente, con un apilamiento de vivencias y datos (juegos de fechas también) al modo borgiano, bien que con otra ingenuidad lírica. En definitiva, el mapa del libro se reduce a lenguaje y cuerpo, o más bien amor y muerte, que están enunciados, a fin de

CUATRO
GRUPOS
PIC-
TORICOS



9 AL 30 DE ABRIL 1980
ARTE EN
MURCIA

CONTRAPARADA

UNA interesante muestra pictórica, compuesta por la generación de El Paso y Puente Nuevo y por una serie de pintores de la actual vanguardia, ha tenido lugar en Murcia. Reseña la importancia de esta exposición un crítico de arte de la generación de El Paso, José Ayllón, a quien recibimos en estas páginas por vez primera, esperando que no sea la última.

CONTRAPARADA

EN ese intento por reencontrar una perdida identidad y al mismo tiempo participar en las inquietudes de nuestra época, las diversas regiones de nuestro país están empezando a desarrollar una serie de actividades culturales, siempre bien intencionadas, pero en ocasiones fallidas a causa de las personas que se ocupan de llevar a la práctica estos ambiciosos proyectos.

El Ayuntamiento de Murcia, sin embargo, nos ha dado un admirable ejemplo de cómo pueden realizarse determinados programas, teniendo especial cuidado en ajustarse rigurosamente a la

época que nos ha tocado vivir.

Por supuesto, el problema se centrará siempre en la persona responsable de la campaña cultural. Y en este caso ha sido José Manuel Garrido, consejero de Cultura del Ayuntamiento de Murcia, el que ha luchado denodadamente por imponer, haciendo caso omiso de locales oportunistas, unas estrictas exigencias intelectuales. El planteamiento, como es lógico, ha sido muy discutido, porque en la actualidad la cultura

Escribe Eduardo G. RICO

DE LA EPICA AL EROTISMO

(y 3)



→ cuentas, el eros del lenguaje y su capacidad para transformar o crear la propia experiencia. El reencuentro con el conceptismo epigramático es jubilosamente por ciento, hondo y vertical como una aguja gótica. Las construcciones repetitivas, a modo de versos de vuelta, estribillos y otros recursos de la canción popular, hilvanan esta vuelta al erotismo, tan bello y tan profundo como en los momentos más felices de la poesía española. Cierta nerudismo ideológico no empuja la originalidad creadora («Mirando tu cuerpo desnudo / recuerdo el origen del mundo»). Sólo cuando incurre en el efectismo del apotegma, de la dolencia o el refrán puede resultar sabido, pero es insuperable cuando la condensación lírica une el análisis profundo y angustiado de los temas mayores: tiempo, amor, muerte («Loba: nuestro terror está lleno de manos. / El suyo, de muñones»). Esta vuelta al erotismo sublime tiene un acierto mayúsculo, y es que nos conduce no a una desazón y desorden, sino a un epicureísmo sereno, cósmico, metafísico y existencial. No en vano, antes de morir, el pasado verano, Celso Emilio Ferreiro nos recomendaba este libro entre sus preferidos para leer en seguida y apasionadamente.

PUNTO DE LLEGADA

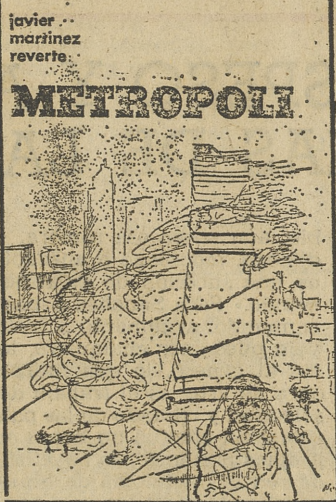
A lo que se ve, la poesía española en los años setenta ha experimentado profundas transformaciones que ya nos han ofrecido sus primeros frutos valiosos, y que de seguro nos tiene que seguir proporcionando las maduraciones de la transición. Mi criterio personal se ha centrado no sólo en la valoración del libro de poesía, sino también en las tendencias y corrientes que se mueven alrededor de él y que él inspira y crea. Por eso he estimado hacer notar la vía abierta a la renovación sustancial de la poesía social que supuso en su día «Mortaja», y en otro sentido «Serenata y navaja». He tratado de destacar los restos del genialismo de la era «novísima», bien que en trance de profunda evolución, en Félix de Azúa, y, paralelamente, la ascensión de una voz personal en Pozanco. Y he tratado de hacer hincapié en la órbita de lo épico, verdadera eclosión de los diez últimos años, donde se incluye el expresionismo dolorido de Soto Vergés, y el visceralismo de Canales, pero que linda también con ese neomodernismo romántico e itinerante de Antonio Colinas. En lo tocante a ese regreso al mejor erotismo, por parte de Félix Grande, también su novedad me parece destacable.

Naturalmente, alrededor de estos vectores generales, surgieron otros muchos libros, estimables algunos, y otros no tanto. Faltan, lógicamente, los épicos no incluidos (Alvarez Ortega, César Antonio Molina, Quiñones), los épicos sepulcrales (Gamoneda, Gabriel y Galán) y la épica social andaluza, personificada sobre todo en José Luis Núñez y en cierto superrealismo epicolórico de Antonio Hernández. Una verdadera oleada lírica se levanta desde las colecciones andaluzas Anade, Pliego del Sur y otras. Y habría que destacar, por completar el panorama (que necesitaría un libro para ser exhaustivo), la eclosión novedosa de Luis Antonio de Villena, neomodernista primero, más esencializado luego, y de Jaime Siles y su nuevo conceptismo parafilosófico. Los clásicos (Carmen Conde, Luis Rosales, Carlos Edmundo de Ory) han publicado magníficas obras en los últimos años de la década, y otros que casi lo son ya (Caballero Bonald, Francisco Brines), también lo han hecho por su parte. Los años setenta se caracterizarán, en lo por venir, como la década en que cristalizaron las fortunas e infortunios del entramado «novísimo», en que se cimentaron nuevas levaduras para tiempos venideros, y al tiempo de todo ello se publicaron espléndidos libros de poesía.

“METROPOLI”

Primer libro de poemas de Javier M. Reverte

EL «Colectivo 24 de enero», nombre que evoca una fecha dramática, abarca un ancho repertorio de concepciones del hecho poético y, a mi modo de ver, cuenta únicamente, como elemento unificador, con un denominador común: el esquema de referencias ideológico que en última instancia define el enfrentamiento de sus componentes a la realidad. Estos poetas se sitúan a la izquierda. Resulta obvio que, sin embargo, esta ubicación trascienda a su obra por muy diferenciada que se nos muestre. Como ellos mismos escriben, no tienen línea programática, monolítica y unidireccional, pero «cualquier forma de expresión refleja una carga ideológica explícita o implícita».



No obstante, que no se los confunda con una tradición que se caracteriza por la preocupación «social» a ras del suelo. En esto también son claros los de «Colectivo 24 de enero»: «la poesía es arte y exige un tratamiento específico del lenguaje, de la imagen y del gesto artístico en general». Y se apoyan en Gramsci para afirmar sus propias convicciones. Dos escritores pueden ser igualmente testimoniales del fenómeno histórico que les ha tocado vivir, pero la valoración artística de uno y otro requiere otros puntos de referencia. Esto quieren dejarlo bien claro.

Bien claro queda en los cinco libros que en dos años el «Colectivo» ha dado a la imprenta. Tanto Eduardo Ruiz («Sobre los unicornios y otras crónicas») como Javier Villán («El rostro en el espejo»), Pablo Jiménez («La luz bajo el celemin»), Emilio Sola («Más al sur de este sur del mar») y Javier Martínez Reverte («Metrópoli») caminan en muy diversas direcciones sin romper las amarras que les atan a una realidad común cuya transformación se impone.

«Metrópoli», de Javier Martínez Reverte, es el primer libro de poemas de este autor, que ha destacado anteriormente en el cultivo de una amplia gama de géneros literarios, desde el periodístico —su tarea cotidiana— hasta la novela, pasando por el libro de viajes. Con su firma han aparecido «La aventura de Ulises», ensayo sobre la Odisea, publicado en 1971; «Giscard d'Estaing, la derecha al Poder», de 1975; «Violeta Parra, Violeta del pueblo», una antología de poemas y canciones que recopiló en 1976.

Este nuevo libro de Javier M. Reverte constituye, en su conjunto, un canto de rebeldía y, a la vez, de amor a la ciudad. Se trata de un asalto, en clave épica, a la sucesión de alienaciones que la metrópoli actual determina, desarrollado bajo el signo de la dialéctica amor-odio. El análisis crítico del fenómeno urbanístico propio de esta sociedad, que ha venido realizando, en el campo del pensamiento sociológico, desde Lefebvre a Castells o Gaviña, lo encarna Reverte en materia poética, nos lo formula desde la experiencia vivida, sin excluir de su narración elementos líricos. Por el contrario, éstos emanan inevitablemente del trasfondo, se integran en la línea medular de la forma épica.

Humanizar la ciudad, he aquí el pro-

pósito de todo proyecto revolucionario. Hacerla habitable, devolverle, en otro nivel cualitativo más alto, las condiciones esenciales de su origen, restablecer, sin retornos involutivos de linaje romántico, su orden sustancial de lugar de convivencia. Tal es la ambición que anima a Reverte al afrontar la completa temática urbana. Este planteamiento entraña, sin duda, un compromiso de carácter sociopolítico, que nace por sí mismo de esta confrontación con la realidad, pero se expresa por distintas mediaciones. Todo lo que corroe y destruye constituye el objetivo de una generalizada ofensiva poética donde la sátira se alterna con la ironía distanciada. Reverte advierte, desde lejos, lo que aniquila la posibilidad de advenimiento del reino de la libertad, y despliega una estrategia en la que caben muy diversas tácticas poéticas. En este cuadro, como último problema insuperable, aparece en el horizonte la muerte.

Las emociones condicionadas, el amor, la amistad, la esperanza tienen un sitio en la estrategia revertiana a través de expresiones concretas. Abunda el sarcasmo resolutivo que condensa de golpe una herencia de alienación. El poema noveno, «Canto del amor urbano», sintetiza a la perfección el sentido del libro. Si hubiera que buscarle algún parentesco quizá lo encontraríamos en Gabriel Celaya y en Angel González, aunque el contenido de «Metrópoli», si no su estructura formal, nos parezca de mayor amargura y dureza. Reverte es implacable y directo, sin ceder nunca a la amenaza de una conversión de su rebeldía en una posición sentimental.

En función de esta implacabilidad ha elegido su lenguaje. Va a las cosas tal como son, según la consigna celayana, y ni las mediaciones —por lo demás, necesarias, dada la especificidad de la expresión poética— le estorban. Reverte hace su poesía siguiendo las elásticas reglas de la palabra cotidiana. He aquí, pues, una poesía «comprometida», construida con una especial flexibilidad que, aun en su aproximación al habla de todos los días, ni la traiciona ni tampoco vulnera los valores propios de la definición poética. El «compromiso», a pesar de asentarse, como es lógico, en la realidad más concreta, no trivializa nunca la expresión; por el contrario, en una implícita operación de síntesis, la potencia.

Al desdén de las abstracciones, de lo absoluto, como un engaño, se añade, en este gran canto épico, el descenso a los infiernos del suburbio, de la delincuencia lumpen, del amor urbano, y también, mirando proféticamente hacia el futuro, «a contramuerte», se dibuja la imagen de un hombre nuevo libre.

«Metrópoli» es, en definitiva, un canto a la emancipación, que declara la guerra a la enajenación y anuncia la libertad. Hay un rechazo abierto de un modo de vida, pero este rechazo no conduce a la evocación ni a la nostalgia, no nos orienta hacia atrás sino hacia el porvenir.

1 MURCIA

Escribe José AYLLON

→ pretende ser manipulada por diversas facciones partidistas. Entendámonos. No hay duda de que la cultura, y en este caso el arte, comporta un contenido político, pero sin que ello presuponga su adscripción a un determinado credo. La diferencia, creo, es evidente. Todavía queda mucho camino por recorrer. Pero ese camino no puede pertenecer a unos privilegiados, ni tampoco popularizar su lenguaje para ponerlo al alcance de una mayoría indiscriminada. Porque la aproximación a

toda obra de arte nos debe obligar, ineludiblemente, a realizar un esfuerzo intelectual.

Esto es lo importante. Y a este concepto se atiene la idea de CONTRAPARADA, común denominador de las cuatro exposiciones que se muestran simultáneamente en Murcia.

Esta manifestación cultural se ha basado fundamentalmente en una confrontación de dos generaciones: por un lado, El Paso y Puente Nuevo, grupo formado en Murcia el año 1960; por otro, la exposición 1980 y Quince

más 1, que engloba una selección de artistas murcianos de la vanguardia de hoy.

Tal encuentro de dos generaciones, propuesto por comisario de Contraparada 1, Juan Gómez Soubrier, es interesante, porque confrontación no significa necesariamente rivalidad. En su coincidencia se pone de manifiesto, por encima de todo, una voluntad común de expresión, que va más allá de la calidad que indudablemente pueden ofrecernos los artistas expuestos. Y esto se produce porque dichas exposiciones ofrecen en su conjunto

una lectura coherente y, por tanto, positiva para el espectador.

Lo que no quiere decir que pretenda ser exhaustiva. Como no son exhaustivos los diversos artistas que componen o compusieron esos grupos. Vivimos de testimonios parciales y debemos atenernos a ellos.

No obstante, esta Contraparada 1 que se ha presentado en Murcia, coincidiendo con las Fiestas de Primavera, es significativa, porque como se recoge en su título, es la primera de una serie sucesiva.

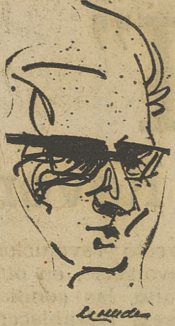
Por el momento, la de este

año ha conseguido su propósito. Ha levantado polémicas y ha despertado

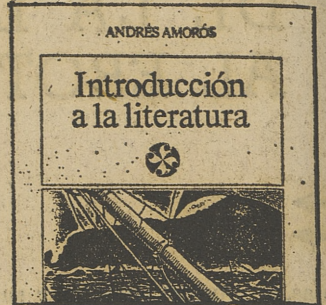
apasionamientos. Se puede estar dormido o despierto, pero jamás se debe dormir.

NOTA.—Han expuesto un total de 39 artistas. Por El Paso, Rafael Canogar, Martín Chirino, Luis Feito, Juana Francés, Manuel Millares, Manuel Rivera, Antonio Saura, Pablo Serrano, Antonio Suárez y Manuel Viola. Por Puente Nuevo, César Arias, Mariano Ballester y Ceferino Moreno. Por la exposición 1980, Alfonso Albacete, Carlos Alcolea, José Manuel Broto, Miguel Ángel Campano, Chema Cobo, Gerardo Delgado, Xavier Grau, Enrique Quejido, Manolo Quejido, Guillermo Pérez Villalta. Por Quince Más 1, Antonio Ballester, Manuel Barrionuevo, Manolo Belzunce, José Luis Cacho, Alejandro Franco, Ramón Garza, V. Humausaiz, Esteban Linares, Luis Manuel, Antonio Martínez Mengual, Meseguer, Chelete Monereo, Marcos Salvador Romera, Vicente Ruiz, Francisco García Silva y Vicente M. Gadea. Se ha editado un buen catálogo en dos volúmenes, y las exposiciones se han complementado con cuatro mesas redondas dedicadas a cada uno de los grupos.

Escribe Guillermo CARNERO



UNA MEDITACION SOBRE LA ENSEÑANZA DE LA LITERATURA



Al terminar de leer la «Introducción a la literatura», de Andrés Amorós, recientemente aparecida bajo el sello de la editorial Castalia, he estado a punto de hacer aquello que se espera de un supuesto crítico, si es que de los supervivientes de tan perseguida y menguada especie zoológica puede aún esperarse algo, además de que hagan de vez en cuando algún esfuerzo por sobrevivir. He estado a punto de ponerme muy seriamente a dar cuenta y razón del contenido, la temática, la metodología y demás arrequives del libro; a tiempo me he dado cuenta de que eso habría sido una traición o una prueba de mal entendimiento, y que Andrés Amorós habría pensado que sus palabras caían en desierto. Su obra, tan singular e inusual, tan fuera de los cánones, se me hubiera escurrido entre las líneas de una reseña contenidista; hubiera sido el intento fallido de meterla en la camisa de fuerza de lo que, por rutina, se espera en razón de su título y del empleo de su autor en el Cuerpo de Funcionarios de la Administración Estatal. Muchas maneras hay de significar lo que se entiende por literatura, y Amorós ha escogido aquella que mejor refleja su sensibilidad hacia el conjunto de problemas y experiencias personales que caben bajo el enunciado de ese tema: se ha apartado de los derroteros solemnes y benditos, a la hora de tratarlo. Su libro no está presidido por las ideas pedagógicas que hoy, por efecto de la excesiva división de funciones y del descrédito del humanismo, son habituales entre los profesores de literatura. Esta «Introducción...» tiene todo el aspecto de ser uno de esos libros que a veces escriben los llamados escritores creativos, los que viven la literatura desde dentro, los que la piensan desde la experiencia y el trato familiar, los que no se preocupan de ordenar sus ideas dentro de un corsé metodológico, los que van desde las obras literarias, universos únicos y autojustificados, a las ideas generales, sabiendo de paso que éstas pueden ser legítimas cuando sin violencia surgen del trato íntimo de multitud de obras vistas siempre en su singularidad, pero que en otros casos son máscaras desde las que cumplir la función social de

hablar de lo literario, aunque ello sea a costa de arrojarlo a la trastienda.

El mismo Amorós lo dice en su prólogo, que es toda una declaración de principios; si en enunciarla hay cierta dosis de riesgo, como el mismo autor sugiere, no es menos cierto que la existencia de ese riesgo, que es uno de los síntomas de la rigidez y discontinuidad cultural características de nuestra época, es también una propuesta de comportamiento colectivo, y una llamada al examen de conciencia para todos los que nos dedicamos a la enseñanza de la Literatura. La época actual se caracteriza por el superior prestigio del saber científico, prestigio que viene del éxito de las ciencias exactas, no tanto instrumentos de conocimiento como medios de creación de riqueza y, por ello, de poder. Envidiosos y admirados ante los señores del dinero y de la guerra, los que profesan disciplinas humanísticas han intentado más de una vez parecerse a ellos, imitando la jerga de las actuales Ciencias de la Naturaleza, intentando implantar leyes de funcionamiento preciso y formalizar el contenido de saberes muy distintos. Frente a algunos hallazgos indiscutibles, ¡qué cantidad de chistes viejos con caras nuevas, y cuántos partos de los montes! Pero lo más trágico no ha sido la escasa productividad de los métodos prestados, sino la elevación de una nueva barrera junto a las muchas que limitan el horizonte vital del hombre de hoy. Se ha querido sacralizar la figura del que administra la sabiduría acerca de la Literatura, se han vuelto arcanos y nebulosos los caminos que supuestamente conducen a la asimilación del fenómeno literario. Se ha dado la impresión de que el auténtico contacto con la literatura pasaba por las horcas caudinas de una ciencia minoritaria, abstrusa y salvacionista, y con ello se ha incumplido una de las funciones primordiales de todo sacerdocio, que es hacer proselitismo, en el buen sentido de la palabra; en nuestro caso, despertar el amor hacia la literatura, conseguir que sea un producto de amplia resonancia social, que sea una necesidad. En lo que a la Universidad concierne, lograr que una ciencia de la Literatura no suponga la eliminación de lo que las obras literarias son cuando recuperan su verdadero sentido: instrumentos de placer, de experiencia y de formación.

ANDRES Amorós, por su experiencia docente y por sus fueros de lector, ha sido consciente de todos esos problemas. El voluntario despojamiento que hay en su Introducción es un ejercicio de ascesis con finalidad de servicio. No ha pretendido hacer un alarde de erudición, que hubiera sido un obstáculo para el lector que su libro busca, ni tampoco exhibir su conocimiento de la suma de opiniones ajenas que funcionan como moneda de cambio. Ha dado preferencia a la información que sobre el hecho literario contienen las obras creativas mismas, y en todo momento ha cuidado que su lenguaje claro y accesible fuera el mejor señuelo para un lector de buena fe. Creo que todo ello no habría sido posible sin un gran amor a la docencia y a los jóvenes que año tras año vienen a sentarse en los bancos de nuestras Facultades, con la esperanza de que allí se les descubra una nueva dimensión del mundo. Todos los hemos visto año tras año, decepcionados, porque si buscaban una experiencia personal se han encontrado con una ciencia de la literatura que los alejaba de la literatura. No estoy defendiendo los métodos impresionistas, y nadie piense que hay falta de rigor en el libro del que hablo. Lingüística, teoría de la literatura en todas sus modalidades, historiografía, estilística, métrica, sociología del fenómeno literario, historia de la crítica... de todo eso hay en él. Pero también hay referencias al cine, a la canción, a la pintura y la música y a lo que impropiamente se llama infraliteratura. Hay de todo menos escolástica, el escollo que Andrés Amorós ha querido y sabido evitar. Hay eclecticismo, sabiduría, ese poso que dejan en el buen lector las numerosas lecturas, y una intención pedagógica basada en el deseo de formar con eficacia, al margen de las pompas de la casta profesoral y a costa de sacrificar todo lo que estorbe a ese fin.

ESTA Introducción a la literatura me parece, por encima de todo, una meditación sobre la función de la docencia, sobre la finalidad de las instituciones educativas y los cauces más adecuados para que se cumplan en la realidad y no sólo en la ficción administrativa. Y junto a este significado «gremial», por así decirlo, tiene otro más importante: ha de ser el acceso amplio y placentero por el que los jóvenes podrán acercarse a una ciencia dúctil, enriquecedora y placentera de la literatura.

VAZ DE SOTO, SANCHEZ ESPESO Y ARMAS MARCELO NUEVAS TENDENCIAS DE LA NOVELA

UNA especie de senil recurrencia de viejas discusiones lastró el primer coloquio dedicado a las nuevas tendencias de la novela española, organizado por el Pen Club, en el Instituto de Cooperación Iberoamericana. Se sentaron en la mesa de conferencias el andaluz Vaz de Soto, el serio Sánchez Espeso y el sarcástico Armas Marcelo, a quienes presentó Caballero Bonald y coordinó (según el programa) Carlos Barral. Avidos de posicionar su escritura y de explicar sus respectivos conceptos literarios, los ponentes se entregaron con ahínco a la definición, fluctuaron entre la aceptación y el ataque de las concepciones ajenas, y se olvidaron de contarnos alguna de sus obsesiones íntimas por exceso de pudor, tal vez, ante la propia obra.

● VAZ DE SOTO

EMPEZO preguntándose «¿qué es la novela?», desde su experiencia como escritor y para superar la tradicional dicotomía contenido-forma recordó la sentencia de Virginia Woolf: «Es una historia que se escribe para contar otra cosa.» «¿Qué es esa otra cosa?», volvió a preguntarse, para concluir que «no es sólo forma» y acercarse, luego, a una definición personal: «Es una visión del mundo que toma forma a través del contenido.» En consecuencia, la novela puede ofrecer una visión del mundo como ya dado, inmodificable y, por tanto, pesimista; o puede mostrar un mundo (y un individuo) susceptible de modificación. Aclaró Vaz de Soto que dudaba y fluctuaba entre ambas opciones. Señaló, luego, que le interesaban los puntos de vista existenciales (no metafísicos) y sociales (no políticos), es decir, una especie de novelística psicoexistencial. Declaró disenter de la novela social de los años 50-60, por el objetivismo de su forma de mirar la realidad desde el exterior y por una especie de conductismo que renunciaba a la introspección. Comparó, también, su manera de entender la escritura con la psicoterapia, ya que «me pone en contacto con mi yo oculto». Haciendo una clara referencia a declaraciones de Juan Goytisolo, Vaz de Soto señaló: «No soy partidario

de novelas que ofrecen resistencia a la lectura; mi ideal es la difícil sencillez y la claridad profunda.» Optó, asimismo, por una estructura novelística cerrada, con apariencia de ser abierta y porosa, y añadió que su consideración del estilo partía de la lengua hablada y coloquial, lo que ha conducido sus novelas a poseer abundantes diálogos, a ser obras en que los personajes se enfrentan, a través del diálogo y la dialéctica. Terminó diciendo que tal vez lo mejor para la novela fuese convertirla en conversación, a la manera de «El Quijote».

● SANCHEZ ESPESO

MI tendencia ha sido trabajar la palabra como material artístico», señaló Germán Sánchez Espeso en el inicio de su intervención. Sin despreciar la transmisión de ideas, sentimientos o emociones, es decir, pensando que la novela debe comunicar, el escritor señaló que hay algo anterior. Para aclararlo, comparó la literatura con otras artes: «Creo que las demás artes se han liberado de los significados», dijo y recordó una frase de Schumann en la que el compositor se quejaba de las insistentes preguntas sobre el significado de su música. Desde el impresionismo —en opinión de Sánchez Espeso—, la pintura también se ha liberado de esa esclavitud del significado, pero la literatura, en cam-

bio, aún posee esa rémora. «Antes de ser diálogo, monólogo o anécdota, una novela es una sucesión de palabras con sentido, sonido.» Para Sánchez Espeso, en suma, el contenido, argumento o historia de la novela puede ser cualquiera, lo que diferencia al género, lo que otorga cualidad de obra de arte, es el trabajo de moderación, selección y ritmado de las palabras. A continuación efectuó un breve análisis de sus propias pretensiones novelísticas concretadas en la pentalogía de libros con que ha tratado de efectuar una transposición de los cinco libros sagrados de la Biblia (Génesis, Exodo, Levítico, Números y Deuteronomio). Para Sánchez Espeso estos contenidos bíblicos, sus diferentes normas, influyen subyacentemente el comportamiento de nuestra civilización; por ello ha intentado una puesta al día de los sentimientos y atmósfera que laten en aquellos libros sagrados, adecuándose en cada una de sus novelas a la estructura del libro en cuestión.

● ARMAS MARCELO

El escritor canario empezó su intervención con una larga cita del recientemente fallecido Roland Barthes, en la que el estatuto del escritor quedaba identificado con una forma de ser y las tradicionales incógnitas del hombre ante el mundo se traducían en una: «¿Cómo escribir?» Señaló luego que tal concepción de la escritura y tal compromiso del escritor con su obra exige que se mantenga siempre vigente la intención crítica sobre la escala de valores dominantes en la vida social e individual. Declaró luego que se hallaba más cerca de los escritores «que añaden en lugar de resta», es decir, de todos aquellos que, como Cabrera Infantes, por ejemplo, escriben incorporando capas sucesivas de materiales a su obra, sin desdeñar nada. Señaló que el otro tipo de escritor es el que escribe sin pausa hasta llegar al final, y entonces se dedica a podar, a restar lo que no considera importante para el libro. Añadió luego que el lenguaje, en

sus novelas, es un fin en sí mismo, lo que le lleva a no pensar en los posibles lectores. Efectuó, por último, un somero examen de sus tres novelas: «El camaleón sobre la alfombra», «Estado de coma» y «Calima». La primera, estructuralmente caótica pero no incoherente, se halla tejida en torno a una conversación en la que, con un lenguaje pleno de sarcasmo, aparecen un sinnúmero de historias. En la segunda, dijo Armas Marcelo, que ahondó en el nivel estructural del libro, acentuó la crítica de la tribu moderna y se adentró en la relación de una serie de situaciones que tenía delante de los ojos y que, bajo su apariencia de normalidad, de caja de bombones con lacito, ocultaban ingentes cantidades de pus y miseria. En su, por ahora, última obra, Armas Marcelo confesó haber llevado hasta un extremo esquizofrénico la crítica de la desidia normativa de la sociedad de las islas, toda la calima moral del archipiélago canario.

● CONCLUSION

El coloquio, para el que Carlos Barral auguró una potencial carga revulsiva sobre la interpretación tradicional de la novelística española, resultó exasperantemente insulto, como se ha indicado más arriba. Varios lugares comunes —disquisiciones acerca de la capacidad absorbente del género novela sobre los demás, repetitivos retornos al siempre aburrido asunto de que sea o no la novela, holladísimo escaqueo acerca de la influencia de la novelística latinoamericana— y una excesiva, pero al menos dilucidada, discusión sobre la influencia del cine en la novela, que el coordinador y Sánchez Espeso se empeñaron en negar, terminaron comiéndose el precioso tiempo. Esperemos que el próximo día 22, con Alvaro Pombo, Mariano Antolín y Juan José Villas, de ponentes, y Rafael Conte, de coordinador, las nuevas tendencias novelísticas del país se desvelen algo más.

J. A. U.