

Sábado Literario

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

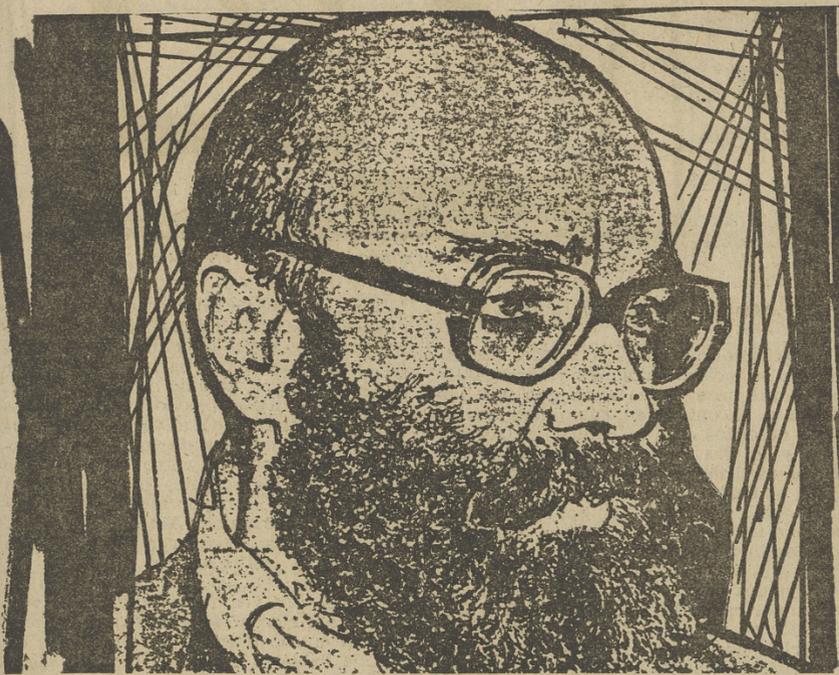
Suplemento semanal
del diario PUEBLO

Sábado 17 de mayo
de 1980

Escribe Santos AMESTOY

En los 50 años del compositor

EL OTRO LUIS DE PABLO



TENGO sobre la mesa un libro cuyas cualidades formales más sobresalientes son la medida y el ritmo. Se trata de una biografía tejida sobre el esquema cronológico de la obra del biografiado. El texto adopta dos formas paralelas en diferente tipografía. El de mayor cuerpo sirve de sustento narrativo y nexa entre una serie de fichas referidas a cada una de las obras musicales del biografiado Luis de Pablo.

No sé si por mi respeto al fascinante y gustoso territorio —pero no dominado— de la música me inclino a pensar que, siendo otras muchas las virtudes de este libro de J. L. García del Busto (en el que se combinan la intención sistematizadora con la de servir de exacto instrumento de consulta, sin olvidar la perspectiva crítica), su mayor adorno es, como dije, el sentido de la medida y del contrapunto tan musicales, añadiría ahora, y aquello que podía haber quedado en mero documento, llega a ser una bien concertada biografía espiritual. El volumen, que forma parte de la colección «Músicos de nuestro tiempo», de la editorial Espasa-Calpe, aparece —tengo entendido que intencionalmente— al poco tiempo de que el com-

positor, nacido en Bilbao (28 de enero de 1930), cumpliera los cincuenta años.

CERCA de setenta obras musicales editadas —más de medio centenar estrenadas—; casi una veintena de discos; más de veinte bandas de películas con directores tales como Saura, Eceiza, Erice, Aguirre, Chávarri, Colomo, Nieves Conde, etc.; dos libros («Lo que sabemos de música» y «Aproximación a una estética de la música contemporánea») y numerosas traducciones (muchos somos los que no olvidaremos la atención agradecida con la que seguimos las entregas de sus traducciones pulquérrimas en la revista «Aulas» de «El camino de la nueva música de Anton Webern»; varios años de docencia en Madrid, en Ottawa, en Estados Unidos; incursiones musicales por los territorios de otras disciplinas; el replanteamiento de la ópera... He aquí un sumario y, seguramente incompleto, balance de la obra de Luis de Pablo en el momento de cumplir el medio siglo. De todo ello habrá de encontrar el lector en el libro de García del Busto, junto con la estricta valoración de la poética del compositor, destilada de la descripción formal de cada

una de sus producciones en los tres tiempos que articula esta biografía concertante: el de los comienzos, el de la búsqueda de un lenguaje musical propio y el de la evolución, en plena posesión de aquél, desde 1960 hasta la actualidad.

nera el tránsito desde el motivo inspirador de la obra (verbigracia, la palabra «askatasuna», un texto de Góngora, de G. Benn, o de Gerardo Diego, el mar...) hasta su desenvolvimiento meramente musical.

La serialidad, la aleatoriedad, la valoración tímbrica son hipótesis básicas en las que se desenvuelve su trabajo musical. De la misma manera que ha sabido incorporar, también, el territorio de la música electrónica a su creación, ha ido conquistando una sabia calidad orquestal, sin desdeñar por eso las incursiones en un variado espectro de experiencias, tales como el empleo de la computadora o la incorporación a la música de la técnica del «collage». Conocida es su amplia e infatigable búsqueda de información acerca de los instrumentos musicales de las culturas extraeuropeas. Todo ello, sin duda, señala a Luis de Pablo como cofrade de la nueva música. Mas para hablar particularmente de su estilo habría que referirse a su personal sentido y discurso sobre el tiempo —que se alarga en su período de madurez—; a su tendencia a la simetría y a la claridad en paradójica convivencia con su capacidad de expresividad acorada que, si bien no le ha abandonado, era más frecuente en sus momentos juveniles y en algunas de aquellas obras combativas o inspiradas en actitudes críticas frente al entorno sociopolítico. Porque Luis de Pablo ha sido uno de los pocos artistas que han logrado conciliar en su obra el compromiso ético frente a la dictadura con la estricta y exigente actitud vanguardista. Y porque está dotado de una rara capacidad para establecer de sorprendente ma-

De manera parecida el artista se desdobra con tenaz eficacia en organizador y agitador o promotor cultural. Pronuncia sus primeras conferencias a mediados de los cincuenta; ejerce la crítica musical; participa en el equipo de colaboradores de Acentu Cultural; el grupo Nueva Música, junto con Ramón Barce, Manuel Carrá, Manuel Moreno Buendía, Alberto Blancafort, Antón García Abril, Fernando Ember, Cristóbal Halfter y Enrique Franco; preside en los primeros sesenta Juventudes Musicales; crea «Alea» con el patrocinio del empresario Huarte, entidad de la que salió un modesto, aunque bien utilizado, laboratorio de música electrónica (cedido ahora al Estado, duerme embalado en los sótanos de algún ministerio). La lista de la labor de «Alea», que el libro de García del Busto no escatima, estremece y sorprende, y para estos tiempos inanes quisieramos la mitad. Pero ninguna de las promociones de Luis de Pablo tan trascendentales como los Encuentros de Pamplona de 1972, uno de los acontecimientos artísticos interdisciplinarios mejor planteados de todos cuantos en Europa han tenido lugar en la presente década. Inexcusable hito, referencia para cualquier posible iniciativa tendiente al acceso de nuestro panorama artístico a la perspectiva internacional. (Los «Encuentros», canto de cisne de «Alea» que al poco tiempo dejaba de existir por voluntad de la familia Huarte, costaron —es importante reseñarlo— solamente doce millones de pesetas.)



MERCE RODOREDA

El premio de las Letras Catalanas del Omnium Cultural ha correspondido este año a Mercé Rodoreda, la autora de «La plaza del diamante» y «El espejo roto», entre otras obras narrativas de singular significación. Nos unimos aquí a todos los plácemes que la noticia ha suscitado, tanto en Cataluña como en el resto de España, donde se conoce directamente o traducida la mayor parte de su obra realizada antes, en y después de su exilio. También queremos suscribir el editorial de «El País», que con este motivo recuerda que falta en el palmarés el nombre de Josep Pla, que es, seguramente, uno de los más importantes escritores vivos que tiene Europa. El mencionado editorial hacía constar su comprensión por las razones que pudieron abonar en su día los votos contrarios a Pla, dado el espíritu de rechazo político y de consideraciones de una determinada y querida ejemplaridad que el premio comportaba y que hoy deben entenderse desde otra perspectiva, de la misma manera que por razones semejantes se le ha negado el premio Nobel a Borges, con la misma injusticia en cuanto a sus valores en los que se cimenta y alimenta el patrimonio y la supervivencia cultural de los pueblos. La significación literaria de la figura de Mercé Rodoreda será debidamente subrayada en estas páginas en nuestro próximo suplemento, con un artículo del crítico y poeta catalán Joaquín Marco, uno de los escritores más atentos a la actualidad literaria en Cataluña, que comparte con el comentario de la lengua castellana y de los principales acontecimientos de la literatura mundial en libros vertidos a cualquiera de las dos lenguas españolas.

No se piense, sin embargo, que esta faceta de Luis de Pablo es consecuencia de una innata naturaleza de gestor. Parece ser que se trata de algo muy distinto, bien que la precariedad ambiente imponía —e impone— la necesidad de un arduo trabajo de promoción. De Pablo pudo ser un organizador porque era capaz de trascender la mera especialización. En estos tiempos en los que es frecuente comprobar el desconocimiento, cuando no la indiferencia y la dificultad de comunicación entre practicantes de las diferentes ramas artísticas —la ignorancia de lo externo a la propia especialidad—, nuestro músico, por el contrario, se ha manifestado siempre en un afinado tono de interdisciplinariedad humanista. De ahí su permanente y ejemplar diálogo con la poesía; sus contactos con el grupo de pintores constituido a finales de los cincuenta y que se llamó El Paso; su colaboración con escritores, cineastas, artistas plásticos. De esta última es un sólido ejemplo la codirección de «Alea» de José Alexanco, cuartor del espectáculo plástico-musical «Soledad interrumpida» (que ha resistido toda la década y que hace poco fue llevado a Nueva York con la ayuda del Comité Conjunto Hispano-norteamericano).

GARCÍA del Busto, al biografiar al músico, no ha olvidado este otro, y el mismo Luis de Pablo, ejemplo impecable de la posición abarcadora de la que estamos tan necesitados cuando de día en día se perfila la alternativa inevitable entre barbarie o renacimiento.

Escribe Juan GOMEZ SOUBRIER

Soledad interrumpida

EN el principio toda palabra estaba escrita. Igual que al comienzo de este relato de todos los relatos, cuando Alexanco creó sus ciento y muchos «humanoides blandos» que se agitan desde dentro y gracias al aire encerrado, en sabia conjunción con música de Luis de Pablo. ¿Qué son esos muñecos que ha admirado New York? Como si lo hubiera visto hace años queda contado en voz reciente, sabedora y paródica.

RECIENTE porque aún está fresca la tinta de la última obra de Beckett; sabedora porque la premonición de nuestros artistas encuentra otra forma, lenguaje y verbo en sus palabras sabias; y, paradójica: el último libro de Beckett parece escrito para ser leído durante la representación video-musical y se titula «Compañía».

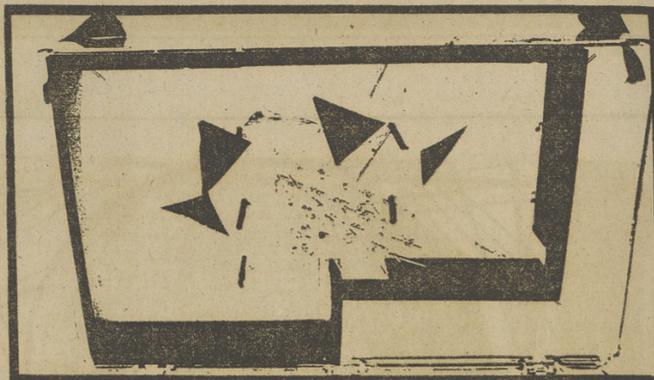
Pero dejemos hablar al irlandés. «Un ruido de lejos en lejos. Qué bendición tal recurso. Cerrar los ojos y escuchar un ruido en el silencio y en el negro. Un objeto cualquiera que abandona su lugar hacia su lugar último. Una cosa fofa que fofamente se mueve para no tener que removerse más. Cerrar los ojos al negro visible; o escuchar, aunque fuera solamente eso. Una cosa fofa que fofamente se mueve para no tener más que removerse.»

Ha vuelto ya (1971-1980) nueve veces el sol sobre su curso y los «blandos hu-

manoides» volvieron a desperezarse, inflarse y deshincharse en el Kitchen Center for Video, Music and Dance del Soho de Nueva York en un espacio pequeño y destaralado que vuelve a poner a prueba la validez de la obra. Esta «performance acústica and plástica», como la define Alexanco en el catálogo por él también diseñado, ha tenido que adaptarse al local y la nueva maqueta incluye unos triángulos que definen nuevos espacios y evocan las pirámides eternas y misteriosas (también hubo de adoptarse una solución vertical en la versión de Ottawa, años antes) o cuando surgiendo problemas de montaje en la Bienal de Sao Paulo. El comisario en aquella bienal, Ceferino Moreno, consiguió localizar a Alexanco cuando éste volvía de recorrer El Camino del Indio y llegó a Buenos Aires. Aún conserva Ceferino el telegrama: «Montaje fácil, sabiendo». No era problema de saber, en aquella peripecia, sino de unas válvulas que habría que sustituir.

En Munich se expuso el conjunto de muñecos con otra música de Pablo, «Historia Natural», que él mismo titula «Acompañamiento para cualquier cosa», y seguía siendo la «Soledad Interrumpida» que ellos y nosotros llevaremos dentro siempre, muy distinta y a ratos coincidente con aquella ilustración de B. y N. de principios de siglo en la que dos «guindillas» (municipales de la época) caminaban su aburrimiento bajo una frase que se ha hecho famosa: «Soledad de dos en com-

VIGENCIA
EN NUEVA YORK
DEL ESPECTACULO
DE LUIS
DE PABLO Y
JOSE ALEXANCO
QUE HA
TRASPASADO
LA DECADA
DE LOS SETENTA



Maqueta de Alexanco para S. I., en Nueva York

pañía», resumía la inocente ironía de Méndez-Bringa.

Estos muñecos, que recibieron, literalmente, su primer soplo de vida en Buenos Aires hace nueve años, que nos han vuelto a encontrar en cualquiera de los sitios descritos o en la Fundación Gulbenkian y en ese Palacio de Cristal de ese Retiro madrileño en el que a ratos, en paseo solitario, evocamos la soledad perdida, son los mismos que aparecen en la película no comercial e incluso comercial, que también se llama «Historia Natural». Producida por Querejeta, se rodó en aquellos tiempos en que para pasar la censura, pongo por caso, el tema «Las ciento veinte jornadas de Sodoma», de Sade, más valía titularla simplemente «Ciento treinta y ocho». Allí volvía, «de estar de sí como en destierro» (siempre vuelve la voz de Villamediana), ese gran actor que es José Luis Gómez, que estaba en Alemania.

Xenakis, con posterioridad a «Soledad Interrumpida», nos sumergiría en la crip-

ta de la abadía de Cluny con muchos más medios. Seiscientos espejos coordinados reflejando tres rayos laser de colores distintos; seiscientos focos parpadeaban al son de la electrónica. Mas no conseguirían hacernos olvidar esa soledad. Ni la que Luis de Pablo interrumpe a veces para ocuparse de las cosas y de los casos culturales, entre verso y verso de su amigo Góngora (y los sorbetes inolvidables en la casa que le hizo por muy pocos cuartos Antonio Fernández Alba, uno de nuestros últimos arquitectos constructores, uno de los pocos «artífices» que tenemos).

Y cuando vea los inertes muñecos de Alexanco, otra vez, reclamando vida, volverán a ser ciertas las palabras de Beckett, escritas mucho después que la música de Luis de Pablo, si el tiempo hubiere, alguna vez, existido. «¿Puede moverse? ¿Se mueve? ¿Debe moverse? ¿Cómo ayudaría esto. Cuando la voz desfallece. Un movimiento cualquiera, por pequeño que sea. Aunque sólo fuese una mano que se cierra.»



Escribe
Ricardo
BELLVESER

LA NOVELA ULTIMA EN EL PAIS VALENCIANO

UN GOLPE DE NARRADORES,
¿ABOLE LA TRADICION?

TRAS numerosos intentos que han corrido diversa suerte, pero cimentaron proyectos, y roto el encanto alicantino, todo parece querer indicar que en Valencia está surgiendo una posible narrativa en castellano, que viene a retomar a algunos francotiradores que habían actuado en posición de isla; presentadores agrupados en un mismo paquete de oferta al lector; ordenación, aunque sólo sea por constituir una colección editorial, que es de agradecer.

EL castellano en la literatura valenciana última había entrado preferentemente por Alicante (Miró, Azorín, Hernández, Gil-Albert...), mientras que Valencia y Castellón se habían resistido y sólo se produjeron desde el 36 algunas filtraciones, numerosas sí, pero irrelevantes (no hablo, claro está de Blasco Ibáñez...) o, al menos, hasta la fecha no han tenido repercusión en la parcial historia literaria de estas tierras (aquí, incluido Blasco). Quizá —improvisamente ahora— habría que empezar a separar las flores de los cardos de este paquete que se produce tras la guerra y que enmudeció hace algo más de cinco años, para poder determinar si hay algún germen valioso que fecundó la lengua castellana para estos menesteres. No así en poesía, género en el que ha existido cierta tradición ininterrumpida y de generosos frutos.

Este rebrote del que hablaba ha venido representado por las novelas de Joan Oleza, José Luis Aguirre, César Simón y Pedro J. de la Peña, que han sintonizado con algunos muestrarios desigualmente afortunados, como el que asume el «Motín de Cuenteros» (en el que se dan cita 18 narradores valencianos del género corto), muy estimulantes por lo que representan de afloramiento de unos textos que se venían cocinando con el casi desconocimiento oficial, y empalmarse con otros intentos aislados, como el de Víctor Orenaga («Material de derribo») o Fernando Arias («Concierto salvaje»). En este bloque, Pedro J. de la Peña ha sido retomado con motivo de la segunda edición de su novela «El Vacío, vacío», premio Blasco Ibáñez.

Su texto apareció primeramente en la colección de los premios de este certamen, pero agotado, en su segunda edición, se ha tenido la sensata idea de incluirlo en la Serie Malva, donde se citan los anteriores novelistas, incluidos los amotinados. El caso de De la Peña, con todo, exige una valoración individual distinta: iniciada como poeta («Fabulación del tiempo», «Círculos de amor y sus efímeros», «Ciudad del horizonte...») tomó tempranamente la novela y fue el primero de su generación que rompió este cerco sagrado con «Lobo leal», novela que produjo, principalmente, estupor, dado que el género no estaba todavía normalizado en los medios intelectuales valencianos que utilizaban otros para su expresión. Siguió «Dublín Mosaikón», sin que hubiera todavía respuesta (salvo «Material de derribo», de V. Orenaga), y esto puede explicar el relativo silencio de la crítica ante la embestida de Pedro J. de la Peña, y se ha completado como trilogía que conforma, con «El Vacío, vacío». Narrador experto, esas casi mil páginas han venido actuando como cuña en una sociedad literaria, decía, de poetas.

● José Luis Aguirre, el mayor en edad de todos ellos, hombre veterano en las letras y con conocimiento de los conflictos que presenta la narrativa, es el que ha presentado el libro, digamos, más profesionalizado, en el sentido de que, sin ser el mejor, está elaborado con un oficio evidente y, obviamente, con sobrada calidad. Su profesión (catedrático de Literatura) y su acción complementaria (crítico

literario) han madurado su oferta. «Los jardines de Artemisa», y de este modo la ha ratificado. Y alguien que no he citado, a propósito, antes: Isa Trólec, que ofrece aquí «Cabo de Palos», la peor, en mi opinión, de sus novelas. «Ramona Rosbif» o «Mari Catúfols» fueron, entre otros, dos interesantes hallazgos de este autor que ha servido su primera (¿y última?) novela en castellano. Su trabajo anterior, siempre en catalán, así como su prolificidad en artículos y relatos cortos, le habían situado entre los primeros narradores valencianos en la lengua del país, y este coqueteo, tan frágil como aislado, con el castellano, no creo que haya añadido nada a lo ya sabido de él o a lo por él dicho.

● Las sorpresas, que siempre las hay, llegaron de la mano de César Simón, hasta ahora poeta y lingüista, que debutó con una novela de sugestivo título: «Entre un aburrimiento y un amor clandestino», y de Joan Oleza, hasta ahora sólo ensayista, con «La mansión roja». César Simón, novelista de la experiencia y los sentidos, ofrece un texto que es principalmente reflexión de los adentros, y hacia ellos se dirige. El título, siguiendo una buena costumbre, que aun goza de excelente salud, es elocuente y nos sugiere de qué va el texto. Más que una reflexión sobre las relaciones humanas hombre-mujer, pretende proponer una autopsia personal emotiva del amante ante el suceso, como experiencia, del amor. Texto raro e incluso sorprendente dentro de la narrativa contemporánea española, tampoco ha recibido el calor que se merece de la crítica y más del lector, denunciando una sospechosa diferencia de criterios, quizá atribuibles a deficiencias de distribución del sello editorial más que a cualidades de lo escrito, que, como he dicho, son muchísimas.

● Queda el texto de Joan Oleza, «La mansión roja», en este muestrario de la

nueva oferta narrativa valenciana. Si la novela de Simón la habíamos calificado de rara, la de Oleza no queda fuera de este repertorio, pero quizá habría que matizarla, ampliando la rareza a lo inusitado. «La mansión roja» se separa bruscamente de la posible tradición narrativa valenciana e incluso de la española para integrarse en un nuevo espacio por ella misma creado a partir del desarrollo de unos símbolos nórdicos que el autor pudo conocer en su forma de leyendas durante su experiencia docente en alguno de estos países y remonta una historia imposible, elaborada con un cuidado meticuloso y delicado. Por encima de todas sus muchas virtudes, la novela de Oleza posee la de ser, como objeto literario, prácticamente perfecta. Línea a línea, disposición tipográfica incluida, está atendida sin concesión de ningún tipo y siguiendo criterios de economía narrativa, que obvian cualquier posibilidad de fatiga en la lectura o dispersión en el asunto. «La mansión roja» apunta hacia una línea personalísima de escritura que no obstante no sabemos si el autor seguirá, integrado como lo está por vocación y convencimiento, en una aventura intelectual de compromiso con la literatura en catalán de diferente tradición, y por ello, sentido, como evidencia en el polémico prólogo que precede su discurso imaginario.

● Así las cosas se anuncia la aparición de un nuevo volumen del «Motín de Cuenteros» (conjunto de relatos de narradores valencianos, unidos sin criterio ordenador más allá del geográfico y con pretensión de muestra), y otro más con oferta dirigida a la ciencia-ficción, para lo que contarán con patrocinio oficial municipal. Junto a ello, un novelista eternamente descolgado del grupo, Eduardo Alonso, es presumible que se sume en unas semanas a esta exposición no sólo aumentando la nómina, sino declarando que la narrativa goza de buena salud y augurando un progreso reconfortante.

LA SOLEDAD CREADA Y CREADORA EN ANDRÉS TRAPIELLO

ALGUNOS libros últimos de la joven poesía española me hacen pensar en aquello de Robert L. Delevoy en su «Diario del simbolismo» cuando advierte que de un tiempo a esta parte se ha dejado sentir «la exigencia del encuentro entre el deseo y el signo, del vértigo de la locura y del rumor de los dioses, que desembocara en la recuperación de la galaxia de las «significancias» de los emblemas de la memoria. Ello no precisamente contrario a la exploración de los lenguajes como tales, al ajuste de nuestra sensibilidad a los fenómenos formales, «lo que en el trastorno —desarticulación— del antiguo orden gramatológico exigió de cada uno de nosotros la incorporación a las sonoridades del siglo XX, aun expuestas a contentarnos —en lo sensible y en lo inteligible— únicamente de funcionamientos y funcionalidades».

UNO de esos nuevos poetas de los que hoy empiezo a hablar —empecé, en realidad, en última entrega, con José Jover— tiene un libro cuyo título representa muy bien este momento: «El grado fiero de la escritura», después del «grado cero» barthesiano y ese primer compromiso de la conciencia de la literariedad temporal, a que alude la paródica expresión de Guillermo Carnero cuando dice: «Amé las flechas que me asignó Jakobson.»

Totalmente nuevo en la poesía, que yo sepa, se nos viene inequívocamente a un primer plano Andrés Trapiello con «Junto al agua», en pulcra edición de Francisco Rivas, para su colección «Libros de la aventura». Se trata ni más ni menos que de un poemario, o poema de amor, con todas las agravantes de la nostalgia, la melancolía de la ausencia, del arranque epistolar más clásico: «A ti te escribo, Livia, en el primer / claror del día...» Como un Ovidio pónico, un danubiano Garcilaso. En su libro, flamante premio Anagrama de Ensayo, «Lecturas de Octavio Paz», al analizar el poema del mexicano «Piedra de sol», piensa Pere Gimferrer en otro poema de amor de nuestro romanticismo, que es el «Canto a Teresa», de Espronceda, no por buscarle «el padrinazgo de una oscura genealogía apócrifa, sino para mostrar que todo poema posible pertenece a una familia existente en la historia de la literatura y que su originalidad y unicidad, su éxito artístico, consiste en haber superado, como aun en sus limitaciones hace Espronceda, el cliché, medianamente el esfuerzo técnico y la perceptible veracidad. El esfuerzo técnico de Andrés Trapiello, después de ese arranque emparentado con la equilibrada clasicidad, y de alguna manera sostenido hasta el final, consiste en la aplicación de muy diversos recursos de variación y reunión temática y formal.

Su veracidad se evidencia del pensar y sentir amoroso que aparecen continua y delicadamente con el tirón de la nostalgia y la presencia viva en la imaginación que esclarece, ilumina, enriquece el instante desde esa iniciación epistolar con la primera luz del día hasta el distico final: «La hora del faisán: / fundirse en agua.» Esa hora que seguramente debe estar entre la del lubricán, o sea, el crepúsculo, y la noche plena o del conticinio. La fusión con el mar de sus meditaciones mirando hacia ese oeste «por donde dicen que entran los salmones.» Como bribosos peces de ese mar saltan emocionantes, directas o en diversa imaginaria las evocaciones. Cito algunas: «Hoy quiero llegar hasta tu puerto / y encontrarte envuelta / en las últimas mieles del otoño / y no decirte nada...» «Hoy quise escribirte verdaderas diademas en las hojas...» «Tú entonces no existías, / pero aquí te formaste / del parpadeo de los



JORGE URRUTIA, MAS ALLA DEL «GRADO FIERO» DE LA ESCRITURA

OTROS algo mayores o iguales en edad que él han intentado en la novela, experimental de un lado, lírica de otro, contar ese gran viaje a las raíces y a la ceniza, a la fidelidad y al desencanto generacional en busca tanto vital como testimonial de la luz de la esperanza, cuya lámpara se oculta bajo el celemin. Jorge Urrutia lo hace a través de una indagación poética estricta que se apoya a la vez en el rigor de los métodos de la experimentación lingüística —él, investigador científico en la crítica simiológica— y en la experiencia histórica, y cultural y humana en lo familiar, y lo individual. La propuesta se formula al comienzo de este su tercer libro de versos, «Del estado, evolución y permanencia del ánimo» (Puyal, Zaragoza).

De formas y «significancias» en la poesía última

fuegos nocturnos, / en el simil de tantos conocido / de la vida y la muerte...» «Tu misma consistencia / de las aguas oscuras y sombrías...» «Tiende, amada mía / tu vestido otro azul, / como una vela...» Mas toda esta incidencia evocativa, entrelazada de conceptos, no es ni más ni menos que la presidencia encarada de un hallazgo: el de soledad creada y creadora de la que cada instante brota un símbolo poético. La extensión y los cortes temáticos del poema son su historia, con aducción de referentes situacionales mentales, culturales, sensuales. Seguro de sus consistencias, de esa recuperación que dice Delevoy, de «las significancias» que pueblan la implanta y soledad frente a la muerte. El poeta ejerce a toda máquina su aventura expresiva en las aceptaciones, remodelaciones, instauraciones lingüísticas-humildad y osadía para no traicionar nada del contenido ni dejarse aplastar por él en formas que hacen pensar en la fijación pictórica del haikú, la sentencia concéntrica, las disposiciones gráficas más aquilatadas a la concepción visual del verso impreso, el endecasílabo suelto, combinado o no, narrativo, el verso extensible de ruptura rítmica obediente en exclusividad a ritmos interiores no codificados que emparentan con la prosa poética. Mas todo con una fluidez preponderante de dicción que recubre de una gran sencillez tonal hasta lo más intrincado de la metáfora, la consecución más altivamente artística, más pura y valeryna del edificio verbal.

Amplia, a modo clásico, así el título: «Libro en el que se razona del estado, evolución y permanencia del ánimo (del autor) para recuerdo de que aquellos que nacieron con las paces, reflexión en los que ya habían nacido y mejor educación de los más jóvenes, que escribe en diversos lugares y recopila en la ciudad de Madrid Jorge Urrutia». Artillería pesada, ligera, tiroteo de largas, cortas y brevísimas citas de subido valor despejan y concre-

bién se va haciendo ritual en nuestros días: del homenaje culturalista o afectivo y de la ironía.

Entretendría mucho el análisis —sería, sin embargo, altamente instructivo— de esta estructura, estas formas, este caminar del discurso lírico —mental— narrativo, de este uso personalísimo de los hallazgos expresivos de tan varia procedencia —desde los mass media hasta el constructivismo, perspectivismo, etc.—, mediante el cual la sabiduría crítica del poeta abarca todos los espacios conquistados por la nueva expresión, obligada a una continua disposición ensayística.

Pero con todo, no se trata de un alarde de dominio y fijación de un arte nuevo de escribir poemas, sino de expresar en él la profunda verdad de cuanto el título enuncia y mucho más allá de su glosario. Enlaza, de una parte, con lo que ha quedado incontestablemente del realismo crítico-social, el testimonialismo, y por otra, esta actitud, que parece contraria, de la creación exenta, estetizante «avant toute chose» de un neosimbolismo para el puro placer del texto y del consciente manejo del hallazgo subconsciente. Pero enlaza todavía más fuertemente con esa reconquista de las «significancias», los emblemas de la memoria y las velancias humanas y eternas que mueven al poeta. Aquí, atravesándolo todo, el amor, que mueve el sol y las otras estrellas.

«Porque es posible todavilizar la historia». Si, después del «silencio o muerte formularia: siete hermanos que cavaron sus fosas; de rosas, las calaveras; o un visitante portador de bolsos con martillos yunque lenticulares y estribos; cuánta maldad vivida, seguida, maldecida, bendecida, firmada, rubricada, sellada, tangencialmente oculta y no olvidada. / ¿Cómo



tan el campo de operaciones, el solar de la edificación. Y puesto al edificar, con elementos —poemas— prefabricados de esa larga y unívoca elaboración, el libro se estructura en cuerpos de visible y diferenciada configuración, tan obediente al concepto de las nuevas formas —en que caben los estrambotes y otros imprints rupturales— como hasta ayer mismo se configuraban, según concepto y rito de ellas, las composiciones clásicas. Este rigor se acompaña —como lo prueba la lista final de las menciones— de algo que tam-

se pudo luego producir el amor? / Será la rosa tras el cuello torcido a tanto cisne...» El repertorio es inagotable, como lo es la energía lírica, fundada en la verdad de la mente y del corazón, en la mente y el corazón del poeta, que se llama Jorge Urrutia, a quien, llegados a este punto, no es posible dejar de enlazar fuertemente, tan distintos, con otro poeta, que es también Urrutia de apellido, evaporado y sustituido por el segundo, De Luis, y que se llama Leopoldo, de los primeros y más constantes de la generación de posguerra.

Escribe Mirta NUÑEZ DIAZ-BALART

LUIS EDUARDO AUTE:

"La duda en corchea y semicorchea"

Luis Eduardo Aute es un paraje oscuro en una larga historia de amor adolescente. Era aquel chaval que nos susurraba romances naufragados o lanzaba su ironía en dardos de burla contra lo establecido. Hoy es ese hombre afable que nos abre el umbral luminoso de su casa o nos descubre, una vez más, la vida, la muerte, el amor, el sexo en el cantante, ¿hermético?, en el poeta pertrechado de versos libres y en el músico que más que plasmar acordes nos confiesa sonoramente su existencia. Rebusca en su biblioteca ese ejemplar de apariencia severa, publicado hace poco bajo el título de «La liturgia del desorden» (1), que contiene sus últimos poemas y una recopilación de su obra poética anterior.

—¿Eres un poeta que musicas canciones o un cantante que hace sus propias letras?

—Las primeras canciones que hice, compañía, en primer lugar, la música y luego introducía textos acordes, pero el resultado era bastante deficiente, porque los textos parecían metidos a martillazos y quedaba una mezcla bastante artificial, discordando texto y música. Luego probé a hacer lo contrario y resultaba mejor que lo anterior. La música adolecía de cierta monotonía, pero la letra fluía bien en la melodía. Desde hace unos años van saliendo, simultáneamente, una cosa y otra; a veces, empiezo escribiendo los textos y automáticamente después viene la música, que me provoca, a su vez, más texto y a la inversa.

—Hay un sólo caso, un libro de poemas que publiqué, musicándolos posteriormente en un disco llamado «Sarcófago».

—¿Se te puede conocer a través de tus creaciones?

—No soy el que mejor lo puede decir, pero, evidentemente, debiera ser así. Uno escribe para desnudarse un poco, tanto en un libro como en un disco. Entonces, ése debiera ser el camino para conocer a una persona, pero no sé si lo logro conmigo mismo.

La función de la creación es comunicar, darse a conocer y recoger el aviso de aquellos que creen que te conocen y empezar a intercambiar ambos.

—¿Es Luis Eduardo Aute un hombre triste y solitario. El pesimismo, el inconformismo y escepticismo que rezuma tu obra es el espejo de una visión existencialista de la vida?

—Soy un hombre solitario, que necesito la soledad para identificarme, pero triste no, y aquellos que me conocen afirman todo lo contrario; si bien soy pesimista, y pienso que es válido en un mundo que ofrece pocas compensaciones y enormes insatisfacciones. No podemos estar conformes con la realidad vigente y las pautas que se nos imponen, sólo podemos ofrecer nuestro escepticismo ante los valores ajenos y mostrar el otro lado de la moneda.

● DESTRUYENDO EL MURO DE LA INCOMUNICACION

—El tiempo, la muerte y el amor son constantes en tus poemas y canciones. ¿Qué significan en tu mundo cada una de ellas?

—El tiempo es un tema tardío en mí. Su protagonismo aparece con mi evolución. Como síntoma de vida, el amor es el impulso que nos mantiene vivos, que nos hace interesarnos por el sexo opuesto. Es en ese deseo de interconocerse donde surge el sexo, que tiene como fruto la prolongación del yo de cada uno. Sin amor no habría atractivo sexual, y sin ello, la especie humana se habría acabado hace milenios. El amor es la poetización de la existencia, de la vida.

● CANTANDO CONTRA LA SOLEDAD

—Siendo un cantante de minorías, muchas de tus canciones las han popularizado otros cantantes, como Rosa León o Massiel. ¿Ambas cualidades se contraponen?

—Siempre se me ha tachado de elitismo aunque, de hecho, no es así.

—¿Es que eres tan barroco, tan complicado, tan, tan...?

—Es posible que mis canciones no sean muy claras, aunque yo, personalmente, tampoco soy nada claro, pero ese elitismo de que se me acusa, se está demostrando

no Martínez Sarrión, que me arregló la actuación en un par de sitios. Yo, que ya estaba prejuiciado con el maldito hermetismo, vi que había un amplio sector del público que se sabía mis canciones y entonces me fui animando.

—¿Ha sido gratificante el cambio?

—Sí, por muchas razones; me ha dado más seguridad en mí mismo y, por otra parte, he encontrado gente que tiene las mismas ideas que yo, que se identifican con lo que siento y están metidos en el ámbito de mis inquietudes. Además, me ha confirmado el carácter permeable de mis canciones.

—A mí me da la sensación que tú siempre te has mantenido consecuente con tus

grabar en Ariola de una manera nada restrictiva.

Volviendo a la fidelidad, puedo decir que todas mis canciones son posiblemente la misma, el mismo interés por el individuo, como el peor enemigo de sí mismo.

—¿Esa evolución pudiera estar determinada por las exigencias del mercado?

—En absoluto, prueba de ello es mi último disco, que es bastante barroco, lo cual pudiera dificultar su difusión en el mercado. Persigo la sencillez, que no está reñida con lo profundo, pues lo sencillo es lo contrario de lo complejo, no de lo profundo. La evolución temática actual se va centrando en una puesta en cuestión de todo lo hecho anteriormente. Las últimas canciones son la duda en corchea y semicorchea.

Actualmente, estoy trabajando en el próximo disco, que será de canciones de amor que expresen la búsqueda de los conceptos religiosos que hay detrás del amor, frente a la carnalidad de las canciones de «Espuma».

—Sin embargo, en «Espuma» abunda la terminología religiosa.

—En este disco no se habla de lo religioso, sino de lo ceremonioso de la religión. El rito de las palabras religiosas aplicadas a las sensaciones físicas en la relación amorosa. Aquí ya no uso las palabras de la liturgia para lo erótico, sino las palabras científicas y paganas para el fenómeno religioso.

● EL TRIANGULO DEL DESEO: EROTISMO, AMOR Y SENSUALIDAD

El amor y el sexo son la representación de la vida, porque no hay vida sin ese misterio inexplicable e inexpugnable del amor, única fórmula para contrarrestar esa espada de Damocles que es la muerte y el tiempo.

—El fuego, las llamas, las cenizas, aparecen ampliamente en tus composiciones. ¿Son estos símbolos de un hombre pasional?

—La pasión es ese sentimiento no analizado e irracional, que confluye con la creencia en su ofuscación: la fe y la pasión son ciegas. Son, socialmente, la justificación convencional de la locura. ESTE APASIONAMIENTO humano se traslada a la historia que avanza a golpes de irracionalidad, en la que cada estadio corresponde a una nueva fe, a una transformación de las creencias.

—¿Estás propugnando el irracionalismo?

—No, al contrario, propugno la razón perfecta que es la conciencia total del yo. No es la irracionalidad, sino la contrarracionalidad.

—Si la espuma es identificable con el erotismo. ¿Qué significa la espuma en tu vida?

—Utilizo la espuma como símbolo de esperma, de líquido seminal, pero al mismo tiempo como metáfora del amor, del erotismo.

● VOLVIENDO A LA TRIBU

La política es muy deficiente para colmar las inquietudes humanas; esa aparente imprescindibilidad de la política es artificial, y tiene su origen en que durante años se la presentó como panacea de todos los problemas.

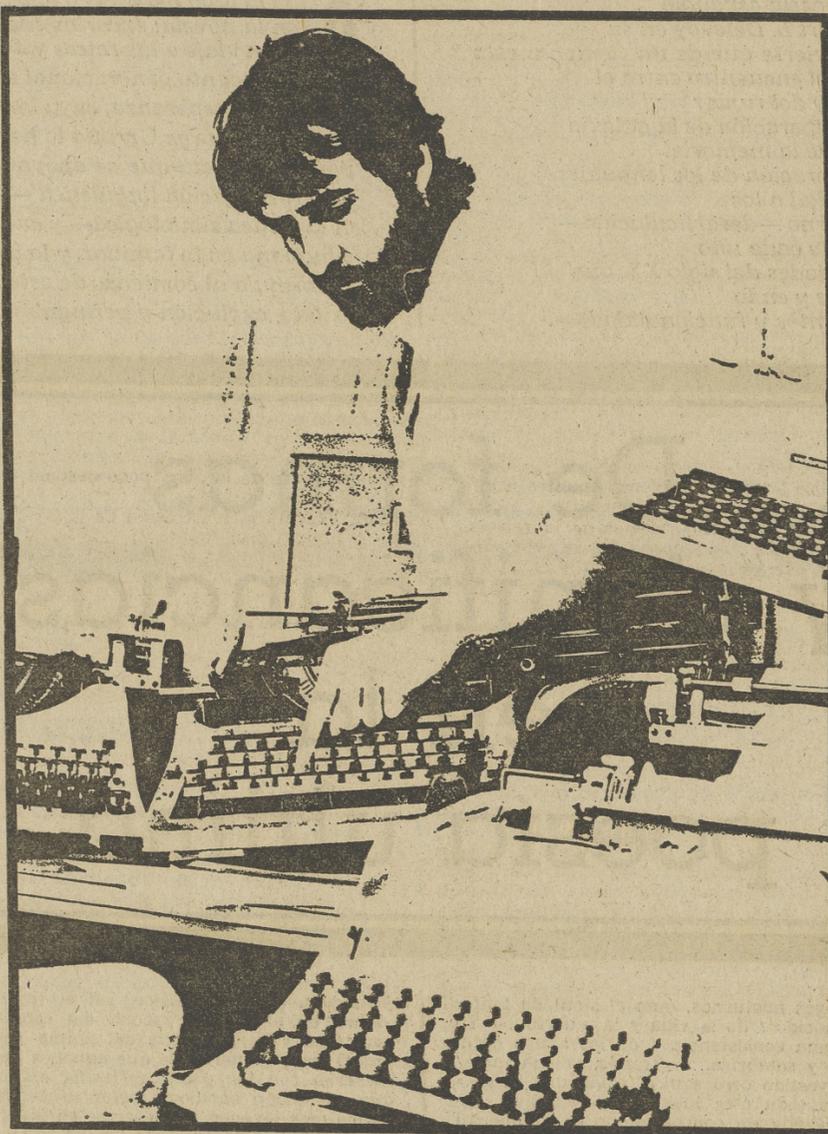
—Yo no creo en la delegación de poder, entidad a eliminar, y propugno por la vuelta a un ordenamiento natural de la sociedad, similar al de las tribus primitivas.

—Postulas una teoría anarquista de la convivencia?

—Sí, el anarquismo es la solución menos mala para seguir adelante. La delegación de poder es la rubricación del Estado, que no es más que un instrumento más o menos racional de represión. No hay que tomar el poder para cambiar el mundo, sino para que el mundo cambie hay que prescindir del poder.

Luis Eduardo se levanta y nos enseña los dibujos que expuso semanas atrás en una galería madrileña. Ya no queda una gota de café, se olvidan los cigarrillos y apremian las cañas. Se ha perdido la tarde y Madrid es sólo un resplandor desde el ático. Aute nos dice adiós con su libro de poemas.

(1) Libros Hiperión Editorial Peralta.



falso en la realidad, pues la recepción pública de mis canciones es mayoritaria, aunque en términos cuantitativos no lo sea tanto en lo que a la venta de discos se refiere. Con Massiel me une una relación sentimental. Si no la hubiera conocido, quizá nunca hubiera escrito canciones, pues fue ella la que me animó a componer y luego las grabó. Siempre he hecho canciones que otros han popularizado y lo sigo haciendo.

—Tú empezaste a cantar en público hace sólo dos años. ¿Cuáles fueron las causas de ese cambio de actitud?

—Por un lado, los amigos no hacían más que incordiarme y decirme que era un cobarde, que me tenía que enfrentar al toro del público, y era cierto que había parte de cobardía en ello. Yo veo a diez personas juntas en un auditorio y me da terror, más aún si éstas vienen a verme, a escuchar mis propias canciones, a verficarles mi vida. Creo que si prosigo componiendo canciones es para contactar con el público y no podría continuar más tiempo sin hacerlo. Me presenté por primera vez un poco probando, casi accidentalmente y por culpa de un amigo, Anto-

presupuestos artísticos, que «pasas» un poco de mercado y hasta de público y permaneces firme a tus intereses.

—Cuando empecé a escribir, las primeras canciones que compuse se grabaron, aunque tenían que haber acabado en la papelera, pero tuve la mala fortuna de tener suerte. Eran unas canciones endebles, muy esbozadas; ni siquiera en lo que contaban eran satisfactorias.

Lo que sí tenía claro, casi lo único, era que quería romper con la estética vigente, que era la que se escuchaba en la radio y la que oía todo el mundo. Entonces quise hacer algo distinto, sin saber ni cómo ni por qué, con tan mala pata que las canciones tuvieron una enorme repercusión, y en este país propenso a las etiquetas, se me puso una.

Pero esta vez tuve suerte de darme cuenta de la partida equivocada y me retiré para aprender lo que era una canción. A partir de ese momento, estuve cinco años aprendiendo a componer, intentando encontrarme a mí mismo y siguiendo un proceso de evolución personal, que culminó en el plano artístico, cuando conocí a José Caballero Bonald, que me propuso

Escribe Manuel ESPIN



GUSTAVE FLAUBERT, CIEN AÑOS DESPUES DE SU MUERTE

ESCRITORES tan distintos como Sartre, Vargas Llosa o Alejandro Carpentier (en uno de los últimos artículos antes de su muerte) han sentido una gran curiosidad por Flaubert y su más famoso personaje femenino, Emma Bovary. Sin embargo, cuando la novela se publicó por vez primera, en 1857, la acogida de los intelectuales no fue positiva, y aún en tiempos más recientes hay quien ha calificado a «Madame Bovary» de «puro melodrama».

“EMMA BOVARY... SOY YO” (EL MELODRAMA SUBLIMADO)

subrayados al mínimo. Incluso el suicidio de Emma está descrito sin afectación, casi como un accidente puramente absurdo. En «Madame Bovary», al revés que en los melodramas clásicos, no hay víctimas ni verdugos, personajes culpables e inocentes. El médico y su mujer se comportan a ratos como tales, admitiendo una deliberada ambivalencia en los sentimientos. Las propias entregas de la protagonista a sus amantes aparecen tan insinuadas que el lector llega a dudar que hayan sido reales, apareciendo como más propias de la imaginación de Emma que de la existencia vivida.

LO COTIDIANO SE HACE GROTESCO

EN el episodio en el que se describen los comicios de Yonville, Flaubert emplea una técnica que hoy llamaríamos casi cinematográfica de acción simultánea, en la que contrasta dos situaciones —por una parte la grandilocuencia del discurso del consejero Lieuvain, y por otra el diálogo íntimo de Emma y Rodolphe—, lo que evita que el narrador tenga que acentuar los tintes dramáticos. Apuntes irónicos y de un cierto componente grotesco aparecen en varios pasajes de la novela, como el de los esposos en su visita al teatro, que acentúan el ridículo de las situaciones, sin derivar la acción ni caer en una autocomplacencia.

PERO, por encima de todo, Flaubert escribió un diario personal a través de su Emma Bovary. El paralelismo entre el autor y su creación literaria no es casual. Todo lo que llegaron a ser Flaubert o la Bovary lo han obtenido gracias a un apellido casi prestado: Gustave es el hijo del intelectual pequeño-burgués

cuyo padre ha condicionado la existencia del escritor; Emma es la muchacha de la burguesía provinciana, que no tiene más misión que cumplir el papel de esposa y madre. El y ella han sido reclusos en el infierno de las convenciones cotidianas, obligados a representar un papel que otros han escrito para ellos, sin posibilidades de rechazar esa clase de roles. Para Flaubert, la novela es su única posibilidad de liberación, como el amor pasional es el modo con el que Emma intenta realizarse como ser humano. La inseguridad de la Bovary, sus constantes cambios de carácter, sus irritaciones y desmayos, las alegrías momentáneas, entusiasmos y decepciones, debieron ser un reflejo de los cotidianos cambios de ánimo del propio Flaubert a lo largo de los cinco años que tardó en escribirla.

EL maridaje Flaubert-Bovary se adivina en la idealización que el autor deja escapar en torno al personaje en algunos momentos. Su heroína posee un hábito de dignidad, aun en los episodios en los que está a punto de acercarse al ridículo. En la primera parte de la obra, poco después de que Emma despidiera a su criada, el narrador expresa la frustración de la Bovary, y revela una intención común a escritor y personaje: «A Emma no le hubiera disgustado tampoco que el apellido Bovary, puesto que era también el de ella —escribe—, se hiciese célebre en los escaparates de las librerías y en las columnas de los periódicos, de forma que llegara a ser conocido en toda Francia. ¡Pero Charles carecía de ambición!»

EN este párrafo, dedicado al esposo, se confunden Flaubert y Emma; ambos buscan ese imposible excepcional que

les libere de una existencia sin más alicientes que la ensoñación, la fantasía o el intento de transgresión de un código moral que se ha quedado estrecho y anticuado. El pecado de Emma (como el deseo latente de Flaubert) está más en el terreno de la voluntad que en el de los hechos. Emma sólo es capaz de encontrar su identidad cuando vulnera unas normas sociales. Flaubert se convierte en cómplice de esa imposible ruptura a través de su personaje.

ESA identificación Bovary-Flaubert hace aún más entrañable esta maravillosa novela, en la que todo suena a cotidiano. Nada más lejos de la truculencia, del desgarrar, el efectismo o la gratuita dramatización del folletín o el melodrama del romanticismo. La estructura dramática de «Madame Bovary» posee un rigor y una coherencia que convierten a la novela en un sencillo poema lírico. Es decir, la obra de Flaubert debe ser considerada con toda propiedad como un magnífico melodrama, o, lo que es igual, relato dramático que utiliza una escala casi operística y una cadencia puramente musical. Este ritmo melodramático reaparecerá en el siglo XX en algunas obras de Vasco Pratolini, como «Crónica familiar» o «Crónica de los pobres amantes», y en varias películas de Visconti, como «Senso» o «El gatopardo».

EN este diario de Flaubert, bajo el pretexto de una historia sobre Emma Bovary, el melodrama ha prescindido de la excepcionalidad de los personajes. En Dumas, Verdi, Sue o Edna Feber, sus protagonistas son héroes o heroínas de una sola pieza, envueltas en situaciones casi épicas. En Flaubert, como en Visconti o Pratolini, los tipos son contradictorios y se definen más a través de su impotencia que de sus acciones. En el melodrama de Flaubert, la emoción no es un filtro o una cortina que distancie de la realidad. Cuando Emma Bovary está siendo devorada por el veneno, los sentimientos no se desbordaban, el boticario añade un comentario trágicamente grotesco, apuntando aún más la tragedia de lo cotidiano. La realidad es la emoción. El melodrama se ha convertido en desnuda tragedia.

ELENA SANTIAGO, PREMIO CIUDAD DE BARBASTRO CON SU NOVELA “LA MUJER MALVA”



COMO culminación de la tradicional Semana Cultural que se celebra anualmente en los primeros días del mes de mayo ha sido fallado el premio de novela corta Ciudad de Barbastro, que fue otorgado a Elena Santiago por su obra titulada «Una mujer malva». El jurado estuvo constituido por Antonio Valencia, como presidente; Dámaso Santos, Juan Emilio Aragonés, Luis Horno Liria, Julio Manegat, Jorge Gubern y Jesús Escartin, como secretario. Tras abrirse la plica se estableció, ante el numeroso público asistente al acto, una comunicación telefónica con la galardonada, residente en Valladolid, conversando con ella el miembro del jurado Dámaso Santos, quien se refirió al reciente premio Novelas y Cuentos, de la misma autora, por «Acidos días», novela que él prologara. El presidente, Antonio Valencia, aludió previamente al contenido de «Una mujer malva» que trata del encuentro en la vejez de un hombre y una mujer que pudieron haberse casado y que evocan su infancia consintiendo la mayor parte del relato en un monólogo interior del personaje femenino que alterna la realidad presente y sus ensoñaciones hacia el pasado que se va revelando con una luz nostálgica.

Por primera vez en tantos años faltó a la cita de este fallo Juan Ramón Masoliver, retenido en Barcelona por la convalecencia de una intervención quirúrgica, felizmente superada, y a quien se le dedicó un recuerdo que compartieron con aplausos los asistentes, entre quienes goza de una gran estimación. También fue dada a conocer la resolución de la edi-

torial Bruguera, que publica las novelas premiadas, por la que la novela finalista del pasado año, «El regreso de Julieta Always», de Ana María Navales, será editada en la misma colección e idénticas condiciones contractuales en aceptación total de las bases de la convocatoria que en su artículo décimo estipulan este compromiso si, como en este caso ocurriera, el jurado acordara abrir la plica de alguna de las obras seleccionadas en virtud de sus méritos para ser publicada. Como es sabido, el premio fue otorgado el pasado año a la novela «Abominable Gildo», del escritor aragonés José Giménez Aznar, que aparecerá en los escaparates a primeros del próximo mayo. La antes citada finalista de la escritora zaragozana, Ana María Navales, lo hará a comienzos del próximo otoño. Con tan clara resolución queda desvanecido un contencioso que parecía dibujarse con la tardanza en la publicación de la obra premiada y formulado abiertamente por la autora de la obra finalista —apoyada por la Asociación Colegial de Escritores— a causa de un malentendido en los nuevos mandos de la mencionada editorial, que ignoraban, o no habían interpretado correctamente, los términos del compromiso. La noticia fue recibida con simpatía porque la novela de Ana María Navales está basada en un personaje popularísimo de Barbastro, «Julieta Always», que tras sus complicadas andanzas españolas y por distintos países europeos, regresó a su tierra, donde falleció no hace mucho tiempo y que en su ancianidad interesó en Zaragoza y Barcelona por una colección de cuadros «naïf» de gran originalidad.

ALFONSO MARTINEZ-MENA, PREMIO VILLAJYOYOSA DE CUENTOS

CON un cuento titulado «El B. A.», Alfonso Martínez-Mena ha resultado ganador del Concurso Nacional Ciudad de Villajoyosa, que ese año llega a su décima edición, y al que se presentaron 303 trabajos, de los que 10 llegaron a las votaciones finales.

El concurso, dotado con 75.000 pesetas, está patrocinado por el Ayuntamiento de aquella ciudad alicantina. Se concedió un accésit al original de Alfonso Cervera, titulado «Ensayo para una iniciación».

En el cuento de Martínez-Mena, desde la perspectiva de un hombre maduro, se recrea el mundo de la infancia a través del impacto de unos momentos clave: el despertar a la adolescencia con la aparición del primer impulso amoroso, el descubrimiento de la muerte, el culto a la amistad... Todo lo que ha conformado la personalidad del protagonista, narrador en primera persona, en un intento de fijar lo que es fugitivo, y deja hue-

lla permanente en el hombre ahorrado al recuerdo de un tiempo irrecuperable y lejano.

Componían el Jurado: Juan Beneyto como presidente, y Felipe Ramis, Adrián Espí, Enrique Cerdán Tato y Pedro Romero.

El Instituto de Estudios Alicantinos se propone editar un libro con los diez premios y sus correspondientes accésits, concedidos hasta ahora.





Escribe Leopoldo AZANCOT

Narrativa gráfica Crepax



La novela, el cuento, que ya se han enriquecido con la aportación del cine —no en España, donde, salvo raras excepciones, los escritores de ficción parecen ignorar la existencia de este medio de expresión, a juzgar por sus obras—, acabarán ampliando su campo de acción gracias al cómic? Así debería ser. Sobre todo, considerando no sólo que tal sistema de narración gráfica posee, por su propia naturaleza, posibilidades que, de no existir, no hubieran sido descubiertas por otros medios, sino que su desarrollo ha sido grande, y que muchas de esas virtualidades se encuentran ya actualizadas. Viene esto a cuento de la edición en castellano de la Historia de O, de Guido Crepax (Editorial Lumen), versión gráfica de la célebre novela erótica que, como ha señalado Robbe-Grillet en el prólogo a la edición italiana de la misma obra, abre al libro de Pauline Reage perspectivas inéditas.

Muy conocido desde su creación del personaje Valentina, Crepax es, hoy por hoy, el más conocido internacionalmente de los autores italianos de cómics. No excepcional como dibujante, pero dotado de un grafismo de máxima modernidad, sus mayores aciertos hay que buscarlos en su uso del découpage y en su concepción global de la página; y aún más, en sus técnicas narrativas, que se caracterizan por una simplificación absoluta del objeto del relato, por un jansenismo estético que se traduce en la reducción del relato a sus momentos de mayor intensidad —sin detrimento, nunca, de la coherencia—, los cuales son relacionados entre sí con tal virtuosismo que lo no representado potencia incalculablemente a lo que sí, con el consiguiente incremento de la significación de cada viñeta.

En Historia de O, Crepax muestra, con brutalidad balanceada por la elegancia, lo que muchos considerarían excesivo: el repertorio completo de los más habituales actos eróticos, pero reducidos a la condición de signos. Signos actuantes, carnales, no obstante; en absoluto abstractos, que, por ser menos realistas que los de la fotografía, favorecen mayormente la ensoñación lúbrica de quien los contempla. Junto a estos actos habituales, se ocupa de otros, afortunadamente no frecuentes, por exigencia de la materia narrativa originaria: los sadomasoquistas, a los que confiere un sentido casi exclusivamente onírico al ignorar los efectos de las causas por ellos representadas. Ello implica algo que considero muy positivo: el rechazo de las tendencias sexuales agresivas al plano de lo meramente posible, no porque las mismas dejen de ser asumidas, sino porque resultan trascendidas. Lo que prueba —creo— que las condiciones sociales, políticas y religiosas que provocaron el auge del sadomasoquismo comienzan a entrar comunitariamente en regresión.

DEL BUEN USO DEL
MARXISMO

PASADO Y PRESENTE

URANTE buena parte del período que precedió a la muerte de Franco, el marxismo conoció en España un gran auge a nivel intelectual. Ello no se tradujo, sin duda, en aportaciones originales al mismo, que, lamentablemente, fue objeto de simplificaciones grotescas; pero el fenómeno era en sí positivo, y cabía esperar que tuviera una larga vida. Esas esperanzas, sin embargo, se vieron pronto rotas: a partir del momento en que el colaboracionismo con el poder pareció honorable —con el advenimiento de la democracia—, el marxismo fue dejado de lado, y muchos de los intelectuales que anteriormente lo habían defendido se orientaron hacia corrientes de pensamiento más rentables. Un libro como «Metodología y enseñanza de la historia», de Franco Catalano (Ediciones Península), es, por esto, de muy recomendable lectura en el momento presente, pues, a más de suponer una ruptura con el conformismo que nos aboga, ofrece una visión del marxismo, no dogmática, no reificada, que puede dar que pensar a quienes lo consideran desfasado o superado.

El libro versa sobre la historia en general, que abarca a la literaria, y propugna la interdisciplinariedad en el enfoque de la misma, con preponderancia de lo socio-económico.

¿Preponderancia tan sólo? Así es, y en ello radica en buena medida la fecundidad de esta obra. En efecto. Catalano rechaza toda concepción mecanicista de las relaciones entre base y superestructura y, al mismo tiempo —y como consecuencia—, vindica la importancia de los aportes hechos desde otras perspectivas científicas. Lo que, traducido a términos menos abstractos, quiere decir que el marxismo pierde en su obra todo cariz de imperialismo cultural, toda afectación de dogmatismo, recuperando la naturaleza que tenía en manos de sus creadores: la de un método esencialmente dialéctico de fundar la realidad —y no únicamente de interpretarla.

Para Catalano, la función primordial de la historia es hacernos cobrar conciencia del modo como hechos e ideas se interrelacionan a partir de su conexión con las condiciones objetivas de un momento dado. Y uno se pregunta: ¿no sería mejor que los estudiosos de lo literario intentaran ajustarse a este proyecto, en vez de perder el tiempo en vaciedades formalistas y en delirios metafísicos? Sacar a luz los lazos que unen la realidad de las obras con la realidad de la época en que surgen éstas constituye hoy, más que una opción válida entre otras, una necesidad. El confucionismo reinante lo prueba.

El fin de las ilusiones. UNA REVOLUCION IRRISORIA

SERIA difícil exagerar la importancia de Una mirada a la oscuridad, de Philip K. Dick (Ediciones Acervo), quien, como se sabe, fue reconocido hace ya veinte años como uno de los maestros indiscutibles de la ciencia-ficción, y además, como uno de los líderes espirituales de la juventud norteamericana inconformista. Término, por ahora, de una ya larga carrera literaria, esta novela debe su trascendencia a factores tanto de tipo literario como sociopolítico, y, en cuanto tal, merece la atención aun de los no aficionados al género en que se inscribe.

La innovación mayor de Una mirada a la oscuridad con respecto a la ciencia-ficción considerada en sí misma, radica en que posee una dimensión autobiográfica innegable: Dick habla de sí, de su experiencia, aunque traspuesto todo ello al plano de lo imaginario con evidente habilidad. Podemos decir, así, que en este libro, un género hasta ahora en inestable equilibrio entre la parábola intelectual y la fantasía, establece relación carnal, interiorizada, con su época, con la realidad cotidiana del momento presente.

Más importancia aún tiene el hecho de que la novela constituya una denuncia de la droga hecha por quien participó en su exaltación hacia más de un decenio. Dick, salido del laberinto mortal de la misma con el horror de quien bordeó en sí la destrucción de lo humano, concibió su libro como un aviso, como una advertencia, que llevan implícitos la denuncia de los ideales que animaron la rebelión de los jóvenes en los años 60. Tal denuncia, sin embargo, no debe de ser considerada como una claudicación frente al establishment. Dick fulmina contra la estrategia de la rebelión antedicha, pero sigue defendiendo la necesidad de esa rebelión. La lucha contra la civilización del consumo es para él una necesidad y un deber de los mejores, pero la misma tiene que renunciar a los medios puestos en juego en el pasado, y que no llevan sino a la derrota de quienes los ponen en obra.

Una mirada a la oscuridad prueba irrefutablemente que la ciencia-ficción no constituye un género de evasión. Y que ésta posee una eficacia ejemplar por lo que hace al tratamiento literario de los problemas contemporáneos.

Escribe
Alfonso
MARTINEZ-
MENA

La jugada del diablo

(Fórmula demoníaco-sentimental)

EN muchas ocasiones, más de la cuenta, son novelistas calificados de «menores» los que están en posesión de complicadas o simplísimas fórmulas capaces de convertir sus historias en libros de multitudinaria audiencia. Es el caso de Frank G. Slaughter, que antes que escritor fue figura destacada de la cirugía norteamericana y dirigió un barco hospital durante la segunda guerra mundial.

SLAUGHTER hace girar sus novelas en torno a temas más o menos directamente implicados con sus experiencias médicas, con su formación en definitiva, y buena prueba de ello son títulos como «Mujeres de blanco», «Esposas de médicos», «Epidemia a bordo», «El cirujano», etc. Novelas nacidas con el carisma de «best-sellers», traducidas a numerosos idiomas y casi siempre vertidas a la industria cinematográfica, decidida apoyatura para la popularidad.

LOS ingredientes empleados en esta que comentamos ahora, «La jugada del diablo», aparecida en la Colección Gigante de Caralt, donde en pocos me-

ses ha alcanzado dos ediciones, no difieren mucho de los habituales en este cirujano-narrador: algo exotérico, algo sentimental, algo de suspense, algo de terror, algo de sexo... y otros pocos algos, entre los que hay que contar minuciosas descripciones de quirófano, que forman parte del apartado morbo tan atractivo para millones de personas.

RECONOZCAMOS la larga experiencia de Slaughter como novelista, y el dominio de la técnica del relato al servicio del hilvanamiento de una historia salpicada de peripecias capaces de suscitar el interés y hasta la expectación de los lectores adictos.

Aquí estamos ante un argumento de médicos y brujería, en el que los poderes diabólicos se constituyen en protagonistas, porque el problema central es el de una endemiciada, una poseída por el Señor de las Tinieblas, Lynne Tallman, gran sacerdotisa de cierta secta que rinde culto a Lucifer, dedicándose a acciones terroristas. La sacerdotisa, muerta en accidente de aviación provocado por uno de sus correligionarios convertido en rival, se encarna en una periodista que a la sazón viajaba con ella en busca de información para sus reportajes.

MICHAEL Kerns, un médico todavía no famoso, pero muy hábil,

salva la vida de la periodista, Jane Burke (ambos serán las figuras centrales del relato), y además la convierte, a través de la cirugía plástica, en una de las mujeres más bellas del mundo, al proporcionarle el rostro de la Venus de Praxiteles. Así entra en liza el elemento sentimental, pues Kerns se enamora de la bella que ha fabricado, en la que se conjugan dos personalidades: la propia y la de la diabólica Tallman, que, poco a poco, se va convirtiendo en dominante.

LOS intentos médico-psiquiátricos y menos médicos, como el exorcismo, se mezclan con situaciones de terror y el complot de los sectarios dirigidos por ese espíritu maligno corporeizado en Jane Burke, para colocar una bomba en los viejos túneles de la Union Station, justamente bajo el Capitolio, y la consiguiente operación policial para descubrir su escondrijo y abortar el aten-

tado. Como vemos, hay ingredientes de sobra para la creación de situaciones de tono bestselérico, y aún queda margen para que el autor analice el talante de algunos personajes y sus reacciones, mientras transcurre la peripecia a la que, por supuesto, y dentro de su línea suspense-sentimental, se le augura un desenlace feliz, al menos en lo que respecta a los protagonistas principales.

COMO puede colegirse por lo dicho, no estamos ante un importante logro literario, pero sí ante una pieza típica del género, manejado con acierto por G. Slaughter, tan ducho en el montaje de «best-seller» cinematográficos, que ha encontrado un provechoso filón a explotar y lo hace concienzudamente, en este caso jugando con la inestabilidad psicológica de la protagonista, inmersa en un conflicto como es el de la lucha entre el bien y el mal, al que en su tratamiento le

ha sabido dar el autor ciertas pinceladas de verosimilitud, aun dentro de lo fantásticamente absurdo del planteamiento.

UN ritmo intenso y en ocasiones trepidante se impone a lo largo de la novela, que se convierte en apasionante lectura y suspense, con el oportuno sorprendente final, casi imprescindible en este tipo de novelaciones.

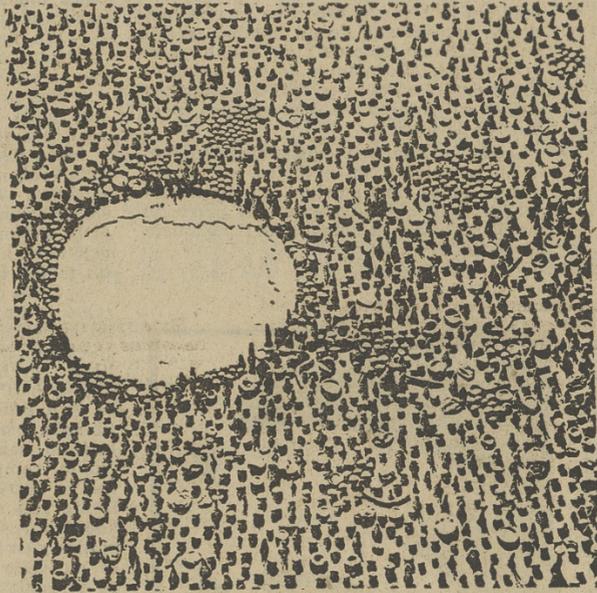
RELATO, pues, sin más pretensiones que las de constituir vehículo de evasión y entretenimiento para una amplia gama de lectores incondicionales dispuestos a sufrir, a inquietarse y pasar y pasar páginas ávidamente, en persecución de un desenlace todo lo dichoso que les conviene, y eso está conseguido con creces. Y el espacio que dedicamos a «La jugada del diablo», justificado en aras de una gran mayoría de aficionados a tales temas y técnicas que también —cómo no— merecen atención.

Escribe José AYLON

GUINOVART, en la Biblioteca Nacional



Todo un proceso evocador que aparecía sutilmente en las obras de estos últimos años se ha potenciado con sus claras referencias arqueológicas



GUINOVART se ha acostumbrado a sorprendernos, porque siendo un artista eminentemente inventivo, sin previas proposiciones, su prodigiosa capacidad de trabajo, su vitalidad y su vehemencia le impulsan a buscar constantemente nuevos medios de expresión.

Sólo luchando con una nueva materia, pretendiendo domeñarla, encontrará Guinovart esa satisfacción primaria que emana toda actividad, debido, probablemente, al consumo de energía que proporciona.

Ese potente dinamismo que necesita exteriorizar en toda su elaboración pictórica, puede entenderse, únicamente, por el carácter lúdico que ha presidido su ejecución. Para él expresarse es manifestar un reto a todo lo establecido con anterioridad, incluso a lo hecho por él mismo. Lo puede tomar todo y abandonarlo poco tiempo después. Inconformista, le gusta provocarse a sí mismo y aparecer como un renegado de pasadas convicciones.

Se abandona con pasión en cada uno de sus hallazgos hasta el extremo de que no le importa parecer desmesurado y excesivo, cuando en realidad controla perfectamente la creación que nos propone. Por ello siempre irá por delante de todos los que le admiramos, al suscitar en el espectador una credibilidad que, acaso, cuando nos muestra su obra, ha perdido para él toda vigencia.

ESTO presupone que para Guinovart el arte es una diversión de los sentidos y que su fin se colma con la incitación. No me tomen demasiado en serio, nos insinúa. Hoy estoy aquí, con mis maderas, mis troncos, mis pajas, mis uralitas, o con mis bolitas de barro. Pero eso no quiere decir nada. No pretendo ir más allá del elemento que he elegido, de la circunstancia que me ha permitido escogerlo. No quiero ser un artista consecuente, trascendental. Sólo pretendo divertirme, disfrutar haciendo lo que me apetece, según mi estado de ánimo, según las posibilidades que encuentro a mi alrededor.

El largo camino recorrido por el arte debe conducirnos a la liberación de nuestros impulsos, jamás constreñirlos, siguiendo las normas que han creado otros, e, incluso, por las que tú mismo te has ido forjando; porque, a fin de cuentas, lo que tú piensas es el componente de tu personalidad termina por convertirse en una cárcel, ya que llega a establecer unos determinados límites de los que nunca podrás escapar.

Pese a la diversa utilización de tantos medios expresivos, Guinovart se mantiene fiel a los hallazgos del informalismo, un lenguaje común a muchos artistas de su generación. Y, por encima de los nuevos materiales que ha ido experimentando, existe en la obra de Guinovart una constante: su ordenación del espacio plástico. Así, las líneas de fuga se contrapesan con elementos coordinados de signo opuesto, logrando con ello una neutralización de masas que consigue sugerir esa densidad de la materia equivalente a la que se desprende de la fuerza gravitatoria.

EN la actualidad, todo un proceso evocador que aparecía sutilmente en las obras de estos últimos años se ha potenciado con sus claras referencias arqueológicas, sin que por ello intente reconstruir minuciosamente una extinguida o precisa civilización, ni tampoco hacernos participar en un posible mundo de ciencia ficción.

El elemento dominante en este su último período es una forma simple: la bolita de barro, aunque su densidad no nos viene dada, solamente en este caso, por acumulaciones de signo contrario, sino también por las dimensiones del suelo que la sustenta y, en ocasiones, por el contraste con otras bolas de mayor tamaño.

Su obra más ambiciosa, a cuyo alrededor gira toda la exposición, es una estructura en forma de rampa, de 18 metros de longitud, en la que resume, dentro de su monumentalidad, su intento de provocar en nosotros ciertas emociones subyacentes en todo ser humano y que acaso exteriorizó más libremente el hombre prehistórico. Proceso seguido para recuperar el acto mágico que desencadenaba la aglomeración de formas elementales mediante una misteriosa disposición y que, seguramente, sólo podría justificarse por una secreta fuerza de su espíritu.

la
ventana
de papel



Escribe Guillermo DIAZ-PLAJA, de la Real Academia Española

DISFRAZAR A LOS CLASICOS

La cólera —justificada— de la crítica enfila su artillería hacia algunos intentos recientes de restauración de obras de teatro clásico español. Si un reproche podía hacerse a esta actitud enjuiciadora sería el de llegar demasiado tarde. Pues con el pretexto de estar al día, ¿cuántos desaguisados registra la actual puesta en escena de nuestra dramaturgia tradicional?

No juguemos a la carta del inmovilismo. La historia de nuestro teatro clásico registra muchos desafueros, bajo el nombre despistado de «adaptaciones», y acaso haya que aceptar que cada época exija una óptica peculiar.

Pero la lacra que ahora se denuncia —con justicia sobrada— alcanza mayor gravedad, en la medida en que ataca la raíz misma de un teatro que —en su concepción radical y primigenia— se alimentaba del hecho vivo de la palabra. El complemento escenográfico debía llegar muchos siglos después.

En páginas antiguas he intentado establecer los baremos de predominio de uno y otro factor del hecho escénico, desde el teatro de Esquilo, en el que la palabra lo es todo, hasta el teatro barroco del XVII, en el que Calderón de la Barca señala la importancia de las «apariencias», o contorno plástico necesario de la voz de los personajes.

En cualquier caso, toda restauración de teatro clásico deberá tener muy en cuenta la «monarquía de la palabra» y rechazar cualquier tipo de concepción dramática, que se apoya en la ahora llamada «expresión corporal»,

que hace posible que la dicción sea minusvalorada, hasta asfixiarla debajo de unos artilugios de comedia de magia o de una luminotecnia de juego de artificio.

Uso de esta terminación para subrayar el carácter discutible de lo que muchas veces se presenta como novedad escenográfica, y que se apoya en trucos, aptos, más que nada, para un público infantil.

Defecto subsiguiente es el del abandono de las reglas del buen decir. Usar del verso como si fuera prosa es vicio que se excusa con el nombre de «naturalidad», y sirve para que los valores del decir poético —empezando por la rima— sean menospreciados por el actor. Es decir, pierde, pues, exigencia de arte y todos los valores musicales que el autor pudo imaginar para su palabra.

Por otro lado, el predominio de lo plástico conduce a transportar al teatro toda la inmensa gama de subterfugios y de falsas genialidades, que a través de unas presiones bursátiles convierten la pintura y la escultura contemporánea en un juego de mala fe, en el que, como en el cuento clásico y en el relato cervantino, se obliga al espectador a fingir que acepta ver lo que no ve.

Por esa «trampa y cartón» se intenta ahora restaurar los nombres de los grandes clásicos, con el propósito de «épater le bourgeois», y usando del chantaje, que consiste en amenazar al público con los dictérios de «reaccionario» o «inmovilista».

Todo lo cual sería tolerable si no fuera que cuando decimos «teatro clásico» queremos expresar en dos palabras la herencia multitudinaria de un pueblo, puesto que es una verdad incontrovertible que a lo largo de la historia la aparición de un Estado y el nacimiento de un Teatro suelen ser fenómenos coincidentes, como explicaré otro día.

Mesas redondas en la Feria del Libro

HEMOS podido saber, aunque de esto no hay por ahora confirmación alguna, que el Instituto Nacional del Libro Español, coincidiendo con la Feria del Libro y entre el 29 de este mes y el 15 de junio, que son las fechas de la feria, tiene en proyecto en el Palacio de Cristal del Retiro, muy próximo al recinto ferial, una serie de coloquios o mesas redondas en las que van a participar, en seis distintos días, diversos poetas, escritores, artistas y críticos. Parece ser que la primera de estas mesas, encomendada a la Asociación Española de Críticos Literarios, girará en torno al tema «El libro y la crítica». Actuará de moderador Jacinto López Gorgé, vicesecretario de la Asociación, e intervendrán Guillermo Díaz-Plaja, presidente de la misma, y los críticos Dámaso Santos (de PUEBLO), Rafael Conte (de «El País»), Florencio Martínez Ruiz (de «ABC») y Luis Suñén (de «Insula»).

OTRA mesa correrá a cargo de la Asociación Colegial de Escritores y sus participantes, casi todos novelistas, abrirán un debate sobre «El libro, el lector y el autor». Moderador será Ángel María de Lera, presidente de la Asociación, y coloquiante, Carmen Conde, Alfonso Grosso, Ramón Hernández, Antonio Ferrés y Andrés Sorel, todos ellos miembros de su Junta directiva.

A la Asociación de Escritores y Artistas también se le va a encomendar una mesa sobre «El libro de arte», y, moderados por José Gerardo Manrique de Lara, secretario general, participarán en ella Antonio Manuel Campoy, Rafael Flórez, Dolores Medio, José López Martínez e Ignacio Rived.

LOS poetas no faltarán tampoco en estos coloquios, y en la mesa redonda, que conducirá Luis Jiménez Martos, tomarán parte Carlos Murciano, Leopoldo de Luis, Joaquín Benito de Lucas, Francisco Garfias y Antonio de Zubiaurre. El tema sobre la que versará es «El libro de poesía y los medios de comunicación».

EN torno a la «Teoría de la traducción» y «La traducción literaria» van a montarse dos mesas más. Una de ellas, con Víctor Sánchez Zavala, de moderador, y con Emilio Lorenzo, Valentín García Yebra, Philip Locke, Julio Murillo y Javier María, de coloquiante. Y la otra, conducida por Esther Benítez, con la participación de José Méndez Herrera, María Teresa Gallego, María Luisa Balceiro, Miguel Sáez y Eustaquio Barján. Unos y otros, miembros de la Asociación de Traductores.

Escribe Eduardo G. RICO - Foto Jorge FERNANDEZ

Un libro que armará polémicas, réplicas, contrarréplicas y dúplicas

"ATAUD DE TERCIOPELO"

MANO A MANO ENTRE DOS PERIODISTAS

RAÚL del Pozo acaba de publicar un libro, con Diego Bardón. Lleva un título muy suyo, «El ataúd de terciopelo», y se refiere a El Cordobés. El libro es, a la vez, literario y periodístico, y seguramente se inspira a la fórmula norteamericana popularizada por Norman Mailer y Truman Capote. Conozco a Raúl desde hace no sé cuantos lustros. Era la época de las tertulias literarias, bien en el Gijón, bien en Oliver, y nos desenvolvíamos entre la censura y el dogmatismo, el «compromiso» y las «desviaciones», la ortodoxia y la heterodoxia, el envío al infierno o la salvación por la infraliteratura. Todo esto pertenece a un pasado «comprometido», del que hay mucho que escribir, y se escribirá. Pero lo que importa es este presente, en el que Raúl del Pozo se ha convertido en un escritor «engagé» y, además, «del pasado hay que hacer añicos». Pienso, sin embargo, que Raúl ha sido, es y será siempre un heterodoxo en la vida y en la obra. Un heterodoxo incorregible. ¿Mantendrá la apuesta por el momento que viene hasta el final? No somos futurólogos y, por lo demás, se trata de que hablemos ahora de su libro, que es lo que corresponde en esta revista literaria, y no de otros temas más propios para otras páginas u oportunidades. Este es un libro que armará polémicas, organizará réplicas, contrarréplicas y dúplicas. Por tanto, bien merece atención. Veán ustedes lo que él piensa de su trabajo.

—Eres un periodista que ha abordado todos los géneros: la política nacional, el reportaje, la entrevista, la política internacional desde corresponsalías de tanta responsabilidad como la de Buenos Aires —en una época crucial—, Moscú y Londres, esta última en los tiempos de Fraga, cuando se preparaba para el Poder y había cambiado de talante ante un periodista. Todo este variado proceso profesional te ha aportado un equipaje de experiencias necesariamente rico y complejo. ¿En esta perspectiva no consideras que tu salto al libro puede parecer tímido, puesto que el tema elegido será considerado, por algunos, de carácter menor?

—Yo no considero la historia de un ser humano de carácter menor. Los protagonistas de los grandes libros no son personajes como Fraga, sino como el Lazarillo. Cuando fui a Córdoba en compañía de Diego Bardón a buscar documentación para «Un ataúd de terciopelo», llamamos a Castilla del Pino y nos contestó: «Yo no tengo nada que decir de El Cordobés. No me interesa nada. Como no me interesa un delantero centro.» He ahí una estupidez típica de nuestros intelectuales. Resulta que no les interesa ni un delantero centro, ni El Cordobés, que es de lo que hablan y piensan miles de ciudadanos, de trabajadores, de gente en general. Se trata de un elitismo absurdo. Fuimos a buscar a El Cordobés porque es el fenómeno de masas más importante, posiblemente, de este siglo, más que ningún líder político de derechas o de izquierdas. No, no creemos que sea un tema menor. La Celestina era una alcahueta, el Lazarillo un buscón, Don Quijote un loco, y así. No es que diga que hemos escrito «El Quijote», pero que los grandes temas están en la vida y hay que buscarlos y averiguar por qué un hombre como Manuel Benítez conecta tan endemoniadamente con la gente de este tiempo.

—He observado en tu libro una recu-

rrencia a las relaciones del personaje estudiado, El Cordobés, con el medio en que nació y se desarrolló su infancia y con sus vínculos familiares. Adviertes algo así como una traición no querida por el personaje a sus orígenes. ¿Has notado en tus conversaciones con él la existencia de esa contradicción en el fondo de su personalidad, desenfadadamente volcada a la defensa del conservadurismo y de las fuerzas políticas que garantizan la continuidad del orden social y económico establecido?

—Se dice que los peores enemigos del pueblo y de los trabajadores, son en muchos casos los que proceden del pueblo y del proletariado. Se necesita una claridad especial o un contacto con la inteligencia y con la izquierda para adquirir una conciencia social, un compromiso. Un hombre que como Benítez ha estado toda la vida huyendo de la Guardia Civil, y despreciado por los caciques y los señores andaluces, cuando llega al Poder, al dinero, a ser un terrateniente, se comporta como uno más. Lo dice también la gente sencilla, en un refrán patético, como todos los refranes: «Ni sirvas a quien sirvió, ni pidas a quien pidió.» Los toreros carecen de conciencia social.

Son los desclasados típicos. Su lucha es por desclasarse, por tener un cortijo, un «Mercedes», ganadería. Luchan por una estética de terratenientes. Su tótem es el dinero y el toro, un producto feudal. El Cordobés es uno más, un torero como todos: reaccionario, de derechas. Pero como sufrió tanto, como fue un paleta, un buscón, un candidato a la horca y a la emigración, un componente teórico de la COPEL, le queda en el fondo de su alma un terrible odio de clase. Pero allá en el subconsciente. Su lucha por la existencia, por llegar a ser más, por tener más dinero, prevalece contra su instinto de hijo de un jornalero que murió defendiendo con una escopeta la República. De eso

trata precisamente el libro. El Cordobés es un «renco», pero ahora está en la clase de los explotadores y reacciona con los explotados, como los enemigos de su familia. Esa es su contracción y su tragedia humana.

—¿No piensas que cuando El Cordobés apuesta y lo hace siempre, desde sus comienzos— por una postura, digamos, reaccionaria, no aflora a su decisión el miedo al hambre y a las penalidades de la infancia?

—Los que han pasado tanto hambre, tanta persecución, tantas palizas como El Cordobés, son unos obsesos, por no volver a repetir la desgracia. Eso, más que desclasamiento, es neurosis.

—Tú tienes prestigio de periodista brillante e imaginativo. ¿No has sacrificado el rigor del análisis de la personalidad de El Cordobés a esa brillantez que te define?

—Si es así, si Diego y yo hemos prescindido de la brillantez retórica y de estilo para hacer la autopsia y el análisis del personaje, hemos acertado. Este libro intenta sacrificar la brillantez para contar una historia dura, en plan cinematográfico. A veces intencionalmente descuidada la historia, creo que es una búsqueda desesperada de un hombre metido en un ridículo traje de luces que huye de la realidad. Ahora huye de su dinero, de sus jornaleros, de sus amigos señoritos. Antes se refugió en los cuernos para huir de la justicia.

—¿Has vivido una existencia abundante en peripecias, en altibajos, en «aventuras», antes de tu actual «compromiso» político, ¿no habrás proyectado parte de ese pasado en la imagen del personaje biografiado?

—No, ésta no es una autobiografía. «Un ataúd de terciopelo» está escrita mano a mano entre Diego Bardón y yo. En cualquier caso, yo procedo, como Benítez, de la clase obrera. Mi conflicto no es el de El Cordobés. No me han dado oportunidad de desclasarme. Soy un trabajador, no he conseguido el «Mercedes» ni el cortijo. Mi compromiso político, después de tantas «aventuras», no es más que el reencuentro con mi propia clase, con la búsqueda de la libertad. ¿Que si he proyectado parte de ese pasado en la imagen de El Cordobés? Puede que inconscientemente, pero no se le absuelva en el libro. El Cordobés es un personaje fascinante, un burlanga, un galeote, un golfo, un dionisiaco y un ser patético y trágico porque ha abandonado a los suyos.

—Has colaborado con Diego Bardón de un modo muy estrecho, puesto que los dos firmáis el libro. ¿Qué ha puesto cada uno de vosotros en el trabajo?

—Diego es un escritor brillantísimo que fue torero. El ha aportado el cincuenta por ciento de la narración y ha sido el asesor taurino. Yo he dirigido la lidia literaria. Como Diego ha sido torero conoce mucho ese mundo. Ha sido un colaborador extraordinario.

—¿Te has atenido a los hechos comprobados, sin añadidos, o, por el contrario, has novelado algunos episodios reales?

—Hemos novelado hechos reales. No hay nada en el libro que no sea cierto, real, comprobable. Hemos grabado horas y horas de magnetofón. Diría que es novela real, novela documento. Para buscar modelos: «The match», de Norman Miller, salvando, naturalmente, las distancias. A él le dieron un millón de dólares por escribir el libro, a nosotros poco más de un millón de pesetas.

—¿Crees que El Cordobés leerá tu libro? ¿Qué le importará seriamente tu versión de su vida y su actuación pública?

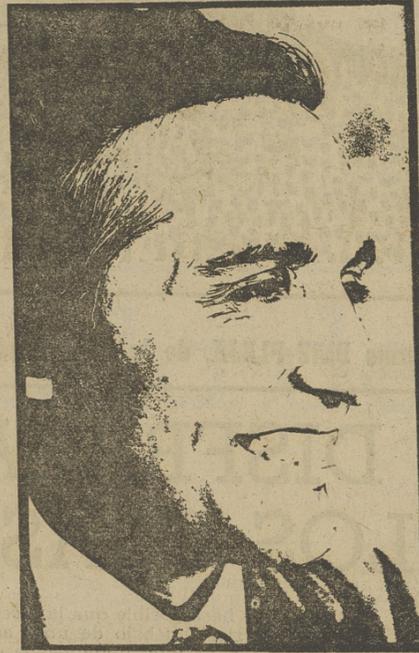
—Creo sinceramente que no leerá el libro. No ha leído ninguno de los diez que se han escrito sobre él. Aunque ahora ya sabe leer, no lee ni las críticas. El sabe cómo sobrevivir. Sobrevive por instinto, como un huído, como un vagabundo, como un buscón. Y sabe que lo que se escribe en los periódicos y en los libros vale menos que la fuerza popular que él arrastra. El no lee más que en las gradas y en los ojos de los toros. Su fuerza es su valor suicida y el apoyo masivo de la gente del pueblo.

—¿Seguirás escribiendo libros o te mantendrás en tus artículos de periódico?

—Seguiré escribiendo libros y artículos. Lo que me paguen. En esta profesión no se trata de elegir. No estoy en esto por afán de inmortalidad o de popularidad, sino como medio de vida. A mí me cuesta trabajo mortal escribir. No comprendo que haya gente que escriba por «hobby».

—Se ha hecho mucha literatura sobre El Cordobés. ¿Añades tú más literatura todavía al personaje?

—Intentamos decir quién es ese hombre de cuarenta y tres años que va vestido con un traje de grana y oro. Si hay literatura será literatura real. No se intenta fabular, sino contar una historia real por medio de las palabras, por medio, naturalmente, de la literatura.



Con motivo de la presentación de «El puerto», premio Ciudad de Melilla

ALFONSO CANALES Y SU COMENTARISTA, FLORENCIO MARTINEZ RUIZ, ACTUARON EN EL CICLO «UN POETA Y SU OBRA» DEL ATENEO

CON la presencia de Dámaso Alonso, el Aula de Poesía del Ateneo de Madrid ha dedicado la última de sus sesiones del ciclo «Un poeta y su obra» al gran poeta malagueño Alfonso Canales. La obra de Alfonso Canales iba a ser comentada por el crítico de «ABC» Florencio Martínez Ruiz, miembro que fue también del jurado del premio Ciudad de Melilla, que ganó, como es sabido, Alfonso Canales con su libro «El puerto». Este libro acaba de ser publicado por la melillense Colección Rusadir, y ya se ocupó de él en estas páginas Dámaso Santos, otro de los jurados de dicho premio. En realidad, el acto del Ateneo, aunque dedicado al estudio de toda la obra de Canales, podía considerarse como la presentación en Madrid —ya lo había sido en Melilla por Joaquín Benito de Lucas, y en Málaga, por Carlos Muñoz Romero— de este soberbio poemario que es «El puerto». Luis Jiménez Martos, director del Aula de Poesía, ocupaba el estrado de la sala de conferencias del Ateneo juntamente con Martínez Ruiz y el propio Alfonso Canales, llegado expresamente de Málaga. Otros poetas malagueños de singular relieve, como José Antonio Muñoz Rojas y Carlos Rodríguez Spiteri, se encontraban también, al igual que el maestro Dámaso Alonso, entre el público que llenaba la sala.

FLORENCIO Martínez Ruiz dijo de Alfonso Canales que en su obra podía hacerse una distinción entre el culturalismo sofisticado y el culturalismo de frecuentación culta, señalando, además, que Canales no sólo está poseído por su demonio poético, sino por el de-

monio de su tierra andaluza. Se refirió a la religiosidad de su poesía en un sentido muy unamuniano. «El candado», «Cuenta y razón», «Aminadab», «Port-Royal», «Reales sitios», «Réquiem andaluz», «El año sabático», «El canto de la tierra» y «El puerto», por no citar sino los más importantes libros de Canales, fueron fijados y definidos por Martínez Ruiz en cuanto a su significación y sus claves. También en cuanto a su tratamiento verbal, ya que el poeta malagueño, gran dominador de las más precisas e intensas formas expresivas, es maestro en la orquestación de la palabra poética.

EL acto había comenzado con unas palabras de presentación a cargo de Jiménez Martos como director del Aula, quien también tuvo un emocionado recuerdo en memoria de otro poeta andaluz de una generación más joven, el sevillano José Luis Núñez, que en esa misma semana acababa de morir. Con anterioridad a la actuación de Florencio Martínez Ruiz, Alfonso Canales leyó unas magistrales cuartillas en una a modo de poética iluminadora de su quehacer lírico, tan pleno y rebuscante de sabiduría. Y tras el estudio de Martínez Ruiz, Canales ofreció una lectura antológica de su obra, en la que diversos poemas de «El puerto» no pudieron faltar. Jiménez Martos invitó a Dámaso Alonso a que abriera el coloquio, y durante un cuarto de hora se produjeron diversas intervenciones del público, a las que Martínez Ruiz y Canales dieron cumplida respuesta.

J. L. G.

