

Sábado Literario

LETRAS

ARTES

CIENCIAS

TEMAS DE LA CULTURA

BIBLIOGRAFIA GENERAL

Suplemento semanal
del diario PUEBLO

Sábado 7 de marzo
de 1981

Escribe César Antonio MOLINA

ALVARO CUNQUEIRO

LA ULTIMA VISITA

HACE muy pocas semanas, en uno de mis habituales y rápidos viajes a Galicia, me acercaba hasta Vigo. Desde siempre, mi familia y la de Alvaro Cunqueiro mantuvieron una muy antigua y entrañable amistad, por lo que mi visita (como tantas otras veces) le llenaba de alegría. Mercé Monmany, Manuel Castela y yo pasamos en su piso de la calle del Marqués de Valladares una tarde deliciosa, a pesar de que Cunqueiro mostraba un aspecto cansado, pero a la vez cargado de optimismo y deseos por disponer de algo más de tiempo para terminar todos los proyectos literarios que tenía en mente. Lo encontramos a primera hora de la tarde sentado junto a su mesa de trabajo, terminando de escribir a máquina una de sus últimas colaboraciones semanales. Abierto junto a él estaba un paquete conteniendo la edición checa de «Un hombre que se parecía a Orestes».

En principio, mi intención era la de una simple visita de amigo, pero cuando le telefoneé desde La Coruña insistió en realizar aquella entrevista que se había venido posponiendo a causa de su enfermedad. Mi cuestionario, a base de mis artículos críticos publicados sobre su obra, se hizo minúsculo por la gran cantidad de temas que surgieron a lo largo de la velada. La cinta de la grabadora quedó libre de recoger todo y sólo se confabuló con nuestro anfitrión (permaneciendo sorprendentemente sorda) cuando éste comenzó a hablar de temas relacionados con la magia y el tarot.

Conocíamos lo penoso e irreversible de su enfermedad; pero después de escuchar sus nuevas ideas nos parecía que el final podría estar todavía lejano. Esta vez el tiempo no ha sido generoso con Cunqueiro. El autor de tantas fabulaciones ha muerto dejando varias obras póstumas (una novela en gallego que casi estaba terminada, y otra en castellano), pero también material para otras que ya no podrán ser escritas jamás. Alguien tendrá que revisar sus carpetas cargadas de poemas, que él depuraba y rompía constantemente, y también recopilar todos sus numerosos artículos cargados de un conocimiento y un ingenio singular. Precisamente le había propuesto para Akal Editor la realización de una antología bilingüe de su obra poética, a la que él miraba siempre con cierto recelo. Ahora más que nunca sería necesario.

En pocos días, todo se precipitó, y esta entrevista, entregada la pasada semana a «Sábado Literario» antes de conocerse el fatal desenlace, se ha convertido también en póstuma. Es quizá la última que se concedió. Sirva, pues, de homenaje al amigo fiel y al maestro extraordinario.



UN
POEMA
INEDITO
EN
CASTELLANO

“LO MIO ES CONTAR POR CONTAR”

EN un breve artículo, escrito por Juan Perucho, a raíz de la concesión del premio de la crítica, en 1959, a Las crónicas del sochantre, recogido con posterioridad en un bellissimo libro titulado Galería de espejos sin fondo (1), decía de Alvaro Cunqueiro: «Cunqueiro es un poeta. Por lo general, a los poetas no les gusta la realidad. A Cunqueiro no le gusta nada, en absoluto. En estos tiempos, en que se entiende la literatura como documento, y que hasta la poesía se tiñe de lo inmediato, Cunqueiro busca y halla refugio en un mundo inventado, lejano en el tiempo, en el que la realidad se halla evaporada.» La reciente edición del primer tomo de su Obra en gallego completa (2), dedicado a la poesía y al teatro, ha dado pie para redescubrir estas facetas más ocultas del escritor gallego, y que, sin embargo son una constante a lo largo de su dilatada labor literaria.

—Los movimientos de vanguardia, especialmente los «ismos», tuvieron una gran e importante actividad en la poesía gallega de las dos primeras décadas del presente siglo. Revistas tan fundamentales como «Ronsel» o «Alfar» se encargaron de abrir nuevos horizontes e intercomunicar y universalizar todas las preocupaciones e incertidumbres literarias del momento. Manoel Antonio y Luis Amado Carballo, enrolados en estas corrientes, rompieron con todos los moldes tradicionales de la poesía gallega e iniciaron la verdadera modernidad. Especialmente el primero de ellos, cuando en 1922, junto con el pintor Alvaro Cebreiro, firmaban y publicaban el manifiesto ultraísta «mais alá» (más allá). ¿Cuál pudo ser la influencia de ambos poetas sobre su obra poética, y el «ismo» por quien fue más impregnado?

Su influencia fue muy grande, en el sentido de que la poesía gallega hasta Manoel Antonio y Luis Amado Carballo estaba metida en una especie de cocina costumbrista. De pronto, nos encontramos que se abrían nuevas puertas que yo ya las estaba viendo en algunos de los poetas de la generación del 27 y en otros franceses que me interesaron siempre, como, por ejemplo, Paul Eluard. Este es con quien me siento más identificado y de hecho influyó en mí, me dio una cierta libertad formal y un cierto sistema de contraste. De modo que Manoel Antonio ha sido muy importante. La poesía gallega empezaba a romper en otras direcciones y ahí está la aportación de Antonio Noriega Varela, en su poemario *Do ermo*, donde es evidente que existe ya algo eminentemente moderno e importante, aunque está muy lleno de los clásicos latinos, en especial de Virgilio y Horacio. También se notan cambios en ciertas obras y poemas de Ramón Cabanillas. Pero fue a partir de Manoel Antonio y de Luis Amado Carballo cuando todo comenzó a cambiar. A partir de ellos todos los poetas de mi generación tomamos otro rumbo. Los nuevos poemas y las cartas inéditas recatadas por García Sabell no añaden nada a *De catro a catro*,

porque todo lo que es Manoel Antonio está allí, y todo lo que pesó sobre nosotros está en ese libro maravilloso. De todos los «ismos», por el que me sentí más atraído fue por el surrealismo a través de Eluard, Luis Aragón e incluso Bretón. *Poemas do si e non* —como muy bien dice— es mi verdadero libro surrealista.

—Sin embargo, esta corriente tiene en su actividad creadora una serie de características autóctonas: la ironía, el sarcasmo, el humor...

—Sí, mas un cierto humor, una cierta ironía. Pero es que yo nunca puedo librarme de ello. Es un don o un defecto innato. Tengo siempre una tendencia, incluso en los momentos sentimentales o emocionales más hondos, irónica, a verle a la vida su otro lado, el envés. Es una visión personal del surrealismo, como aquella que le dieron algunos poetas de la generación del 27.

—Pero la reivindicación de la poesía de Manoel Antonio llegó muy tarde. Cuando se publicó *De catro a catro*, en 1928, solamente aparecieron unas cuantas reseñas insignificantes en revistas como «Nos» o «A Nosa Terra». E incluso cuando murió a los veintinueve años de edad, su fallecimiento pasó casi absolutamente inadvertido.

Bueno, a mi primer libro, *Mar ao norde*, también se le dijo que era una poesía hecha con la misma táctica política que la Federación Anarquista Ibérica. Pero eso era inevitable, es decir, la nueva poesía en Galicia no se iba a escapar al chaparrón que tuvo que soportarse en otras latitudes. Más que la visión del mar, lo que me influyó en Manoel Antonio fue el tono general. Esto me lo pregunté varias veces, sin encontrar una respuesta ajustada. Aunque parezca mentira, otro de los poetas que tuvo más impacto en mí fue Juan Ramón Jiménez, pero sólo algunas zonas amplias de su obra. Tampoco creo que el gallego utilizado por Manoel An-

(1) Ediciones Destino, 1963.

(2) Editorial Galaxia, Vigo, 1980.

RECONOCIMIENTO DE HAROLD GOWINSON

Una noche de ceniza cayó sobre la tierra,
las lámparas andaban solas entre los muertos
y en las heridas del más herido de todos
Edith Swanehals ponía la luz violeta de sus ojos
por si aquél era Harold, hijo de Godwin
que ella amara tanto.
Y era aquel mismo
la boca por la que salía un hilo de sangre
posada en la grieta terrena de una topera.

Venía de lejos el canto del mar. Edith se sentó
al lado del muerto
y con un hilo blanco que arrancó de sus sueños

comenzó a tejer un pequeño lienzo
para tapar los ojos del Rey.

Escuchábase el mar, y las hojas secas del bosque
arremolinándose en los caminos entre las colinas.
La postrera caricia de Edith fue aquel callado tejer
cerca del muerto, y cuando salía la Luna
mezcló hilos azules de la luz de la viajera con los suyos
—las agujas iban y venían en silencio
las manos moviéndose como quien arrulla un niño
asegurándose de que aquel muerto era Harold
el mirar violeta de Edith se adentraba más y más
en las oscuras heridas.

reconociendo la sangre del amante, y la muerte.
Así fue que Edith ya estaba ciega
cuando le preguntaron quién,
entre aquellas sesenta docenas de muertos,
era Harold

—éste, dijo señalando, a tientas,
que hacía cantar los ruiseñores en las noches de verano
cuando me besaba y me decía:
—Swanehals, Cuedo de Cisne, envejeceremos juntos,
pero tú más lentamente.

Versión del gallego de César Antonio Molina

ALVARO CUNQUEIRO

tonio tuviera preponderancia sobre el mío. Por aquel entonces, tenía una cierta preocupación intelectual; mi gallego de aquella época es más pobre que el que luego tuve que utilizar a lo largo de mi vida literaria; me parecía que había que ser distinguido y todas esas bobadas de la juventud. Aquilino Iglesias Alvarinho decía que yo inventaba esta o aquella palabra, cuando son voces, en todo caso, muy dialectales, no recogidas en repertorios y diccionarios.

—Se ha dicho, por críticos y estudiosos, como Basilio Losada o Ricardo Carballo Calero, que su obra gallega autotraducida al castellano alcanza una dimensión especial...

—No lo sé, nunca me ha preocupado saberlo. Son cosas de profesores.

● EL NEOTROVADORISMO Y EL 27

—*Cantiga nova que se chama ribeira* y *Dona do corpo delgado* son las dos cotas más altas que dio de sí el movimiento autóctono del neotrovadorismo. Este vino a ser un fenómeno paralelo al producido por las ediciones de Montesinos de las obras de Lope de Vega, Gil Vicente, etc., que de alguna forma influirían en Alberti o Lorca. Sobre todo, en el primer Alberti «neopopularista». Sin embargo, su verdadero creador fue Fermín Bouza Brey, con su libro *Nao senlleira*, publicado en 1933.

—Me incorporé a una excursión de beatas que iban en peregrinación a Fátima, y en Oporto compré los *Cancioneros*, en la edición de Nunes. Hay que tener en cuenta que la literatura de los *Cancioneros*, para los poetas gallegos del siglo XIX y aun los de este siglo (Noriega Varela, Ramón Cabanillas y para el propio Manoel Antonio y Amado Carballo), eran totalmente desconocidos. Ignoraban este enorme pasado lírico de la literatura gallega. Cuando estaba leyendo el *Cancionero*, en la edición de Nunes, absolutamente impresionado, salió a la luz *Nao senlleira*, de Bouza Brey. Entonces fue cuando a mí se me ocurrió que sería posible componer unas cuantas canciones de amor y de amigo, especialmente de este último, sin esa ortodoxia léxica y rítmica del libro de Bouza Brey. Yo deseaba hacerlo con más libertad. Era un tiempo en que leía *La amante*, de Rafael Alberti. De modo que de este conjunto de circunstancias, *La amante*, de Alberti; *Nao senlleira*, de Bouza Brey, y el *Cancionero*, de Nunes, nació mi libro *Cantiga nova que se chama ribeira*.

—Pero, a pesar de la ortodoxia de Bouza Brey, sus cantigas son mucho más fieles a la música y el ritmo de los cancioneros...

—Sí, es cierto. Lo noté cuando le comencé a poner música a algunas de mis cantigas, o cuando las he oído recitar en algún disco de homenaje.

—¿Cree que el neotrovadorismo es ya una corriente finiquitada?

—Todos los poetas, de aquella época escribieron algunas cantigas, incluso los que luego estarían más apartados de los movimientos estéticos, como Celso Emilio Ferreiro o Manuel María. Todos ellos las practicaron, pero bastante mal, de eso no hay duda. Ese dicho de que «benditos sean nuestros imitadores, porque de ellos serán nuestros defectos», fue absolutamente cierto. Pero todavía no creo que haya desaparecido del todo; de vez en cuando hay algunos que siguen persistiendo en este empeño. Hace varios días aún leía una cantiga de motivos navideños, escrita por Díaz Jácome.

—Luis Pimentel fue el vínculo gallego con la generación del 27, su libro de poemas en castellano *Barco sin luces* llevaba un importante prólogo de Dámaso Alonso. *Triscos* y *Sombra do aire na herba* están escritas en gallego, aunque se dijo que eran poemas traducidos del castellano. Pimentel, que colaboró en «Ronsel» y en «La Gaceta Literaria», es otro de los poetas que requerirían una inmediata edición revisada de su obra. ¿Cuál fue su relación literaria con este grupo generacional?, ¿qué participación tuvo Luis Pimentel?

—*Sobre los ángeles*, de Rafael Alberti, ha sido y es un libro que me parece excepcional. En realidad, todo el Alberti de aquella época, de *Marinero en tierra*, etc. Luego, Salinas, de quien fui un gran admirador. Más adelante, por intermedio de un gran amigo común, llegué a la poesía de Luis Cernuda. Conocí manuscritos antes de que se publicasen; también me parece una de las figuras capitales de la generación del 27. Y claro, después vino la antología de Gerardo Diego y allí los leí a todos. Es innegable que en mí ejercieron influencia, pero Pimentel, a nivel generacional y creativo, es el paralelo gallego. Yo tengo un gran aprecio por su poesía; me parece de una delicadeza y de una finura que la colocan en primera fila.

Fui, además, un gran amigo de él, le admiraba y le tenía gran respeto, tanto, que, cuando me atreví a leerle unos primeros poemas míos en la Alameda de los Remedios, me temblaban las piernas. Aunque vivió toda su vida en Lugo capital, ejerciendo su carrera de Medicina y leyendo con gran devoción a Teixeira de Pascoaes, Rilke, Francis James, etc., iba mucho por Mondoñedo, de donde era su mujer, de una familia muy amiga de la mía. Sí, realmente es cierta esa autotraducción del castellano al gallego. El hablaba perfectamente ambos idiomas y los escribía de igual forma, pero estoy seguro que la mayor parte de sus poemas nacieron en castellano. Carballo Calero —también le conocí como yo personalmente— lo ratifica.

—Estando toda su obra poético-narrativa-teatral abarcada por un gran sustrato poético, ¿por qué bibliográficamente es de una brevedad injustificada?

—Siempre escribí montañas de poemas, pero los he roto casi todos. Aun el otro día expurgué tantos, que me quedé tan sólo con diez. No quería que se comenzaran a publicar mis obras completas, reeditando mis libros de poemas, pero Fernández del Riego insistió. Tengo un cierto pudor ante la poesía. Me parece que todo lo que escribo no vale nada, lo digo seriamente, pues no soy hombre de vanidades ni de modestias. Para mí es un divertimento. En cambio, con la narrativa no tengo esta sensación. Pero es que cuando comencé a publicar mis primeros libros de poesía, vi que aquello que yo hacía no iba a tener muchos lectores, pues era el momento de la poesía social y de todas esas «zarandajas».

—¿Existió entonces una superposición, una preponderancia de la prosa sobre su actividad poética?

—Quizá. Todos esos poemas de ambiente árabe: *Os catro chefes da Casa de Gíngiz* o *Os setenta pavillos*, nacieron cuando escribía *Cuando el viejo Simbad regrese a las islas*. Es decir, al mismo tiempo que trabajo en prosa me van surgiendo poemas paralelamente. Lo mismo me sucedió cuando estaba escribiendo *Un hombre que se parecía a Orestes* o las *Mocedades de Ulises*. Son creaciones paralelas, que tienen ese ambiente, esa patética de la narración. Muchas veces esos poemas también se incorporaron a las novelas respectivas.

● LA MITOLOGIA RECREADA E INVENTADA

—Me gustaría que habláramos de alguno de estos personajes, mitad realidad, mitad ficción, mitad inventados. Saber realmente qué significa para Alvarounqueiro nombres como los de Gíngiz, Paltiel, Dagma, Harold Godwinson, lord Dunsany, etc.

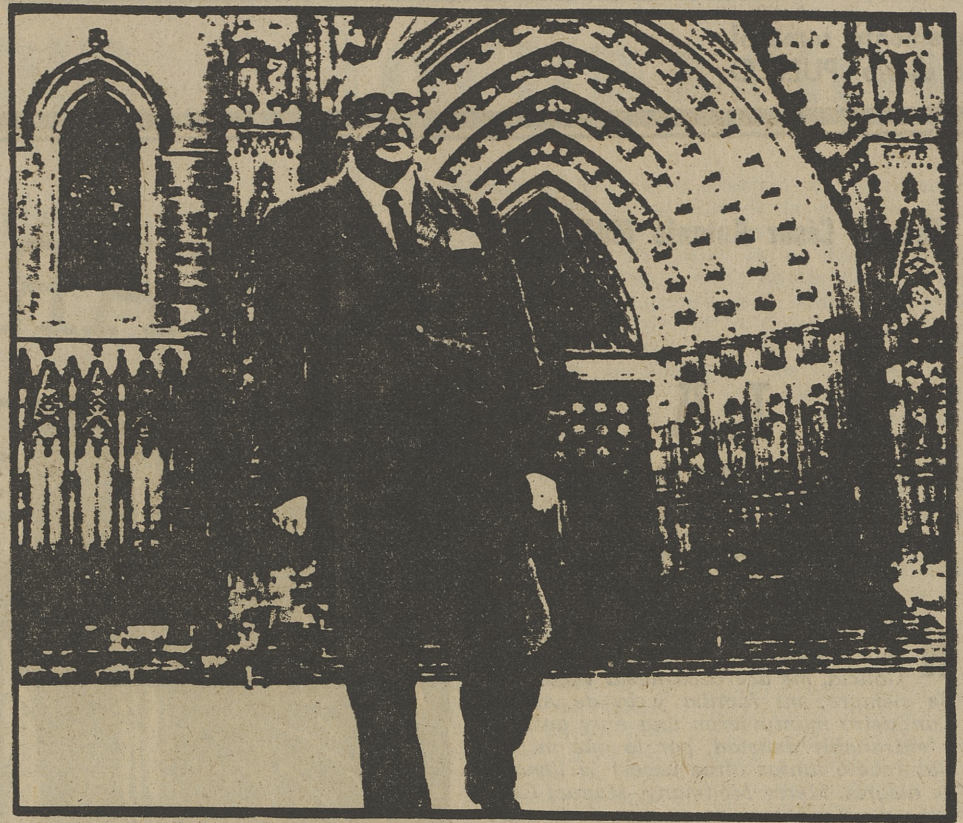
—Eso es imposible. Poemas como *Eu son Danae*, *Eu son Paltiel*, *Eu son Edipo*, etc., comenzaron a ser escritos para un futuro libro (nunca finalizado), que se llamaría *Eu son*. Había escrito muchísimos, también gran cantidad de epitafios, como algunos de los que aparecen en este volumen, pero desaparecieron, rotos por mis propias manos.

—Hay otra serie de poemas incluidos en este primer tomo y publicados de manera unitaria por primera vez, que tienen una intención más trascendental, más reflexiva. Son un grupo de seis o siete poemas, que aparecen en *Herba aquí ou acolá*. Creo, incluso, que en principio habían nacido para otro libro de poemas también inconcluso, que se llamaría algo así como *A resurrección da carne de Alvarounqueiro*. Poemas en donde T. S. Eliot, Pound, e incluso Paul Claudel, están presentes.

—Sí, estos poemas nacieron del sentimiento, de la conciencia de la vejez, del paso del tiempo, sobre la vida, las frustraciones y el destino. No sabría qué otros poemas están presentes aquí, pues a veces son apariciones inconscientes de la memoria del lector, pero, desde luego, Claudel, no. Me aburre enormemente.

—En una narrativa como la española, que siempre ha tendido hacia lo realista, usted, junto con Perucho y muy poco más, lleva desde siempre un camino diametralmente opuesto.

—Perucho es un gran amigo mío y, además, soy un gran lector de él. Con respecto a nuestras respectivas obras, hay una serie de similitudes, las cuales parten desde la propia invención de textos, que no han existido jamás, y que nos sirven de apoyo para nuestras construcciones. También nuestras reminiscencias astúricas, bretonas, medievals... Pero quizá —como ya hablábamos antes— existe más humor en mis libros que en los de Perucho. El de pronto, a veces, tiene la tendencia de hacer surgir su erudición como algo serio. La mía aparece como una pura broma, un divertimento. Eso corta bastante la narración y da la sensación de que



tiene miedo a dejarse llevar por lo fantástico de su historia. A Bioy Casares le sucede lo mismo. En las *Historias naturales de Perucho*, sobre una cierta pretensión científica, y, sin embargo, el libro es una delicia. En Perucho, además, hay una cierta influencia de Borges, que, en mí —siendo también lector suyo—, no creo se perciba. Lo mío es contar por contar, el primer distraído y divertido soy yo. La aventura es lo que me interesa. En el fondo, lo que yo hago siempre es un libro de caballerías.

—Acaba de hablar de Borges, de Bioy Casares, pero usted tiene también muchas concomitancias con Italo Calvino, a pesar de que este escritor italiano pretende de lo fantástico, referido a nuestro mundo cierta fabulación, cierta moraleja, a través contemporáneo.

—Desde hace tiempo lo he venido leyendo y me interesa mucho. Pero es cierto lo que dice; Calvino generalmente engarza su narración con algún aspecto didáctico; por ejemplo, en *El barón rampante*, que, a la vez, me parece una de las más logradas narraciones de los últimos tiempos. Por el contrario, yo nunca he pretendido, ni pretendo, hacer nada de eso. Borges también intenta darle un sentido científico; él pretende que su narración se correspondiera con un orden cuasimatemático, un orden físico-natural, que en mí no existe, pero que hay en Perucho. Cuando Salvador de Madariaga leyó, hace varios años, en Frankfurt, mi *Vida y fugas de Fanto Fantini*, le comentó a Vergés que no creía que alguna vez un español pudiera escribir un libro como éste. Lo mismo ha sucedido cuando mis obras se han traducido. Precisamente, me acaba de llegar su traducción al checo de *Un hombre que se parecía a Orestes*.

—Italo Calvino tiene dos largas narraciones. *El castillo de los destinos cruzados* y *La taberna de los destinos cruzados*, en las que el tarot es la manifestación textual. ¿Usted, que es un gran conocedor de los muchos tarots existentes, no lo ha intentado hacer alguna vez?

—Sobre las cartas estaríamos hablando varios días sin parar. A lo largo de mi vida escribí muchos artículos e incluso prologué algunas ediciones de tarots, como el Sarry. Las cartas consultadas en una determinada dirección siempre dan respuestas en esa dirección: amor, muerte, ausencias... Siempre tuve en mente escribir un libro, en base al personaje de una echadora de cartas. Tengo el suficiente material reunido para poder comenzar en cualquier momento. Las cartas, en general, siempre dicen la verdad, siempre encierran algo terrible. El general De Gaulle, que era un empedernido jugador, murió haciendo uno de los solitarios más difíciles.

● UN NUEVO HAMLET

—Su actividad teatral se reduce a tres obras: *O incerto señor don Hamlet*, *A noite vai como un río* y *Palabras de vispera*. De todas ellas, el Hamlet es una pieza clásica, pero ¿por qué su dedicación a este género fue tan esporádica y tan breve?

—Es una estupidez escribir teatro si no va a ser representado. Escribí *A noite vai*

como un río, porque me aseguraron que sería representada. El teatro no es para leerlo, sino para oírlo y verlo sobre un escenario. En Galicia la actividad teatral siempre estuvo postergada, y, además, también el tipo de teatro que yo hacía no estaba muy de acuerdo con las corrientes de tipo social del momento. El Hamlet fue otra cosa, le había dado muchas vueltas a la tragedia de Shakespeare y un día me vino a la cabeza una especie de revelación. El usurpador era el verdadero padre de Hamlet. Entonces todo encajaba mejor. También que la reina de Dinamarca, madre de Hamlet, se procurara una salvación de la venganza del hijo, de una venganza que a Hamlet se le tenía pedido o que él mismo había imaginado. Todo cuadraba: la muerte del padre y las bodas con la madre. Estábamos con Edipo y con una de las formas más famosas de las leyendas que se predicaban del hombre. Entonces esta pieza nace como una explicación más de un suceso llamado Hamlet. En 1969 —once años después— pude leer un libro publicado en ese mismo año en Londres, *The Neophilias*, de Christopher Booker. Este me confirmaba mi descubrimiento y mi interpretación. En 1970, el novelista Carlos Rojas, en su obra *Aquelarre*, y a través de uno de sus personajes (Antonio Escuin), realizaba una puesta en práctica de mi interpretación. Rojas conocía mi *Don Hamlet* cuando escribí su novela. También en esta pieza sospechaba de los orígenes vikingos de Hamlet. En la revista «Grial», Micaela Misiego publicó un ensayo muy documentado sobre el tema, en el que seguía al profesor Kemp Malone. En fin, ni Hamlet tiene como novedad todas esas interpretaciones que luego, de alguna u otra forma, han sido confirmadas por los ensayistas. Años más tarde, después de estar escrita mi pieza, pude también leer *Du mythe au roman*, de Georges Dumezil, que también supuso otras confirmaciones definitivas a mis interpretaciones.

—La saturación de información en la actualidad y la proliferación de una gran cantidad de noticias, ¿no embrocen la capacidad fabuladora?

—Por supuesto. Desconozco cuál va a ser el futuro de la literatura en esta época de profundos cambios, yo la amo sobre todas las cosas y creo que se salvará.

—¿Opina lo mismo sobre el gallego?

—Sí, también soy optimista, es el signo de identidad de nuestra comunidad; si él desaparece, este pueblo dejará de existir. Siempre he dicho que me gustaría ser recordado bajo este epíteto: «Aquí yace un hombre que, con su obra, hizo que Galicia viviera mil primaveras más.» Para ello continué escribiendo —a pesar de que tengo que mantener ciertas relaciones amorosas con una máquina—. Para dentro de unos meses pienso tener terminadas otro par de novelas; *A taberna de Galiana* es el título de una de ellas. Espero aparezca el Día de las Letras Gallegas, y está en la línea de *Las crónicas del sochantre*.

(3) Acaba de aparecer un libro sobre la narrativa deunqueiro, *La fantasía lúdica de Alvarounqueiro*. Edición de Castro, 1980, de Diego Martínez Torrón.



Escribe Guillermo DIAZ-PLAJA,
De la Real Academia Española
**SIMPOSIO CRITICO
GALAICO-CATALAN**

(Bajo la sombra funeral de Alvaro Cunqueiro)

PROMOVIDO por nuestra Asociación Española de Críticos Literarios, y en la sede barcelonesa del Instituto Nacional del Libro Español, se ha desarrollado un primer simposio de confrontación temático entre profesionales de crítica literaria, bajo el tema de «La situación de las literaturas minoritarias». El programa de trabajo se ha desarrollado los días 27 y 28 de febrero, como sesión preparatoria de las reuniones que la Asociación Internationale des Critiques Littéraires celebrará en Madrid el próximo mes de octubre.

PARTICIPARON en estas reuniones, por parte de Cataluña, los críticos Josep Maria Castellet, Alex Broch, Jordi Castellanos y Joume Pont. Representando a Galicia, participaron en el simposio Francisco Fernández del Riego, Basilio Losada, Carlos Casares, J. Fernández Ter, Xavier Costa Clavell. Guillermo Díaz-Plaja y Juan Ramón Masoliver participaron representando a la Junta Directiva de la Asociación Española de Críticos Literarios.

LAS primeras sesiones de trabajo se destinaron al estudio comparativo de los factores socio-económicos de la edición de libros en una y otra lengua, siendo ponentes Josep Maria Castellet y Francisco Fernández del Riego. Coincidieron ambos en la constatación del cambio político en cuanto a su repercusión en la normalización de la lengua y de las ediciones y en la importancia que para ellas asume la institución de cátedras de las literaturas minoritarias a diversos niveles de la enseñanza.

EN cuanto a la literatura gallega, el profesor Basilio Losada se extendió en el análisis socio-cultural del fenómeno galaico, cuya fisonomía viene definida por el contexto labriego de una gran parte de la población, con todas sus consecuencias lingüísticas y culturales. Otro importante tema caracterizador de la cultura gallega fue desarrollado por Carlos Casares, quien estudió la cuestión

de la confrontación del gallego con el portugués, extendiéndose en la explicación de la problemática que de este hecho se deriva.

LAS sesiones subsiguientes fueron destinadas al análisis comparativo de las expresiones estéticas de una y otra literaturas. La producción lírica fue analizada con rigor y delicadeza por J. Fernández Ter, quien analizó el paso de los valores del grupo Nos a las formas de la «vanguardia», en comparación con las maneras en uso en la literatura catalana, que fue estudiada por Jaume Pont, quien delimitó las corrientes contemporáneas desde la poesía social a las tendencias esteticistas derivadas hacia el superrealismo y el «venecianismo».

POR lo que se refiere a la novela, Xavier Costa Clavell trazó una puntual línea itinerante, que tuvo en cuenta las distintas corrientes de la narrativa gallega, estableciendo las constantes sociológicas que actúan de clave de cada uno de los momentos estéticos... Del lado de la novelística catalana intervino Alex Broch, quien cumplimentó la visión paralelística del género, a lo largo de la etapa que se estaba estudiando.

UN amplio cambio de impresiones flanqueó las doctas ponencias presentadas en nuestra reunión, coincidiendo en la fecunda posibilidad de entendimiento que se abre a lo largo de intercambios culturales como el que se estaba desarrollando, y sugiriendo la conveniencia de continuarlo en ocasiones sucesivas, ya en Cataluña, ya en Galicia.

UN solo contrapunto patético. Al comenzar las sesiones de trabajo, llegó, como una sombra siniestra, la noticia de la muerte de Alvaro Cunqueiro. El simposio acordó hacer llegar a los medios familiares del gran escritor extinto la expresión del sentimiento doloroso que embargó a todos y cada uno de los asistentes.

Bibliografía de Cunqueiro

EN GALLEGO

- Poesía:
- Mar ao Norde. Santiago de Compostela, 1932. Editorial N6s.
 - Poemas de si e non. Lugo, 1933. Edición Un.
 - Cantiga nova que se chama ribeira. Santiago de Compostela, 1933. Edición de la revista «Resol».
 - Segunda edición, Vigo, 1957. Ediciones Monterrey.
 - Dona do corpo delgado. Pontevedra, 1950. Colección Benito Soto.
 - Obra poética completa. Con bastantes poemas inéditos. Editorial Galaxia, Vigo, 1980.

Narrativa y ensayo:

- Merlín e familia e outras historias. Vigo, año 1955. Editorial Galaxia. Segunda edición, Vigo, 1968. Editorial Galaxia.
- As crónicas do sochantre. Vigo, 1956. Editorial Galaxia.
- Escola de menciñeiros. Vigo, 1960. Editorial Galaxia. Segunda edición, Vigo, 1969. Editorial Galaxia.
- Si o vello Simbad volvese as illas. Vigo, 1961. Editorial Galaxia.
- Tesouros novos e vellos. Vigo, 1964. Editorial Galaxia.
- Xente de aquí e de acolá. Vigo, 1971. Editorial Galaxia.
- A cocina galega. Vigo, 1973. Editorial Galaxia.
- Os outros feirantes. Vigo, 1979. Editorial Galaxia.

Teatro:

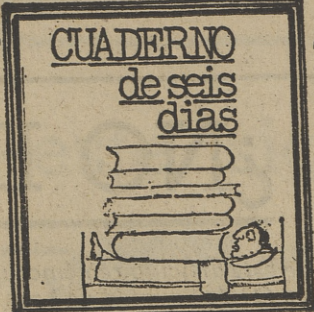
- Don Hamlet. Editorial Galaxia, Vigo, 1959.
- Don Hamlet e tres pezas mais. Vigo, 1974. Editorial Galaxia.
- Teatro completo. Editorial Galaxia, Vigo, año 1980.

EN CASTELLANO

- Elegías y canciones. Barcelona, 1940. Editorial Apolo.
- San Gonzalo. Madrid, 1945. Editora Nacional.
- Balada de las damas del tiempo pasado. Madrid, 1945. Editorial Alhambra.
- El caballero, la muerte y el diablo, y otras dos o tres historias. Madrid, 1956. Ediciones El Grifón.
- Merlín y familia. Barcelona, 1957. Editorial Destino, en su segunda edición de 1969, y tercera edición, en 1973.
- Teatro venatorio y coquinario gallego (en

- colaboración con el escritor José María Castroviejo). Vigo, 1958. Editorial Monterrey. Luego fue publicado con el título: Viaje por los montes y chimeneas de Galicia y cocinas gallegas. Madrid, 1962. Editorial Espasa Calpe. Segunda edición, 1969.
- Las crónicas del sochantre. Barcelona, 1959. En la Editorial Destino, la segunda y tercera edición de 1966 y 1969. La cuarta edición fue publicada en 1970 por Salvat en los libros de RTV.
- Las mocedades de Ulises. Barcelona, 1960. Ediciones Argos. En Destino, la segunda edición de 1970.
- Cuando el viejo Simbad vuelva a las islas. Barcelona, 1962. Ediciones Argos. Segunda edición en Editorial Destino, en 1971.
- Rutas de España. Madrid, 1962. Publicaciones Españolas.
- Itinerarios turístico-gastronómicos por la provincia de Pontevedra. Vigo, 1964. Imprenta del periódico «Faro de Vigo».
- El camino de Santiago. Imprenta Faro de Vigo.
- Lugo, guía turística. Editorial Everest, León, año 1968.
- Flores del año mil y pico de ave. Editorial Taber, Barcelona, 1968.
- Un hombre que se parecía a Orestes. Premio Nadal. Editorial Destino, Barcelona, año 1969. Seis ediciones.
- La cocina cristiana. Barcelona, 1969. Editorial Taber.
- Guía turística de Pontevedra. Editorial Everest, León, 1969.
- El envés. Barcelona, 1969. Editorial Taber.
- Laberinto y Cia. Barcelona, 1980. Editorial Taber.
- El descanso del camellero. Barcelona, 1970. Editorial Taber.
- Vigo y su río. Editorial Everest, León, 1971.
- Vida y fugas de Fanto Fantini. Editorial Destino, Barcelona, 1973.
- El año del Cometa. Barcelona, 1974. Editorial Destino.
- La otra gente. Barcelona, 1975. Editorial Destino.
- Diccionario de ángeles.

Además de todas estas obras, Cunqueiro fue un gran articulista, colaborando en toda la Prensa y asiduamente en revistas como «Destino», «Jano», «Sábado Gráfico», etc. Su obra narrativa ha sido traducida a casi todas las lenguas. Un hombre que se parecía a Orestes acaba de aparecer en checo. Como obra póstuma, al menos deja una novela en gallego, A taberna Galiana, y otra en castellano. Además de material para otras y numerosos poemas inéditos.



Escribe Dámaso SANTOS
Con la presentación esta tarde

“LOS MARAGATOS” de Luis Alonso Luengo

RECIEN inauguradas las actividades culturales de la Casa de León, con intervenciones de Dámaso Alonso, Valentín García Yebra —estas dos primeras, juntas, de emocionada evocación viajera por los Ancares— y de Ricardo Gullón, con una conferencia sabrosísima sobre la novela lírica, habrá en el mismo lugar, hoy sábado, un acto de presentación para el libro «Los Maragatos» (Nebrija) del que es autor Luis Alonso Luengo. Con los hermanos Panero —Juan y Leopoldo— y Ricardo Gullón, astorganos como él, Luis Alonso Luengo formó parte del grupo que se ha llamado «escuela de Astorga», caracterizado, creo yo, además de otros rasgos comunes, por el arraigo en lo propio y la capacidad de echar raíces y dejar señales —grandes maestros de la amistad— en otras partes, virtud que, como se dice en el libro, define a los maragatos, tan correndones en sus arrierías y asentamientos diversos como recurrentes del regreso a la casa y entorno nativos. De los cuatro de Astorga, el que se quedó con los temas terrícolas fue el ensayista, novelista y biógrafo y también poeta, pero dado a la erudición histórica, Luis Alonso Luengo. Y él nos depara ahora este curioso e interesantísimo libro.

Aunque por su misteriosidad y peculiaridades de carácter ha sido incluido el maragato entre los llamados «pueblos malditos» —como los chuetas, agotes, vaqueiros de alzada...—, Luis Alonso Luengo lo rechaza. Y tiene razón: es un pueblo bien tratado por los otros pueblos de España, vecinos o distantes, e incluso los de la emigración en Argentina y Uruguay. Los dibujos de Gustavo Doré, que el libro reproduce, exaltan un tipo humano en nada encogido y marginado. Qué marginación puede haber para un pueblo que se ha dedicado secularmente al transporte, la mercadería, e incluso la banca andante —maragato, mercator— y últimamente el predominio en determinados negocios repartidos por distintos lugares de

España y América. No es maldito, pero sí misterioso. Concha Espina, que escribió una novela —novela social y lírica a la vez, la mejor de las suyas, y de las mejores de su tiempo—, «La esfinge maragata», confesaría al final de su vida al autor de «Los maragatos», su origen, su estirpe, sus modos, que no había logrado, al escribir la novela, penetrar en ese misterio de la esfinge, y que empezaba a alcanzarla en la soledad de la ceguera. Mas nada dijo de estos sus hallazgos. Luis Alonso Luengo no pretende desvelarle, sino describirle mediante la compulsación de los estudios verificados por etnógrafos, arqueólogos, filólogos, sociólogos, historiadores y viajeros, interesados en el tema directo o indirectamente —desde el padre Sarmiento a Fernando Sánchez Dragó— y por las propias indagaciones y deducciones. ¿Judíos, bereberes celticoastures? Puede que de todos y cada uno. Los vestigios y el bullir actual en las costumbres, en los recuerdos de las familias, el paisaje arrojan luces de testimonio, de emoción para palpar las raíces, la contextura, la andanza histórica e intrahistórica de este pueblo. Luis Alonso Luengo no estudia este pueblo solamente para realizar una divulgación, un esclarecimiento de las aportaciones científicas sobre el tema, sino también porque ese pueblo es precisamente el suyo y la capital de él, Astorga es —ciudad santa— la ciudad de su nacer, crecer y soñar. Con las estructuras temáticas y didácticas del libro, trasparece púdicamente la vivencia del autor en la que se costatan los puntos de arranque épicos y líricos de un extenso poema de la aventura maragata en historia y el ser de España, que, sin duda, Luis Alonso Luengo tiene escrito en el alma.

Con estas líneas, mi cuaderno se suma a los presentadores de esta tarde, que serán Concepción Casado Lobato, Lorenzo López Sancho, Fernando del Palacio Rodríguez y José Montero Padilla.

NOVELA DE JUAN J. RUIZ RICO

POR UN NUEVO CAMINO DEL REALISMO SOCIAL

HASTA medio centenar se cuentan los premios literarios de Juan J. Ruiz-Rico, granadino y profesor universitario de Derecho Político, de treinta y dos años. Destacan entre ellos el Sésamo de 1978 por su novela «La culpa es de Cairós»; el Ambito Literario, por «Inmutator Mirabilis», de 1980, y a seguido el Eulalio Ferrer, del Ateneo de Santander, que edita Grijalbo, con esta novela que tengo en las manos titulada «Ejercicio para romper una muñeca». Es también Juan J. Ruiz-Rico ensayista de temas sociales y políticos en libros como «El papel político de la Iglesia católica en la España de Franco», «Hacia una nueva configuración del espacio político» y «Política y vida cotidiana». Ha estudiado Ciencias Sociales en París, Londres y Manchester. Recojo estos datos de su presentación editorial porque ellos indican bien a las claras el clima en el que el narrador configura sus preocupaciones, crítica, teoriza y crea. Esta su última novela, que tengo en las manos, tiene su raíz y fundamento en un tema sociológico y político de nuestros días: el aborto. Y el libro no es precisamente un alegato abortista, sino de sarcástica denuncia del repertorio ideológico y nostálgico de los antiabortistas que tratan de cabalgar conspicuamente —¿o esperando el golpe?— en la era constitucional y democrática. Pero no es un ensayo, un estudio científico, ni un reportaje documental lo que ha pretendido realizar Ruiz-Rico, sino una novela. Una novela que tendría que inscribirse, dada su carga referencial y crítica, en el realismo crítico o realismo social. Pero este realismo crítico y social ya no existe, o, al menos, no se da con las características formales que le acompañaron y que empezó a quebrar hace veinte años con «Tiempo de silencio», de Luis Martín Santos, por el

tratamiento irónico, trasmítico y el fluir caótico de la conciencia del protagonista o el narrador en el monólogo interior o del narrador directo o interpuesto. El joven escritor granadino, de ya larga aventura iniciática —sus premios —ha querido vehicular en nuevos procedimientos la fuerte carga crítica y polémica de su denuncia ni más ni menos que con el denuesto de los realistas sociales de antaño. Leve y ejemplar anecdota, episodio diluido a lo largo de todo el relato: el connotadísimo viaje a Londres de la pareja juvenil para el sometimiento a la intervención quirúrgica. Cuando esta anecdota se concreta, la nonnata y rota muñeca flotará en la caótica materia, magma —bien remeido, sin embargo— de un argumento documental que se cifra en noticias de periódico, artículos, textos de libros doctrinales, y pedagógicos de compilación de discursos de la parte contraria, al par de otros textos de predilección estética y documental pro domo sua, en el largo monólogo interior no atribuido o puzzle de todas las instancias y recurrencias de un minuciosamente anotado cauchemar.

El mismo título indica que se trata de un ejercicio. Ejercicio narrativo de formas y lenguaje nuevos —neoconvencionales— para romper la crisálida de un gusano que se ha alimentado en la vivencia crítica de un tema, unas experiencias, unas reflexiones históricas, sociales, políticas y morales y en la voluntad de resumir todo esto narrativamente de la manera más eficaz escritura literaria. Juan J. Ruiz-Rico, un y brillantemente, la mariposa artística, la novelista nuevo, de esta hora, que avanza en nuestro panorama narrativo con tanta fijación como significación personal, en esta hora en que se señala como general una decepción de las esperanzas puestas en una novelística de la libertad.

Escribe José Luis BREA

¿NO ES MODERNO SER ANTIGUO?

El título de este artículo rememora, algún lector lo habrá notado, el de otro (1) de Savater, de hace casi tres años. Y, más de cerca, el del propio libro que nos ocupa («De la modernidad», de Xavier Rubert de Ventós), recién aparecido en estos días, y que su autor vino a presentar, invitado predilecto del «aula Aranguren», a la Universidad Complutense. Rubert de Ventós contestó el aludido artículo de Savater a las pocas semanas con otro (2), titulado también con una pregunta, en el que adoptaba ya posturas que eran preludio de las que este nuevo libro orquesta. Pero aún habría que llevar más atrás la mirada para dar con el origen, pues «De la modernidad» aparece tras siete largos años —cifra que alguna magia obrará sobre las virtudes genésicas del progenitor, cuyo anterior (3), y algo prematuro para compensar, vástago fue engendrado en solo siete días—. Después de tan prolongada gestación, no es de extrañar que la entrega nos llegue un poco asfijada y algo fuera de cuentas. Pero esta afirmación, que a otro caso pareciera crítica, es a «De la modernidad» elogio, pues todo el empeño de nuestro autor en su libro se pone en mostrar la irritación que le produce el presente y en indagar las posibilidades que al individuo se ofrecen de sustraerse a él.

Más antes de adelantar juicios, que a tan sedimentada obra siempre resultarían precipitados, es menester avisar al nuevo posible lector del contenido de «De la modernidad». No tanto así a quienes hayan seguido mínimamente el rastro de Rubert de Ventós en los últimos años, para los que el libro, para bien o para mal, no esconde sorpresas. En efecto, la mayoría de los temas e ideas —y casi también los ejemplos— resultan de la cristalización de los expuestos una y otra vez en congresos, conferencias, ciclos, homenajes y artículos periodísticos. Así puede el lector estar seguro de hallarse ante un producto lento y meticulosamente meditado, pleno de «seny» y no exento de fino y catalán humor; lo que no deja de ser garantía de singularidad y preciosismo casi artesanal, muy de agradecer en un mercado cultural, evidentemente sacudido por la precipitación industrial del «usar y tirar» al caprichoso bamboleo de las modas. Puede, pues, que Rubert sea uno de los últimos artesanos de la filosofía, capaz de rumiar un libro durante siete años y luego ofrecerlo con la frescura incomparable de una tormenta de verano. Nada más lejos del pensamiento de este filósofo que dejarse arrastrar por los fáciles torbellinos del presente, sus valores y sus precios, sus problemáticas y sus prisas.

El interés de Rubert es, en suma, realizar una consideración verdaderamente crítica «De modernidad». La tarea no se presenta exenta de cierta crueldad, pues su primera exigencia es un distanciamiento del mundo y, al modo de Artaud o Sacher Masoch, del yo —o, al menos, de las instancias que en el yo son exclusivamente efecto de la colonización de que el mundo le hace objeto—. Este movimiento, cuyo carácter estético no pasa inadvertido, quiere un retorno a los sentidos, en esquivada de la prepotencia del sentido: es así un gesto de talla casi epistémica, en el que, al cabo, se funda el análisis casi fenomenológico que Rubert lleva adelante. Resultado de este corte, y ya mencionaremos las metáforas figurales con que Rubert lo ilustra, es el discernimiento del mundo, por un lado, como sobredeterminado por la codifica-

ción simbólica de los valores en alza, en un presente histórico, pero no diacrónicamente concebido; y, por el otro lado, de un yo desprotegido, ante la amenaza que la sobredeterminación simbólico-real del mundo que le rodea cierra sobre él.

Hasta aquí, el análisis no iría más lejos de ser paso previo a la constitución de un discurso emancipatorio asemejable a unas u otras de las direcciones que ya nuestro siglo, con fracasos más o menos estrepitosos, ha ensayado: desde el marxismo o el psicoanálisis a la antipsiquiatría o la filosofía del deseo. Pero aquí precisamente empieza la singularidad de Rubert, que se resiste una y otra vez a hacer subsidiario su discurso, al menos explícitamente, de alguna de tales metodologías analíticas, a las que considera integrantes ellas mismas de los universos de valores que constituyen la amenaza. Y así, sin plegarse al vasallaje de una metodología explícitamente configurada —lo que para al-

gunos resta vigor a la investigación, pero aumenta sin duda el fervor de otros— Rubert avanza no a punta de navaja o golpe de hoz y martillo, sino a empuje de cuchillo como que «no corta, sino separa». Este es el método que considera único eficaz cuando, y éste le parece ejemplo al caso, uno se aproxima a realidades que exigen toda la delicadeza analítica del esteta para no pulverizarse bajo la «grosera presión de los dedos del científico». El hallazgo último y primero es el de un yo residual, capaz de una sensualidad y una realidad constantemente amenazadas por los embates liminales del mundo presente, al que sin duda hay que descubrir y proteger para librar de la dictadura a que es sometido; la narración, más o menos épica, más o menos lírica, de la crisis y la irritación que el yo así encontrado experimenta ante la presión del presente es precisamente la tarea «crítica» que asume su obra. Propone para descubrirlo una «atención flotante no focalizada» según el modelo que el Freud instructor de psicoanalistas recomendaba para no dejar escapar lo más sutil, que es siempre también lo más importante. Y para protegerlo, y esto constituye en cierta forma una contrapropuesta a otras praxis emancipatorias que los discursos humanistas del siglo han ido enunciando, propone una ritualización de procedimientos, un guardar ciertas formas. Más un talante que un objeto: nunca acercarse más allá de un cierto nivel formal irreductible. Un formalismo, como razón del gesto sin finalidades, en última instancia esteticista.

Hemos retrasado hasta aquí el relato de las figuras con las que Rubert metaforiza su propuesta de ruptura con el mundo. No porque las consideremos de excepcional importancia dentro del análisis rubertiano «de la modernidad», sino en razón de su plasticidad y alcance poético (y su cualidad imaginaria, en la fantástica y actual civilización de la imagen), algo que desde luego no falta a lo largo del libro. Las figuras que peor sintonizan con el presente, y por tanto las mejor cualificadas para hacer de éste la crítica, son, no las que otros discursos han sugerido —el perverso, el maniaco, el loco, el presidiario, el desecante o el revolucionario militantisimo—, sino, por el contrario, el reaccionario y el enamorado. El enamorado por ese peculiar enajenamiento de sí mismo y del mundo en que vive, y que le permite encontrar un núcleo de sensualidad irreductible, desde el que no genera presión alguna sobre su objeto (al contrario que el desecante, por ejemplo). El reaccionario por esa absoluta falta de sintonía con el presente que le sensibiliza y capacita extraordinariamente para detectar y denunciar los imperios que su presente intenta imponerle sin cesar. Rubert nos recuerda el caso de un Rousseau, de un Aristóteles en determinados aspectos, de un Scheler. Personas excepcionalmente dotadas para poner en quiebra los valores con los que el presente especula y que especulan a su vez con el presente de los individuos. Y nos recuerda la crítica de Scheler al progreso incuestionado de las teorías de Freud, Marx, Nietzsche o Darwin: en ella encuentra muestra de la perspicacia con que el reaccionario se sustrae a la dictadura ideológica de ciertos valores del pre-

senté de los que sus propios contemporáneos ni siquiera sospechan hasta que es «demasiado tarde».

Lo que ocurre, y expresamos ya abiertamente algún juicio «personal» acerca del alcance de la obra de Rubert, es que se está haciendo leña de árbol caído. No sólo «De la Modernidad» nos parece de una pasmosa insuficiencia metodológica, así como de un insufrible eclecticismo que mezcla análisis semiológico aquí con mitología barata allá, sino falta de honestidad para con su propio cuerpo crítico. Se peca de ingenuidad (y no) o mala fe cuando se finge luchar contra gigantes (demasiado a la vista que son molinos de nuevo) movido por una voluntad de heroísmo y salvación de ciertos reductos, cuando lo más que se hace es poner el pie en el cuello —y sacarse la foto— de monstruos, entendiéndose: metodologías más rigurosas, ya derrumbadas. Y desde luego no se es honesto cuando se pretende estar trabajando a contracorriente cuando se ataca a ciertas figuras —como el desecante maquínico o el militante cerril— cuyo descrédito es generalizado. Hacer crítica de Marx & Freud & Nietzsche, con el debido respeto para no perder viejas amistades, es algo absolutamente de moda como saben no sólo los «nuevos filósofos» franceses y sus editores, sino también Wojtyła, Savater, los obispos y Reagan. Y reivindicar la construcción de un discurso válido que satisfaga la emancipación de lo real de ciertos núcleos del individuo es algo igualmente en marcha (y nunca sugeriré que innecesario, desde luego): basta ver el avance de la contestación «disidente» y «liberal» en nuestro país. De modo que en nuestra opinión la obra de Rubert sintoniza a la perfección con las más «rabiosamente actuales» corrientes, lo que tampoco en absoluto nos parece reprochable, sino en la medida en que hipócritamente se pretende ignorarlo o, como en el caso, sugerir lo contrario.

No es que creamos injustificada la relectura crítica de los Grandes Discursos del diecinueve —incluso su caída en desgracia—, ni poco digno de meditada consideración el esfuerzo de neorrománticos y neoreaccionarios por recordarnos ciertos olvidos; pero creemos que toda solución y salida al «imperialismo del presente» se halla siempre de cara al futuro, y que sólo proyectando en él se pueden significar auténticas rupturas epistémicas en el seno impuesto e impostor de lo actual. La verdadera tarea de una filosofía crítica sigue pareciéndonos la de diseñar soluciones pragmáticas y programáticas para un futuro cuyo proyecto está aún más en crisis que la actualidad; aquella que vuelva su mirada hacia las puntas en que la historia se desplaza, dejando atrás olvidados bucles del tiempo, hacia adelante siempre.

- (1) «¿Es reaccionario el progreso?», F. Savater en «El País», 8 de octubre de 1978.
(2) «¿Qué es progresista?», X. Rubert de Ventós en «El País» de 19 de noviembre de 1978.
(3) «Ofici de Setmana Santa», fragmento en castellano en «El País» de 21 de mayo de 1978.



Escribe Jacinto LOPEZ-GORGE

REPUBLICA DE LAS LETRAS

DAMASO Santos, rector de este «Sábado Literario» de PUEBLO, me acaba de pedir que haga aquí algo parecido a la «República de las Letras», que durante seis años he venido firmando, hasta su desaparición, en el semanario «Blanco y Negro». Llamare ahora de otra manera a estos breves comentarios de la vida literaria española, nos ha parecido a él y a mí menos acertado que seguir llamándolos «República de las Letras». Así pues, «República de las Letras» van a llamarse también estas apresuradas notas, en las que, pasando por los acontecimientos como sobre ascuas, daré puntual noticia de cuanto por ahí se diga, se publique o simplemente suceda.

Se dice —no se dice: se asegura— que el Premio de la Crítica para narrativa en castellano ya lo hemos otorgado, tácitamente, los del jurado de estos premios anuales. Y que el consabido «ya está dado» apunta a la novela de Juan Benet «Saúl ante Samuel». ¡Pero hombre...! ¿Cómo puede decirse eso? Hasta el 3 de abril, en Zaragoza, no nos reuniremos los veintidós críticos de toda España que hemos de discutir y votar los distintos premios. Y los resultados, en el seno de un jurado tan numeroso, son siempre imprevisibles. Ni siquiera está hecha todavía la selección de libros publicados en el 80 —que no serán más de doce, pero tampoco menos de ocho—, tanto de narrativa como de poesía. Y no sólo la de Benet, sino otras diez o doce novelas —como otros tantos poemarios— espero que estén presentes en los debates de Zaragoza.

—oOo—

Dámaso Alonso ha sido acontecimiento esta semana. Lo ha sido el gran crítico y también el gran poeta. En el Instituto de Cooperación Iberoamericana disertó

sobre «Estética ascendente y descendente de Quevedo», soberbia conferencia que ya le oí en otra parte con motivo del reciente centenario. Y en la Fundación Universitaria Española, inaugurando un Aula de Poesía, que dirige Luis Rosales y coordina Antonio Porpetta, pudimos oír de nuevo al maestro con «Mi poética y mi poesía», donde el decir inigualable de Dámaso como lector de sus propios versos es todo un gozo irreplicable para los sentidos.

—oOo—

Para la tarde del lunes 23 de febrero estaba prevista la presentación de «Los terroristas», de Ramón Ayerra, y «Esos pólenes oscuros», de Luis Pancorbo, por parte de Luis Suñén y Jesús Torbado. La relaciones públicas de Planeta, Ymelda Navajo, nos escribió una semana después para decirnos que la presentación, también de Oliver, se había trasladado a esta más tranquila semana. En la fecha prevista «no pudimos celebrar el acto —decía Ymelda— por razones obvias». ¡Y tan obvias!

—oOo—

La famosa «Antología consultada», de Francisco Ribes, tan imitada por otras —y ahí tenemos el caso reciente de la andaluza de Manuel Urbano, de la que dice Jiménez Martos en «Nueva Estafeta» que sólo es consultada a medias, pese a la utilización del título de Ribes, cosa a la que no llegaron imitadores anteriores—, sé que va a publicarse, después de un cuarto de siglo, en segunda edición, preparada por María de Gracia Ifach, viuda de Ribes, con importantes documentos y testimonios de aquellos nueve poetas antologados, aunque dos de ellos —Otero y Gaos— ya no están, desgraciadamente, con nosotros. Editorial Prometeo, de Valencia —la que fundó Blasco Ibáñez—, ya tiene en prensa el hoy histórico libro, tan buscado y bien pagado por los estudiosos en las librerías de lance.

—oOo—

¿Interesa Galdós a los lectores de los años 80, un siglo después del apogeo novelístico galdosiano y su realismo fabulador? Los caminos de la novela van hoy por otros rumbos. Pero personalidad novelística como la de don Benito, tan arrolladora, no se ha dado en nuestra literatura en todo este siglo. Y prueba de que Galdós interesa, y se lee y estudia con pasión que no decae, la tenemos en el ciclo que sobre «Lectura actual de Galdós» ha concluido esta semana Ricardo Gullón, a salón lleno, en el gran auditorio de la Fundación Juan March.



—oOo—

Señalaré, por último, ya sin comentario alguno, la conferencia de Montero Alonso sobre el injustamente olvidado «Andrenio» y la lectura poética de Jesús Riosalido —una selección de su libro inédito «Andersens Boulevard», fruto de sus largos años de residencia en Copenhague—, al que presentó Enrique Azcoaga.

—oOo—

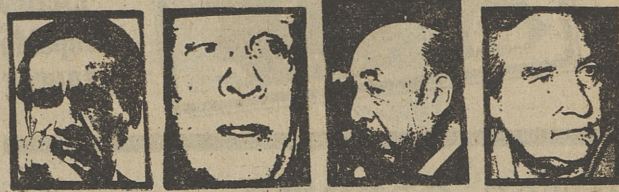
También las presentaciones de tres libros de Bruguera: «Bajo el volcán», de Malcom Lowry, a cargo de Cabrera Infante y Jorge Semprún; «Novelas antes de tiempo», de Rosa Chacel, con presentación de Carlos Barral, y «Textos xostefos»; de G. García Márquez, a cargo de Jacques Gilard, todas ellas en el Centro de Cooperación Iberoamericana, ante una gran concurrencia. Gran asistencia también hubo, y con esto cierto, en la presentación de este último Jueves de la Biblioteca Nacional: el libro de poemas «Los gatos», de Luis J. Clavería, premio César 1980, con intervenciones de Florencio Martínez Ruiz y del poeta premiado.

Escribe Ricardo GULLÓN

Cuatro grandes hispanoamericanos de este siglo

Ni histórica, ni política, ni tradicionalmente cabe hablar de una entidad llamada Hispanoamérica (o Latinoamérica, como los norteamericanos decidieron llamarla). Los países del centro y del sur, lejos de constituir una unidad, se instituyeron en naciones separadas, definidas por sus peculiaridades, con especial insistencia en lo que las distingue. Tan obvias son las diferencias que, soslayándolas, será preferible mirar en otra dirección, hacia la propiedad que vincula a estas naciones con tal fuerza, que un cierto sentido de comunidad se impone, a pesar de todo. Ese vínculo es el idioma: veinte países de América hablan en español, superando en el lenguaje las diferencias de otro tipo; sus escritores han tejido una red de entrañables comunicaciones, que constituye la patria del espíritu de que se sienten ciudadanos y a la que consagran sus lealtades. Sin territorio ni fronteras, la poesía hispanoamericana es una realidad en el ámbito idiomático; que poetas y escritores de ese mundo se llamen entre sí «hermanos», como ha sucedido y sucede, no es afectación, sino reconocimiento de una familiaridad, definida mejor por las hostilidades con que chocan que por las afinidades que comparten.

(ámbito, imagen y presencia de Vallejo, Borges, Neruda y Pazi)



Si de su genio quizá se ha dicho todo, no así de su candor y de su capacidad de entusiasmo, que pude apreciar en los meses que pasó en Austin, como profesor visitante de la University of Texas, donde entonces yo enseñaba. Cuando algunas tardes paseábamos por las calles, entre la Universidad y el centro de la ciudad, dos cosas le atraían y hasta le entusiasaban: las lunas artificiales (medio torres, medio postes metálicos rematados por potentes focos eléctricos) y el comedor del hotel Driskill. Al llegar a las primeras, las golpeaba suavemente con el bastón y decía: «¿Lindo, no?» Algo así repetía frente al Driskill, y con más justificación en el comedor fin de siglo, cuyos detalles de algún modo era capaz de observar.

Si se me permite la confidencia, diré que siento a Paz más cercano que a los otros poetas de que estoy hablando, y no sólo por razones de amistad, sino, sobre todo, por coincidencias de formación y de gusto. Leyendo su obra crítica, creo entenderle mejor que a otros escritores, porque sé de dónde viene y adónde va, porque he leído los mismos libros y visto los mismos cuadros de que habla, y en muchos casos comparto sus reacciones.

Es ya un lugar común reconocer en Rubén Darío (1867-1916) al fundador de la poesía hispanoamericana, el primero en moverse libremente por el mundo de la lengua, desde su Nicaragua natal a Chile, desde Argentina a España, países en que vivió y convivió, no como extranjero, sino como representante de esa comunidad supranacional con la que tan naturalmente se identifican los intelectuales de habla española. José Martí, muerto en combate por la independencia de Cuba, y Darío fueron, si no los primeros en tener conciencia de esa comunidad, si sus más distinguidos propagadores.

LEOPOLDO Panero fue el primero en hablarme del hombre César Vallejo. Le había conocido días antes y estaba entusiasmado por lo que de singular y «misterioso» le parecía ver en él. Acaso la lectura de Trilce, obra difícil, esencialmente problemática, influía en ese juicio que atribuía al autor enigmas de la obra. Quienes entonces teníamos veinte años, nos perdíamos en el laberinto del poema para encontrarnos en sus sombras. Sin entenderlo bien, cosa que no importaba demasiado, pues lo esencial parecía ser «sentirlo», es decir, entrar en una especie de comunicación mística o mágica, con la insólita experiencia creada en el texto, rezumante de una extraña luz que, de algún modo, afectaba nuestra sensibilidad.

SIEMPRE fue para mí un enigma determinar lo que Borges puede ver. Una noche, saliendo del edificio del Unión, donde acababa de dar una conferencia sobre Rafael Cansinos Assens, me dijo: «Aunque usted no lo crea, puedo leer aquel letrero», señalando a uno luminoso que destellaba en Guadalupe Street, a sesenta o setenta metros de distancia. Y ciertamente lo leyó, o al menos dijo lo que el letrero anunciaba.

EN TRE tantos recuerdos suyos como vienen a mi memoria, hay uno que se grabó en ella con perfil muy preciso. Es el haber escuchado con él (y con Dionisio Ridruejo) un disco en que Juan Ramón Jiménez lee el poema «Espacio», que, en opinión de Paz, es uno de los más bellos de la poesía contemporánea. Su atención daba al acto de escuchar una intensidad de participación extraordinaria, como si estuviera rehaciendo el poema en su cerebro, sintiendo la exactitud y el rigor de su construcción, el alcance de las imágenes, la significación de su rica textura verbal, lo irrevocable de las intuiciones cristalizadas en ella. Aquella noche tuve la sensación de haber asistido a una reunión de tres claros espíritus en algún lugar para mí inaccesible, en un infinito que los poetas alcanzaron, aunque no por la misma vía ni en el mismo vehículo. Infinito de la libertad absoluta que en el poema (en «Espacio», por ejemplo, o en «Blanco», de Paz) puede alcanzarse.

SIGLO brillante, el XX, para la poesía de nuestra lengua, a los dos lados del Atlántico. Nombres ilustres y libros de gran calidad son como eslabones de una resistente y variada cadena. Enumerarlos sería tarea larga, y en este momento innecesaria. Baste recordar a quienes impulsaron cambios significativos en la lírica contemporánea: Vicente Huidobro, primer vanguardista de América, definidor y practicante de una escuela poética basada en la invención total, el creacionismo, cuya fundación le disputó el francés Pierre Reverdy; César Vallejo, que partiendo del modernismo pasó pronto a una poesía llena de sombras, de una tristeza y un humanismo expresados en formas simbólicas, a menudo herméticas; Jorge Luis Borges, cuyo punto de arranque fueron también las vanguardias (el ultraísmo español), y que a través de un criollismo metafísico alcanzó una toma de conciencia de lo que el acto de escribir significa, extendiéndose en líricas reflexiones sobre ese acto; Pablo Neruda empezó en las fronteras del modernismo (indigenismo, exotismo, erotismo), para desembocar en la hosca y obsesiva realidad del mundo en que residía: desmesurado, dando rienda suelta a la emoción, ingresa en el caos, para vivirlo y expresarlo, hasta que, alterado, transformado por la guerra civil española, salió de sí para dictarse sus grandes poemas comunitarios; Octavio Paz, acaso el poeta hoy más influyente entre los jóvenes de nuestro idioma, piensa el poema como crítica de la experiencia poética, del poeta que la declara y del lenguaje en que se escribe; participó en la aventura surrealista y quedó marcado por ella: explorar el lenguaje es explorar lo entrañable del ser. Los prestigios del Oriente le atrajeron, y en ellos descubrió que el yo es una ilusión o, como él dice, un conjunto «de sensaciones, pensamientos y deseos».

VALLEJO hacía tertulia en Negresco y en la Granja el Henar, dos céntricos cafés madrileños ya desaparecidos. Le hacía coro un grupo de gente, jóvenes en su mayoría, que, atraídos por el poeta, encontraban lo que (dadas las connotaciones de la palabra) no llamaré el político, sino el hombre entregado a una causa sagrada: la liberación de los sometidos, el ensalzamiento de los humillados.

NERUDA fue, en cierto sentido, cuanto Borges no podría ni querer ser: torrencial donde aquel contenido, enumerativo en vez de sintético, populista y no elitista... Incluso físicamente, Neruda desplazaba una voluminosa humanidad, sobre todo en sus últimos años, mientras Borges ha ido haciéndose más escueto. Los dos, creo yo, ganaron con los años. Al Neruda agresivo, unas veces con razón y otras sin ella, de la juventud y aun de la madurez, le sucedió el hombre reposado y seguro de años más recientes; así el Borges actual, distante del polemista juvenil, más empeñado en la brillantez y en la paradoja que en la exactitud.

SUS rasgos eran aindiados; los ojos, oscuros y de mirada tranquila. Vestía muy pulcramente y al hablar se detenía, como si vacilara un momento, pensando en lo que decía o iba a decir, aunque su tono era muy seguro. Si los conturbios discutían y hasta vociferaban, no parecía sorprenderse. Les dejaba hacer, escuchaba vagamente, sonriendo un poco, y continuaba hablando cuando las voces se apaciguaban. En Madrid sólo le vi una vez, y la impresión que me produjo fue, sobre todo, de serenidad. Otros le entendieron apasionado; no fue ése mi sentir: una gran calma le aislaba un poco de quienes le rodeaban.

Via Neruda por última vez en Caracas, verano de 1970, con ocasión de un congreso de escritores hispanoamericanos, al que yo fui invitado como «observador». Una mañana llegó al lugar de las reuniones y en seguida le cercaron los asistentes a ellas: unos, solicitando autógrafos; otros, buscando en el contacto con el poeta un alivio a los lamparones de la mediocridad. Durante tal vez media hora, o más, ni fue posible, ni yo lo intenté, atravesar aquella barrera de entusiasmo. Cuando al fin logré hacerlo, me dijo que había creído que no me acercaría a saludarle; recordando algo que Lytton Strachey dice en su biografía de Queen Victoria, le contesté: «Pablo, es que usted ya no es solamente un poeta, sino una institución.» Y apenas comenzamos a conversar (preguntándole por amigos comunes), los entusiastas admiradores se interpusieron y nos separaron. «Venga a verme», dijo a modo de despedida. Pero ya no fue posible hacerlo.

A Borges le conocí en Buenos Aires, año de 1960. Su madre, Leonor Borges, me llamó al hotel y concerté con ella una visita a la Biblioteca Nacional que él dirigía. El poeta se me apareció en su laberinto de libros, moviéndose entre ellos con una seguridad a la que su ceguera no era obstáculo, señalándole las piezas raras o curiosas, sin equivocarse ni una vez, como si la memoria hubiera crecido en términos inusitados para compensar la pérdida de visión.

DE Neruda a Paz la distancia no es tan considerable, como alguien se empeña en verla, si prescindiendo de lo político nos atenemos a la coincidencia en lo poético, en la devoción por el poema y por la poesía. Mas ambos son grandes poetas eróticos, exaltadores del amor carnal (descendientes del Rubén Darío que cantó la celeste carne de la mujer y vivió para ella, aunque acosado por remordimientos intermitentes que los herederos no sienten).

ESA memoria me llamó de tal modo la atención, que, tiempo adelante, se me ocurrió embromarle, escribiendo una pequeña parodia de narración unamuniano-borgiana, en que conté cómo Borges había retenido el argumento de un drama perdido de Unamuno, que años antes le leyeron. La parodia fue aceptada como descripción de un texto auténtico e incorporada a las obras completas de Unamuno, bajo la fe de la fabulosa memoria de Borges, a quien se creyó perfectamente capaz de recordar una obra dramática, con sólo oír la una vez.

QUIZA este recuerdo y este paralelo se me impone por una coincidencia decisiva que he sentido, tanto como observado, en Jiménez y en Paz. Su constatación de que la poesía es producto de otro que soy yo, de una voz que, siendo de ese otro, es la que reconocen como propia. Jiménez se pensaba «medium sonámbulo» de una voz que no entendía bien, aunque estaba seguro de que algún día podría descifrarla por completo; Paz llama inspiración a esa voz extraña, y piensa que el yo la incluye como deseo, como postulación del ser que quiere ser. Si le entiendo bien, inspiración y deseo son una misma voluntad de realizarse, de convertir en presencia lo que es ausencia, en conocimiento lo que es desconocido.

QUE Paz vive entre «conjunciones y disyunciones» es cosa sabida. Lo proclama el título de uno de sus libros más imaginativos. Lo que no suele advertirse es el grado de integración en que se dan, en su vida y en su obra. La palabra poética trasciende las oposiciones en el poema, como el amor trasciende las diferencias en la vida. Tal vez ésta es la razón de que Octavio Paz se me apareza como hombre tan equilibrado, que uno siente a veces la tentación de contradecirle, para provocar un apasionamiento que rompa, siquiera transitoriamente, el equilibrio.

CONVIVIR con Paz es una experiencia digna de ser vivida: mejicano y muy mejicano, yo lo sentía europeo y universal, moviéndose con tanto desembarazo en la lectura de las piedras solares aztecas como en la exégesis del soneto en ix, de Mallarmé, y en la del haiku de Basho. Conversador extraordinario, no deja en la conversación lo mejor suyo, algo se recata: lo indecible, lo inefable, la sustancia de sus poemas que (como dije en otra ocasión) tan poseídos pueden estar de erotismo, que su escritura parece ser el equivalente del coito.

NUMERO 3 DE «LA PLUMA» (Segunda época)

LA revista cultural «La Pluma», que fundara y dirigiera Manuel Azaña, alcanza el número 3 de su segunda época. En su consejo de dirección figuraron Jorge Guillén, como presidente de honor, y los vocales Cristina Alberdi, Santiago Amón, JosN Luis Cano, Eduardo Galeano, Manuel M. Azaña y Julio Vélez, que actúa de coordinador. Tras

un editorial anónimo firman el capítulo de la sección «Ideas»: Fernando Savater, con un breve trabajo titulado «Los viajeros del amanecer», refiriéndose a las lecturas infantiles; Julio Vélez, con un ensayo titulado «Cultura y crisis: una aproximación», y Julio Rodríguez Puértolas, con un anticipo de estudio sobre el tema «Fascismo y poesía». En el apartado de la creación, narraciones y poesía, que forman Eduardo Galeano, Antonio Ferrer, Mario Benedetti, Alicia Cid y Carmen Re-

sino. (Destaquemos que el largo poema de nuestra colaboradora Alicia Cid, titulado «Poema de al lado del asiento del conductor» es la primera y estre mecedora muestra de su actividad poética desde la publicación de su segundo libro «Nada y el corazón»). En «Dossier», los interesantes estudios «Retrospecto y avance», de Armand y Michelle Materlat, «Entre el sueño y la pesadilla», de Giles Multigner, y «Hacia una sociedad uniformizada», de Eduardo Gómez de Enterría.

INVITACION A LA ANTROPOLOGIA CULTURAL DE ESPAÑA, de Carmelo

Lisón Tolosana, Akal de bolsillo.—El profesor Carmelo Lisón, director en la actualidad del departamento de Antropología de la Facultad de Sociología de Madrid, reedita este breve trabajo de invitación a la antropología cultural de España, en el que trata de plantear la comple-

ja problemática de esa ciencia en nuestro país con seriedad, rehuendo la lucubración vana; a pesar del caleidoscópico mundo hispano, y a pesar de la dificultad de e intenciones ajenas, y en contra de la opacidad de numerosas instituciones y asociaciones, ha pretendido encontrar modalidades descubrir medios y maneras que orienten sobre la naturaleza de la Antropología cultural española. Esta invitación está en la línea de otros importantes estudios del profesor Lisón Tolosana, como Brujería, estructura social y simbolismo en Galicia;





Escribe
Leopoldo
AZANCOT

ENTRE ORIENTE Y OCCIDENTE

POESIA EN LA NOVELA

ROMPIENDO con las rutinas de la edición española, Ediciones Albia ha tenido el acierto de dar a conocer en castellano dos novelas de las que no se había hablado en España previamente: «El desconocido» y «La liberación de un sueño», de Andrée Chéhid, escritora egipcia de expresión francesa, que se había forjado con anterioridad una reputación como poeta.

Varios datos hacen recomendable la lectura del presente volumen. Ante todo, que su autora sea prácticamente desconocida entre nosotros, hecho que hay que valorar en un momento como el presente, caracterizado por un cierto conservadurismo frente a cualquier novedad literaria. Después, que su autora no juegue la carta fácil de ese feminismo de marketing que tantos estragos viene causando en España de algún tiempo a esta parte.

Luego, que en ambos relatos se dé una fusión de los principios literarios esenciales de Oriente y de Occidente: forma de diálogo entre culturas de más eficaces efectos que el meramente conceptual. Y, en fin, que Andrée Chéhid haya procurado abatir las fronteras que separan poesía y novela.

¿En qué sentido puede decirse que esto último sea así? En dos, cuanto menos. En efecto, las novelas que nos ocupan deben buena parte de su inequívoca modernidad al hecho de que se sirven en ocasiones de técnicas puramente poéticas que adquieren un valor narrativo en función del lugar que ocupan en la estructura novelesca. Aún más, sin embargo, a otro hecho de importancia fundamental: que Andrée Chéhid no permite que esa estrecha concepción del realismo en uso en Occidente —según la cual las zonas de sombra son consideradas incompatibles con la razón— coarte su comprensión de lo dado. Hay, así, en sus obras una voluntad decidida de extender todo lo posible el campo de lo racional; una voluntad que se traduce en la búsqueda de un equilibrio casi imposible entre lo ya objetuado literariamente y lo que aún no ha sido sometido a formalización por medio de la escritura, entre la atención prestada al mundo —que aparece transfigurado por su subjetividad— y la otorgada al hombre, visto siempre como una mezcla desconcertante de sujeción y de libertad.

Escribe
Alfonse
MARTINEZ-
MENA



Otra historia de amor de Erich Segal

CON menos melodramatismo que «Love Story», incluso escasas y distintas porciones de este ingrediente, Erich Segal, el famoso autor de aquella famosísima y popularísima historia de amor, novela rosa a lo moderno en la que jugaba con todos los elementos de hábitos sociales para conmover al público, desde el más juvenil al más adocenado, por otra parte ahito de espionajes, drogas, erotismo, crueldades e intrigas policiales, vuelve por sus fueros del relato sentimental, directo y efectivista, escribiendo «Un hombre, una mujer, un hijo», que también tiene mucho de historieta rosa desplazada y atributos para satisfacer la demanda de un mayoritario sector de amplio espectro, predispuesto a emocionarse con los conflictos internos de una pareja feliz que, accidental e inesperadamente, ve roto el ritmo de su placida existencia con la aparición de un imprevisto personaje que les hará replantearse la vida futura en ejemplar rasgo de comprensión y tolerancia conmovedores, sin detrimento grave de un amor, ahora de madurez y aceptación mutuos. La novela ha sido editada por Bruguera en su colección Cinco Estrellas hace apenas unas cuantas semanas.

CURIOSAMENTE el protagonista principal de la obra es un profesor de estadística, y decimos curiosamente porque las posibilidades de que se produjera lo que se produce, estadísticamente, son remotas. Estamos ante un arquetípico acomodado matrimonio americano, con dos hijas de corta edad, que, de repente, es sacudido por un acontecimiento como la aparición de un muchacho francés, huérfano de cierta doctora con la que el padre de la familia ejemplar tuvo una eventual aventura años atrás. Ni el profesor de estadística ha vuelto a acordarse de aquella muchacha que conoció durante un viaje profesional a Europa, ni, por supuesto, te-

nía la más remota sospecha de la existencia de un hijo, este Jean-Claude, a punto de ser internado en un establecimiento para huérfanos sin familia si no aparece alguien que se haga cargo de él, como tutor, adoptándolo, o como parece más natural, reconociéndolo como hijo auténtico. Este es el dilema que se introduce por la puerta grande del hogar de los Beckwith cuando del consulado francés les comunican la orfandad del chico y, después, a través de un amigo de su madre, la conveniencia de que pase una temporada de vacaciones en América, con un padre ignorado, mientras se demora su internado y se replantea el futuro del muchacho.

NO hay mucho más. La aparición de Jean-Claude, cortés, educado, estudioso, complaciente, es aceptada entusiásticamente como novedad por las hijas matrimonio americano y el chico, poco a poco va despertando instintos paternales en el clima de conflicto sentimental que amenaza un hogar, hasta entonces estable, en el que la felicidad de la pareja y de sus hijas era una constante habitual. Para Sheila, la esposa amante de Bob, que es el nombre del padre del muchacho, el descubrimiento de la infidelidad de su esposo y más aún el de la existencia del fruto de aquella lejana aventura, supone un duro golpe, una suerte de trauma difícilmente superable que le aleja de la vida conyugal, al tiempo que comienza, sin pretenderlo ni desearlo, a sentir cierta compasión y afecto por Jean-Claude, tan bien acogido por sus hijas, especialmente en el trance de una enfermedad del muchacho que ha de ser sometido a una pequeña intervención quirúrgica.

COMO se ve, si está presente el melodrama por múltiples conductos, y las páginas del libro van mostrando la tensión y dificultades creadas en el seno de una familia que había convivido normalmente hasta la extrema situación creada por la aparición de ese hijo que viene a interponerse entre hombre y mujer.

ERICH SEGAL
**Un hombre
una mujer
un hijo**

CON lenguaje directo, técnica muy dialogada y ritmo casi periodístico, Erich Segal desarrolla la trama, sin olvidar, por supuesto el análisis de las reacciones de los dos personajes fundamentales del conflicto, que sin solucionar al final de la novela, con la partida del muchacho hacia su país, una vez terminadas las vacaciones de verano, y ya sabedor de quién es su padre, deja, no obstante, abierta la ventana a lo que ha de ser el futuro, entreviéndose la incorporación, antes o después, del chico como tercer hijo aceptado de una familia que ya no volverá a ser exactamente como antes, pero que se ha redescubierto a sí misma en sus íntimas raíces y consecuencias, quizá para solidificar de alguna forma los lazos que la unen.

SENTIMENTAL, sensiblera mejor, conmovedora y vertida a la concesión de emociones al lector mayoritario, sin pretensiones estilísticas ni literarias, esta novela ha alcanzado el éxito al que están abocadas las historias de este tipo, con tal que estén escritas con cierta dignidad, porque el público ávido de estremecimientos melodramáticos tampoco es demasiado exigente, y a él está destinada cumpliendo con creces su propósito inicial.

EL FIN DE LA CABALLERIA

“MUERTE DE ARTURO”

DE todos es sabido que los libros de caballerías españoles constituyen la descendencia degenerada de una serie de obras maestras francesas, que, durante los siglos XII y XIII, utilizaron la llamada «materia de Bretaña» —y en especial, las aventuras del legendario rey Arturo y de sus compañeros— para alcanzar objetivos muy variados —es fundamental al respecto el libro de Erich Köhler sobre la aventura caballeresca—, entre los que destaca la revitalización de la poesía por intermedio de lo mítico. Una de las más altas manifestaciones de este ciclo admirable —que encontrara precedentemente en Chrétien de Troyes un genial valedor— fue «La muerte del rey Arturo» (Alianza Tres), quinta y última parte del «Lancelot en prosa», y la más bella de todas, que, en excelente traducción de Carlos Alvar, acaba de aparecer entre nosotros.

Sobre este libro excepcional, Jean Frappier escribió en los años 30 una tesis insuperable, reeditada en fecha reciente por Droz, que ningún aficionado al tema debería ignorar. Y fue el mismo Frappier —máximo especialista en Chrétien de Troyes—, quien, en un artículo titulado «La bataille de Salesbieres», recogido en su obra póstuma «Amour Courtois et Table Ronde», mejor supo calibrar la grandeza del libro que nos ocupa. Para él, el relato de la batalla citada —con el cual se cierra «La muerte del rey Arturo»— «se cuenta entre los más bellos y poderosos de la literatura artúrica, y aun de toda la literatura de la Edad Media», juicio que es forzoso compartir. Destaca, en apoyo del mismo, la intensidad dramática del episodio y la originalidad con que es abordado a su través el tema del hombre frente a su destino, a todo lo cual hay que unir la comprensión de que da muestras el autor de los problemas morales y religiosos implicados en el «fatum» de que se encuentra preso el mundo de Arturo.

El desconocido autor de «La muerte del rey Arturo» puede, en consecuencia, ser tenido por uno de los más grandes poetas de la fatalidad. Su importancia, sin embargo, desborda con mucho esta caracterización, forzadamente restrictiva: es, además, uno de los maestros más sutiles de lo maravilloso, un hombre que se sirve del juego psicológico —siempre, en él, muy sutil— para alcanzar la poesía. Abandoné, en consecuencia, todo prejuicio acerca de lo que es o no es la literatura francesa medieval, y léase este relato con la inocencia que le es debida: su excepcionalidad se impondrá sin esfuerzo al lector, abocándolo al deslumbramiento.

Si tomamos en consideración las tesis de Köhler sobre los fundamentos sociopolíticos de la epopeya artúrica, forzoso será convenir que esa epopeya, y en especial «La muerte del rey Arturo», ofrece un modelo insuperable de literatura ideológica trascendida en poesía. Hoy, cuando tantos sostienen que la literatura, para permanecer en su esencia, debe de desembocar en la asepsia, dicho modelo puede inducir a muchos a revisar sus puntos de vista acerca del particular. De donde, la oportunidad de la traducción presente.

UN LOBO SOLITARIO

DYLAN
THOMAS



NACIDO en 1914, muerto en 1953, Dylan Thomas no ha encontrado aún aquí el reconocimiento que le es debido. Muy otra —lógicamente— resulta su situación en el mundo de lengua inglesa: apenas desaparecido, el personaje —ebriedad y bufonía, inconfundible y arrebatos líricos— que tan laboriosamente creara y al que asumiera de un modo que no cabe calificar sino de suicida, se convirtió en una especie de ente mítico y emblemático para la juventud, y su obra, en una de las escasas realmente populares —a pesar del hermitismo que la caracteriza en buena parte— de nuestro siglo. La publicación en formato de bolsillo de «El visitante y otras historias» (Editorial Brujuna), que reúne algunos de sus mejores relatos, debería de servir para que la importancia de este escritor galés, poeta y narrador, guionista cinematográfico y dramaturgo, sea celebrada entre nosotros como merece.

Puritano obsesionado por el sexo, místico en ocasiones y descreído otras, dotado de un genio fulgurante que no lograba controlar, Dylan Thomas fue uno de esos escritores que buscan la seguridad que tan dolorosamente les falta en el cultivo maniaco de un formalismo que les resulta intrínsecamente ajeno. Fue un ser de contradicciones. A más de las anteriormente reseñadas, tuvo que sufrir en propia carne, con el espíritu desgonzado, el conflicto entre su fascinación por el pasado del País de Gales y su vértigo por la vida norteamericana, paradigma de modernidad. Reposando su grandeza sobre el valor y el instinto que le permitieron hacerlas suyas simultáneamente, a pesar de las tensiones dolorosas a que ello daba lugar.

Los cuentos que integran «El visitante y otras historias» nos abren de par en par las puertas que dan acceso a la intimidad de Thomas. Sus mejores virtudes están reunidas aquí: un sentimiento trágico de la existencia que se resuelve en lirismo; la sabia coexistencia del niño que fue con el adulto que nunca llegó a ser del todo; unos dotes verbales restringidos, pero a los que la pasión creadora logró extraer frutos de una rareza que escapa a las posibilidades de escritores originariamente mejor pertrechados.

Escribe
Manuel CEREZALES

"GENTE OSCURA"

Por
Elena SANTIAGO



ELENA Santiago se complace en extraer del mundo de los niños el asunto y los personajes de sus novelas. En un ejercicio de amor y conocimiento en el que se trasluce el deseo de desentrañar las vivencias de la edad más ingenua, y no por ello menos misteriosa, de la criatura humana, mediante la observación atenta y persistente de los movimientos del alma infantil. Y en este ámbito de creación artística, uno de los temas insistentes es la dificultad de comunicación entre las generaciones de padres e hijos. Incomunicación que no se refiere a los cambios de ideas, creencias y costumbres de nuestra época, sino a la incompreensión mutua por razones de edad, por la diferente actitud ante la vida de los que suben los primeros tramos de la existencia y de los que descienden los últimos.

PARA Tona, la protagonista de «Gente oscura», los familiares con quienes convive —padres, una tía solterona y un hermano— son prácticamente unos desconocidos y ella, pese a su alma transparente, resulta también una extraña para los otros. Se quieren, pero no se entienden. La niña, a medida que se acerca a la adolescencia, va sintiendo la necesidad de dar expansión a los impulsos y sentimientos naturales, los anhelos de su alma y los latidos de su cuerpo. Se siente agobiada respirando la atmósfera cargada de su hogar y el ambiente moral del pueblo.

DE la pugna de esta adolescente por ser como es y no como quieren que sea trasciende una crítica de los sistemas de educación represivos de los instintos y pensamientos espontáneos. Tona no se rebela; quiere solamente, de modo más o menos consciente —no sabe formularlo de modo expreso—, que la vean tal como se muestra, que no la interpreten torcidamente sus actos, ejecutados sin la menor malicia y que crean sus palabras en cuanto expresan sus verdaderos sentimientos. Sus esfuerzos son inútiles. Se ve rodeada de recelos, precauciones, advertencias sobre lo que pensarán y dirán los demás acerca de sus formas de com-

portarse. No sabe qué partido tomar. Una tradición asfixiante, una religión farisaica, una moral casuística y discriminatoria, un sentido insolidario de las clases sociales, separadas por la desigualdad económica, le impiden vivir y hablar con naturalidad y la hacen abrigar el temor de que un día ella se verá fatalmente atrapada en el engranaje social aborrecible. El asunto de la novela se resume en la contraposición de una muchacha frágil, indefensa, para quien la vida es un espectáculo bello e incitante en el que se cree llamada a participar y la actitud de sus mayores, inspirada en una moral intolerante de miedos, sospechas y prohibiciones, una moral que eleva simples prejuicios sociales a la categoría de dogmas.

TONA es un personaje primorosamente dibujado. Tiene antecedentes en la literatura este tipo femenino de mirada limpia, cargada de vehemencia poética que se enfrenta al muro de incompreensión de sus mentores. Pero Elena Santiago no opera con figuras literarias, sino que utiliza para su creación elementos tomados seguramente de la vida real. Modela el retrato de Tona con delicadeza de miniaturista, con una serie de pinceladas que aportan matices reveladores de

la evolución que al compás de los acontecimientos configuran el espíritu de la joven. Múltiples y pequeñas reacciones ante hechos y situaciones del existir cotidiano, dan el relieve de su personalidad. La acumulación sucesiva de rasgos y motivos constitutivos de un carácter y determinantes de una conducta, no causan fatiga, al contrario, animan la lectura generando expectación ante el destino de esta adolescente cuya patética aventura se entaña en el ánimo del lector, cautivado por las peripecias de una vida tan simple al tiempo que tan sugestiva.

LOS demás personajes, bien perfilados, sirven de piedra de toque de la protagonista, y el pueblo constituye el paisaje de fondo. La escritora no se detiene a describir el lugar de la acción ni el entramado social, pero avanza los datos suficientes para que, gracias al poder de sugerencia y de síntesis de su pluma, el lector se imagine el medio socioeconómico y las costumbres de un pequeño pueblo rural, modelo de tantos otros esparcidos por la geografía española. Las arcaicas formas de vivir y los hábitos mentales de la sociedad rural corresponden a la decadencia de una cultura acosada por la incontenible emigración hacia la ciudad, el perfeccionamiento de los medios de transporte y la influencia de los modernos sistemas de comunicación audiovisual. La novela deja constancia de este mundo residual.

NO plantea Elena Santiago formulaciones teóricas, pero sí encubre una intención de carácter sociológico, hábilmente diluida en el limpio proceso

narrativo. Intención que, unida a la novedad del estilo, confieren a la novela un vivo tono de modernidad. En el prólogo a «Acidos días», novela premiada en el concurso de Novelas y Cuentos, que supuso la consagración del nombre literario de Elena Santiago, Dámaso Santos le dedica unos juicios valorativos, que pueden aplicarse perfectamente a «Gente oscura»: «...con los despliegues, los ritmos, las iteraciones, las elipsis, las referencias oblicuas que definen la novela moderna, desde James Joyce, Virginia Woolf, Proust, Faulkner o, más cercanamente, Onetti. Técnicas, e incluso lecciones que se realizan, se aplican o surgen filtrando en mil tamices los golpes de la intuición, de las vivencias pensantes y germinativas de la inspiración sobre el tema propuesto. Obra de una escritora muy consciente del oficio, pues».

EN las palabras entrecuilladas quedan registradas las cualidades relevantes de la narrativa de Elena Santiago, su prosa reiterativa, de modulaciones musicales, la depuración de la técnica que esconde, bajo su apariencia de espontaneidad, una asimilación inteligente de los procedimientos de la narrativa contemporánea y, sobre todo, su facultad de captar intuitivamente la vida interior de las gentes humildes, de la «gente oscura» —las personas comunes—, que, al transformarse en creaciones literarias, no ceden en interés humano, ni en valor artístico a la pintura de las gentes de vida y apariencias más llamativas.

Escribe Luis Antonio
DE VILLENA

RAFAEL ALBERTI Y EL ARTE DEL SONETO

MUY meritoria me parece la idea editorial de Seix Barral (por lo que tiene de nueva) de encargar una antología de género a un autor determinado, en este caso, a Rafael Alberti (1). Las antologías de género (temáticas otras veces) pueden contar con la limitación, más aparente que real, de no mostrar toda la obra del poeta, pero permiten —por constancia de línea— ver más nitidamente sus aciertos, sus limitaciones y su virtuosismo. Y resulta que, además, si género o tema realmente permiten hacer una antología, también ofrecen una válida visión de conjunto del autor de que se trate. En Alberti el género escogido es el soneto. Y digo género porque el soneto no es sólo una determinada estrofa, de origen italiano; ni sólo una determinada estructura métrica en endecasílabos o alejandrinos, sino (y ya desde su origen) una manera de abordar el poema y, por supuesto, una tradición de lenguaje y de actitud poética. Hacer un soneto (desde los cuatrocientistas del marqués de Santillana) es enfrentar un mundo (heredado de Dante y los stilnovistas y formalizado por Petrarca) y la concepción de amor y vida que ese mundo conlleva.

El soneto ha avanzado después, naturalmente, pero ha tenido siempre un cierto código peculiar (mejor conservado gracias al molde estrófico), de suerte tal que ir a escribir un soneto es condicionarse, cargarse de esa peculiar tradición de metáforas, topoi y sonido... Porque no es lo mismo —y por supuesto no hablo de medida— escribir un soneto que un romance.

Alberti —lo confiesa en el prólogo a sus 101 sonetos— ha sido siempre un enamorado de la estrofa, atreviéndose con ella aun en aquellos años en que el triunfo estrepitoso de las vanguardias y los ismos había arrumbado al soneto, cargado de joyas modernistas, al rincón de los inservibles trastos.

En *Marinero en tierra* (1924), su primer libro, hay ya muy buenos sonetos, aunque a veces de circunstancia, incorporando la imaginaria ultraísta, primero, y neogongorina, después, a la renovación de la estrofa, al tiempo que la presencia nostálgica del mar daba coherencia a esos textos dentro del conjunto armónico del libro.

Con *Cal y canto* (1928) la utilización de un soneto nuevo, pero de cuño tradicional, alcanza sus mejores cotas. *Araceli* o *Amaranta* (por citar dos de los recogidos en esta antología) son admirables muestras de preciosismo lingual:

*Rubios, pulidos senos de Amaranta,
por una lengua de lebril limados.*

A partir de los primeros años 30, la militancia política de Alberti (radical, entonces) le lleva desde *De un momento a otro* a una parte de *Entre el clavel y la espada* (1940), a abordar, quizá por vez primera, el soneto como arma poética, un soneto corrosivo y elemental, donde la fuerza triunfa de la estructura. Es una *poesía de combate* o de militancia que tange (sin llegar a la identificación) los postulados de lo que luego será la *poesía social* o la *poesía protesta*, con las que guarda evidentes afinidades. Dice en un soneto, sin título, de esa época:



*Mordido en el talón rueda el dinero
y se retuerce ya en su sepultura,
con la Iglesia y el hambre, la locura
del juez, del militar y del banquero*

Claro que en los momentos menos obvios de esta poesía, lo que resuena también (y se percibe en algunas imágenes) es la llamada revolucionaria del surrealismo, que, mediando la década del treinta, se había convertido, sin abandonar sus exigencias literarias, en un llamado también a la revolución política. Bien que en ambos terrenos llegase a chocar —y muy pronto— con el nada fértil *realismo socialista*.

Con *A la pintura* (1949) se inicia, posiblemente, el declive en la poesía de Alberti. Sonetos de circunstancia llenan ese libro, demasiado *virtuoso* para ser bueno. *Retornos de lo vivo lejano* (1958), libro, por cierto, sin sonetos, y después *Roma, peligro para caminantes* (1969) serán dos excepciones en esa trayectoria. *Roma...* no es un libro profundo, pero está lleno de aciertos de expresión y de matiz, y el soneto vuelve a ser pauta dominante. Un último soneto amoroso de un libro inédito —*Amor en vilo*— nos hace presentar un Alberti más auténtico, lejos de tanta poesía ocasional, circunstancial, votiva u ocurrente como le ha ocupado, por gloria del nombre, en los últimos tiempos.

Ciento un sonetos que sirven a enseñarnos, muy bien y desde una constante estrófica, lo mejor y lo peor de la poesía de Rafael Alberti. De un lado, la ausencia de una cosmovisión profunda y sólida —como sí la tienen Guillén, Aleixandre o Cernuda—, lo que impide esa cohesión de fondo que es el marchamo seguro de toda una gran poesía. Pero, de otra parte, la indudable maestría técnica, el virtuosismo formal (sobre todo en la estrofa) y la fuerza, el indudable aliento poético que es la garra, con la inquietud inicial, de los mejores momentos de Alberti. Una buena muestra, para un juicio que ya puede hacerse con perspectiva.

(1) Rafael Alberti. *Ciento un sonetos*. Seix y Barral, Serie Mayor. Barcelona, 1980.



Congreso Juanramoniano, en Moguer

LA Universidad de Sevilla y la Diputación de Huelva convocan para el mes de diciembre en Moguer un Congreso Internacional conmemorativo del centenario de Juan Ramón Jiménez. La comisión organizadora estará constituida por el rector magnífico de la Universidad de Sevilla, don Fran-

cisco García y García, como presidente, y como vicepresidente, Emiliano Sanz Escalera, presidente de la Diputación de Huelva. Son vocales el vicerrector, Guillermo Jesús Jiménez Sánchez; los decanos Vidal Lamiquiz Ibáñez, José Arellano Catalán y Emilio Gómez Piñol. Catedrático Juan Collantes de Te-

rán, el secretario de publicaciones de la Universidad y los alcaldes de Huelva, Moguer y Palos de la Frontera, y el delegado del Ministerio de Cultura en Huelva, José Martínez de Gijón. José Antonio Marín Rite Carlos Gamón de la Cruz, Pilar Pulgar Fraile y Antonio Macheño Jiménez. Son

secretarios ejecutivos Jorge Urrutia Gómez, catedrático de Literatura Española en la Universidad de Sevilla, y Francisco Pérez Serrano, director de la casa-museo Zenobia y Juan Ramón, de Moguer. «Quisiéramos —se dice en la convocatoria— que estas jornadas dedicadas al máximo poeta español con-

temporáneo no fueran sólo resumen de lo pensado y escrito ya sobre él, sino también motivo de interés y estímulo para los más jóvenes estudiosos españoles e hispanoamericanos. Por ello, esperamos ver en Moguer y en La Rábida, en los tradicionales lugares juanramonianos, el fecundo coloquio y el trabajo de especialistas y de actuales universitarios, en cuyas manos está el amor futuro por la obra del poeta, de «Andaluz universal».

Escribe Santos AMESTOY

BALANCE CON JAVIER TUSELL

1 EXPOSICIONES Y RESTAURACIONES

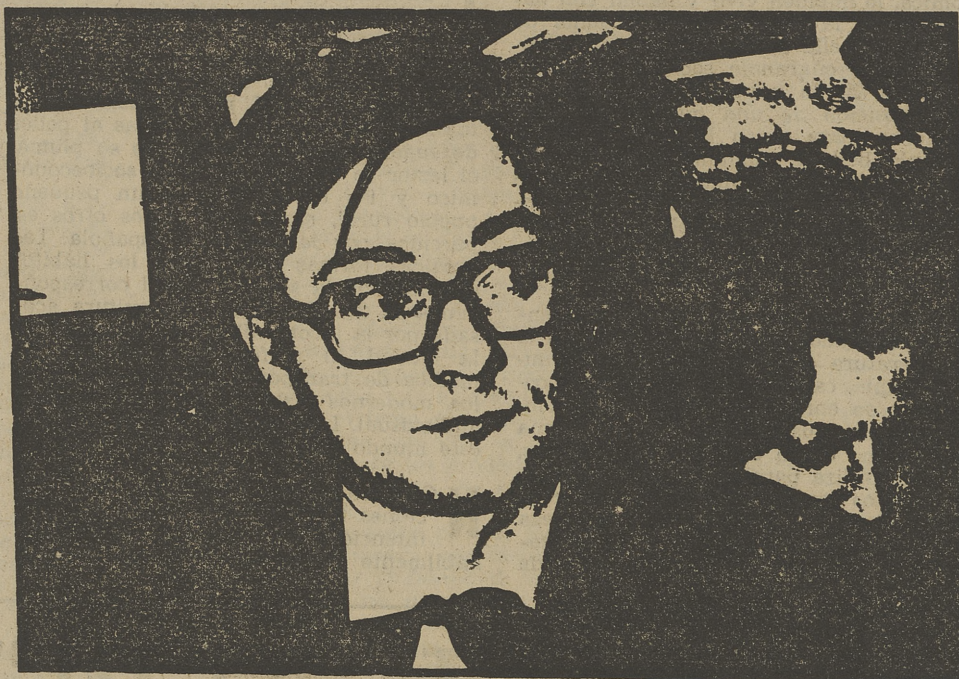
HACE poco más de un año entrevistábamos al director general de Bellas Artes (entonces se titulaba de otra manera), Javier Tusell. Hacia escasos meses que había accedido al cargo. La entrevista de entonces, aunque ya recogía algunas realizaciones de urgencia, se resolvió en un catálogo de proyectos, planes y declaraciones de principios. Hoy nos sorprende —y lo mismo ocurrirá a nuestros lectores— que la charla mantenida con Tusell se haya convertido en un verdadero balance de toda una labor. A veces nueva entre nosotros, como luego se verá.

ENREVISTAMOS al director general el mismo día en el que se había anunciado que en la primera quincena de este mes el Gobierno español (y en su nombre el propio Tusell y el diplomático Fernández Quintanilla) reclamaría oficialmente el «Guernica», de Pablo Picasso, ante el Museum of Modern Art (MOMA), de Nueva York, su depositario. Se declaró también entonces que el Gobierno renunciaba a la vía judicial, dada la lentitud del procedimiento, aunque había hecho acopio de documentos que probaban holgadamente la propiedad del cuadro. La totalidad de la Prensa y nosotros mismos, en nuestro pasado número, dimos noticia de ello. Hoy, y a los efectos de esta entrevista, bástenos repetir que tras el trabajo de acopio y selección del material documental en torno al «Guernica» se adivina no sólo un equipo cualificado, sino, además, la especialidad en historia contemporánea del catedrático de Valencia y director general.

Mas si el «Guernica» es una pieza sustancial de nuestro patrimonio artístico (por ser de tan grande magnitud la evidencia reveléle al propio Picasso), todavía en depósito en un museo extranjero, no es menos cierto que el resto, aunque en el solar patrio, demanda la imperiosa necesidad de su total rescate, salvaguarda y promoción para el conocimiento de los españoles y el asombro de los visitantes. He aquí, pues, por qué la noticia de la reclamación del cuadro de Picasso motiva las siguientes respuestas del director general de Bellas Artes a nuestras preguntas, de las que esta semana transcribimos una parte:

—Efectivamente —responde el director general a nuestra pregunta por la reciente política de exposiciones—, éste sea, quizá, el aspecto más espectacular y más visible de la política de la Dirección General. Pero ello obedece a una razón muy sencilla, y es que es lo más fácil de cambiar en poco tiempo; es relativamente fácil hacer la exposición de un artista contemporáneo como Tapies o Chillida o Guerrero, que lo merecen y no habían sido tenidos demasiado en cuenta. Más difícil es, desde luego, llevar a cabo una de esas exposiciones que requieren una larga preparación. Por ejemplo, la de la guerra civil nos ha llevado un año; la de los iberos requerirá un año y medio, y hay otra que tenemos desde hace más de un año en el telar, me refiero a la de la «Imagen romántica en España»; la antológica de Picasso también va a llevar mucho tiempo... Pero, pese a todo ello, es cierto, como digo, que este sector de actividades es el que da más sensación de cambio. La enseñanza mayor que he sacado en el año y medio que llevo en la Administración es que una labor que valga la pena necesita un lapso no superior a cuatro años, pero tampoco inferior a tres, si quieres que las cosas se consoliden y vayan bien. Cuando notas, por ejemplo, lo hecho en materia de restauraciones o de acondicionamientos de museos es tras la permanencia de varias anualidades. Ahora se empieza a notar que algo se ha hecho por esta Dirección General y por otras, como la de Arquitectura, y por las Diputaciones Provinciales, en lo tocante a restauración de monumentos.

—¿Cuál es la línea seguida en la política de exposiciones?



- Principios de la política de exposiciones:
 - Reconocimiento del arte contemporáneo y de sus creadores
 - Exigencia de calidad
 - Integración en los circuitos internacionales
- «El visitante de una exposición ha de sentir que el dinero de los impuestos renta en este campo»
- Hace año y medio había sesenta obras de restauración en toda España. En este momento hay más de mil. Hemos duplicado también el número de declaraciones monumentales»

—Línea básica y principal ha sido el reconocimiento del arte contemporáneo; honrar a los artistas más significativos del arte contemporáneo, a sus creadores. En segundo lugar, diría yo, tirar siempre para arriba, no ceder un punto en cuanto a calidad. Uno sabe que si adopta una actitud pasiva no tiene ningún problema. La Administración que cuenta con algún dinero —no mucho— puede cómodamente montar cualquier exposición. Una exposición buena o excelente no cuesta menos dinero, sino más trabajo. Los que se han dedicado a exposiciones han trabajado mucho. Este año vamos a tener la de Manolo Rivera, la antológica de Picasso; tratamos, pero no hay forma, de organizar la antológica de Dalí. Vamos a traer la de los tesoros de Eremitage porque otro de los principios que hemos tratado de seguir ha sido el de la integración en los circuitos internacionales. Todos estos principios se encierran en uno: que el visitante a las exposiciones tenga la sensación de que el

dinero de los impuestos también renta en ese campo.

—¿En qué medida se ha descentralizado esta actividad?

—La exposición sobre la guerra civil —soy consciente de que el tema es atrayente— ha tenido en Madrid la cifra récord de doscientos cincuenta mil visitantes. Pero en Sevilla la exposición itinerante de obra gráfica de Picasso tuvo ciento veinte mil, que en términos

como el director general nos había anunciado en nuestra anterior entrevista) se inauguró la sala Tiepolo, del Caserón de Alhajas, el hermoso edificio de Arbó, en la plaza de las Descalzas. Pero, ¿qué ocurre con esta sala de exposiciones, de la que es propietaria la Caja de Ahorros y que usa la Dirección General?

—No ha habido problemas especiales, aunque si alguno incidental, aunque irrelevante. Nuestras relaciones son buenas. Lo que pasa es que esta sala es un espacio enormemente sugestivo, a la vez que enormemente difícil. Hay veces que algunas exposiciones no quedan bien allí, por ejemplo la de la obra gráfica de Miró, que hubiera estado mejor en la Biblioteca Nacional. Es una gran sala que hay que saber utilizar. Por otra parte, me parece que a la Caja de Ahorros no le interesa exponer únicamente pintura actual, y el edificio es suyo. Un problema de índole técnica es que el edificio Arbó está restaurado muy someramente y le faltan todavía instalaciones tan fundamentales como el aire acondicionado.

—El rumor que ha corrido en el mundillo del arte dice que la Caja quería tener más protagonismo en la programación.

—Y a mí me parece muy bien. De hecho funcionamos gracias a un pacto tácito, no escrito. Si creo personalmente que una sala tan grande y tan bonita no puede bajar el nivel de calidad.

RESTAURACIONES

—En este campo —responde el director general— creo que la política de la Administración ha sido más agresiva, considerablemente más. No trato de criticar a ningún antecesor, ya que me consta que la situación inicial fue extremadamente difícil, dado el cambio desde el Ministerio de Educación a éste de tal actividad. Cuando yo entré, a la altura del verano del 79, había sesenta obras de restauración en toda España. En este último año y medio se habrán hecho unas mil. El Estado se ha gastado mucho dinero y ahora se gasta en este capítulo más dinero que nunca. En cada capital de provincia tenemos cinco o seis obras en marcha y eso, poco a poco —como te decía antes—, se nota. Sin salir de Madrid, por ejemplo, desde el Viaducto hasta el Retiro encuentras: Junto a San Francisco el Grande, la Venerable Orden Tercera, que fue restaurado hace poco, San Pedro el Viejo, la Capilla de San Isidro, las Calatravas, que se va a restaurar, el Oratorio de Caballero de Gracia, el Jardín Botánico... En fin, el año pasado duplicamos el número de declaraciones e incoaciones monumentales. Si se lee uno el «Boletín Oficial», encuentra con mucha frecuencia, casi a diario, una incoación o una declaración de monumentos. Es cierto que nuestros medios son muy escasos, pero ello se va compensado con el hecho de que, afortunadamente, cada vez hay más sensibilidad. En este aspecto han cambiado mucho las cosas. Un ejemplo notable es el del expediente de declaración monumental de Avila, que, vergonzosamente, ha estado casi cuarenta años en tramitación; ahora, por fin, se va a concluir.

—¿Con qué medios cuenta la Dirección General en materia de restauraciones?

—Escasísimos son nuestros recursos. La Administración española ha de darse cuenta y tomar conciencia de la gravedad de que esta Dirección General cuente sólo con doce arquitectos restauradores para toda España. De ahí que tengamos que actuar como los bomberos y en plan de paracaidistas.

Próxima semana: Expolio, Real Fábrica de Tapices, Museos, Arqueología, Autonomías, el patrimonio de la Iglesia, la ley del Patrimonio, La Bienal de Madrid.

EL CASERON DE ALHAJAS

—Al final de la temporada pasada (tal

proporcionales es mucho más. Hay, ciertamente, varias exposiciones que son itinerantes, por ejemplo, la de «Cien años de Altamira», «Obras públicas en la España romana». El día del golpe militar yo estaba inaugurando la exposición de la guerra civil en Zaragoza y de allí pasará a Barcelona y luego a Sevilla y a Valencia. La de José Guerrero, que hemos hecho en el Caserón de Alhajas, estará en Barcelona, en la Fundación Miró y en los festivales de Granada.

—Tengo entendido que la exposición de obra gráfica de Picasso está teniendo un gran éxito no sólo en Sevilla.

—A mediados de abril presentaremos una exposición muy grande, también de obra gráfica de Picasso en las salas reacondicionadas de la Biblioteca Nacional, que con tal motivo serán inauguradas oficialmente.

EL LUM
ARTISTICO
Y CULTURAL
PEN
ARIO

LA
MASCARA
Y
LA
MASCARADA

tienen en su Taller de máscaras (sito calle Tres Peces, 20, para quien guste). Aunque palabra de origen árabe, la máscara tiene en nuestro país una tradición artesanal que rebasa las regiones andaluzas. Desaparecido mi admirado ALVARO CUNQUEIRO, no puedo olvidar la fiesta de «los cigarrones», en Lugo, donde la máscara hace brotar la imaginación popular hasta lo esperpéntico.

YA en plan mascarada, la ORQUESTA MONDRAGON, el otro martes en Pabellón Real Madrid, cambiada la máscara por el maquillaje y organizada la mascarada con la presencia de unos cuantos enanitos que pululaban entre las piernas de JAVIER GURRUCHAGA y alcanzaban casi el tamaño infimo de POPOCHO el «incontrolado». Chicos éstos que se lo montan en plan grandísimo tinglado vía compañía discográfica mater maternísima.

LO contrario justo del veterano y entrañable HILARIO CAMACHO (hoy mismo en Filosofía B a las 7), que pulula por esos escenarios de Dios sin máscara que lo ampare, con el único recurso de su guitarra y la compañía

Escribe Eduardo BRONCHALO

de buenos músicos, aunque tal cual corren los tiempos no sería extraño, de pronto, un cambio de imagen.

TAMBIEN a pelo se lo hace SOLEDAD BRAVO el pasado fin de semana. Mujer sobria y secular, no necesita de enanitos, porque para eso están una voz y un talante. **P**ASANDO a otra cosa, bueno será hablar de la recién aparecida revista policial «Gimlet» dirigida por VAZQUEZ MONTALBAN y que fue presentada el otro día durante un almuerzo que comandaba el orondo XAVIER DOMINGO. A raíz de esta presentación se advierte al aficionado que el cine-estudio «Griffith» está pasando cantidubí de películas policíacas a examinar en cartelera.

Y entre el carnaval, la mascarada COLUCHE —el otro día presentándose a la Prensa en plan estrella del Lido— y la huida de Cunqueiro, habrá que esperar cómo suenan LOS PISTONES, nuevo grupo rocaero la máscara de una juventud madrileña que afronta con alegría y desenfado la ya muy próxima primavera.

ESO es una mascarada. Naturalmente no se refiere nuestro interlocutor a una fiesta de máscaras, sino al actor de realizar una impostura que, además de impostura, es una impostura imbécil y vergonzante. Me vienen estas reflexiones al hilo de la exposición de máscaras que, permanentemente, ANA CAMUÑO y JOSE M. BACHILLER, man-