

# VIERNES LITERARIO

LETRAS

ARTES

CIENCIAS

TEMAS DE LA CULTURA

BIBLIOGRAFIA GENERAL

Suplemento semanal del diario PUEBLO

Viernes 29 de enero de 1982

## James Joyce, Virginia Woolf, Lewis Carroll

### TRES CONMEMORACIONES



**L**a convergencia de efemérides de tres grandes figuras de la literatura británica —Virginia Woolf (25-1-1882), cuyo centenario reflejamos ya en el anterior número de «Viernes Literario», James Joyce (2-2-1882) y Lewis Carroll (27-1-1832) — tiene este nuevo número con la tonalidad de un homenaje dirigido a la narrativa en lengua



inglesa. En esta misma página, Marta Pessarrodona examina los lazos que emparentan la obra de los dos máximos novelistas británicos de nuestro siglo. En las páginas 2 y 3, Manuel Villar Raso comenta la obra de Joyce, Fernando Mateos, la de Virginia Woolf, y Juana Salabert, la de Lewis Carroll.



Escribe Marta PESSARRODONA

## EL «ULISES» VISTO POR VIRGINIA WOOLF

**C**OMO recordaba muy bien el profesor Bernard Bergonzi, en una conferencia pronunciada en el British Institute de Barcelona, en el invierno de 1975, «si hablamos de experimentación narrativa dentro de la literatura anglosajona de nuestro siglo, aún debemos referirnos a James Joyce, Virginia Woolf y D. H. Lawrence», opinión sobre la que, imagino, todo el mundo estará más o menos de acuerdo. Pero si olvidamos por un momento la gran historia de la literatura y nos adentramos por las opiniones, las anécdotas, nos encontramos que nada se nos cuenta (ni hay diversidad de opiniones) respecto a la relación Lawrence-Joyce, mientras se cierne el conflicto sobre la supuesta discriminación que el Grupo, del cual fuera figura cimera Virginia Woolf (el de Bloomsbury, naturalmente) infligiera a Lawrence. Asimismo, ha corrido mucha tinta sobre lo que Virginia Woolf pensó y escribió sobre Joyce.

**E**l objetivo, pues, de nuestra aportación a la presente monografía dedicada a uno de nuestros más admirados autores ha sido la de rastrear por diarios y epistolarios de Virginia Woolf, publicados hasta el momento, y transcribir literalmente cuanto de relevante la autora dejara de su contemporáneo. Aunque pretendamos ser exhaustivos, no se trata de la primera aproximación ni, sin duda, la última. No obstante, hay una primera pregunta que siempre nos asalta al tratar el tema: ¿Qué pensó y dijo James Joyce de la obra de su contemporánea, Virgi-

nia Woolf? O, quizá, sean más preguntas: ¿Por qué se rastrea incansablemente la influencia de Dorothy Richardson (1873-1957) sobre la obra de Woolf y muy escasamente en la de Joyce? Recordemos que se otorga la maternidad del famoso «stream of consciousness», término que acuñara el psicólogo William James, a Richardson, y que, según Woolf, Dorothy Richardson consiguió «un sentido de la realidad mucho mayor que el que se consigue con los medios tradicionales», siendo los «medios tradicionales», según V. W., los empleados por la trilogía

eduardiana, que tanto la obsesionaba: Bennett, Galsworthy y Wells. Autora, Dorothy Richardson, que, también en opinión de V. W. al recensionar una de sus obras, «The Tunnel» (1919), «es mejor en sus fracasos que la mayoría de libros lo son en su éxito». Richardson abrió un camino, aunque errara, y al final de su vida manifestó que la habían seguido dos figuras, una masculina (Joyce) y otra femenina (Virginia Woolf, naturalmente, como se ha reconocido ampliamente). Otra pregunta, también, es la siguiente: ¿Por qué se ha vertido tanta tinta sobre el rechazo del manuscrito del «Ulises», llevado a cabo por los Woolf desde su incipiente editorial, Hogarth Press, y tan poca sobre el hecho de que Eliot no la publicara en 1936, cuando ya era oficialmente posible la edición de «Ulises» dentro de la editorial de su dirección, Faber and Faber?

Naturalmente, hay una buena historia que escribir: manuscritos rechazados en editoriales regidas por escritores. Pero, debido a que debemos centrar el trabajo sobre las unilaterales relaciones Joyce-Woolf, veamos lo que nos dice la masa epistolar y diarística de la autora.

### EL MANUSCRITO DEL «LIBRO AZUL»

**E**N una carta de 1917 a su cuñado y eterno «flirt», Clive Bell, en la que le agradece los elogios prodigados a su narración corta, «The Mark on the Wall», y le recuerda que fue precisamente él, Bell, la primera persona que creyó en su talento de narradora, le dice: «Es algo absorbente (quiero decir, escribir este tipo de cosas) y ya ha llegado el momento de que encontremos algunas formas nuevas, ¿no te parece? Por lo que se refiere a Mr. Joyce («Retrato del artista adolescente»), no puedo ver qué está buscando, a pesar de que me he gastado cinco peniques en él. Hice todo cuanto pude y sólo conseguía el más profundo aburrimiento...»

Una entrada en su diario, de 10 de abril de 1918, nos habla ya de la llegada del manuscrito de «Ulises»: «Ayer recibí una carta de miss Harriet Weaver, preguntando si consideraríamos la impresión de la última novela de Joyce, cosa que no hará ningún otro impresor, presumiblemente debido a sus opiniones. Deben ser fuertes,

(Pasa a la página siguiente)

Escribe Francisco GINER DE LOS RIOS

## BORRADOR DE RIANXO CON DIESTE AL FONDO



A Carmen Muñoz

**F**RANCISCO Giner de los Ríos (Madrid, 1917) es poeta cuya obra se desarrolla principalmente en el exilio. Antes de la guerra sólo había publicado algunos versos en *Floresta de Prosa y Verso* (1936), la revista que dirigía con Joaquín Díez-Canedo. En 1940, ya en Méjico, apareció su primer libro, *La rama viva*, prologado por Juan Ramón Jiménez. Le seguirían *Pasión primera* (1941), *Romancillo de la fe* (1941), *Los laureles de Oaxaca* (1948), *Jornada hecha* (1953), *Poemas mejicanos* (1958), *Llanto con Emilio Prados* (1962) y *Elegías y poemas españoles* (1966). Este último libro, editado por Finisterre, es el único que ha circulado aquí con cierta normalidad. Tras su retorno del exilio, Giner ha publicado su primera colección de versos con pie de imprenta español: *Por Algarrobo y el Tabo, con las lucas de Valparaíso* (entregas de la *Ventura*, 1980). En Méjico, el nombre del poeta quedó asociado a empresas editoriales tan señeras como Tezontle, Litoral, Nueva Floresta, Darro y Genil... Autor de una importante antología del exilio (*Las cien mejores poesías españolas del destierro*, 1945), Giner siempre ha mantenido una actividad paralela de crítico y de memorialista: sus ediciones de Juan Ramón (primero *Olvidos de Granada*, y ahora —dentro de la edición del centenario— de *Voces de mi copia* y *Romances de Coral Gables*) son en este sentido particularmente significativas. En la página 8, Miguel Bilbao escribe sobre el teatro de Rafael Dieste.

Rafael: te has marchado.  
Nadie puede creerlo,  
porque era un sueño vivo,  
una clara hermosa  
tu presencia.  
¿Y qué sentido tiene  
esa marcha de ahora  
que es entonces o ayer?

2

Y el ahora o ayer era este año  
cuando a ti me llevaba  
San Benito en Cambados,  
perdida en Albariños la alegría  
de sentirte tan cerca.  
Allá en frente Rianxo,  
incendiado del sol que no se pone,  
terminaba la tarde,  
con la aurora y el alba  
esperando a mañana,  
aquel entero día  
en que quería verte  
más allá de las olas y los vinos  
que separan  
y para siempre juntan  
la amistad no acabada.

3

Fijate, Rafael,  
estoy seguro  
de abrazarte con Carmen,  
de llegar a tu pueblo  
para vernos  
con María Luisa al lado,  
sonriente contigo  
con el Canedo nuestro,  
todos juntos.  
Un buen gallego amigo  
—perdido por Cambados  
en laberinto claro  
de marisco y de viñas—  
trazó el itinerario  
y me decía:

por ría o carretera  
iremos a Rianxo.

4

Y fuimos desde El Grove  
en la barcaza  
—serena iba la ría  
mariscando en su luz  
los mejillones,  
el vino pensamiento,  
la enredada alegría,  
Rianxo por su fondo—  
hasta La Rúa,  
el abierto peñasco.  
Ya se abría la mar.  
Todo cantaba  
sobre el agua cantando  
y cegaba los ojos  
de su altura de sol,  
tarde mayor entera  
que imponía las horas  
con su acento.  
Y cegaba el camino  
tanta luz.

5

No llegamos al fin  
—que ya iremos mañana—  
porque La Rúa arisca  
oponia sus peñas  
a la tarde y sus olas,  
cortaba en dos el tiempo  
del encuentro.  
Y no te vi ya más  
desde aquel Alicante del ochenta,  
ría amable de Juan,  
levantino alboroto  
—otra Hora de España  
revivida—,  
paraíso amistoso  
en que el destierro todo se deshizo  
en la larga mañana  
que tuvimos juntos un momento.  
(Para perderla sólo,  
para tan sólo verla en un instante,

recuperada España de aquel sueño  
que tuvimos felices y riendo,  
llevándola hacia Nerja,  
huerto y mar de mi alma,  
o hacia los verdes claros de Rianxo,  
universales verdes de tu ría  
sobre tu acento noble siempre vivo.)

6

Y es que la ría canta que no es río  
porque la mar de espaldas  
—¡qué sol aquella tarde!—  
niega al río la muerte  
que la vida le lleva,  
recupera en mi alma  
la incesante hermosura  
de vivir con el aire y por el aire,  
sol que al agua no quiebra  
el poderío.  
(Otro amor desterrado  
se levanta en la tarde  
por el agua cantando  
hacia tu nombre.)  
Y todo ya navega  
hacia lo mismo,  
hasta un nosotros nuestro  
que se mueve en la ría,  
que se marcha contigo  
y que contigo vuelve  
a la esperada piedra,  
a la luz que en el mar  
hace camino.

7

(Al borde de Rianxo,  
siento todo:  
y es ya camino hoy  
—en el verso deshecho  
de la clara hermosura  
de ayer mismo—  
ese recuerdo hondo  
que llenará mi vida  
de tu vida presente,  
siempre en vilo  
su senda, tu memoria.)





Escribe  
JUANA  
SALABERT

150 ANIVERSARIO DE SU MUERTE

## L. Carrol, el diácono que cruzó el espejo

MAGINEMOS a un blanco conejo que «siempre llega tarde», a un gato que puede desaparecer dejando tan sólo su sonrisa, a un lirón dormido en una taza de té, a un sombrero «reñido» con el tiempo, a una niña que corretea tranquilamente entre los personajes más absurdos. Una niña llamada Alicia. Y detrás de ese mundo increíble, la sombra de un párroco tartamudo, apocado, zurdo, neurótico, encorsetado entre los rígidos moldes de la sociedad victoriana de la Inglaterra del siglo pasado. El diácono, matemático por más señas, se llamaba Charles Lutwidge Dogson. O Lewis Carroll, el genial escritor que, con su «Alicia en el país de las maravillas», «Alicia a través del espejo» y su poema «A la caza del Snark», ha fascinado a pequeños y mayores.

CHARLES Lutwidge Dogson nació el 27 de enero de 1832 en Daresbury, una pequeña localidad situada en Lancashire (Inglaterra). Charles fue el mayor de diez hermanos, todos ellos zurdos, como él (en aquella época ser zurdo era considerado una anomalía que debía intentarse corregirse por todos los medios), y su vida familiar estuvo marcada por la opresiva presencia de su padre, «un pastor modélico e irreprochable, verdadero modelo de la sociedad victoriana. A los catorce años, el joven Charles (quien ya había manifestado su vocación literaria componiendo y editando poemas y revistas) es enviado al colegio de Rugby, y allí pasó, según confesión propia, tres años muy amargos: «Ninguna consideración terrestre sería capaz de decidirme a volver a pasar tres años semejantes.» Cuatro años después se inscribió en Christ Church, uno de los departamentos de la Universidad de Oxford, y en 1856 entró a formar parte del personal docente de dicha Universidad. Poco tiempo después, y con cierta desgana, se ordenó diácono, ya que él mismo se calificaba de «prácticamente un laico».

Es importante detenerse en la personalidad de Carroll para comprender el carácter onírico-liberador de su obra, porque, a la manera de un doctor Jekyll y mister Hyde, la frontera entre su «realidad» y sus deseos alcanzada en su obra cotas de una violencia que, enmascarada tras la apariencia de «cuentecitos», nos revela el profundo malestar de un hombre melancólico e inhibido. A este respecto, André Breton escribe en su «Antología del humor negro»: «El espíritu, ante cualquier clase de dificultad, puede encontrar una salida en el absurdo.» Y quizá porque Carroll, al igual que el conejo blanco de «Alicia en el país de las maravillas», «llegaba tarde a todo», imprimió sin darse cuenta un sello profundamente hiriente a sus personajes, que se convertían así, desde «el absurdo, el non-sense», en una formidable y devastadora crítica social.

«Alicia en el país de las maravillas» nació la tarde del 4 de julio de 1862, y nació en el curso de una excursión campestre para una niña real, Alicia Lidell, el único amor, platónico por supuesto, que se conoce en la vida de Carroll (a quien solamente le atraían las niñas menores de doce años). El cuento, que en un principio se tituló «Las aventuras de Alicia bajo tierra», le fue enviado, escrito a mano, a la niña Lidell como regalo de Navidad, y tres años más tarde se publicó, alcanzando en Inglaterra un éxito sin precedentes. Jaime de Ojeda, en su prólogo a la edición de dicho libro en Alianza señala que «Alicia es un ejercicio onírico: es el sueño de toda una cultura, el libre deambular de mecanismos dispersos de una ideología histórica caracterizada por una formidable represión de instintos». En Alicia, las situaciones anómalas son presentadas con una hipnotizante fuerza «lógica». Alicia cambia continuamente de tamaño, los diálogos son «completamente» absurdos... «Debería usted acostumbrarse a no hacer comentarios personales», le dice Alicia al sombrero, y éste responde: «¿En qué se parece un cuervo a una mesa de escribir?» Casi, casi están ya aquí los prolegómenos del surrealismo...

Afirmó G. K. Chesterton que «el país de las maravillas es un territorio de matemáticos locos». En el cuento, el gato de Cheshire le dice a Alicia: «Yo estoy loco; todos estamos locos por aquí. Yo gruño cuando estoy contento y muevo la cola cuando me enoja; luego estoy loco.» Como afirma Alfredo Deaño, prologuista de «El juego de la lógica», de Carroll, también en Alianza, «la lógica, obedecida hasta sus últimas consecuencias, lleva a la locura». Y al final del libro asistimos a un extraño proceso, «en el que el jurado escribe los nombres de los testigos para no olvidarlos», cuya similitud con ciertos aspectos de «El proceso», de Kafka, es simplemente alucinante...

«Alicia a través del espejo», publicada en 1871 (que, por cierto, gusta más a los mayores y menos a los niños), refleja su obsesión por la inversión: el mundo del espejo es un mundo al revés, tiempo y espacio se en-

uentran invertidos. «¡Ay, ay, ay!», gritaba la reina, «todavía no me he pinchado el dedo, pero me lo pincharé después!» «¡Primero, la sentencia; el veredicto, después!», grita ésta en otro juicio increíble. Hay que caminar en sentido opuesto para alcanzar el objetivo. El propio Carroll confesaba haber escrito su poema «La caza del Snark» comenzando por el último verso (recordemos que le encantaba escribir cartas comenzando por el final). «Alicia a través del espejo» manifiesta aún más que en el anterior volumen, pese a no gozar de la frescura del primero, la extraordinaria habilidad de Carroll. En efecto, cada capítulo es una jugada de ajedrez, y los personajes, sin perder ni un ápice de originalidad, se ciñen escrupulosamente a las reglas de la partida.

Uno de los más sorprendentes rasgos de esta segunda parte son sus juegos lingüísticos, sus parodias y sus disparate. Uno de los más conocidos es el poema de Galimatrazo o Jabberwocky, representante por excelencia del «absurdo o non-sense»: en éste, la invención de palabras es tan convincente que «suenan» a realidad e incluso algunas de ellas han sido acogidas por los diccionarios ingleses. «Brillaba, brumeando negro el sol; agiliscosos giroscaban los limazones, banerrando por las váparas lejanas.» Baste con señalar que estos juegos lingüísticos, o «la subversión del lenguaje», como se les llama (recordemos empero que su primer «inventor» fue Carroll, sino Edward Lear, autor de los «Limericks» —poemas absurdos—), influyeron notablemente en James Joyce.

«La caza del Snark», poema publicado en 1876, se sitúa en esta misma línea, si bien su tono es más amargo. Florence Becker lo definió como «una tragedia de la frustración y del fracaso». Carroll afirmaba «no saber qué he querido decir con él...» En cualquier caso, en este poema su humor se torna más negro, se sitúa más en la línea de un Johnatan Swift.

Es de señalar la mediocridad enturbiada por el carácter moralista que subyace en otra novela suya, «Silvia y Bruno», de calidad muy inferior.

Lewis Carroll, que murió en noviembre de 1898, dedicó los últimos años de su vida al estudio de las matemáticas. Los que amamos a Lewis Carroll no podemos creerle («primero soy un inglés y luego un conservador»), porque, como bien dijo André Breton: «Los que conservan el sentido de la rebelión reconocerán en Lewis Carroll a su primer maestro en el arte de hacer novillos.»

## JAMES JOYCE, EL ARTISTA CREADOR

Escribe  
M. VILLAR RASO

DESPUES de incontables lecturas del Ulises es difícil decidir si la obra es un fracaso o un logro colosal. Lo único cierto es que cuanto más se lee —con todos mis respetos por Juan Benet— más grande parece, y que la dificultad está en la complejidad de estilos y técnicas, en la cadena de referencias y asociaciones, dice W. Allen, pero eso no es problema de Joyce sino nuestro, y que el lector apechugue con las consecuencias. Porque admito que Joyce es un pedante, y un pedante de idéntica o mayor categoría que Rabelais o Sterne y eso, para empezar, es un punto de partida nada despreciable.

LA idea central del Ulises es mostrar-nos toda la vida y toda la historia en un solo día, 24 de junio de 1904, y es lógico que si el autor ha necesitado diez años o toda la vida para escribirlo, espere del lector que se pase la suya leyéndolo. Y digo toda la vida porque los libros de Joyce están relacionados y siguen un plan muy elaborado. Para empezar, los dublineses son una serie de historias que tratan la decadencia moral de Irlanda. En El héroe Stephen y en El retrato describe la historia de una educación, con el rechazo final de su familia, nación e Iglesia. Su padre es ingenioso, pero descuidado, y, en su mente, Stephen lo identifica con Irlanda. Ridiculiza a la lechera —en el Ulises— y, con ella, al gaélico, la lengua nacional, porque entiende que amenaza con separar al país de la cultura europea, y respecto a la Iglesia Stephen vomita mientras hace los ejercicios. El problema de la Iglesia es que no llega a ser el ideal que debería. No es él el culpable, es la Iglesia la que no es suficientemente católica.

A Stephen le entusiasman los rebeldes, porque entiende que la civilización, desde Swift a Ibsen (desplazados que demuelen, respectivamente, los ídolos del XVIII y del XIX), la crean ellos, y él va a seguir su ejemplo. El retrato de un joven adolescente acaba con la siguiente confesión:

«Mi madre está poniendo mi ropa en orden. Reza para que aprenda en mi propia carne, y lejos de casa y de los amigos, lo que es el corazón y lo que siente. Amén. Que así sea. Bienvenida O Vida. Marcho en busca por millonésima vez de la realidad de la experiencia. Marcho para forjar en la fragua de mi alma la conciencia no creada todavía de mi raza.»

Y cuál es esta realidad de la experiencia que le obliga a marginarse? Por las discusiones con Lynch, no es otra que la

de la creación total. «El artista es como el Dios de la creación», y el misterio del arte se parece a su creación. Parafraseando a Flaubert, «el arte debería ser como el Dios que está en todas partes». Joyce, en consecuencia, quiere abrazar y ser abrazado, quiere escribir para todos los hombres: «llegará el día en el que un muchacho o muchacha del Tibet o de Somalia le guste encontrarse con el nombre de su río natal». El padre de la Humanidad es lógico que tenga hijos por todas partes.

AL iniciar el Ulises, Joyce ha resuelto el problema de su identidad, de una identidad que acabará teniendo dimensiones cósmicas al darse cuenta de que, cuanto más aprende sobre el mundo, más sabe de sí mismo, identificando microcosmos con microcosmos y descubriendo así la posibilidad de ser como el Dios de la Biblia, un creador y un redentor. Creador de un mundo nuevo en el que desea vivir y redentor de un mundo presente en el que se ve forzado a vivir.

«Bienvenida O Vida. Marcho a forjar en la fragua de mi alma la conciencia todavía no creada de mi raza.»

SEGUN John White, en MFS, se sabe que a los veintidós años Joyce leyó Así habla Zaratustra, y que se creyó la encarnación de su Overman, viéndose a sí mismo como el primero de una Humanidad que redimiría lo viejo. Este, a mi entender, es el significado del «sí quiero» de Molly Bloom, cuando al final de su creación exclama, con la declaración inolvidable del evangelio de Zaratustra, «sí, quiero, sí».

EN consecuencia, el plan de Joyce no puede reducirse a delinear a unos personajes; los crea incluso corporalmente, y voy a demostrarlo brevemente con Gilbert:

DE los tres personajes claves, o divinidad joyciana: Bloom Stephen y Molly, tan solo al hijo, Stephen, no lo dota de ór-

ganos porque es la mente, el intelecto; Molly será la carne, mientras en Leopold Bloom carne y mente forman una unidad. Tres personas que en realidad son una persona, el Overman, el maduro Joyce y su mundo: En el cap. 4.º nos describe a Bloom como un hombre de mediana edad que «come con gusto los órganos interiores de bestias y animales». El órgano es, en consecuencia «los riñones». En el 5.º son «los genitales». En el 6.º, que es un viaje al hades o cementerio de Irlanda, «el corazón». En el 7.º, el periódico, la cueva de los vientos, son «los pulmones»..., y así sucesivamente con «el estómago», «el cerebro», «la sangre», «las orejas», «los ojos», «el sexo» «el subconsciente», «sistema nervioso», «el esqueleto», y finalmente, la carne, en la persona de Molly Bloom, su mujer, cuyos cuatro puntos cardinales son los pechos, el vientre, el culo y los órganos femeninos.

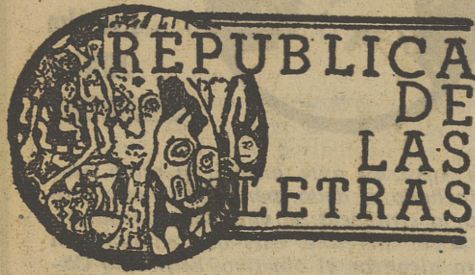
LEGADOS a este punto cabe preguntarse por la trascendencia de este libro y, en consecuencia, de este autor, que es para algunos un fracaso y para tantos el coloso de nuestro siglo con Proust. La cuestión es pertinente porque existen obras fallidas por exceso —y de nuevo, con mis respetos. La guerra del mundo es una de ellas—, y el Ulises podría ser otra. Las referencias culturales al Ulises de Homero, a los clásicos, a la filosofía, a la teología, a las religiones orientales y occidentales son inagotables. La referencia, en concreto, al Ulises homérico es clave y voy a desarrollarla. Como él, L. Bloom tiene un hijo, y desde su muerte ha cortado las relaciones sexuales con su mujer. Se encuentra con Stephen en el periódico en el hospital, en la librería y, finalmente, en la casa de putas. Es evidente que Stephen es un hijo perdido, al que intenta adoptar, pero él ni borracho lo reconoce como padre. Consigue finalmente llevárselo a su casa y Molly sueña con seducir a este joven, el hermoso Stephen Dedalus, y en consecuencia lo único que consigue Bloom —a diferencia de Ulises— es que su hijo espiritual le ponga los cuernos con su mujer.

QUEDA claro, a lo largo de la obra, la pérdida de relaciones espirituales entre los hombres. No hay anaknrosis, y la nueva Penélope tampoco le es fiel a Bloom. Es el revés homérico, y ya obra, por tanto, no es otra cosa que la desintegración a nivel metafísico de este pobre hombre de clase burguesa y judío por más señas, que acabará apealeado, burlado y corneado por todas partes.

AMi entender, Joyce es un analítico, y analíticos como él, Voltaire o Swift, son nihilistas cuando son buenos, y Joyce lo es. Para los analíticos, el único juego válido que les queda es el lenguaje, y de ahí la monstruosa fiesta lingüística que es esta obra, fiesta que continuará su autor hasta crear una lengua internacional, en el Despertar de Finnegun, alcanzando de esta forma la experiencia creativa total.

PARADOJICAMENTE, también, toda destrucción lleva parejas una nueva creación, y hoy Bloom es un mito moderno, tal vez sin buscarlo. Es un héroe equilibrado, el más equilibrado de la narrativa, que sufre sin alterarse y que acepta la vida burguesa tal como es, consciente de que nada cambia porque nada se puede cambiar, hasta el punto de que besa los pies de su adúltera mujer sabiendo que puede romperle los dientes al hacerlo. Joyce es consciente, como Apollinaire de que la vida es estática y de que estamos en la era de la simultaneidad o yuxtaposición, en la experiencia de los místicos, visionarios y sofadores del I Ching. Es la experiencia que explica el mundo sincrónicamente y no diacrónicamente, o a base de causas y efectos, como los tomistas, porque ya no existe causalidad, sino casualidad o mera coincidencia de sucesos.

EN consecuencia, Joyce es la culminación de una aptitud, de un género y de una expresión máxima en la que la mayoría de los autores de nuestro siglo andamos inmersos, y el Ulises, como tantas novelas de hoy día no va a ninguna parte, salvo a la mera visión de una realidad, que es, en el fondo, un gigantesco canto a la destrucción. Joyce escribe sobre el hombre burgués y el medio en el que vive, que es la ciudad, y representa la conciencia de una sociedad burguesa. Es un padre con innumerables hijos, pero sin verdadera descendencia, porque, para recoger su herencia, hace falta su talento, y en este país por ejemplo, partimos de una cultura que ellos han asimilado y, diría, que abandonado hace tiempo. El Ulises ilustra la bancarrota final del individualismo, con una diferencia sobre Rabelais o Voltaire, quienes, a pesar de tener su espíritu, vivían en una época en la que el individuo podía zafarse y escapar al control social, cosa que hoy es imposible. Esta, a mi entender, es la verdad de Joyce, la actualidad y el genial gigantismo de un hombre para el que no le quedaba otro remedio que ser Dios, en el mundo en que vivía y seguimos viviendo, con el fin de crearse un mundo a su medida; pero aun en esto es personal, único e irrepetible.



## LOS PREMIOS DE LA CRÍTICA

COMO cada año por estas fechas han comenzado ya los preparativos para la concesión de los premios de la Crítica (castellano, catalán, gallego y vasco) que ha de otorgar, en Zaragoza, la Asociación Española de Críticos Literarios. De acuerdo con el nuevo reglamento de los premios, aprobado por amplia mayoría en la asamblea general del 17 de octubre del 81, acaba de construirse el Jurado, cuya composición voy a anticipar hoy en rigurosa primicia informativa. En representación de la presidencia de la Asociación encabeza el Jurado Juan Ramón Masoliver, vicepresidente de la misma, aunque es Antonio Blanch, elegido en Zaragoza el año anterior, presidente ejecutivo de este Jurado, del que es secretaria Ana María Navales. Ponentes de lenguas no castellanas son Joaquín Marco (literatura catalana), Carlos Casares (gallega) y Santiago Aizarna (vasca). De los nombrados por la Junta directiva de la Asociación, y en representación de ella, figuran en el Jurado tres directivos: Antonio Valencia, Luis Horro Liria y quien firma lo que ustedes están leyendo. Y de los elegidos por sorteo de entre los críticos asociados y en plenitud de derechos, seis nombres más: Dámaso Santos, Santos Amestoy, Antonio Segado del Olmo, Enrique Sordo, Luis Suñén y Fernando del Todo Garland. En total quince miembros del Jurado, número de críticos que en adelante, y de acuerdo con el citado reglamento, figurará solamente en el Jurado que en años anteriores alcanzó alguna vez casi la

treintena. Los residentes en Madrid de este Jurado, bajo la presidencia de Antonio Blanch, ya han celebrado una primera reunión, a la que asistió también Guillermo Díaz-Plaja, presidente de la Asociación de Críticos. Las reuniones deliberantes del Jurado en pleno tendrán lugar, en Zaragoza, el 2, 3 y 4 de abril, fecha esta última en la que se hará público el fallo. De aquí a entonces, los miembros del Jurado irán haciendo las selecciones de libros de poesía y narrativa de entre los publicados en 1981, que habrán de ser discutidos y votados en las reuniones plenarias de Zaragoza.

## GASPAR MOISES GÓMEZ, PREMIO SAN LESMES ABAD

HACE ya casi diez años que se viene concediendo, en Burgos, el premio San Lesmes Abad de poesía religiosa. Ahora acaba de fallarse el correspondiente a 1982 por un Jurado que preside Dámaso Santos, y del que era secretario el poeta Antonio L. Bouza, creador de este premio, que patrocina el Ayuntamiento burgalés. El abulense residente en León Gaspar Moisés Gómez, con su libro «Al filo del alma», ha sido el poeta premiado. Y según mis noticias parece ser que ha escrito un libro importante, que supera a los dos anteriores suyos, galardonados con los premios Alamo, de Salamanca, y Provincia, de León. Al San Lesmes Abad, dotado con 200.000 pesetas, se habían presentado medio centenar de libros, muchos de ellos procedentes de la Argentina y otros países, america-

nos. Sé también que entre los concursantes estaban José Carlos Gallardo, José Luis Martín Descalzo, José Javier Aleixandre y otros conocidos poetas.

## ALBERTI Y OTROS GADITANOS Y MANCHEGOS

EN reciente viaje por Cádiz y su provincia tuve ocasión de saber, por boca del poeta José Luis Tejada, allá en su casa del Puerto de Santa María, que el Ayuntamiento portuense prepara un gran homenaje a su paisano Rafael Alberti. Será «como un reencuentro de Alberti con su pueblo después de los cuarenta años que el poeta vivió en el exilio». Participarán las asociaciones culturales y artísticas, y a los diversos actos se destinan más de dos millones de pesetas. Esto y la reciente concesión del Premio Nacional de Teatro al gran Rafael Alberti, que en agosto cumplirá setenta y siete años de edad, reconcilia en cierto modo al poeta con la España oficial, que no hace mucho le negó el premio Cervantes. Otro gaditano más joven y ya excepcional. Angel García López, acaba de comentar y leer su propia poesía en el ciclo «El autor frente a su obra», que presenta Jesús Riosalido en el Club Urbis, de Madrid. También en Madrid, y en la casa de la Mancha, Meliano Peralte presentó su libro de relatos «Molino de tiempo». Otra manchega, Sagrario Torres, su «Regreso al corazón». Rafael Morales actúa hoy en la de «Mi poética y mi poesía», de la Fundación Universitaria Española, aunque ahora no se trata de un manchego. Por su parte, José Javier Aleixandre leyó sus poemas en el Aula Puerta del Sol. Pero volviendo a la casa de la Mancha no quisiera olvidar al concuense Carlos de la Rica, poeta y cura de gran arraigo popular, al que casi coincidiendo con la publicación de «Roma», uno de sus mejores libros poéticos, se le ha elegido Manchego del Año con todo merecimiento.

## ADONAI Y JUAN RAMÓN JIMÉNEZ

CON selección y prólogo de Luis Jiménez Martos, la Colección Adonais ha publicado un libro antológico —«Treinta y cinco poemas de mar»— de Juan Ramón Jiménez. Adonais no ha querido ser ajena al centenario juanramoniano, reparando así la grave ausencia del Andaluz Universal en su catálogo, ya próximo a los cuatrocientos volúmenes. Más de una vez nos hemos preguntado por la injustificable razón de esta ausencia. Sobre todo a partir de que Bruguera publicara (1977) el tomo de «Cartas literarias», de Juan Ramón, en el que en tres de las dirigidas a José Luis Cano, cuando éste era director de Adonais, le anunciaba el envío de «Lirica de una Atlántida», libro inédito, que por cierto contenía el gran poema «Espacio». Nada menos. Jiménez Martos, en su prólogo, hace alusión a ello sin entrar en más detalle. Convendría, pues, que José Luis Cano dijera lo que en definitiva impidió la incorporación de J. R. J. al catálogo de Adonais. Por lo demás, esta antología del mar juanramoniano —el mar mogueño, el tan decisivo de «Diario de un poeta y mar» y el mar metafísico de su obra última, «triple mar, el Atlántico en tres fases, que exalta su poesía»— supone para Adonais, según se dice en el prólogo, que «una lamentable ausencia puede así salvada para siempre».

## NUEVO SILLÓN ACADÉMICO A CUBRIR

CUANDO estas líneas aparecen ya se sabrá quién de los tres candidatos —Bravo-Villasante, Quiroga y García Nieto— fue elegido para cubrir la vacante de Peñán. Pero en el café Gijón se rumoreaba el otro día que inmediatamente se anunciará otro sillón a cubrir: el segundo de los diez nuevamente creados. ¿Candidatos? Ahí van: Carmen Martín Gaité, Francisco García Pavón y José Hierro, aunque por otra parte me aseguran que Pepe sigue negándose resueltamente a que lo lleven a la Academia.

Escribe PLACIDO



## La R. D. Alemana en Madrid

SE celebra en Madrid, en la sala de la Filmoteca Nacional, la Semana de Cine de la República Democrática Alemana en España, entre los días 2 y 7 de febrero. Así pues, la Filmoteca presta su sede a la celebración de esta Semana, cuya organización está a cargo de la Dirección General de Promoción del Libro y de la Cinematografía, en colaboración con la Embajada de la R. D. Alemana en Madrid. Esta Semana podrá también verse en Barcelona, entre los días 4 y 17 de febrero, con lo que madrileños y barceloneses conoceremos un poco esta cinematografía, prácticamente inédita en nuestro país.

Producidas por Defa y distribuidas por Defa-Aussehawdel y Suevia Films (en el caso de «Goya»), la Semana se compone de siete títulos: «Sólo Sunny», «La novia», «Beethoven, días de una vida», «Hasta que la muerte os separe», «Abril tiene treinta días», «Te obligo a vivir» y «Goya». Esta última, dirigida por Konrad Wolf e interpretada por Donatas Banionis y Fred Düren, es una visión histórica de un Goya inconformista e identificado con el pueblo, a pesar de su situación de privilegio junto a la aristocracia en general y la duquesa de Alba en particular. La película, definida «de ficción» por su propio director, refleja, sin embargo, muy bien la situación sociopolítica de la España de principios del siglo XIX y sirve para conocer un poco mejor las miserias de un período histórico dominado por la opresión feudal y el poder omnipotente de la Inquisición.

muerte os separe» («Bis dass der tod euch scheidet»), en la que el director de la DEFA, Heiner Carow, invita una vez más a su público a un debate apasionante. Partiendo de un caso auténtico, presenta la historia trágica de una pareja y de su amor, trazando los detalles de cuatro años de vida en común de Sonja y Jens. El resultado es una historia conflictiva que oscila entre la esperanza y la desconfianza.

«Te obligo a vivir» («Ich zwing dich zu leben») cuenta la historia de un maestro, funcionario obligado al servicio de los nazis, en un pequeño pueblo de los Montes Minerales, en las últimas semanas de la segunda guerra mundial. La realización de Ralf Kirsten enfrenta en la película al maestro con su hijo, joven de ideales fascistas que



King Vidor

odia vehementemente a su padre por no permitirle intervenir en la guerra, aunque habrá que pagar con su vida los errores de sus años anteriores.

Por último, «Abril tiene 30 días» («Ein april hat 30 tage») es una película de Günther Scholz e interpretada por Angelica Waller y Jurie Darie, que narra el amor entre Maria, obrera de la rama textil, divorciada, y Alvaro, obrero emigrado del Uruguay, entregado plenamente a su partido. Una historia de amor tan profundo que acaba en lo más inverosímil.

La semana se complementa con nuevas obras de Wajda, el inicio de un ciclo sobre King Vidor, de quien hablaremos extensamente la próxima semana, y la continuación del ciclo «Ochenta años de cine».

Merece la pena destacar, para este fin de semana, que la Filmoteca programará mañana sábado y pasado mañana domingo películas españolas de gente joven que obtuvieron, y aún obtienen, un considerable éxito en nuestro país. Se trata de los filmes de Colomo «Tigres de papel» y «Qué hace una chica como tú en un sitio como éste», y la realización de Trueba «Opera prima», uno de los filmes más taquilleros de los últimos años e iniciador de una nueva manera de llevar un lenguaje directo al público.

Heiner Carow es el director de «Hasta que la

## El diario de una escritora

(Viene de la página 2 de este suplemento)

faro», «Las olas», «Orlando», «Los años», «Tres guineas», «Entre actos», etcétera.

No solamente constituye este diario una inapreciable ayuda para todo aquel que se acerque a la obra de la hija de sir Leslie Stephen («un caudal de islas de luz»), sino que constituirá una vida experiencia para todos aquellos que, en paralelo, atisban o vislumbran el desgarrador interior que supone la verdadera creación artística, el placer intrínseco de la escritura y, además, el previsible riesgo que conlleva la lucidez: la locura («es el viejo problema: sostener el vuelo de la mente»). El diario como grito de dolor, como superación, como búsqueda de una «realidad» no ruín. Sacando a flote el pasado para redescubrir lo que somos e intentamos atrapar la esencia de las cosas antes de que se volatilicen o se hagan demasiado perceptibles. Evitar los telones que nos aíslan a los unos de los otros. Intentar comprender, como aquel otoño en Roadmell, finalizando «Al faro», «esa aleta surgiendo de un ancho mar oscuro». La disolución total de la personalidad; la evanescencia de los pensamientos; la quintaesencia de la nada... La vida fluyendo en un instante. Inalcanzable. Nada más y nada menos.

La propia Virginia ejercía —siempre con rigor— la saludable autocritica. Y cito a Roger Fry, quien decía de ella que «poetizaba las escenas inanimadas, ejercía demasiado su personalidad y no permitía que el significado surgiera de la «matere»». Pero precisamente en esto —y muy a pesar del componente crítico pictórico— radica la originalidad de las propuestas estéticas de V. Woolf y que son tan evidentes —y sugerentes en el «Diario de una escritora». Propuestas inseparables —como casi todo en Virginia— de la persona; de la mujer. Inseparables del artista e irremediablemente, para bien o para mal, definitivas («Yo soy yo; y debo seguir mi senda, y no otra. Esta es la única satisfacción de mi literatura, de mi vida») (3).

- (1) «Diario de una escritora», Ed. Lumen, 1981.
- (2) Se refiere a la gestación de «Los años».
- (3) Tres meses antes de morir (29-1240).

## Homenaje a Ignacio Prat

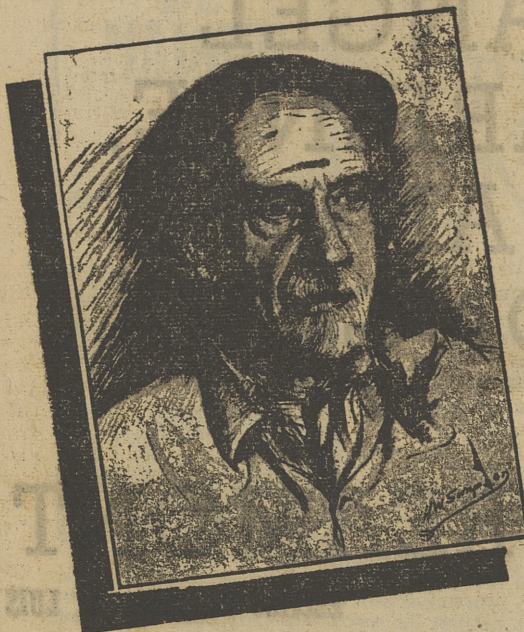
En la Fundación General Mediterránea (Velázquez, 12). Jueves, 4 de febrero, a las 20,00 horas.

### FIRMAN LA CONVOCATORIA

Francisco ABAD NEBOT  
M. Dolores ALBIAC  
Santiago ALBIAC  
Javier ALBINANA  
Aurora de ALBORNOZ  
Manuel ALVAR  
Amparo AMOROS  
Alejandro AMUSCO  
Gonzalo ARMERO  
Antonio ARMISEN  
Joaquín ARNAIZ  
Marcos R. BARNATAN  
José M. BERMELLO  
José M. BERNALDEZ  
Antonio BESTARD  
Alberto BLECUA PERDICES  
José Manuel BLECUA PERDICES  
José Manuel BLECUA TEJERO  
Carlos BOUSONO  
Julián BRAU  
José Luis CANO  
Antonio CARVAJAL  
Julia CASTILLO  
José Carlos CATAÑO  
Mannela CITOLER  
Antonio COLINAS  
Angel CRESPO  
Francisco CUARTERO  
Luis Alberto de CUENCA  
Birutė CIPLIKJAUSH  
Aurora EGIDO  
José ESCUE  
Jesús FERNANDEZ PALACIOS  
Victor G. DE LA CONCHA  
Fernando G. DELGADO  
Jesús GARCÍA SANCHEZ  
María Dolores GARCÍA SUREDA  
Alfonso GIL  
Pere GIMFERRER  
Pilar GÓMEZ BROLATE  
Lorenzo GOMIS  
Jorge GUILLEN  
José GUTIERREZ  
Mario HERNANDEZ  
Luis IZQUIERDO  
José Luis JOVER  
Javier LENTINI  
Julio LOPEZ  
Adelaida LOPEZ URME-NETA  
Javier LOSTALE  
Vicente MAESTRE  
José Carlos MAINER  
Juan M. MARIN  
Joaquín MARCO  
Enrique MIRALLES  
César Antonio MOLINA  
Enrique MOLINA CAMPOS  
Mercé MONMANY  
Jesús MUNARRIZ  
Rosa NAVARRO  
Juan ORTIZ  
Fernando ORTIZ  
M. del Carmen PALLARES  
Rosa M. PEREDA  
Antonio PRIETO  
Arturo R. AMONEDA  
Carmen RIERA  
Francisco RICO  
José Ramón RIPOLL  
Berta RODRIGUEZ  
Jesús M. RODRIGUEZ ALVAREZ  
José ROJO  
José Antonio ROMAN  
Fanny RUBIO  
Javier RUZ  
Carlos SAHAGUN  
Andrés SANCHEZ ROBAYNA  
José SANTAMARIA  
Dámaso SANTOS  
Dámaso SANTOS AMESTOY  
Santos SANZ VILLANUEVA  
Sebastián SERRANO  
Jaime SILES  
Luis SUSEN  
Genaro TALENS  
José Antonio UGALDE  
José Miguel ULLAN  
Carlos VILLARREAL  
Luis Antonio de VILLENA  
Alonso ZAMORA VICENTE

Escribe Soledad PUERTOLAS

# LA VIDA SIN ENTUSIASMO



**B**AROJA escribió «Laura o la soledad sin remedio» (1) en su exilio de París, en 1940. Había escrito ya sus novelas más importantes. Cuatro años más tarde empezaría a dar a la luz sus memorias. La acción de la novela se desarrolla en el exilio. Los personajes, interrumpido bruscamente el curso de sus vidas a causa de la guerra —el levantamiento militar de 1936—, deambulan por Europa en busca de un medio de sobrevivir. En un ambiente hostil y frío, en un París no precisamente alegre ni acogedor, los exilados políticos traban relación con aventureros de toda índole, fanáticos religiosos, gente marginal, que se reúne en el interior de estrechos pisos situados en barrios sórdidos y mal iluminados.

Todo en la novela subraya la tristeza del personaje central: la nostalgia persistente de quien no puede vivir con entusiasmo. Esa apatía, tan propia de muchos personajes barojianos, cobra aquí, en una figura femenina, un contorno tal vez más difuso, pero seguramente más patético. La

soledad fundamental de Laura reside en el fondo de sí misma: «Yo no vivo en mayor soledad que las demás amigas mías —se dice—, pero a mí me impresiona esa idea y a ellas no.» Esa es, para Baroja, la diferencia esencial entre los seres humanos: su vulnerabilidad. Laura, víctima de una vaga, pero profunda distorsión sentimental, es un personaje pasivo, a quien los acontecimientos llevan de un lado a otro y con quien la vida, a fin de cuentas, se porta bien. Sea por casualidad, sea porque el personaje no carece de atractivo, Laura tiene suerte. Encuentra amistad, trabajo y, al final, una familia: un marido inteligente y sensible de posición económica y social más que regular, una hijastra que la idolatra, unos sirvientes fieles, un hijo propio lleno de salud. Pero, al final, Laura llora «como si hubiera fracasado completamente en la vida». La vida ha quedado siempre lejos, y un sentimiento de vacío la invade en lo que debiera haber sido la plenitud.

La pasividad es, en la obra barojiana, un tema crucial. Frente al aventurero, frente a la mujer de tipo práctico y positivo, está siempre el personaje contemplativo, apático, con enormes dificultades para intervenir con fuerza en el mundo que le rodea. El contrapunto de Laura es Mercedes, que debe afrontar una situación más crítica y lo hace con energía. Es la mujer atractiva, de gran carácter, que juega la carta del éxito y triunfa. Una mujer muy admirada por Baroja. Y también por Laura. Mercedes, profundamente conservadora, se adapta a las situaciones y saca partido de ellas. Es mu-

cho más fría: sabe lo que le conviene. Laura, intelectual y crítica, vive en la eterna insatisfacción de la adolescencia, en la angustia de la indeterminación. Los acontecimientos deciden por ella. Y también el amor llega así: sin que ella haya luchado por obtenerlo. En el fondo de esta actitud reside otro tema importante: la desconfianza. Entre las páginas barojianas flota siempre la amenaza de la maldad del hombre, o, al menos, de la inutilidad o la no correspondencia de los buenos sentimientos. Ante el vago temor que le producen los otros, Laura se ha ido refugiando en su soledad y, al fin, es una «soledad sin remedio».

Los personajes se suceden en los diversos escenarios dejando tras de sí una huella precisa: el doctor Keller, infatigable relator de anécdotas no siempre graciosas; Juna Avendaño, feliz en su mediocridad; la americana Harrison, ávida de aventuras; las románticas alemanas admiradoras del marido de Laura, la jardinera hitleriana, y un largo etcétera. Todos ellos configuran un mundo extraordinariamente real. A veces, Baroja se sirve de ellos para expresar sus opiniones, otras, están ahí sencillamente porque resultan curiosos. Son personajes que, sin duda, Baroja ha conocido y trasladado al universo de ficción.

El Madrid de antes de la guerra se perfila a través de la descripción de los inquilinos de la casa de la calle Ferraz donde vivía Laura. Desde los porteros comunistas, hasta las modistas vascongadas, republicanas ardientes, pasando por la marquesa del principal, conservadora y

frívola, toda la gama de las posiciones políticas del momento tiene su lugar. La casa constituye un muestrario de la época. Es la especial habilidad de Baroja para transmitirnos el entorno en que se mueven sus personajes. Nada tan real como los fugaces personajes barojianos, discutiendo, sustentadores de las más variadas teorías, ni como los tristes anocheceres del extrarradio de las grandes ciudades —Madrid, París, Ginebra—, transmitidos en una también fugaz impresión.

La actualidad de Baroja, su modernidad, tal vez reside en esto que tan difícil resulta al escritor de hoy: la verosimilitud de la historia narrada. Ciertamente, Baroja era un observador agudo y sus novelas son, en parte, recopilación de sus observaciones. Pero no sólo eso: su carácter lo impeña todo y acaba siendo, sin proponérselo, el escritor más personal de su generación. Su manera de contar, amena, negligente, que produce una sensación de improvisación, aproxima al lector al texto. Un crítico ha dicho que Baroja, dada la rotundidad de sus juicios, parece que no tiene razón incluso cuando la tiene. Es cierto, y también lo contrario: tiene razón incluso cuando no la tiene, en sus opiniones más arbitrarias, más absurdas. Baroja es un observador parcial. Sabe lo que observa, lo que le gusta y lo que no le gusta, y lo declara. Y la realidad surge ante nuestros ojos completa y verosímil.

(1) Bruguera Club, Barcelona, 1981.

«Última lección», de Félix de Azúa (1)

# LA TELA DE ARAÑA

Escribe José Antonio UGALDE

**U**NA ironía helada y cruel marca el tono de la nueva novela de Félix de Azúa, «La última lección», que parece redondear una trilogía que inició, en 1972, con «Las lecciones de Jena» y continuó, en 1978, con «Las lecciones suspendidas». Esta tercera novela del escritor catalán ofrece la visión de un mundo transformado en tela de araña siniestra, que irá atrapando a la totalidad de los personajes en su pegajosa malla.

La acción transcurre en tierras navarras y, sobre todo, en la capital, Pamplona. Es la década de los años cincuenta, período en el que el maquis español que resiste a la dictadura va debilitándose, y en el que innominados sectores de la «inteligentia» castrense conciben un solapado plan de apoyo, controlado, a la guerrilla, percatados de que «sin enemigo no hay trabajo». Los episodios de esta trama constituyen la telaraña visible y concreta de la novela; pero el lector recibe la impresión de que es el símbolo, la cifra, de una red ineludible, de origen tan remoto y primordial como el mundo, y de dimensiones tan impalpables como pesadillescas.

La media docena de figuras centrales de la novela son las «dramatis personae» del argumento descrito, pero el lector tardará en notarlos, ya que Azúa siembra los pocos datos de la trama con discreción jamesiana y, además, muestra una decidida propensión a sugerir la trayectoria de los acontecimientos sin detallar demasiado su articulación interior.

El autor está, a todas luces, más interesado en diseñar una serie de atmósferas y en captar una serie de psicologías, militares o cercanas a lo militar, en uno y otro caso. Teniendo en cuenta que los miembros del ejército suelen vivir, por regla general, reclusos en cuarteles y residencias gremiales, al lector, como al crítico, le resultará difícil comprobar el grado de penetración del escritor. De todas formas, la novela no es simplificadora, no recurre a trazos demagógicos, ni le interesa la ideología de manera inmediata. Su método estriba en desvelar los resortes del mundo militar recurriendo a un distanciamiento sutil. El comportamiento de la oficialidad, sus motivaciones y los modos de mando y de autoridad que de ellos dimanar, constituyen un orbe que el autor analiza sin desfallecimiento, registrando el ámbito estrictamente castrense y algunas de sus vertientes privadas, familiares, y fiján-

dose tanto en sus acciones como en su forma de hablar o en su lenguaje corporal (tal que tan proclives resultan los personajes descritos). Otro orbe, bien diferenciado, es el de la tropa, que aparece siempre ligeramente incompetente o distraída de lo que los oficiales aguardan de ella: tomados «a rebours», pillados «in fraganti» en sus clandestinos pasatiempos personales, demudados como si se las vieran con exigencias ininteligibles, los soldados rasos simulan su perplejidad y temor tras las variopintas máscaras de la obediencia.

Todo este arduo material literario —tan poco propicio para los fáciles lucimientos que buscan demasitados de nuestros autores— está tratado, como he señalado al principio, con la ironía gélida y desesperada que cabe esperar en el manejo de lo irremisible. La misma causticidad con que los personajes se abordan entre sí —siguiendo, claro, los vectores del rango— es empleada por el autor cuando se eleva sobre ellos. En alguna ocasión se producen estallidos volcánicos y una risa demente puede obtenerse de la narración. En otros momentos, Azúa se sitúa en las antipodas, y los personajes, como marionetas, quedan congelados por un instante y luego, «como si un dios hubiera introducido una moneda por la ranura», vuelven a entrar en acción.

Pero lo más destacable son las pinturas de los cuatro militares que el autor va perfilando en su relato. Uno de ellos, Ganz, el soldado fusilado, es la víctima propiciatoria con que las cabezas de la ilegal operación se ocultan tras una cortina de humo. El coronel, máxima jerarquía visible, cumple el firme papel de establecer un puente con los invisibles retores del asunto. En la escena en que induce al teniente Péperas a ingresar en el clan, Azúa le describe así: (parecía) «un rey anciano trasladando parcelas ocultas de poder a su heredero». El recién citado teniente y el capitán Juan Mena, por último, pueden ser interpretados como dos extremos opuestos de la idiosincrasia militar. El segundo, autoritario, nihilista y poseído por su propia escisión con el mundo, ha descendido hasta buscar el lucro dando un matiz más vil a la operación —con ayuda del enigmático Rabassa, el único personaje no militar, junto a Blanca, hija del coronel. El teniente Péperas, protagonista de



la narración, es un extraño e inocente engendro que se verá arrastrado al corazón de la tormenta y cuya integridad moral le conducirá a un fatal desenlace ligado a las experiencias de su niñez. Sin embargo, estas dos figuras centrales de la novela comparten una simétrica impotencia ante la realidad. El capitán vive dicha realidad como pesadilla huldiza, como perpetua y asombrosa corriente de «objetos y animales» ante la que su yo es un estorbo que quisiera aniquilar. Al teniente Péperas, acostumbrado desde niño a abominar de todo sacrificio, a segregarse la fantasía y a perseguir la verdad, la realidad cotidiana termina volviéndose —como vislumbre Goya— quimérica y monstruosa.

En estos dos retratos —el del capitán Mena, escrito excepcional e inesperadamente en primera persona, es decir, a manera de autorretrato—, el autor despliega su inventiva psicológica, su capacidad de desdoblamiento y —suplico— su conocimiento del asunto; pero no logra evitar que ambos seres surjan ante el lector demasiado repentinamente contruados, demasiado excéntricos, en su complejidad, para la narración.

Escrita con soltura, pautada por diálogos rápidos y escuetos que aceleran la acción y se adecúan a la topología de los personajes, «Última lección» es una muy interesante y recomendable novela. La ausencia de precedentes literarios hispanos en la forma de abordar el ámbito narrativo seleccionado hacen del libro una «rara avis»; pero no sería molesto que dejara pronto de ser tan rara.

Reconozco, para terminar, que no he logrado descifrar la intrincada cita de Kojève que abre la novela.

(1) Editada por Legasa Literaria, 140 páginas.

## José Angel Valente y sus noventa y nueve poemas

Escribe Dionisio CAÑAS

(Nueva York)

**B**AJO este título, «Noventa y nueve poemas» (Madrid: Alianza, 1981) ha aparecido recientemente una muestra poética de Valente, preparada por José Miguel Ullán. El antólogo, en su «addenda» a dicha antología, escribe que su libro no es una antología, sino la suma de «aquellos fragmentos de una obra poética con los que he convivido más íntimamente». Y su prólogo no lo considera, añade, «sino unas notas que reescriben la imposibilidad de escribir sobre lo indómito». Con ello disipa mi intención de reseñar prólogo y antología, y me limito más bien a una formulación somera de mis propias impresiones sobre los poemas reunidos en esta antología.

Poeta de la expectación, Valente funda en la espera originaria, bíblica, una esperanza cuyo advenimiento será la de un hombre más consciente, más libre. Así se desplaza a las instancias de la otredad para desde allí hablar por los otros, y esto ya en «A modo de esperanza», su primer libro. Sin perder nunca de vista su integración en un proyecto general, la historia, recurre a lo que él representa como fijación personal, su historia, para ilustrar aquella esperanza: «Entre / el deseo y su objeto había un tiempo / reducible a la esperanza», escribe en «Poemas a Lázaro». Es, pues, la incertidumbre que toda espera comporta, aquello a lo que la poesía de Valente nos vincula. Una vez situados en las estancias de esa duda, tiene lugar el suceso poético, gracias al encuentro o desencuentro con la realidad. «La memoria y los signos» es quizá una de sus colecciones más significativas al respecto: allí se transmite la tensión del poeta entre la palabra comunitaria y servicial frente a las voces oscuras de lo raigal y escondido del ser, en correlación justa con las voliciones ética y metafísica que discurren por esta poesía. Y esa tensión se resolverá en una única fidelidad: su fe fundamental en la palabra.

El amor es tenido en cuenta, en este mundo poético, como una posibilidad para la aparición del yo o, si se ausenta, para su obliteración: de aquí que a veces asome este sentimiento con angustiado miedo, ya que su potencial ausencia abrirá en el espíritu un espacio para el vértigo. De no menor interés es su personal tratamiento poético de abstracciones morales: los pecados capitales, en «Siete representaciones». Y, sobre todo, el odio —que es aquí considerado como fecundo, pues en él puede concretarse el ser—, tema reiterativo a lo largo de esta obra.

Valente partió de un rechazo de lo social mecanizado o formalizado en «terdencia», y de la consecuente defensa y práctica del acto poético como ejercicio de conocimiento («porque todo poema es un conocimiento haciéndose»). Últimamente ha insistido en la idea de la poesía más como «modo de visión» que como género, y que, por tanto, puede producirse o descubrirse en cualquier tipo de escritura. De aquí su creciente cultivo del texto poético breve en prosa, aún lindante en algunos casos («El fin de la edad de plata») con el relato. Le ha distinguido siempre una dicción tersa, acendrada, antirretórica; cada vez más enriquecida con múltiples y ocultos niveles de significación, actitud que nace de su inclinación a explorar también el lado invisible de la realidad, la flor cerrada de lo obtuso. Y esta inclinación complementa, redondeando el perfil íntegro de su personalidad poética, aquella otra vertiente —crítica, irónica y aun satírica— que, de igual modo, le caracteriza. Y acaso más que a ningún otro poeta español de su tiempo a Valente se le descubre levantando con firmeza su morada en la palabra.

Pueden, pues, estos «Noventa y nueve poemas» reunidos por José Miguel Ullán, ser una guía para iniciarse en la lectura de toda la obra del poeta español, cuyo puesto destacadísimo le ha sido reconocido hace tiempo dentro de lo que se ha dado en llamar la promoción de los cincuenta en España.



## ANGEL PARIENTE, ANTE GÓNGORA Y LAUTREAMONT

Escribe Leopoldo de LUIS

**L**OS recientes libros de Angel Pariente ponen de actualidad estos temas: los de la poesía, lo del culteranismo, los de las vanguardias.

«Engañase quien entienda los trabajos de la poesía nacidos para el vulgo», decía Carrillo de Sotomayor, anticipándose a Soto de Rojas, que coloca su poesía bajo el marte de «Paraiso cerrado para muchos, jardín abierto para pocos». De ahí a la famosa —y luego polémica— dedicatoria «a la minoría siempre», del hoy tan actualizado Juan Ramón, va un camino que no acaba, se procesa un pleito que no se substancia, se plantea un juicio que no se dirime.

Es algo que va con la idiosincrasia misma del poeta, y no sólo con su formación. Con casi los mismos maestros, Juan Ramón Jiménez se depura hasta lo abstracto y propaga lo esencial, y Antonio Machado se enciende en el pueblo y combate el barroquismo. Porque no son tan fáciles las cosas, claro es. También Lope y Quevedo atacaron a Góngora y son flagrantes sus caídas culteranas. Como quiera que sea, la poesía pugnará siempre entre los dos afanes —no necesariamente incompatibles— de comunicar emociones y de crear arte. Artificio (arte y oficio) será en último término la poesía, pero sin olvidar que en sí lleva el soporte de la emoción y el sentimiento.

El gongorismo fue para la generación del 27 ejemplo de rigor y calidad selecta. Pero quizá la mayor valoración que hoy haríamos de aquel logro barroco fuera su rebeldía. Que Bartolomé Jiménez Patón inventara, a principios del siglo XVII, el término «culteranismo», posee una significación semejante a que Antonio de Zubiaurre inventara, en los primeros años de la posguerra, el término «tremendismo»; en uno y en otro caso se designaba un movimiento impetuoso, renovador y rebelde frente a claridades renacentistas o neorenacentistas. Por eso, los conservadores de siempre procuraron silenciarlos. Angel Pariente, en la antología que motiva estas líneas (1), llama la atención sobre el habitual cuidado selectivo que, tradicionalmente y tras el escándalo literario del siglo XVII, ha venido expurgando la obra de los poetas culteranos, cuyas presencias en las antologías suelen limitarse —salvo en el caso del propio Góngora, claro— a muestras no propiamente culteranas. Y ello por la dictadura del «buen gusto», impuesta desde Forner, Gallardo, Cajador o Menéndez Pelayo. Algo semejante acontece hoy —añadiría yo— cuando algunos antólogos buscan minimizar la consecuencia del «tremendismo», que fue la «poesía social» de los años cincuenta y sesenta, y hasta de Vicente Aleixandre procuran eludir sus poemas solidarios y realistas de «La mirada extendida», segunda parte de Historia del corazón. O algunos comentaristas, que pretenden tender un puente desde el 27 a los llamados «novísimos» olvidándose de una generación de poetas realistas y testimoniales.

Angel Pariente es un entusiasta de la poesía culterana del XVII, cuya labor renovadora del léxico, su juego metafórico, su enriquecimiento del idioma, son un hecho notabilísimo en la historia de la literatura española. Organiza una buena selección representativa y panorámica de veinte poetas a lo largo de un siglo, desde el padre Góngora, el más viejo (1561), hasta el alcahalero Fran-

cisco Antonio de Bances (1662). Es claro que de esos veinte inquilinos de Angel Pariente, más de la mitad fueron huéspedes de la floresta en honor a Góngora que Gerardo Diego publicó cuando el jubileo de 1927, pero la diferencia es obvia: se trataba entonces de subrayar las piezas laudatorias o que directamente se vincularon con el racionero cordobés, en tanto que ahora Pariente ha querido desplegar un informe del peso culterano en el curso de un siglo. No es cosa de señalar aquí —sería ingenuo— que ese peso se acusa inevitablemente también en la dificultad de la lectura durante casi doscientas cincuenta páginas de una poesía enmarcada con tesón en un estilo que sólo no es cargante en las grandes figuras, conquistadoras de bellezas e ingeniosidades admirables. Pero las grandes figuras escasean, en tanto que abundante en la nómina segundones, con más valor para estudiosos —y este es un mérito del libro, sin duda muy valioso— que para el lector medio. Más son de recordar en sus inminentes centenarios de muerte y nacimiento, respectivamente, el portugués Antonio de Fonseca Soares (1631-1682), poeta en lengua castellana soldado y monje, muerto en olor de Santidad, y el no tan santo Juan de Tassis Peralta (1582-1622), el conde de Villamediana de los «amores reales», cuya «Fábula de Faetón» fue corregida por el propio Góngora.

Angel Pariente, nombre literario de Manuel Aragón, con el que dirige la ya prestigiosa colección de poesía «Júcar», no sólo es antólogo del barroco, sino poeta él mismo. Nace al tiempo que su antología un breve y simpático cuaderno suyo, con 16 poemas: Ser alguna vez (2), donde no sería difícil constatar la presencia de algunos endecasílabos de corte próximo al estilo antológico («vestales plumas derramando inciertas / sombras que injurian el verdor e impiden / crecer la yerba bajo el dulce páramo») y donde se muestra un talento de poesía descomprometida («ser alguna vez la persona que pasa (...) y mira distraída / formando una opinión en la que no intervergo»). Esto no quiere decir que Pariente cultive el preciosismo barroco; por el contrario, a veces emplea la sátira sencilla y directa. Hay en este libro tres poemas mayores, llamándose así tanto por sus dimensiones en relación con sus compañeros más bien breves, y por su tono. «A mis amigos muertos», que gravemente interroga «al siniestro coadjutor de la muerte», donde «los sueños débiles conviven con los tigres», esto es: la imaginación y las ilusiones con las realidades amargas. Otro: «Béquer reflexión intempestiva», especie de elegía a la verdad poética pura, ahogada por convencionalismos. Y, sobre todo, «Oda a Isidore Ducasse», un poco en la línea liberadora del surrealismo que, sin serlo, participa de la inquietud y la contemplación atormentada que mostró aquel nuevo barroquismo del siglo XX.

Angel Pariente pasa, pues, de Góngora a Lautréamont, al hilo de su antología y en temblor de su verso con cierto toque de escritura vanguardista. Góngora, en el siglo XVII, también fue la vanguardia.

- (1) Antología de la poesía culterana. Colección Los Poetas, Ediciones Júcar. Vol. 30. Madrid y Gijón, 1981.
- (2) Ser alguna vez. Colección Renacimiento. Vol. segundo. Sevilla, 1981.



### «ESTA CALLE MUNDIAL DE INDIFERENCIA»

Nuevo libro de  
poemas de  
Roberto Cazorla

**L**A densa producción poética de Roberto Cazorla ha aumentado con «Esta calle mundial de indiferencia», un sincero libro editado por «La gota de agua», y que recoge poemas escritos entre 1980 y 1981. Nacidos estos poemas desde «la realidad amarga que nos envuelve» en un mundo de confusiones, egoísmos y envidias, el poe-

ta se indaga a sí mismo para encontrar una luz de esperanza. «Esta calle mundial de indiferencia», título que descifra la filosofía del decir de Cazorla da forma concreta y particular a sus obsesiones. Destacan en este sentido los poemas breves, casi sentenciosos, que hacen recordar la técnica del poema japonés, cuyo máximo valor reside en la potencialidad de la escritura breve y concisa. A veces, actuando de contrapunto en el texto poético, Cazorla introduce un elemento de deliberadamente «prosaico», cuyo último sentido reside en la voluntad del autor por introducir un elemento sorprendente en el poema, utilizando una técnica, no nueva, pero siempre difícil de practicar con éxito. Por el contrario, la segunda parte

del libro se revela como escritura más «retórica» (en el sentido noble del término); los textos se hacen más narrativos; sin perder su densidad poética, beben en tradiciones más próximas.

G. A.

### Revistas

«ARBOR»,  
NUMERO 431

En la sección «Estudios», dos realmente importantes: «La democracia en Ortega», por Jesús Herrero, y «El estructuralismo genético de Piaget», por Carlos Díaz. En «Temas de nuestro tiempo»,

Jorge Yeatescu, «Caillois», Jouhandeau y Sartre. Tres símbolos de la cultura francesa», y Ana María López, «El frío mecánico, un gran descubrimiento». En «Notas», José Botella Llusá, «La Real Academia de Medicina rinde homenaje a la memoria del profesor Fernández Cruz»; Luis de Paola, «Poesía chilena actual», y Jesús Arribas, «Tres novelas desconocidas de Ciges Aparicio». En «Libros», «Cosmovisión y épocas literarias», por José Antonio Miguez. Notas biográficas firmadas por Celma A. Mendoza, Alberto Marín, Cándido Pérez Gallego, Ramón Ezquerro, Valeriano Gutiérrez, Xavier Agenjo y Miguel de Santiago.

«GACETA  
DE CANARIAS»,  
NUMERO 1

Con la intención de cubrir un espacio cultural desaten-

dido en las islas, nace esta nueva revista, dirigida por Pedro Fernaud y publicada por Grupo Editorial Canario. En el sumario, artículos sobre la economía de las islas: «Viabilidad económica de Canarias e ingreso en el Mercado Común», «El plátano en el mundo y en Canarias», estudios artísticos —«Teobaldo Power en el romanticismo español»— y científicos —«Blaß Cabrera y la Física española»—. Una sección denominada «Documentación» presenta tres magníficos artículos centrados en la carrera de armamentos y el ascenso militarista, firmados por Lord Mounbatten, Georges F. Kennan y el Nobel de Física sir Martin Ryle. Un capítulo primicia de la novela «Las naves quemadas», de J. J. Armas Marceño, comentarios sobre el libro «Educación y fuerza de trabajo en Canarias» y trabajos «Sobre el estatuto de autonomía para Canarias» completan el ejemplar.

Escribe SANTOS AMESTOY

Cinco siglos de Estampas. El arte en la época de Calderón. Colecciones Centroeuropeas. Mondrian. Appel. Blanchard

## ITINERARIO DE EXPOSICIONES EN EL PRIMER MES DEL AÑO (1)



**E**STE itinerario de exposiciones por el que hoy me demoro en el breve espacio de estas líneas tuvo su inicio cuando el pasado año gastaba sus últimas jornadas. Partía de la exposición «Otras figuraciones», en la Caixa, y allí quedó interrumpido por un breve lapso de estas páginas, debido a una rara coincidencia de fechas. Se reanuda en este primer mes del 82, y es bastante seguro que se prolongará y ramificará en el próximo febrero, cuando los ambientes en los que se atiende a las artes plásticas se agiten unos, se enfaden algunos otros y se entretengan los más con la celebración del Arco, la primera feria internacional de arte al estilo de las de Basilea, París, Nueva York o Chicago, y con la venida de marchantes, críticos, revistas, y una amplia gama de creaciones procedentes de los mejores talleres de artistas de España y el extranjero, presentados por sus galeristas respectivos.

Madrid cierra y abre año con un buen repertorio de muestras de artes plásticas cuyo itinerario actual, a la salida de los realistas ochenta (acompañados de los maestros Gordillo y Aguirre —maestros en sentido muy diverso—) de la Caixa, bien puede descender Castellana abajo con doble visita en las salas que la Dirección General de Bellas Artes tiene en los bajos del edificio de la Biblioteca Nacional para ver «Estampas; cinco siglos de imagen impresa» y una retrospectiva —que parte de ahora mismo— de Karel Appel.

Desde allí se habrá de saltar al Retiro para adentrarse por unos momentos en el verosímil entorno plástico calderoniano en «El arte en la época de Calderón», y en un salto llegarse al Museo del Prado para ver pintura española de las colecciones centroeuropeas. En una segunda jornada, Mondrian, en la Fundación Juan March, y al otro costado de Madrid, el flanco sobre las estribaciones serranas, María Blanchard, ya centenaria. El recorrido se puede estudiar o rememorar con la última novedad bibliográfica en materia de urbanismo en la mano, la «Guía de Madrid», del Colegio de Arquitectos de la villa, aunque teniendo en cuenta que el primer tomo —único hasta ahora— de este noble esfuerzo comprende solamente el casco antiguo.

Este itinerario, como se ve, conduce a varios puntos que se abren sobre otros tantos momentos del pasado, sobre otros itinerarios y laberintos. El más sugestivo, por lo sólido e insólito de lo que evoca, es, sin duda, la exposición de estampas. No es quizá la de mayor calidad —aunque si tiene interés— estética. La abundante colección española no es de las mejores de todas, pero es de una gran riqueza instrumental y testimonial. Como escribe Bonet Correa en el excelente catálogo, para aquellos grabadores y consumidores de estampas —el único vehículo de difusión de imágenes antes de la fotografía—, «en realidad, se trataba de poseer el cosmos». Y así es como hay que ver esta muestra antes que desde otra perspectiva también posible: como un paseo por el itinerario español del universo. Merece ser subrayado que el catálogo de esta exposición es un hermoso libro de estampas y textos muy orientativos salidos de las plumas de sus organizadores, encabezados por el citado de Bonet, al que siguen los de Elena Pérez Ríos, Doroteo Arnaiz y Juan Carrete Parrondo, además de las catalogaciones del propio Carrete y de Javier Fernández Delgado y Jesús Vega González.

El itinerario interior de «El arte en la época de Calderón» (exposición en la bisagra del invierno, entre los meses de diciembre y enero, cuyo catálogo llega a la crítica ahora que se va a clausurar) es un atractivo viaje por el pasado de la plástica barroca y de Madrid. Es una exposición para encontrar viejos conocidos: «El triunfo de la Iglesia», de Rubens; el famoso auto de fe en la Plaza Mayor pintado por Rizzi; el retrato anónimo de Quevedo y el del propio don

Pedro Calderón por Juan de Alfaro; el de Lope de Eugenio Cages, uno de los patéticos y profundos retratos de Carreño de Miranda a Carlos II. «El sueño del caballero», de la Academia de San Fernando, de Antonio de Pereda, «vanitas» en la que la leyenda que porta un ángel, «Aeterna punit cito volat et occidit», reza que algo eternamente punza y atormenta y que con facilidad vuela y mata. Y Sánchez Cotaán, y Valdés Leal, y Zurbarán, y el Góngora de Velázquez, y un capítulo dedicado a la escultura, que en aquella época es imaginaria religiosa o retrato bronceado mayormente. Y particular interés en medio del itinerario madrileño es el capítulo de la arquitectura, que comprende diseños de arquitectura teatral para el propio Calderón firmados por Rizzi y, sobre todo, fachadas de casas del Madrid del XVII, dotadas de una sólida y eficaz rotundidad compositiva, trazadas por los Teodoro Ardemans, Villarreal, Manuel del Olmo... Y, sobre todo, Juan Gómez de Mora, que no es solamente el arquitecto de la Plaza Mayor, sino el que marca los elementos y ritmos de composición que durante más de dos siglos pervivirán en la tradición constructiva madrileña y prestarán a la Villa uno de los fundamentos de su unidad de estilo tradicional o, si se prefiere, de su casticismo. Como en la exposición de las estampas, aquí la imaginación puede enredarse también en la reviscencia del pasado y figurarse cómo podrían ser los ornatos arquitectónicos que se añaden sobre la arquitectura perenne en las fiestas, recibimientos y funerales reales... Calderón no fue el único escritor del barroco español preocupado por las artes plásticas. Recuérdese a Paravicino, a Gracián, a Boscán... Pero sí es el autor dramático en el que la plástica estaba presente en una buena parte de sus concepciones teatrales y simbólicas. Basados en las hipótesis de sus afinidades electivas con un conjunto de plásticos coetáneos, los doctores José Carlos Torres, Enrique Rull, Matías Díaz Padrón, Margarita Estella y Virginia Tovar han reunido esta exposición evocadora y confeccionado el cuidado catálogo.

Pero, de todas estas exposiciones que miran hacia nuestra tradición, la mejor, y también próxima a clausurarse (también aquí el catálogo llega a la crítica en los días postreros), es la organizada conjuntamente por el Museo del Prado, la Haus Kunst de Munich y otros importantes museos, y que reúne una muy exactamente planteada muestra de la «Pintura española en las colecciones centroeuropeas». El director general de Bellas Artes, Javier Tusell, alude en su presentación del catálogo al trabajo impropio de Pérez Sánchez, de Manuel Muñoz Cortés y de Isabel Cagide. Y allí escriben también los doctores Johan Georg; príncipe de Hohenzollern; F. Klauner, Eva Nyerger y el propio Muñoz Cortés, director del Instituto de España en Munich.

El viaje recorre aquí parajes muy próximos a los de la exposición anteriormente comentada. Si allí el retrato de Carlos II, por Carreño; aquí, el mismo pintor y el mismo modelo, en versión más suntuosa y patética. Aquí, el viaje

es a través del tiempo, pero también a través del espacio. Azorín fue quien dijo que desde las alturas españolas se podría trazar un puente que llegara hasta Suiza. Alargando la imagen y el puente llegaríamos, siempre en la misma altura, hasta Austria. El puente —lo recuerda Muñoz Cortés— existió. Fue el puente espiritual que Felipe II hubo de diseñar cuidadosamente cuando dispuso la educación de los archiduques austriacos que se formaban en la Corte española, especialmente la de su sobrino Rodolfo. Curtius y Hölche hace tiempo que señalaron el parentesco del manierismo escurialense y el de la Praga de Rodolfo II. En esta exposición se topa el itinerante con los variados manierismos hispanos. Con el Beccafumi o Bronzino a lo divino y en clave italo-flamenca de Morales; el veneto-toledano de El Greco. Y con la gran pintura española desde Velázquez al Goya, pasando por el elegante Alonso Cano, el discípulo de Velázquez Juan Bautista Martínez del Mazo o por la de la pintura sevillana. Anticipo de la moderna pintura europea Murillo, a cuya manera se pliega el Zurbarán tardío de los cuadros de Munich. Misterio especial, el de los retratos de Corte de Sánchez Coello y su discípulo Pantoja, donde la faz serena del personaje real se instala en geometrías y volumetrías cargadas del misterio transustanciador.

### BLANCHARD Y VAZQUEZ DIAZ

**E**L itinerario de hoy debe hacer aquí un alto en el camino hasta la jornada del próximo viernes, en la que recorreremos el camino de la Fundación March y, de regreso otra vez, la sala primera de la Biblioteca Nacional, donde exponen dos holandeses del siglo XX, Mondrian y Karel Appel, tan opuestos —sobre todo el segundo al primero— y tan impregnados de ese perfume cromático perenne en la tradición de la pintura holandesa, que los españoles captamos por especial disposición y costumbre, puesto que ha sido parte de los componentes de mucha de nuestra mejor pintura barroca. Tal es el caso del citado Pereda.

Magníficas exposiciones ambas. La primera por su rigor retrospectivo, y la segunda, por la viveza de un pintor que, en el cenit de su madurez, llega al mismo sitio en el que muchos pintores de las últimas promociones —y en especial en España— hallan su punto de partida.

María Blanchard, a lo lejos, en el Museo de Arte Contemporáneo, en completísima muestra, sigue combinando con el cubismo una acidulada transparencia enfermiza y simbolista. Camino de aquel remoto paraje, pienso en otro cubista híbrido. Mestizo del cubismo y el naturalismo; pintor de los últimos de la tradición de taller y magisterio. Recuerdo la única visita que le hice siendo yo todavía casi un niño en su casa-estudio de María de Molina, que tenía patio con geranios y parra. Fue generoso en el gasto de su tiempo con dos chiquillos, sus visitantes, aficionados a la pintura y deslumbrados por las opiniones del maestro sobre el arte y sus protagonistas del siglo XX a los que había conocido, con las que nos obsequiaba a propósito de cada uno de los cuadros que nos iba mostrando. Recuerdo un soberbio retrato de Rubén Darío y muchos cuadros llenos de verdad pictórica, pintados ante los paisajes de la Fuenterrabía costal de aquel andaluz, innumerables sanguinas de sus retratos de la colección «Gente de mi tiempo... Al despedirnos, don Daniel, que tenía fama de tacaño, nos rogó que lleváramos una carta a casa del doctor Marañón, no distante de la del pintor. ¿Para ahorrar el sello?

Pienso en aquel encuentro y se me ocurre que el centenario de Vázquez Díaz, que algunos han recordado. Lleva el ahorro de una exposición totalmente justificada. El año es joven. Pienso en una exposición de los cuadros de Fuenterrabía, de «Los músicos ciegos», de «La fábrica vacía», el «Horta de Ebro de don Daniel»...

Escribe Juan Manuel BONET

## A propósito de una exposición de sevillanos

**Q**UIENES los vivimos, recordaremos los tiempos en que la modernidad artística, en Sevilla, éramos cinco o seis pintores, dos o tres críticos, una galería, que trabajábamos como si la ciudad no nos ignorara. Sevilla tiene una larga tradición en esto de ignorar a sus creadores, de hacerles la vida imposible. En literatura quizá haya sido algo distinto, pero en pintura sólo a mediados de los sesenta empieza a existir una actividad real; mantenida, repito, por muy poca gente y sin que la ciudad la siguiera. Aquella generación, cuyo centro era —y sigue siendo— Gerardo Delgado, fue la primera que no optó por marcharse; la primera, también, que logró institucionalizarse. Podrán interesarnos más o menos las obras individuales de aquellos pintores, pero está fuera de duda que sin su acción colectiva, Sevilla sería otra.

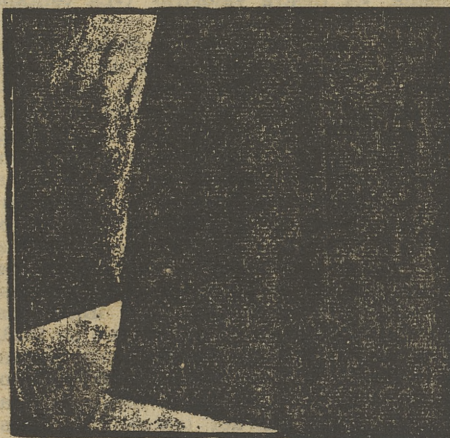
Buena prueba de que las cosas se han puesto más fáciles y de que, por ventura, el fenómeno se ha institucionalizado, es esta muestra que se celebra actualmente en Madrid, en la Fundación Valdecilla, y cuyo título «Cinco pintores abstractos sevillanos» (Segunda generación). El hecho mismo de que se haya tenido que recurrir al subtítulo es indicativo de que los pintores modernos sevillanos ya no forman una piña, y de que resultan convenientes, a la hora de exponerlos, precisiones históricas que en otros lugares todavía no son de recibo. Que yo sepa, en efecto, es la primera vez que una exposición española se presenta abiertamente como segunda generación. No sé qué pensarán los afectados. A mí, que precisamente a propósito de alguno de ellos ya empleé la expresión, me parece correctísima. Vale para subrayar que estos pintores avanzan por territorio ya conquistado. Y puede valer también como acicate para obligarles a superarse a sí mismo.

Porque la exposición colgada en la Fundación Valdecilla (una sala, por cierto, que

está dando buen juego en esta su primera temporada) tiene efectivamente un aire segunda generación. Los magisterios, en algunos casos, saltan a la vista. Nadie viene a inventar nada. Nadie se plantea la pintura en términos ingenuos. Nadie se encontraría fuera de lugar entre pintores madrileños, barceloneses, o incluso franceses. Pero todavía no ha surgido quien desordene los datos, quien encuentre el camino para subir a las cimas.

Ya lo he indicado, esta gente (nacidos entre 1947 y 1954, y empezando a hacerse oír a finales de los setenta) ha nacido a la pintura en una Sevilla ya transformada: por la Pasarela y por Juana de Aizpuru, por el Museo de Arte Contemporáneo y por el M-11, por las páginas de «El Correo de Andalucía»... Ellos, por su parte, no han tenido tiempo de fundar sus propias instituciones, o de ocupar en las ya existentes un lugar verdaderamente significativo. Es una cuestión de tiempo, desde luego. También en cierta medida una cuestión de lugar: los cinco han vivido por lo menos una temporada fuera de Sevilla, en la madrileña (y francesa) Casa de Velázquez. Disfrutando de la hospitalidad de esta institución que labora por el diálogo franco-español, han podido vincularse al ambiente artístico de la capital, y ello ha supuesto en su día, para todos ellos, un saludable abrirse de ventanas pictóricas.

Cada uno tira para una esquina del mapa. Del mapa abstracto posamericano, eso sí. No hay reglas escritas, pero la Beca Juana de Aizpuru siempre se la otorgan a un abstracto posamericano. Al parecer, los figurativos —que en Sevilla los hay buenos, pienso en Félix de Cárdenas o en Felipe Candel— ya se han resignado, y si se presentan, Esto resulta un poco excesivo, pero así es. Abstractos, pues, y fuertemente determinados por la gran generación. Luego vienen los matices. En la presente colectiva,



Cuadro de Ignacio Tovar

quien demuestra una mayor madurez es precisamente el de más edad: Ignacio Tovar. Su última exposición madrileña (Aele, año 1979) ya fue una excelente exposición, que si pasó inadvertida fue porque en aquel momento la atención estaba centrada en otras cosas. Ahora, a Tovar se le ve más grave, menos atmosférico. Dominantes negras que cantan con azules o con ocre; cantando, bajo el negro, otros colores. Esta pintura tan rigurosa, tan elemental de composición, logra asentarse y hablarnos, en voz no demasiado alta. En el extremo opuesto se sitúa Pedro Simón, que fue «ami» pintor en lo de los ocho críticos. Pedro Simón es un elocuente action painter (su exposición sevillana en la galería Juana de Aizpuru me lo confirma). Sabe inferirle gracia a la desmaña, posee un sentido constructivo innato, y se encuentra a gusto en las grandes superficies.

Los otros tres pintores se sitúan en una zona intermedia: ni muy compuestos ni muy descompuestos. Gonzalo Puch, que todavía no ha celebrado ninguna individual, debería decidirse a hacerlo; sus dos cuadros —especialmente el amarillo— poseen un estupendo empaque. Lo único que me atrevería a recomendarle es que no cocine tanto, que no se sienta obligado siempre a terminar, que deje el lienzo un punto más fresco. José María Bermejo, ausente de Madrid desde su muestra de Baudes (1980), me sigue pareciendo un pintor capaz, pero francamente estancado en los mismos supuestos, aprendidos de Johns y de Stella. Si entonces subrayó la valdez de aquello como cocktail de arranque, hoy me reitero en que como arranque está bien, pero añadido que alguna vez hay que arrancar. Juan Lacomba, por último, es el becario actual, y expuso la temporada pasada en la galería Imagen Múltiple (donde acabo de ver, por cierto, una buena exposición de Curro González, otro pintor a tener en cuenta dentro de esta segunda generación sevillana). Los cuadros de alfabetos marimeños que pinta Lacomba (curioso que encabezara su exposición con una cita literaria de Cansinos) tienen bastante gracia, y son frescos; todavía no están a punto como podían estarlo algunas de sus cosas sevillanas. De todos modos, esto último es normal, porque, para prácticamente todos los pintores que exponen aquí, la estancia en Madrid supuso en su día rupturas, vacilaciones y sorpresas. Rupturas, vacilaciones y sorpresas que no pueden sino redundar en beneficio de la pintura sevillana. Y eso es, en definitiva, lo que cuenta: que, aunque la segunda generación todavía no aporte nada sustancialmente distinto, va ensanchando, con su trabajo, el horizonte abierto por sus inmediatos predecesores. Hasta que en un momento dado repito, venga alguien (uno de estos cinco, u otro que todavía no conocemos) y desordene los datos.

