

Sábado Literario

LETRAS

ARTES

CIENCIAS

TEMAS DE LA CULTURA

BIBLIOGRAFIA GENERAL

Suplemento semanal
del diario PUEBLO

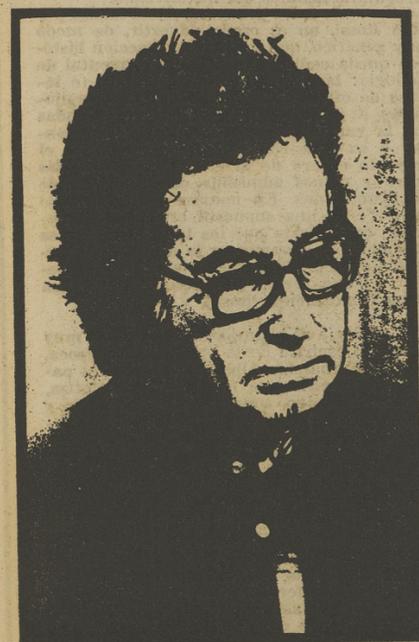
Sábado 31 de mayo
de 1980

(1)

ANTONI TAPIES

Escribe Santos AMESTOY

La materia y los signos



A PASIONANTE paradoja es la variada unidad de la pintura de Tapiés. En la ya remota época de sus primeros tanteos (que no son solamente los de un joven superrealista vinculado al vanguardismo catalán y clandestino de la revista de Joan Brossa «Dau al Set») parece preferir a otra cosa la indagación en los mundos visuales que el nazismo había calificado de degenerados y emergen en sus pinturas Ernst, Klee y la magia de Miró. Vistas desde ahora aquellas cosas dan la sensación de res-

ponder a un plan meticuloso: coincidencia del aprendizaje con la búsqueda de la universalidad y de la recuperación en la Cataluña de posguerra del hilo de lo moderno. Desde entonces, algo estremecedor en sus pinturas. Hay un autorretrato en el que Tapiés casi se asoma al lado de acá del espejo y señala con el dedo un papel en el que está escrito su propio nombre que, a la vez, es firma del cuadro: el tema del cuadro que es espejo y es ventana —inaugurado por los manieristas y elevado a su punto más alto en Las Meninas—. El desdoblamiento de los dos tapiés de una manera similar a la de los dos borges: ¿Qué tapiés? O, mejor, ¿qué tapiés —subrayo— es? Desde entonces está presente en sus obras ese elemento que estremece: la pregunta por el ser.

Rotas, no obstante, sus primeras relaciones estilísticas con el superrealismo, intuida la facultad de aludir a la nada (límite de la materia quizá desde aquel «Collage de las cruces») Tapiés se ha mantenido fiel a los tres supuestos básicos de su pintura, presentes de manera inconfundible a partir de 1950: Materia. Signo. Espacio. La mayor parte de las veces ligeramente tridimensional para no eludir la tridimensionalidad de la presencia material, y para sugerir que el espacio de los signos es una huella o inscultura, como decía Cirlot. Se alza ahora su pintura desde los fundamentos de la reciente tradición moderna y se radicaliza el «objeto encontrado» de Marcel

Duchamp, a condición de que sea el propio cuadro; Tapiés brindaba a la pintura europea del momento —que el crítico Michel Tapié llama, entonces, «otra»— el tema de la materia, o, si se prefiere, de la materialidad. Muro, por otra parte, con el que suele tropezar muchas veces la literatura crítica dedicada al pintor catalán. De ahí, tal vez, que en el resumen de las opiniones vertidas acerca de Tapiés, que Lluís Permanyer recoge en el catálogo de la exposición recién inaugurada en el Museo de Arte Contemporáneo, sólo se refiera al poeta y crítico J. E. Cirlot para recordar con Argán lo peligroso de indagar en la simbología tapiana.

de Tapiés— y la densidad ontológica de sus propuestas visuales. De ahí que si Tapiés se alzaba desde lo profundo del movimiento moderno, sea uno de sus primeros dinamitadores. Frente a la relación entre el ser y los objetos que, como veía Jung, inquietaba a los artistas del movimiento moderno, Tapiés introduce la contraposición entre lo esencial y lo simbólico. Como ha escrito Ginfrer, sus cuadros nos llevan a «un percatarnos del ser».

Luis Garmat, agredido

A la salida del Museo de Arte Español del Arte Contemporáneo nuestro compañero Luis Garmat fue víctima de la violencia social (dos marginales le atropellaron con su propio coche). Luis Garmat es un excelente periodista y gran aficionado a la pintura; venía de ver la exposición de Tapiés y la de los maestros italianos. Se recupera de lesiones de pronóstico reservado.

El lamentable suceso indica una faceta más en las contradicciones del disparatado museo. Y del abandono que rodea sus mal situadas instalaciones.

EL HOMBRE DE VILLARINO DE LOS AIRES

Y otras narraciones

Con un breve preámbulo que dice textualmente: «Querido Dámaso: Te envío este texto a guisa de despedida; mañana me marcho a Barcelona. Un abrazo de Leopoldo», hemos recibido esta carta en la que Leopoldo María Panero, parece reflejar los últimos hitos de una escalada persecutoria de graves repercusiones, cuyos avatares no estamos llamados a dilucidar en ningún caso en estas páginas, pero de las que nos hacemos eco siguiendo con la neutralidad y hospitalidad que queremos las caracterice.

«Lincharon al viejo Parker / entre magnolias y por el aroma de las flores / él reconoció el lugar.» ICEN que Sergio Pitol lloró en la cena de despedida que le ofrecieron, cuando éste se fue a China. Yo no lloro, entre otras razones, porque no hay cena de

despedida. No me voy tan lejos, pero como si lo hiciera: me voy a Barcelona. Sea donde fuere. «pongo tierra por medio», como dicen en las novelas policíacas. Silbado por las calles como si de un perro se tratara —as beaten dog beneath the hail—, víctima de alrededor de más de diez palizas, objeto constante de maledicencias y de chismes infames, reducido al silencio no sólo en revistas como «Triunfo» o en diarios como «El País», donde fui privado incluso del derecho de réplica, sino incluso en la conversación cotidiana —hasta el extremo de que cuando recuerdo un buen verso de Cátulo u Ovidio miro en seguida la hora, porque conozco el origen verídico del problema—, mi existencia en Madrid no ha sido nada «autodestructivo»: aquello fue una «boutade» al uso de Jaime Chávarri, lo que ha ocurrido aquí en realidad es el sistemático aniquilamiento de un sujeto. Pero ahora que dejo todo esto, rumbo a lugares donde la cultura no es propiedad de una mafia, ni materia de

intrigas, adulaciones, polémicas tan múltiples como —por lo poco que nunca tuvieron que ver con la literatura— vergonzosas, me digo a mí mismo: era, y es, un hombre extraño el Hombre de Villarino de los Aires. Ello se me ocurre reflexionando sobre una de sus maniobras: la de censurar en «El País» una excelente crítica sobre mi libro de Félix de Azúa para sustituirla por una de Fanny Rubio, y que sabe tanto de literatura como yo de la trata de blancas en Hong-Kong (y eso que yo de ello sé algo). O bien eliminar mi réplica a Valente. Porque si, por las buenas. Sin más. Pues bien, el caso es que si yo hiciera algo así, con quien fuera y por lo que fuera, a mí mismo me daría asco; no es una forma de venganza. Podría asesinarlo, eso sí; atacarlo, como hago ahora, por el arma del verbo a campo abierto; contratar a un chulo para que lo esperara a la salida —ya que no tengo media—; en fin, cualquier cosa menos algo como lo que hizo, y ello porque ese gasto, ante mí mismo, lo único que pondría en evidencia sería mi propia inferioridad. Pero el Hombre de Villarino de los Aires nunca se ha distinguido por su autoconciencia, como lo prueba su escritura, fámélica de sentido: «De Saucelle llegó y era el más feo de toda la manada.» No, el Hombre de Villarino de los Aires es, la palabra lo dice, la etimología (como diría Luis Antonio de Villena) no adicto a la verdad y a su descaro, sino al Villarino, al Billarino (perdón por la incorrección gramatical, Luis Alberto de Cuenca, por eso en seguida lo he corregido). El y sus hombres se pasan el día y la noche dale que dale, ahí, pegándole al billarino. De quien sea la cabeza poco importa, pero todavía la oigo rodar sobre el tapete. En fin, pobre diablo. Pobres diablos. Porque la verdad es que el Hombre de Villarino de los Aires me da pena, como aquel condenado de Dante, que no sabía que estaba en el Infierno, que se creía que él era el Diablo, y no sabía

PALABRAS PARA UNA DESPEDIDA
«Lincharon al viejo Parker/entre magnolias, y por el aroma de las flores/él reconoció el lugar».

Escribe: Leopoldo M. PANERO



que él mismo era el autor del Infierno, del «mal» y del Diablo. Seguía jugando al billarino.

P. S.—Vayan unas palabras en defensa de la revista «Poesía»; en efecto, una vez confeccionado el artículo, constato la última fechoría del Hombre de Villarino de los Aires: atacar con un océano de retórica barata a una de las pocas revistas españolas que, en una palabra, se pueden leer. Imagino que los motivos que tiene el Hombre de Villarino de los Aires para tan injusto insulto son: la primera, su no-comparecencia en ella; segundo, su comparecencia aún menor en una antología de la poesía «joven» que publiqué allí hace algún tiempo, y que fue lo que provocó la embestida de un carnero, un Valente y un Colinas, detalle que todos estos me parece que tuvieron buen cuidado de no mencionar en sus análisis filológicos de mi obra (no les faltó más que referirse a mi nariz, porque lo que es de mis libros, allí nadie habló, y en ella sí que hubieran encontrado un gran defecto). En fin, por cierto el afamado Hombre de Villarino cita, al parecer siguiendo la moda de las autonomías, a un tío de Zorita (Cáceres). Y entre Zorita y Villarino, alianza no prevista en modo alguno por UCD, se cargan nada menos que a Ponge, a Faulkner y a Pound. No ya a mí u a otro de por aquí, sino, insisto, a Ponge, a Faulkner y a Pound. Que un personaje semejante esté al frente de la sección literaria de «El País» es realmente un hecho tan prodigioso como el que en Méjico hayan pedido una copia de La Cibeles. Pero... la vida sigue como el puente de Eliot...

Escribe Santiago AMON

Vanguardia e historia

E SCUETA, ascética, clara y distinta, la exposición que ha presentado el arquitecto Fernández Alba en el Museo de Arte Contemporáneo de Madrid se fundamenta y explica en el orden interno de su propia génesis, a tenor de un riguroso cotejo histórico y por vía estricta de síntesis. Esto es, de superación. En el buen hacer de Antonio Fernández Alba (a ejemplo, sin duda, de la dialéctica hegeliana), conservar y suprimir significan superar, frontalmente contrastados los dos primeros términos e impulsada su acción conjunta hacia el vértice del otro (antes que en su reciproca divergencia) a través de un proceso sistemáticamente progresivo.

Sistemático y puntual es el cotejo que Fernández Alba se propone y nos muestra en cada uno de sus proyectos, hasta el extremo de hacérsenos difícil la lectura de cualquiera de ellos sin el ponderado referendo de la tradición, sin la adecuada referencia histórica. El proyecto del hoy en curso nos remite, de acuerdo con su peculiaridad, al proyecto del ayer peculiarmente refutado. Porque refutar implica igualmente conservar, suprimir y superar, necesariamente incluida la extensión de estos tres momentos en la comprensión de cada uno de los otros, e ineludibles, todos, en el acto de la creación verdadera, en la resuelta afirmación del espíritu de la época.

El abundante ejemplo gráfico, tal cual consta en el preámbulo de la exposición, ahorra comentarios. A su luz, cabe decir que hasta la más atrevida propuesta de Fernández Alba se ve puntualmente cotejada con otra y otra del pasado, a manera de moroso correlato, en cuyo lúcido contraste, tan a la vista, algo desaparece, algo persiste y todo se despliega y perfecciona. En verdad que uno de los aspectos o indicios más aleccionadores de la exposición radica, justamente, en ese no oculto propósito de vincular la formulación más actualizada, más atrevida, a explícitos modelos del ayer.

Las trazas, por ejemplo, del salmantino Convento del Rollo (proyectado y concluido por Fernández Alba, en 1968) viene a hallar su fiel trasunto en la histórica Colegiata de Santa María del Mar, en Santiago de Compostela. El Colegio Mayor Universitario (alzado también en Salamanca y fechado en 1972) surge ante los ojos con la virtud de evocar la consistencia de la Catedral de Zamora. A la sólida y modernísima concepción de su Colegio de Monfort, en Loeches (1964), Fernández Alba contrapone la memoria de la segoviana Iglesia de la Vera Cruz (siglo XIII), en tanto su proyecto para Palacio de la Opera, en Madrid (1964), suscita la imagen contundente del medieval Castillo de Pedraza (Segovia).

El suma y sigue de tales referencias históricas, abiertamente declaradas por el arquitecto al contemplador, equivaldría, de hecho, al recorrido minucioso de la exposición entera. Valgan, en atención a su incontestable valor ilustrativo, por todas las demás estas dos: el Convento del Carmelo, en Salamanca, y el proyecto, en esa misma ciudad, para Instituto y Centro Pedagógico, respectivamente alumbrados en 1966 y 1969. La radiante horizontalidad del primero se nos aparece confrontada con la fachada que Juan Bautista de Toledo dejó trazada en el Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, y el ritmo ascensional del otro llega a suscitar en nuestro recuerdo la proporción escalonada del Hostal Reyes Católicos, en Santiago de Compostela.

Ni escrúpulo ni riesgo hay por mi parte en afirmar que la arquitectura de Fernández Alba se sustenta y resplandece en el ánimo decidido de divisar lo que Hegel llamó el alma del tiempo, el espíritu de la época, habida cuenta de que el alma del tiempo, de cada tiempo, es el tacto preciso de la historia, y el espíritu de la época, de cada época, se precipita, concentra y consume en el acto del presente, de cada presente. Divisar, pues, el espíritu de la época supone, de

acuerdo con el método hegeliano, sorprender por cauce individual, aunque orientado al centro gravitatorio de la humanidad, el espíritu de la historia («la historia es la explicitación del espíritu del tiempo») o captar en el acto del hoy el hacerse del pasado para descubrir lo hacedero del porvenir.

El espíritu de la época no es, sin embargo, algo patente y compartido. Se asemeja, más bien, al latido de algo soterrado y próximo, de lo que, aún no manifestado, «está llamando a las puertas del presente». Sólo los que andan atentos a su llamada la escuchan y dan con ello adecuada respuesta al sentido de la historia, horizonte al pensamiento y orientación a la vida. El pensar filosófico (y toda otra actividad del espíritu en que resplandezcan auténticos valores de conocimiento y creación) es desarrollo progresivo, no pudiendo separarse el resultado, cada resultado, de la evolución que a él con-

duce, porque el resultado es síntesis del desarrollo entero, cifra del espíritu universal y compleción de todos los espíritus pensantes y de todas las doctrinas secularmente alumbradas.

De aquí que, para Hegel, el estudio de la historia de la filosofía coincide con el estudio de la filosofía misma, siendo ambas una misma cosa o trasunto la una y correlato de la otra. También la formación del individuo se cumple en la retroacción, asimilación y superación de las distintas etapas en que se ha venido revelando el espíritu universal, pero de distinto modo: lo que para el espíritu universal fue incesante y laborioso descubrir es hoy para el individuo algo ya descubierto que él debe incorporar y superar, sin dejar incumplida ninguna de las fases del proceso histórico. El método hegeliano, aplicado tanto a lo universal como a lo individual, se centra y esclarece así, y según quedó dicho, en la idea de superación, afin a la de síntesis y sólido fundamento del acto refundador.

Cúmplele, por tal modo, a Antonio Fernández Alba reconocimiento y mención del arquitecto moderno, a favor de ese su asiduo orientar las atenciones a la llamada del espíritu del tiempo, de su tiempo, en el preciso sentido con que aquí se acoge su noción (no por el veleidoso y pueril escareo en los aires efímeros de la moda). Atento a su la-

mada, soterrada y próxima, retoma nuestro hombre el hilo de la historia (puesto que lo supera, sintetiza y refuta), viniendo, también para él, a coincidir el estudio de la historia de la arquitectura con el estudio de la arquitectura misma, aunque de un modo bastante dispar del que en el concepto y en la obra les sería aplicable a los novedosos promotores de la tendencia y a los sempiternos practicantes del historicismo.

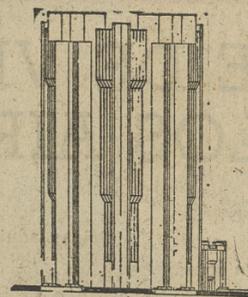
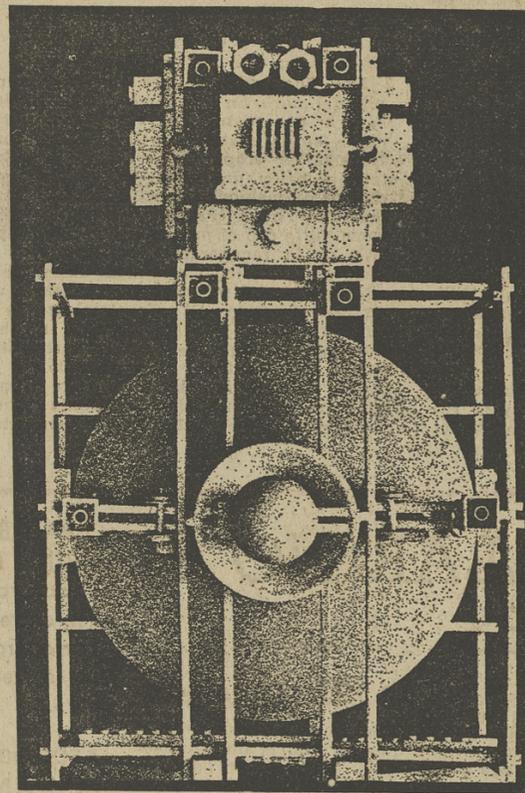
En cuanto a los primeros, encabezados por Aldo Rossi, no es osado advertir, de modo muy genérico, que toda su retroacción histórica queda ceñida a la idea fundamental de analogía: las formas de otro tiempo (e incluso de otro lugar) pueden y deben conjugarse, a juicio suyo, con las proclamadas por la vanguardia, hasta el punto de confiar a su sola concurrencia simultánea el proyecto entero de la ciudad análoga. Más grave y menos admisible es la actitud de los historicistas. En nombre («quién se lo otorgó?») de una supuesta arquitectura perenne, es lo cierto que los tales historicistas terminan por incurrir en la aberrante ingenuidad de reproducir los ornamentos del pasado, de una forma groseramente empírica y anacrónicamente literal.

Ni analogía ni historicismo. Atento, y muy atento, al espíritu de la época, de su época, Antonio Fernández Alba conecta con el pasado por cuanto que lo refuta o sintetiza, conservando algo, suprimiendo otro tanto y superando en el acto del presente la referencia acumulada del pasado. En cualquiera de los ejemplos anteriormente descritos, las formas nada tienen que ver (ni por analogía, ni por historicismo, ni por subrección o vulgar remedio) con las de la tradición a las que nos remiten. Es, por el contrario, el espíritu, la idea del respectivo ayer lo que de hecho se columbra en formulaciones y estructuras propias, y muy propias, del hoy en curso. La referencia del pasado perdura, incorporada y asimilada, en un incesante y evolutivo acto de superación.

Y si el concepto y el acto de superación se definen y experimentan merced al juego concurrente y contradictorio (dialéctico) del suprimir y conservar, se hace obvia la pregunta: ¿qué es lo que se conserva y qué es lo que se suprime? Se conserva, como digo, el espíritu (concepción o idea complejiva) de cada proceso histórico, y se suprime la respectiva formalización material en que quedó históricamente plasmada. En cualquiera, repito, de los ejemplos antes enumerados puede el contemplador descubrir la idea de contrafuerte, de torreón, de almenara, de muro ciego, de atrio escalonado... tal cual fue concebida por los arquitectos del románico, del gótico, de la edad renaciente o barroca..., pero incorporada (por cuanto que superada) a formas de estricta modernidad.

Clara y sobria, ascética y distinta, la exposición de Antonio Fernández Alba se le hace a uno ejemplarmente moderna por su propio afinarse en el espíritu de la época (de su época, de nuestra época) y verse modularmente alentada por la llamada del presente, cuya negación formal implica una rotunda afirmación vital. Negar el status del hoy (escombros acumulados del ayer) supone repasar de punta a cabo la historia, cotejar, como Fernández Alba lo hace, todos los nexos de refutación, todas las rupturas que en ella se dieron, conservando algo, suprimiendo otro tanto y superando las diversas etapas de su intrínseco explicarse. Formas nuevas son, en efecto, las que Fernández Alba nos propone, pero hondamente impregnadas de sedimento histórico en el acto de su propio refutación.

S. A.

Escribe
Antón
CAPITEL

ANTONIO FERNANDEZ ALBA

E N el año 1957 detectamos el final de los estudios de una de las personas clave para entender el futuro que entonces se aproximaba, Antonio Fernández Alba, arquitecto que en esta ocasión nos mueve a escribir, y que significa como una nueva generación, diríamos que por él presidida, estará dispuesta a llevar adelante la versión española del ideal orgánico, y a representar, de forma a pesar de todo bien temprana, la decidida oposición a que lo moderno se entendiera en los términos del «estilo internacional». La carrera de Antonio Fernández Alba hasta el final de los años sesenta fue, tal vez, la versión más completa y ambiciosa de la búsqueda de este nuevo ideal.

La vanguardia que triunfa en los años cincuenta tiene el «estilo internacional», como su propio esfuerzo autodidacta en la persecución de una modernidad que sus maestros les habían negado. El «estilo internacional» o, al menos, aquellos principios que se vieron encarnados en él y que se interpretaron como lo más genuino de la actitud moderna, fueron siempre su soporte. Soporte al que incorporar, como ya vimos, las nuevas revisiones, o,

muchas veces y mejor dicho, dejarse contagiar por ellas: la traición a los principios de la modernidad «ortodoxa» será entendida como un simple desarrollo del lenguaje moderno. Así, pues, arquitectos como Sáenz de Oiza o como Corrales y Moleznú pueden definirse, en apretada síntesis, como practicantes de un estilo internacional «contaminado» o, si se quiere, «enriquecido».

Antonio Fernández Alba no puede re-

conocerse ya en esta descripción, pues el «estilo internacional» es para él, desde el principio, si bien una plataforma inevitable, también un lastre; algo útil ahora, de lo cual desprenderse más adelante. Mientras estudia su carrera, y a pesar de la pervivencia de la enseñanza académica, lo moderno es ya incontestable, un valor conocido, y prácticamente establecido. El estilo internacional forma parte incluso de su bagaje de alumno, de sus propios instrumentos, por lo que su ambición estará más allá de él.

Superación que vendrá, como sabemos, a través del ejemplo de Alvar Aalto, figura de la que Alba fue el descubridor y enamorado español, al tiempo que su propagandista más entusiasta. Pero así como la generación anterior será más internacionalista, Alba seguirá, en principio, una característica bastante común a la arqui-

tectura madrileña, al no pretender ser siempre un simple seguidor de aquel que voluntariamente ha elegido una arquitectura atenta a interpretaciones y problemas propios. Entendido que la fidelidad a Aalto era tanto mayor, y más acertada, cuanto no se fuera un discípulo de su manera, sino un imitador de su actitud y de su método.

En el Colegio de Santa María (1960) tenemos, como en alguna obra primera de Alvar Aalto, plasmada la actitud en la que el «estilo internacional» se utiliza precisamente para intentar trascenderlo. Allí, el propio dibujo indica cuándo las cosas, a pesar de la disposición, serían finalmente distintas. El uso del ladrillo, el valor dado a los huecos, el tratamiento matizado del color —muy lejos del esquematismo de los colores primarios—, y algunos detalles constituyen los temas que, no por mínimos, tomarán en el edificio un papel

Escribe José AYLON

TAPIES

POR fin tenemos la oportunidad de ver en Madrid una gran exposición de Antoni Tapies, sin disputa, el pintor español de nuestra generación que ha conseguido, justamente, un mayor renombre en el mundo artístico internacional. Se escribía elogiosamente sobre la obra de Tapies, se le reconocía como uno de los maestros de la pintura contemporánea, pero hasta la presente exposición, organizada por el Ministerio de Cultura en el Museo de Arte Contemporáneo, Madrid sólo había podido contemplar una parte limitada de su extensa producción, ya que hasta la fecha se mostraron únicamente —en centros oficiales o privados— obras suyas de tono menor.

INSISTO en resaltar la extensa producción de Antoni Tapies porque su retrospectiva —la más importante de todas las que ha realizado hasta hoy, por

el número y calidad de las obras reunidas— no es, ni mucho menos, exhaustiva. Sólo se nos ofrece una parte de sus trabajos, y, aun siguiendo idéntico criterio

selectivo, podrían organizarse, al menos, otras cinco exposiciones de similar categoría.

Sin embargo, las obras recogidas en la actual exposición —casi 150 cuadros y más de 100 grabados y litografías— bastan para captar su trascendencia, para comprender la maravillosa e irrepetible aventura que Tapies ha ido viviendo en cada uno de sus cuadros.

Porque sólo así puede definirse la posición de Tapies frente a la pintura. Su asombrosa simbiosis con la materia es un caso único en la historia del Arte, puesto que ese entendimiento profundo que llega a establecer con los diversos materiales utilizados por él en los últimos veinticinco años, producen en nosotros

resonancias que no estábamos acostumbrados a percibir tan aguda y crudamente en el terreno del arte plástico, y cuyas raíces acaso debiéramos buscar en nuestro inconsciente colectivo.

Ante su obra —también cuentan las dimensiones— uno se siente conmocionado. De repente, como por arte de magia, ese mundo que creíamos inerte, cobra vida, empieza a latir sorda, acompasadamente, y, cual ente biológico, empieza a comunicarse con nosotros. Curiosos, fascinados, a medida que pasamos de un cuadro a otro vamos perdiendo nuestra capacidad de objetivación. Nos arrastra a la realidad «sagrada» que nos propone, intuyendo, posiblemente, soterradas creencias, perdidas necesidades.

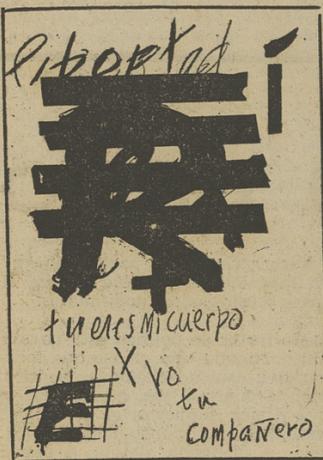
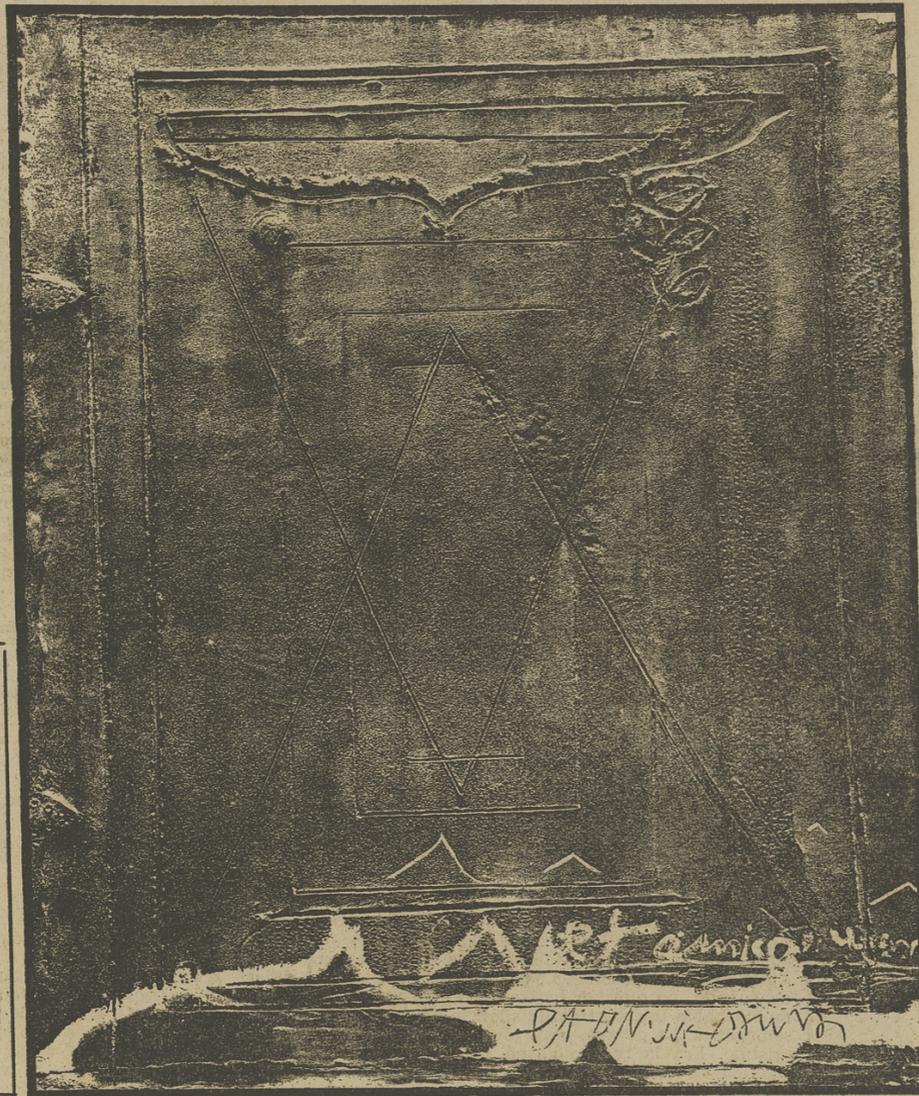
Así, Tapies consigue plasmar, por complejos mecanismos sensoriales, esos estados plásticos de la materia que subyacen en la naturaleza del hombre. Porque, curiosamente, Tapies es un pintor tan entrañablemente enraizado a la base misma de la pintura que no necesita deslumbrarnos con su inteligencia ni tampoco apelar a nuestra formación cultural. El trasfondo cultural que existe, sin duda, en su obra nos lo ofrece él generosamente como un don de la colectividad.

Por eso se equivocan los que sólo creen ver en la obra de Tapies un cúmulo de afortunadas circunstancias, la búsqueda —tan apasionante como pueda parecer— del «objet trouvé», ya que ello implica el acto gratuito que siempre ha rechazado el pintor.

También sorprende en Tapies su capacidad inventiva. Jamás pretende «economizar» sus recursos desarrollando un hallazgo determinado en varios cuadros. El insiste en proponernos cada obra como un mundo que se hace a sí mismo, que se rige por sus propias leyes, y que nunca intentará completar con una segunda visión. Con su sentido de lo absoluto sería como traicionar esa resolución definitiva que representa para él cada una de sus obras.

Por supuesto, hay una constante en toda la trayectoria pictórica de Tapies: su espacio plástico, que tiene siempre una apoyatura «material». Pero esta materia que funciona como espacio, puede funcionar también, indistintamente, como objeto o como signo, y, a veces, como una síntesis de las tres posibilidades. Porque el signo, que puede ser una grafía o un objeto, se halla condicionado por el espacio propuesto, y cuya independencia «informal» resalta la irradiación luminosa que emana la propia materia.

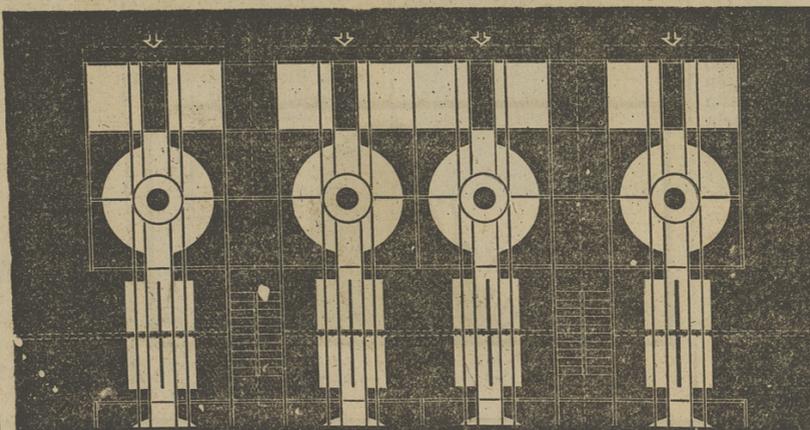
Hay algo determinante, un desencadenamiento inexorable, irreversible, en toda la obra de Tapies. No obstante —y aquí podemos encontrar su tradición cultural mediterránea— jamás es ilógico, ni tampoco «crédulo». Tampoco pretende imponer sus ideas o sus conceptos sobre la vida. Nunca intentará expresar, en sus cuadros, lo que piensa o lo que siente. Más bien pretende decirnos cómo piensa y cómo siente. Y he aquí lo importante de su obra. Nos enseña el medio para ponernos en comunicación. Es, realmente, un caso único. Es todo un despliegue de una expresión existencial.



EN EL INTERIOR DE LA AVENTURA ESPAÑOLA MODERNA: SUS INICIOS

bastante preponderante y muy indicativo, sobre todo, de cuanto se está ante un modo de hacer que prepara su pronto desprendimiento de muchas cosas. En el Santa María está así el eco de Aalto, pero también el peso de la propia tradición, que vuelve a hacerse sensible muy pocos años después que se considerara que la ruptura definitiva con ella era un hecho. El modo en que la arquitectura moderna fue entendida en el Madrid anterior a la guerra se hace sentir en el Santa María, del mismo modo que pueden detectarse sus ecos en las viviendas de Martín de los Heros —y piénsese, en este caso, en el valor dado a la estructura como figuración urbana— y en la de Hilarión Eslava.

Pero el paso dado en el Santa María se aumentará enormemente —hasta saltar al otro lado del abismo, diríamos—, en el convento del Rollo de Salamanca, Premio Nacional de Arquitectura en 1962, donde



la fuerza del tema y del lugar coinciden, sincréticamente, con la atenuada influencia de Aalto y el peso de la tradición cultural más inmediata. Alba construye en Salamanca un convento que podemos entender casi comprometido con la tradición española tal y como Luis Moya la predicaba, prácticamente en desierto, años antes.

Aparentemente, pues nada más lejos de la fidelidad al «estilo internacional» que esta obra; nada más fuera de lo que se entendía como genuina arquitectura moderna. Y, sin embargo, algunos de los principios modernos más estrictos están allí cumplidos, evidenciando cómo la oposición al «estilo internacional» se compatibilizaba con la apropiación de algunos de sus criterios. Aunque no entendidos como parte de aquella manera, sino como conceptos «científicos» de incorporación obligada.

Escribe Angelina GATELL

Poesías escogidas de Neruda

La editorial Aguilar nos ofrece, en su colección «Biblioteca premios Nobel», la edición de las poesías escogidas de Pablo Neruda, el gran poeta chileno que obtuvo, en 1971, el codiciado galardón de la Academia sueca. Galardón que se concede, como es ya bien sabido, no sólo a la calidad literaria, sino también, según consta en el propio testamento de Alfred Nobel, «a la persona que haya producido, en el campo de la literatura, la obra más sobresaliente de tendencia idealista». Ambos requisitos son bien evidentes en la larga trayectoria poética de Pablo Neruda.

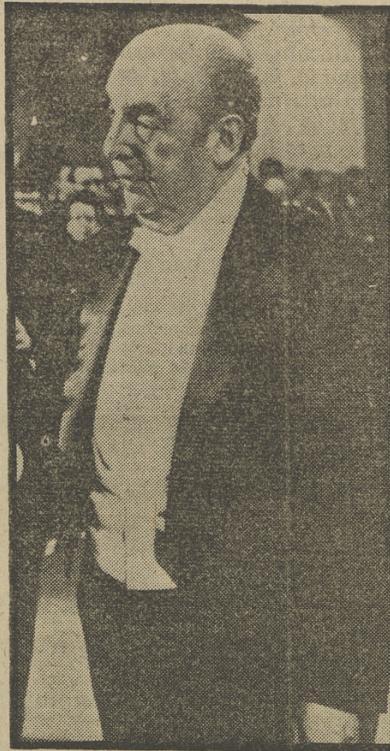
El volumen, pulcramente editado, prologado por Aurora de Albornoz, agrupa un total de seis títulos. Dos de ellos, «Canto General» y «Memorial de Isla Negra», constan a su vez de quince y cinco libros, respectivamente, y son las dos obras más extensas, y seguramente más significativas, de la extensa producción nerudiana. El criterio seguido para la selección es sin duda el de ofrecer al lector aquellos títulos que se consideran más representativos del poeta. Desde «Veinte poemas de amor y una canción desesperada» hasta «Memorial de Isla Negra», pasando por «Residencia en la tierra», «Tercera residencia», el ya mencionado «Canto general» y «Tercer libro de odas», podemos ver cómo la caudalosa poesía de Neruda va discurriendo a través de diversos procesos y situaciones que conforman la rica biografía del poeta en sus vertientes humanas, estéticas y políticas.

En su interesante prólogo —más que prólogo, estudio—, Aurora de Albornoz —poetisa, ensayista, antóloga—, va analizando libro a libro, con acierto y brevedad, la obra de Pablo Neruda. No se limita a hablarnos de los títulos recogidos en «Poesías Escogidas», sino que, partiendo de «Crepusculario», libro de juventud que, a pesar de sus influencias, pone ya de manifiesto la voz sorprendente y personal del poeta, va deteniéndose en cada uno de los poemarios, estudiando no sólo su proceso estético, extraordinariamente complejo, sino también la peripecia biográfica, tan estrechamente vinculada al quehacer poético de Pablo Neruda. Su niñez en Temuco, su adolescencia en Santiago de Chile, su salida al mundo... «Salí a vivir», nos dirá años

después en uno de sus más hermosos poemas de «Canto General».

Entre las distintas influencias que se detectan en la poesía de Pablo Neruda, Aurora señala la de Sabat Ercaasty, poeta uruguayo de gran lirismo al que Pablo leyó con fruición en su juventud. También nos señala la sombra de Rubén Darío, de Delmira Agustini, proyectándose en algunos momentos sobre los versos de «Veinte poemas de amor y una canción desesperada». Pero por encima de esas influencias que el poeta no rechazó, sino que asumió con orgullo, se evidencian desde muy pronto —nos dice la prologuista— rasgos muy personales que claramente anticipan al Neruda posterior. Y añade, refiriéndose a ese mismo poemario: «La adjetivación es originalísima, inesperada...». Todo será siempre sorprendente e inesperado en la poesía de Neruda. Más adelante, Aurora de Albornoz abundará: «La adjetivación de Neruda es siempre una sorpresa.»

Se detiene también la prologuista, y creemos que con especial interés, en la etapa más hermética de Pablo Neruda: «Tentativa del hombre infinito» y «Residencia en la tierra». Del primero nos dice que es un libro nocturno, escrito desde el sueño. Y del segundo: «Acaso la máxima grandeza de Neruda en «Residencia en la tierra», escriba en el hecho de que, lejos de pretender explicar su confusa visión del mundo, se empeña en darla de forma confusa.» Confusión que, pese a su evidente deseo clarificador, hará su aparición, tras distintas mutaciones, en otros momentos de su obra posterior, lo cual nos hace pensar que no se trata de un empeño, sino



más bien de un estado de ánimo en el que no interviene la voluntad del poeta.

Siguiendo siempre el hilo de la obra nerudiana, Aurora de Albornoz se detiene en un nuevo libro: «España en el corazón», que, sin duda, marca un hito en su poesía, del mismo modo que los acontecimientos que la suscitan, la guerra civil española, marca un hito en su vida. Dice Aurora: «Y el poeta dice, grita, clama... Da testimonio de la vida rota, de la armonía rota. Una realidad terrible hace que un hombre mire al mundo con nue-

vos ojos y que lo exprese con nuevas palabras.»

Canto general, tan prieto y vario, libro importantísimo, acaso el más importante de toda la producción de Pablo Neruda, es también lúcidamente comentado por Aurora de Albornoz, siempre dentro de los límites que la evidente falta de espacio le impone. Nos habla del primer proyecto del poeta, aquel «Canto general de Chile» que, desde las alturas de Macchu Picchu, Pablo Neruda sentiría crecer hasta desbordar los límites de su estrecha patria, para la cual fue concebido, volviéndose más abarcador hasta proyectarse sobre toda América Latina, su historia, su geografía, sus hombres, dando paso a ese libro monumental, apasionado y polémico.

Situándose ya en 1958, nos encontramos ante un libro extraordinario al que Aurora llama con acierto «fiesta de la imaginación». Me refiero a «Estravagario», no incluido en el volumen que comentamos y que inevitablemente echamos de menos. Se trata de un nuevo hito en la poesía de Neruda. El poeta lo llamará en sus Memorias «su libro más íntimo» por cuanto tiene de autobiográfico, de revelador quizá. En él se refleja, como muy bien dice Rodríguez Monegal, el otoño pleno, esplendoroso de un hombre que sabe vivir golosamente la plenitud de cada momento.

Desde «Crepusculario» hasta «Incitación al nixonicidio y alabanza de la revolución chilena», publicado pocos meses antes del golpe militar que iba a conmocionar a su país, la obra de Pablo Neruda estudiada paso a paso por Aurora de Albornoz en las páginas que van al frente de estas poesías escogidas. La brevedad del tratamiento —no podía ser de otro modo— no resta interés al trabajo a través del cual se nos da una visión muy clara, muy precisa de la inmensa obra nerudiana. La capacidad de síntesis, la seriedad en el análisis y la preparación de Aurora de Albornoz se evidencian una vez más en ese estudio que completa el magnífico volumen que Editorial Aguilar ofrece a los lectores de buena poesía.

Escribe J. L. MORENO-RUIZ

De la última muerte de un perro

Ahora que el llamado «desencanto» cobra carta de naturaleza gracias a los afanes potenciadores de los mass media, justo ahora, viviendo este tiempo nuestro en que ese llamado «desencanto» se convierte en justificación de cualquier felonía política dirigista (se escucha el coro plañidero de los «desencantados», que nunca estuvieron encantados o que estuvieron encantados con el desencanto de la vida propiciado por el Poder), aparece esta novela de Andrés Sorel (1), en donde el «desencanto» es, precisamente, fuerza de liberación y acicate para el gozo.

Ciertamente, el autor, con una amplia obra ensayística a sus espaldas y con varios años de militancia política a cuestas, ha sabido —quizá por lo señalado antes— dar en el clavo, construir un relato verosímil en donde la fabulación refuerza el discurso, lo eleva, hasta llevarlo a ese enfrentamiento radical con aquella añeja «realidad» que despojó al hombre (al protagonista, al perro, que, tras vagabundear por los basureros de la vida, busca las orillas de la mar para una buena muerte) de la necesaria libertad y de la imprescindible belleza de lo circundante. «... Los libros, los libros no sirven para nada. Y menos que los libros las teorías. Aún las novelas policíacas, los Chandler, Hammet, Himes, Mac Donald, puede... El resto es... Teorías... cosas muertas, palabras que se leen sin otro interés que, como pasa en los estudios, aprobar una asignatura, demostrar que se sabe la lección. ¿Habéis pensado que la literatura, hablo de la novela, de la poesía, se empieza a asesinar desde la primera infancia? Sí, en la escuela». Eso dice el perro; así piensa y se expresa un hombre que hubo

de huir («húyelos, hijo, que son mala gente», le diría su madre cuando entraron en el pueblo los nacionales); un hombre que a la vuelta de los años dice: «Cumpli ocho años de condena. ¿Sabes? Hasta hoy no había vuelto a hablar de estos temas. Luego, ya en Francia, en la vida de partido, no querían tocáramos aquella época. Tácitamente había una cortina de silencio para olvidar hechos semejantes. La guerra, para unos y para otros, no había existido. Era la reconciliación nacional, la coexistencia pacífica, la huelga general política, las alianzas, el acercamiento al Opus, a los militares, Dios sabe el qué. Todo eso es basura.»

El perro es en verdad un «desencantado»; pero —grandeza de la paradoja en un mundo que precisa de la definición exacta— es, en última instancia, un «desencantado» de lo ofrecido, un corazón acribillado por lo posible, más capaz de latir ante el mínimo atisbo de transgresión, ante obras de creación literaria, paisajes y mujeres. O ante el recuerdo de aquella guerrilla, de aquella lucha política desvinculada poco a poco, hasta



su aniquilación, por la burocracia de un partido encantado, extasiado, ante la farandulera realidad y ante el hacer político de las clases y estamentos dominantes.

Ahora bien, sería injusto tratar de política esta novela de Andrés Sorel (aun y cuando uno piense que todo es política). Quiero decir que esta novela no es política en el sentido grosero del término; o sea, que no lo es en tanto que el autor —y, por supuesto, el personaje protagonista— no se vinculan a circunstancia política concreta, ni mucho menos a ideología alguna, a pesar de que pudiera parecer que en la obra se trata del rescate de un tiempo ideologizado que movió, en los días que se evocan, al perro. En todo caso (y, decía antes, porque uno piensa que todo es política) en mi opinión las vinculaciones políticas son aquellas puramente existenciales, radicales (aferradas a la vida por la raíz misma de la existencia), desintoxicadoras de la estrechez militante y reivindicativas del cuerpo, de la belleza y de la rebelión ante todo lo que secuestró la belleza y los goces para los que está hecho el cuerpo desde que nuestros primeros padres —los primeros monos— se comenzaron a despojar de los rasgos que, todavía hoy, llevan a muchos de esos nuestros parientes tras los barrotes de las casas de fieras. La muerte del perro, buscada, deseada frente a la mar, es apacible, joven, reivindicativa y vengadora de una muerte en juventud que padeciera el perro años antes; es una muerte deseada para finalizar aquella muerte antigua que le convirtió en viejo y cansado. Muerte placida, satisfecha en la venganza, a la que se apresta un hombre con los ojos buenos de los perros, con el paso herido de los animales que, altivos, mueren llenos de desprecio para con un mundo en donde la vida es sarcófago, desde donde se gritan consignas, desde donde se fabrican alimentos tóxicos para el desarrollo de las ideologías, vitaminas para la subsistencia en la servidumbre.

(1) Andrés Sorel. «El perro castellano». Legasa Literaria. Madrid, 1979.

Escribe Alicia CID

DE LA NOVISIMA NOVELA ESPAÑOLA FERNANDO G. DELGADO

EXTERMINIO en Lastenia», la segunda novela de Fernando G. Delgado, es uno de los ejemplos más significativos de la nueva, novísima, novela española. Lectores y crítica se han visto sorprendidos por una bella fabulación, de muy elaborada factura, en la que lo fantástico de su desarrollo eleva a símbolos, inserta en deslumbrante metáfora vivencias y experiencia muy hondas de la realidad en el tiempo que vivimos. Una realidad que dejó su huella en la infancia, en la adolescencia, en la insistente leyenda recibida o transformada tras nuevas experiencias y sucesos de los pueblos, en las familias, en los grupos sociales. El autor ha sabido crear un clima de misterio en un retorno ritual de purificación con una historia fantasmal de unos personajes que escriben, recitan, relatan su propia historia y las de los otros reflejada en ellas. La emoción poética, el sarcasmo y la fantasía animan esta danza de la muerte en una prosa rica y cautivadora.

- Desde "Tachero" a "Exterminio en Lastenia"
- El estallido canario y el "boom" hispanoamericano
- "La novela española pasa por un momento vigoroso"

P.—Apareciste como novelista con Tachero, dentro del grupo o los grupos canarios de los primeros setenta, coincidentes con aquel movimiento editorial barcelonés de la nueva novela, tras el llamado «boom» latinoamericano. ¿Cómo ves el desenvolvimiento posterior? Privaban el experimentalismo y la confesión de seres aislados. ¿Persiste esto en ti? ¿Lo creíste provechoso?

R.—Yo no creo que haya existido nunca un grupo canario de novelistas con clara definición. Lo que sí resulta cierto es la coincidencia en su aparición pública de una serie de jóvenes narradores de las islas, unidos si acaso por la amistad o, incluso, por la enemistad e, indudablemente, por los temas (locales en su mayor parte). Efectivamente, aquella aparición numerosa coincide tanto con el surgimiento de ciertas actividades editoriales —algunas de ellas fracasadas ya—, que las apoyan, como con un cierto movimiento editorial barcelonés del que no se recogieron frutos muy halagüeños. Entonces estaban tan recientes los acontecimientos del «boom» latinoamericano que —yo diría que con una clara actitud provinciana y un tanto ingenua— mucha gente estaba dispuesta a contabilizar por aquí no uno, sino varios «boom» domésticos. Y la verdad es que el panorama novelístico resultaba tan desolador que algunos críticos y editores se movieron más en el terreno de la esperanza y del estímulo a las gentes que empezábamos, que en el del análisis riguroso de lo que se ofrecía. Y había mucho experimentalismo, sí, pero de laboratorio de juguete; todo era bastante menos experimental, creo yo, de lo que pensábamos. Y también hubo bastante confesión, sí, bastante autobiografía juvenil, y era natural que así ocurriese, porque lo que estábamos contabilizando constituían sólo primeras novelas.

P.—Deduzco por tus palabras que todo aquel ajeteo era importante únicamente por lo que pudiera suponer de inicio de nuevas aventuras narrativas, y no por la calidad que ofreciera en sí mismo. Sin embargo, pienso que entre esas primeras novelas autobiográficas, confesionales y experimentales —experimentación entrecamillada, si tú quieres— alguna o algunas habría que merezcan ser recordadas. ¿O no?

R.—Una hay, sí, que yo considero de gran interés, en Canarias y fuera de Canarias, sobre todo si se sitúa en aquel contexto: me refiero a «Crónica de la nada hecha pedazos», de Juan Cruz. En cualquier caso, ya se ha cubierto una década de trabajo de aquellos narradores, que entonces eran jovencísimos y ya no lo son tanto, y a estas alturas podemos contar con algunas segundas obras que demuestran que quizá no fuera tan negativo que se echaran precipitadas campanas al vuelo, sobre todo en un país como el nuestro, donde para tantas cosas se sigue una política de campanario.

P.—Sé que el tema puede parecer muy manido, pero refiriéndonos a esos años, no hay más remedio que insistir. ¿Qué relación tuvo todo aquello con el espectacular resurgimiento de la novela en América?

R.—Yo creo que mucha. Para todos nosotros sirvió de gran estímulo aquella bocanada de aire fresco que supuso la nueva novela de América: la capacidad de fabulación de sus mejores escritores y la riqueza de lenguaje que ellos nos trajeron. Los latinoamericanos enseñaron a muchos a escribir y a leer de otra ma-

nera. Incluso a los que no parecieron, por su obra, tener nada que ver con ellos, al menos directamente. Pero los escritores de América tampoco partieron de cero y, al fin y al cabo, nos ofrecieron nuevas posibilidades de beber en una tradición que nos era común.

P.—¿Y por lo que respecta a Canarias?

R.—Por lo que respecta a Canarias, y yo diría que también a Andalucía, pienso que no resulta gratuito que el posible resurgimiento de la novela de estos territorios sea una consecuencia de las demostraciones de vitalidad de la novela de Hispanoamérica. Nos encontramos reflejados a cada instante en sus expresiones, en sus paisajes, en sus costumbres, en los aspectos insólitos de su vida... Y hasta en sus problemas, desgraciadamente.

P.—Creo que alguna pregunta se ha quedado en el aire, Fernando. ¿Tu última novela, «Exterminio en Lastenia», despega y mantiene raíces de aquella actitud primera?

R.—Todo narrador tiene un punto de partida. En ese sentido aquél fue mi despegue y «Exterminio en Lastenia» mi último «aterrizaje». Pero yo no creo que tengan que ver necesariamente una con otra, sino en el hecho de que llevan una misma firma. En cambio, es posible que las próximas obras sí tengan que ver con «Exterminio...», porque ahora mismo pienso que esta novela me abre un mundo que no está definitivamente acabado en ella.

P.—Un mundo que quizá tenga que ver con otros mundos. ¿Tú crees que esta tu última novela está de alguna forma relacionada con la obra de otros compañeros —y a nadie nos gusta el término, pero de alguna manera hay que entenderse— de generación?

R.—Yo, en principio, no he advertido esa relación en el conjunto de la novela, pero es posible que la advierta alguien que realice una lectura más objetiva del texto. Te aseguro que esa relación no me preocuparía, antes al contrario, considero esas relaciones generacionales muy positivas. Lo que sí parece evidente es la preocupación de los novelistas contemporáneos, y no sólo ya exclusivamente de los de mi generación, por el lenguaje. Y en eso creo que coincidimos, porque uno de los aspectos más interesantes de esta última novela mía creo que viene a ser precisamente su lenguaje, acaso el mejor de mis materiales, la fuerza natural de la novela.

P.—De acuerdo. Y ya que has traído al terreno a los novelistas contemporáneos en general, dime cómo ves el actual momento de la novelística española.

R.—¿Qué dirías tú de un momento en el que se inscribieran obras y nombres como los de Torrente Ballester, Juan Benet, Caballero Bonald, García Hortelano, Fernández Santos, los hermanos Goytisolo, por poner sólo unos ejemplos, además de cinco nombres jóvenes, por lo menos, que permiten una cierta esperanza de futuro...? ¿Qué dirías si además esos autores se mueven en un ámbito de

absoluta libertad dentro de sus distintas tendencias y sus estéticas tan diferentes?

P.—¿... Quizá la novela española pasa por un momento vigoroso?

R.—Naturalmente. Qué pasa por un momento vigoroso y que a esa nómina se le pueden quitar y poner nombres a gusto —yo estoy seguro de que me faltan algunos—, pero no permite inducir a pesimismo. La morralla y un cierto canibalismo cultural no consiguen ocultar nunca los valores indiscutibles ni los afanes de protagonismo o los vicios industriales publicitarios logran dar gato por liebre al verdadero lector. Aunque el mundo literario tenga sus propios pintoresquismos y los niños terribles de todas las edades se entretengan en negarse unos a otros. Como tú bien sabes, aquí hay gentes a las que se conoce más por sus insultos que por sus libros.

P.—Sin duda. Pero volvamos a tu obra. Tú, Fernando, empezaste publicando poesía allá por los sesenta. ¿Qué se hizo de aquello? ¿Es ahora compatible esa dedicación poética con la narrativa?

R.—Bueno, yo nunca he visto ninguna incompatibilidad entre estos dos géneros. Todo lo contrario. El ejercicio narrativo me ha ayudado a encontrarme con la poesía. Lo que yo había publicado en los años sesenta eran poemas juveniles, sin ningún interés. Desde hace unos seis años para acá he escrito una serie de poemas, algunos de ellos publicados ya en revis-



tas, a los cuales considero mi única obra válida en este género. Vicente Aleixandre ha aconsejado a los jóvenes poetas leer buena prosa para escribir buena poesía, y quizá de mis lecturas de los últimos diez años y de la mayor madurez conseguida, naturalmente, se desprenda el resultado de estos poemas en los que, pienso, no faltan ni la hondura ni el rigor. Los poemas se recogen en un libro, todavía inédito y que no tengo excesiva prisa en publicar, titulado «Proceso de adivinaciones».

P.—Y pues de compatibilidades e incompatibilidades hablamos, dime si crees posible la conciliación entre el análisis crítico de la realidad social-psicológica-testimonial y la fantasía, la simbolización, el predominio estético, la metanovela de la destrucción del lenguaje. Y en qué medida te encuentras incluido en estas preocupaciones.

R.—Claro que creo posible esa conciliación y, resulte o no pretencioso, debo decirte que todo eso está en «Exterminio en Lastenia». Lo que ocurre es que a mí esa conciliación no me ha preocupado en absoluto, la admito como resultado. En consecuencia, me considero inmerso en parte de esas preocupaciones; interesado, diría yo, por la matanovela de la destrucción, por la simbolización y el predominio estético que estimo manifiesto en «Exterminio...». Esa conciliación de la que tú hablas se puede dar después, y se da, y hasta me resulta grato, pero no me quita el sueño.

P.—Y ahora, ¿quieres decirme si en la actual situación del escritor en España ves posibilidades de desenvolvimiento, una vez liberados de pasadas mordazas y ataduras?

R.—Sería ingenuo negar que aquí no ha pasado nada. El dictador se murió, afortunadamente, y esta circunstancia tenía necesariamente que revertir en la posibilidad de la publicación de algunas obras que en otro tiempo hubieran contado con algunas complicaciones. De todas maneras se ha visto claro que los que tuvieron como pretexto el franquismo agónico para escribir o no publicar no nos han deslumbrado después, y que incluso algunos, que hacían uso de espléndidos recursos literarios por la circunstancia política en la que vivíamos, han descendido en una calidad de sus textos, atraídos por la libertad relativa. Y digo relativa porque todos sabemos que es la libertad de expresión una de las libertades más amenazadas desde ciertas instituciones y desde algunos grupos sociales. No nos faltan ejemplos recientes.

P.—O sea, que piensas que en estos últimos años no se ha progresado nada en el reconocimiento de la tarea del escritor, ¿no es eso?

R.—Nada, en absoluto; ni se ve por ninguna parte una política cultural coherente. Toda política en este sentido parece resolverse con actos o gestos de cierto triunfalismo cultural —si es que alguien puede asociar el triunfalismo nocio con la cultura— o en premios y recompensas, por otra parte justos, si se quiere, más inspirados en el aparato propagandístico que suscitan para la administración que en el afán de apoyar la creación artística o crear cauces ambiciosos y eficaces para la proyección de la cultura. No se puede decir que los nuevos escritores, por ejemplo, cuenten ahora con estímulos que antes, por supuesto, no tuvieron.

- "Aquí hay gentes que se las conocen más por sus insultos que por sus libros"



Escribe Manuel CAMPOY

LORCA, por Carlos Rojas

NO es preciso decir ya «García Lorca», basta con Lorca; no hay más que un Lorca; podemos ya apejar el «García» —no necesariamente tampoco—, como hemos apeado el «Pérez» de Galdós. El apellido «Lorca» parece lo suficientemente sonoro como para que con él sólo se pueda referir al escritor. La fama de Lorca ha ido haciéndose más y más densa en estos años de posguerra, los siguientes a su muerte. No caigamos en la vulgaridad de suponer que esta fama se acrecienta con la muerte desastrada. Acabamos de escribir esta frase y no queremos borrarla. La ejecución de Lorca ha aumentado su nombradía entre los indoctos. Pero Lorca sería exactamente el mismo —para lo que cuenta: su prestigio de escritor— con asesinato o con muerte natural. Ha habido escritor, y buen escritor, escritor de verdad, que ha caído en el error de creer y publicar que Larra no sería el mismo sin el suicidio, que tanto ha contribuido a expandir su nombre. No somos de esta opinión: Larra, que es una maravilla por sí mismo, ocuparía en nuestro pensamiento tanto lugar si muere, a la misma edad del suicidio, de muerte natural.

LOS libros de Lorca se multiplican. Y en este punto sí entra, por cierto, la influencia de la muerte violenta del poeta. Sin muerte violenta se habrían escrito muchos menos libros sobre Lorca. Como en Wilde, por ejemplo, adivinamos, al abrir cualquier biografía, la gran extensión que se dedicará al proceso, a la indignación que inspira el célebre proceso, de tal modo que el libro se diría escrito para venir a la descripción pormenorizada de la caída de Wilde, sospechamos que los libros que se escriban sobre Lorca habrán de consagrar una más que mediana extensión a los últimos días del poeta. Un hecho dramático atrae a los cronistas porque ofrece dilatada materia para el biógrafo y porque puede representar la emoción. De un Benavente —el lector nos hará el favor de tener presente, es bien fácil, el nexo de unión, por una particularidad de sus vidas, entre estos tres escritores: Lorca, Wilde y Benavente—, de Benavente, decimos, apenas si se escribe: se encuentra esperando este escritor al biógrafo que, con intensidad, sin falsos rubores, cuente su vida. Y ello suponiendo que Benavente haya dejado rastros de su existencia más íntima. Pero imaginemos que Benavente muere joven —cómo despierta interés la muerte en juventud!—, asesinado, y en crimen de los que se llaman pasionales. Como en el caso de Lorca y de Wilde, habríamos visto proliferar los libros dedicados al gran

autor teatral. Tengamos la seguridad de que en todas estas ocasiones se desvía la atención, que debiera concederse a todos los aspectos de una vida, hacia un suceso particular, que se considera el más importante. Y aquí tenemos este «Lorca» (1), de Carlos Rojas, que nos corrobora en lo que venimos diciendo. ¿Se habría escrito este libro si no fuera por el hecho trágico? ¿Cómo se las componería entonces el escritor para hacer su libro? Carlos Rojas, de todos modos, da un repaso —en forma de crónica más que de novela— a toda la vida de Lorca. Y no otra cosa es este «Lorca» de Carlos Rojas que una crónica apasionada, un recital de sentimiento. «Mirad —parece decirnos el autor— a este hombre todavía joven, celebrado por todos por su cordialidad y su simpatía, un hombre que, verosimilmente, no había ni podía hacer daño a nadie, creador de todo un mundo literario en plena juventud y cuyos logros futuros serían sin duda considerables, un ser al que conmovían los trabajos y estrecheces de los humildes, un ser que, desde luego, él mismo, jamás vivió tampoco en la abundancia, como no vive casi nadie. ¿Y acaso merecía por algún motivo la muerte que le destinaron? Pues ved, yo os lo cuento, cómo no lo merecía.» Pero por qué esta ocurrencia de colocar a Lorca en un inventado infierno? Se trata —por lo menos así lo entendemos nosotros— de un recurso literario... a falta

de algo mejor. Esta es opinión muy personal: no la compartirá, de seguro, el autor, que podrá ser muy sincero en su invención. Toda esta imaginaria barroca —un cierto barroquismo, un cierto flujo o exuberancia de palabras, en cuanto al estilo literario, no es ajeno a Carlos Rojas— a que ha echado mano el autor como sostén creativo de su libro, es lo que a nosotros nos interesa menos. Si decimos la verdad, incluso nos desazona. ¡Inventarse todo un infierno! El enfadado Dante no hizo más, ni nos desazona menos. Carlos Rojas posee una honda personalidad humana, que se expresa en este libro: las nociones de infinito, eternidad, tan turbadoras siempre, el misterio del Universo, en fin, están bien adentro de su pensamiento.

LO que a nosotros nos interesa del libro es la crónica humana sobre Lorca, que, justamente, por su inevitable esquematismo en una obra de apariencia novelesca, nos despierta el hambre de una buena, compleja biografía, según todos los cánones del género. Se supera Rojas —¿podía ser de otro modo?— en el desenlace de la tragedia. Y hablamos de tragedia porque no imaginemos que la vida íntima de un tal personaje como Lorca —aludimos a su calidad humana— haya podido ser otra cosa que tragedia. Es extraordinaria la escena con el comandante Valdés —presentado como un envidioso—. Y como culminación —pasaje que puede admirar el más fino catador literario—, un magnífico, tremendo aguafuerte: lo que se habla, lo que sucede en el interior del vehículo que conducía a Lorca y sus compañeros —aunque no los había visto antes el poeta— en el viaje hacia el lugar de la muerte. ¿Y qué más se puede añadir en un sencillo comentario periodístico? Rojas insiste a lo largo del libro en la condición sexual del poeta. ¿Ha influido esta condición para que se fijaran en Lorca sus perseguidores? No vamos a dudarlo. Los aquejados por este feo virus del instinto de persecución se sienten un poco menos miserables cuando pueden disimular su envidia —por el talento, por el éxito, por la felicidad— en algún motivo aparente. ¿Y qué más aparente que la condición sexual de un hombre? Aparente, porque a nadie en el mundo debiera importarle lo que sexualmente sea un ser humano, si heterosexual, homosexual o asexual, si ardiente o frígido. ¡Cuánta desdicha se encierra en la asexualidad, en la frigidez! ¡Cuánta simple y tristísima

envidia bajo las fachadas de muchas actitudes de moralidad, de intolerancia respecto al sexo, el sexo de que no gozan esos falsos moralistas, esos falsos escandalizados! Precisamente, entre los perseguidores de homosexuales se encuentran multitud de personas frustradas sexualmente. Se consuelan en la persecución, en la simulación del escándalo, en la tristeza y humillación del perseguido... que en nada les ha ofendido. Qué mejor, para concluir, que traer unas citas, relativas al tema que acabamos de tocar, del texto de Rojas. Nada más pertinente, a nuestro parecer, que destacar ante los ojos del lector lo más interesante que, en cualquier aspecto, contenga un libro. Leemos críticas de escritos en prosa en que no se hace la menor cita. Nada ha sorprendido al crítico: poco natural parece esto. En cambio, esos mismos críticos, al comentar un libro de poesía, no se cansan de copiar estrofas: ya Valera ridiculizó como se merece esta forma vulgar de reseñar la poesía. Dice Lorca, refiriéndose a Ignacio Sánchez Mejías: «Aunque me sabía soñando no lograba despertar ni huir de su encaro vengativo, que me reprobaba la ausencia y el delito de haber nacido homosexual, como hubiese podido culparme de que me engendraran hombre culpido.» Y Rafael Martínez Nadal, a Lorca, sobre Granada: «Mucha gente que no ha leído un libro no te perdona allí que tengas tanto prestigio y que te gusten los hombres. Serán siempre incapaces de comprender ninguna de las dos cosas, y la primera les parecerá más indignante.» Y Lorca, pensando en La Argentinita: «Te preguntó sin más si yaciste antes con alguna mujer y tú lo negaste con un gesto diciéndole sólo con hombres sin añadir que amaste a uno y compraste a los demás. Repliqué que no debías avergonzarte de lo que ella llamaba tus inclinaciones porque se viene como se viene a este valle de lágrimas y tan responsable eres tú de que te pariesen marica como de haber nacido que en ninguno de los dos casos fueron a consultarte si querías ser hombre macho o sencillamente ser pues lo ideal niño mío fuera que no se molestasen en concebirnos o que no lo hiciesen al menos sin nuestra venia para luego sufrir como se sufre.»

(1) «El ingenioso hidalgo y poeta Federico García Lorca asciendo a los infiernos», por Carlos Rojas, Ediciones Destino, Barcelona, 1980.

Escribe BRONCHALO GOITISOLO

LA ARTISTICA MOVIDA

SERIA absurdo y hasta inconstitucional dudarlo un solo instante: los pocos que quedamos estamos pensando si no sería mejor contarle a esa chica el discurso de Radio Futura: «No seaaaaass poética, por favor...» La Nueva Ola, la Nuii Guey de la hortera anglosajona, el camelo multinacional por en medio y un etcétera.

Porque la cultura —como todo en esta vida después de Guy Debord— es espectáculo. Tenemos el espectáculo draconiano y rosóniano de la miseria. Tenemos el espectáculo recién nacido de unas Cortes que, por fin, se empeñan en ser vagamente democráticas, y, en lo que nos atañe, tenemos a La Nueva Ola.

Nacidos en el encanto desencantado del consenso, ahí están. La Nueva Ola. Ignorantes de los hipértérritos duelos vaginales que azotaron la clandestinidad, la Nueva Ola viene a reivindicar precisamente eso: La Vieja Nueva Ola.

Se trata del escaparate de la nada, de la desmitificación camelar de la ideología aplicada, sistemática y brutalmente, a la cultura. Por eso son ellos: porque han impulsado el desencanto a el encanto de estar desencantados. ¿Se estaba, quizá, más encantado antes?

Mariano Antolín huye, sin clandestinidad alguna, a un pueblo inconfesable de Mallorca para terminar su última novela. Chaval, si quieres terminar algo, ábrete. La libertad de expresión nos agobia hasta el extremo de que veintiséis editoriales deciden —como ya se anunció en esta co-

lumna— publicar, conjuntamente, el absurdamente manido «Libro rojo del cole». Voces increíbles se unen a la campaña pro libertad de, y topamos con el viejo sistema Nueva Ola del oportunismo secular cuando los Miguel Salabert —culpable a tope de haber expulsado, y censurado, a un compañero de trabajo— y los Javier Alfaya —con un increíble cajón de los recuerdos, una increíble contratación de cosas que nunca salen y, cuando salen, no se pagan— o sea, ellos, hablando de la libertad de nada.

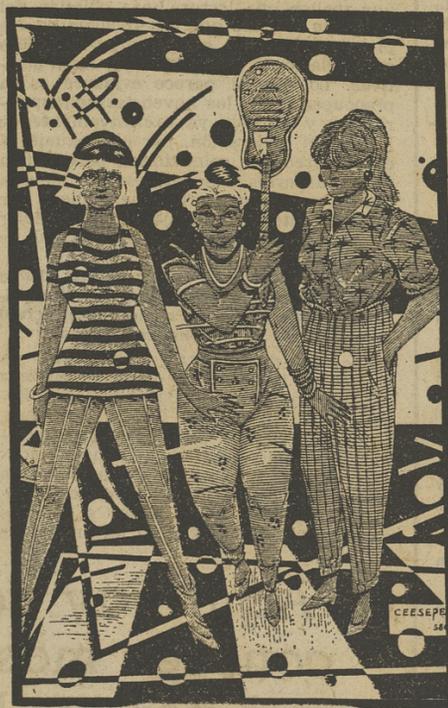
Hace falta, de una equis vez, ser realmente serios. No es nada serio montárselo tipo estos sujetos que gustarían de ver maniatada la cultura del país con tal de tener algo que ver en la misma: el problema, en lo que concierne a la cultura, de ciertos grupos ideológicos —y sobre todo del pecé— es que sólo saben —y están— en la que debió ser la cultura de nuestros abuelos.

Inevitablemente condenados a ser extraños. Inevitablemente expuestos a la costumbre, nosotros callamos y amalgamos también palabras con el futuro de la sangre y la incertidumbre: amalgamando cultura para la nada.

Permitaseme, por una vez, la ocasión pletórica a quienes creo que tienen la ocasión precaria de ser algo. En este caso se trata de La Banda de Moebius cuyo fechor propio es el propio Juan Luis Recio. Y no es una escena costumbrista la que se quiere aquí hacer. Es un libro: Extraños en el Escaparate.

He ahí bien escrito, imaginado, reali-

EXTRAÑOS EN EL ESCAPARATE



CEESEPE

zado por Xaime Noguerol, en la editorial La Banda De. Pero lo increíble de este libro no hubiera sido posible sin el magnífico equipo de dibujantes, fotógrafos, los Cee-se-pe, Agust, Juan Carlos Dolcet y mi queridísimo Antonio Lengua.

Se me pide con dulce perseverancia que haga siquiera más informativo este artículo. Se nos pide, a tope, que hagamos más dulce todo. Y la realidad es intangible y, sobre todo, iconoclasta. Somos el triste país abatido por sus tristes medios.

Extraños todos, irreconocibles todos en el devaneo de éxito fan y demás tópicos que configuran la estupidez de nuestra espiritualidad, nada como resistir la nada que circunda el país mismo. Los unos, supervisores terribles de nuestro enano todo, los otros pasando a tope del todo ese, mismo, la hermosa frase con que termina «Extraños en» «coche patrulla avanza a gran velocidad por la autopista de este fin de milenio decrepito, mientras la muchacha de cuerpo negro se arranca su collar puntialabrado de perro y se lo ata a la cola del siglo y una corona de espaldas de aluminio».

Creo que estamos al final de la poética de la chica. Es quizá necesario un nuevo, por favor. Nada como estar en el umbral de la portería columnera. Hemos nacido, nosotros también, los columnistas, para la nada, aunque sea quinceañera. Un beso. Nunca fuimos tan extraños. Nunca con tanta acritud y sabiduría, deberías comprarte ese libro; «Extraños en el escaparate», Xaime Noguerol, La Banda De, Enróllate. Yo ya no puedo más. Gracias.

Escribe Leopoldo AZANCOT



NOVELA POLITICA SUS NUEVOS CAMINOS

UNO se pasma cuando oye hablar a la mayoría de los animadores culturales de hoy sobre las relaciones entre el arte y la política. Pareciera, en efecto, que para ellos esas relaciones, aparte de indeseables, son imposibles. Ahora bien, este rechazo del compromiso no tiene como finalidad preservar el equilibrio entre las posturas contrapuestas de ambas realidades en presencia, de preservar la autonomía de una frente a otra —lo que estaría bien—, sino de dotar al arte, a la literatura, de un estatuto espúreamente privilegiado que los torna cotos de la irresponsabilidad. Por otra parte, ¿cómo no reirse al ver los productos culturales con que pretenden justificar sus pretensiones? Una literatura vacua, lúgubremente juguetona, pretenciosa y pedante, constituye el fruto de tales manejos.

Como lo prueba 1.280 almas, de Jim Thompson (Editorial Bruguera), los vindicadores de la irresponsabilidad no tienen ni siquiera la coartada que supondría el comprobar que no existe desde hace muchos años vías nuevas para la novela política y que, por lo tanto, los torpes esquemas del realismo socialista se ofrecen como el único medio de abordar la vida pública. En efecto, cada día resulta más claro que la novela negra norteamericana, género en la que la novela que nos ocupa se inscribe, constituye un modo privilegiado de abordar lo político sin doctrinarismos, sacando a luz las conexiones entre lo individual y lo comunitario, entre los intereses de grupo y lo cívico, sin atender contra el juego dialéctico que dinamiza esa relación.

1.280 almas, de Jim Thompson, es un exponente de primera categoría de un cierto tipo de novela negra que ha permanecido injustificadamente a la sombra de la ilustrada por Hammett y Chandler. Más descarnada y sombría que la de éstos, más atenta a lo esencial, refleja situaciones y encara opciones que no pueden ser abordadas, por más que se quiera, desde una perspectiva «arqueológica». Habla de nosotros y de nuestros problemas, y lo hace de un modo que impide al lector neutralizar su mensaje por medio de ese esteticismo para andar por casa, de funcionario de ministerio, que hoy se exalta con más tuzuda beatería que con sensibilidad e inteligencia.

LO SAGRADO, UN DIARIO DE NUEVO



EXISTEN libros cuya lectura es obligado recomendar. Así, Fragmentos de un diario, de Mirecea Eliade (Espasa Calpe), una de las obras más estimulantes aparecidas en los últimos tiempos, y que aún no ha sido objeto, que yo sepa, de la atención crítica que merece. Y es extraño esto último, pues no cabe duda de que este novelista e investigador del fenómeno religioso, rumano de nacimiento, se ve reconocido en todo el mundo como uno de los guías espirituales del momento.

Quien, por horror de la quincalla esotérica que abarrotan hoy las librerías, sienta la tentación de dar espaldas a ese fenómeno que viene cobrando una importancia creciente: el reencuentro con lo sagrado, tiene, antes, que hacer un último intento con la obra de Eliade. Es indudable que, con ello, recuperará su porosidad de cara al fenómeno a que aludo. Y es que el autor de Lo sagrado y lo profano ha acertado como nadie a sacar a luz la religiosidad intrínseca al hombre de cualquier tiempo y país, y la interrelación entre los dos términos que se enfrentan en este título.

Fragmentos de un diario constituye, para mí, la mejor introducción posible a la obra admirable de Eliade: sin esfuerzo, el lector asimila la quintaesencia de sus ideas, y descubre el fundamento en lo cotidiano de las mismas, a través de una suma de anotaciones breves y fulgurantes, en la que abundan los retratos de algunas grandes figuras de la cultura de nuestro tiempo: Schollem, Jung, Michaux, Corbin, los teólogos de la muerte de Dios, etc. ¿Por qué, ello? Ante todo, porque Eliade, novelista, pensador y erudito a un tiempo, acierta a exponer hasta los pensamientos más abstrusos con una claridad y una pasión contagiosas, desvelando su dimensión imaginativa. Después, porque Eliade, que tanto lucha contra el historicismo de salón en nombre de la grandeza y de la actualidad de lo absoluto, logra en todo momento insertar la problemática de este absoluto en lo general del mundo contemporáneo. Y, en fin, porque Eliade hace pasar el cortejo innumerable de la documentación que aporta por el filtro tembloroso de su intimidad más secreta, facilitando, así, la intelección carnal por el lector de dicha materia.

Creo Eliade que, con la perspectiva de los años, acabará por reconocerse que el eje espiritual de nuestro siglo está confundiéndose por el descubrimiento en Occidente de las vías no occidentales de acceso a lo sagrado. Nadie que lea con atención estos Fragmentos de un diario podrá dudar, pienso, de ello.

EFIMERA MODERNIDAD LAWRENCE, EL DOCTRINADO

A SISTIMOS en España a una revitalización del interés por D. H. Lawrence. Ello no es raro, pues sus preocupaciones mayores —el conflicto entre la civilización y la naturaleza, por ejemplo— coinciden con las de grandes grupos contemporáneos; pero sí que ese interés se haya manifestado más a nivel editorial que a nivel crítico —algo semejante, sin embargo, ha ocurrido con Hesse, muy publicado y leído aquí de unos años a esta parte, y desdeñado e ignorado por los intermediarios culturales.

Un amor moderno (Biblioteca Universal Caralt) está constituido por siete cuentos, de interés grande, que giran alrededor del sexo concebido como un medio para acceder a una conciencia global de sí, carnal y espiritual a un tiempo. Piénsese lo que se piense de este concepto, sobre una cosa no cabe la menor duda: que en los relatos de Lawrence existe una comunicación insólita entre la carne y el espíritu, y que ello, unido al innegable dominio de una muy peculiar técnica narrativa pacientemente establecida, y a la facilidad del autor para convertirse en un personaje invisible y omnipresente de todo lo que escribe, asegura a su producción un puesto privilegiado en la literatura anglosajona de los años 10 y 20.

Como ya he dicho en alguna otra ocasión, las novelas de Lawrence son perjudicadas por el hecho de que quien las escribió lo hizo para vehicular ideas. El, curiosamente, consideraba su arte desde la perspectiva de la propaganda de su muy peculiar corpus mental, lo que es raro: en el siglo XX, los escritores doctrinarios han sido siempre propagandistas de ideas comunitarias, objetos de fe —las marxistas, fundamentalmente—, no de formas de pensar individuales. Esto, que constituye un lastre para sus libros más extensos, no afecta prácticamente a sus cuentos, como lo prueban los reunidos en Un amor moderno: breves, densos, cargados de dinamicidad, las ideas que subyacen a los mismos poseen un inequívoco valor estructural, gracias al que la materia narrativa no sólo se jerarquiza, sino que también se ilumina, transfigurándose estéticamente.

Se ha dicho ya todo sobre el amor y el sexo, y, en consecuencia, dicho tema carece de virtualidades en el orden de lo literario? Algunos críticos y escritores de aquí han dado en decirlo de un tiempo para acá. Sin ningún fundamento, por supuesto —sobre todo, desde una perspectiva hispánica, pues los países de lengua castellana han permanecido al margen de las grandes investigaciones al respecto realizadas en los dos últimos siglos—. ¿Acaso el amor —lugar más íntimo del encuentro entre dos seres— y el sexo —lugar en el que la carne y el espíritu confluyen— no se prestan más que ninguna otra realidad al análisis del hombre en trance de distanciarse de sí y de asumirse; o lo que es lo mismo, de desalienarse?

EL PROFESOR MARICHAL, SOBRE LA GENERACION DE ORTEGA Y AZAÑA



LA guerra española de 1936-1939 no fue, como se empeña en ver gran parte de nuestra historiografía, a la vez masoquista y provinciana, un hecho histórico peculiar de nuestro país, sino una trágica sincronía de España con la historia universal. Es más, la historia de la guerra de España está aún por escribir, y sólo la podrán escribir los españoles que miren más allá del Pirineo. Así ve el profesor de la Universidad de Harvard Juan Marichal la guerra civil española, última jornada de las tres décadas (1909-1936), que ha analizado en cuatro lecciones en la Fundación Juan March.

El profesor Marichal se ha centrado en las figuras más representativas de la generación intelectual de 1914: la de Ortega y Azaña, la más importante, en su opinión, de toda la historia de España, que supuso a comienzos de este siglo «un esfuerzo colectivo considerable y consistente para dirigir la atención intelectual de los españoles alientando el Pirineo, llegando a ser España en las décadas 1916-1936 uno de los países periféricos europeos menos marginales culturalmente hablando. Los intelectuales españoles del siglo XX —sub-

teoría el gran tema que reaparecerá en escritos y discursos muy posteriores: el papel de la burguesía radical española en la política. Este liberalismo de Azaña —apunta Marichal— representó, quizá, la última fase, ya casi anacrónica, del liberalismo individualista europeo. Rescatando la libertad de conciencia, e íntimamente unido a la tradición histórica liberal de su país, Azaña sentía que el liberalismo, a la vez racionalista y tradicionalista, podría realizar una política equilibrada, que él llamaba «vía media».

Este drama lo representó la generación de 1914, y tuvo como doble impulsión europeizar la vida política española y la recuperación de la tradición liberal. Tras referirse a la década 1989-1909 y a su exponente central, Unamuno, abordó el conferenciante el grupo de Ortega, defensor de un liberalismo antiestatista, para detenerse en la fase que se inicia en 1923, al tomar el Poder Primo de Rivera, y que duraría hasta la proclamación de la Segunda República, en 1931: «Es ésta una época de tránsito, cuya figura representativa es la figura literaria y política de Azaña, quien ya desde 1923 se plan-

teoría el gran tema que reaparecerá en escritos y discursos muy posteriores: el papel de la burguesía radical española en la política. Este liberalismo de Azaña —apunta Marichal— representó, quizá, la última fase, ya casi anacrónica, del liberalismo individualista europeo. Rescatando la libertad de conciencia, e íntimamente unido a la tradición histórica liberal de su país, Azaña sentía que el liberalismo, a la vez racionalista y tradicionalista, podría realizar una política equilibrada, que él llamaba «vía media».

Los años 1931-1936 van a constituir —señala el conferenciante—, más que un cambio de régimen político, la culminación del proceso de incorporación intelectual española a la cultura europea contemporánea, y a pesar de que se ha exagerado el papel que en este proceso jugaron los profesores universitarios, no sería una arbitrariedad decir que la Segunda República constituyó un estado de ánimo colectivo muy expresivo de las aspiraciones y designios de la generación intelectual de 1914: la generación de Ortega y Azaña.

Si 1931 representa la culminación política de ese esfuerzo de sincronía cultural que había caracterizado a la generación de 1914, el júbilo de sentirse españoles dentro de la historia europea moderna también en 1936 penetró en la Península, violenta y atrozmente, la historia universal de la siniestra década iniciada en 1933. El carácter excepcional de la

guerra española fue el principal factor determinante del contraste en las conductas de los hombres más representativos de la generación de 1914: Ortega, Marichal, Pérez de Ayala, Américo Castro, Madariaga, en quienes el inicio de la guerra determinó un agudísimo sentimiento de culpabilidad. En cambio, el grupo más joven de esa generación, y particularmente los científicos y algunos médicos, tuvieron una actitud muy distinta. Así el contraste entre Azaña y Negrín durante la guerra fue, ante todo, el contraste de dos culturas: la literaria y la científica. Mientras Azaña vio la contienda como la consecuencia de un trágico sino español, Negrín la vio y vivió como una manifestación en tierra española del derrumbe de la Europa liberal. Para Negrín la guerra española era sólo la primera batalla de esa terrible guerra que él veía ya en el futuro próximo.»

EL IV CENTENARIO DE CAMOENS EN LA FUNDACION MARCH

LOS próximos 10, 12, 17 y 19 de junio se celebrará, en la sede de la Fundación Juan March, un ciclo de conferencias sobre Luis de Camoens (c. 1524-1580) con motivo de cumplirse en estas fechas el IV centenario

de la muerte del poeta portugués. Intervendrán en este ciclo cuatro destacados profesores y críticos literarios españoles y portugueses: Jacinto do Prado Coelho, Alonso Zamora Vicente, José Filgueira Valverde y Vitor Manuel de Aguiar e Silva. Estas conferencias se inscriben dentro de una serie de actos culturales que con esta ocasión ha organizado la Fundación Juan March en colaboración con la Fundación Gulbenkian, la Secretaría de Estado de Cultura de Portugal y la Embajada portuguesa en Madrid: una exposición de azulejos portugueses de los siglos XV al XX y dos conciertos sobre música portuguesa y española del Renacimiento.

Abrió el ciclo el catedrático de la Universidad de Lisboa y presidente de la Academia de Letras de esta capital, Jacinto do Prado Coelho, con «Luis de Camoens: ideología y poesía» (el día 10), conferencia a la que seguirá la que pronunciará el secretario de la Real Academia Española, catedrático de Filología Románica de la Universidad Complutense y secretario del Departamento de Literatura y Filología de la Fundación Juan March, Alonso Zamora Vicente, quien tratará de las «Relaciones literarias hispano-portuguesas» (el día 12). El día 17, José Filgueira Valverde, director del Museo de Pontevedra y autor, entre otros trabajos, de un volumen dedicado a Camoens, hablará de «Camoens, clásico espa-

ñol», y la última conferencia, el día 19, correrá a cargo del catedrático de la Universidad de Coimbra Vitor Manuel de Aguiar e Silva, quien analizará «El petrarquismo en la lírica de Camoens».

HOMENAJE A JESUS FERNANDEZ SANTOS EN LA «CRIPTA» DEL CAFE GIJON

LOS habituales tertulianos de la Peña Literaria del café Gijón, a los que se unieron remotos con el dominicano Fernández Spencer y el británico reintegrado a temporadas Charles David Ley, amén de no acostumbrados que fueron citados por su conocido afecto al escritor, rindieron homenaje con una comida en la «cripta» del café Gijón al novelista Jesús Fernández Santos por haber recibido el Premio Nacional de Literatura. Además de escritores conocidos figuraban también famosos pintores, cineastas y otros viejos compañeros de tertulia. Abrió el turno de discursos Eusebio García Luengo, de los más antiguos de esta tertulia y en la amistad con el novelista, en una de esas famosas intervenciones suyas, prodigiosamente definitivas del homenajeado, de su ambiente y de la vida literaria madrileña. Le siguieron José García Nieto, Dámaso Santos y Francisco García Pavón. Jesús Fernández Santos dio las gracias con un escrito de gran belleza literaria.

Escribe J. A. UGALDE



Los hombres y el libro

A CABAN de ver la luz cinco conferencias pronunciadas por Borges en la Universidad argentina de Belgrano durante 1979 (1). La primera de esas intervenciones orales se titula «El libro», y reúne las reflexiones de Borges en torno a este instrumento humano que es una extensión de la memoria y de la imaginación. Nada más oportuno, me parece, que las noticias facilitadas por el argentino para abrir este comentario en torno al libro, la cultura y una de las instituciones que, a falta de bibliotecas adecuadas, trata de erigirse en palanca impulsora de la cultura escrita: la Feria del Libro, cuya última edición se inauguró el pasado jueves en Madrid.

El artículo de Borges nace como composición de una largamente acariciada, pero irrealizada historia del libro y se hace eco de las «páginas preciosas» que al tema dedicó Spengler (2). Empieza examinando la ausencia de culto al libro entre los antiguos y los clásicos: «veían en el libro un sucedáneo de la palabra oral», esta última era la poseída por algo alado y sagrado. Pitágoras se negó deliberadamente a escribir. Platón inventó el diálogo escrito para corregir la mudez de los libros. Séneca se burló de un individuo que reconocía poseer una biblioteca de 100 volúmenes y dudó de que alguien tuviera tiempo para descifrar tal agobio de letra impresa. Dice Borges: «Todos los grandes maestros de la humanidad han sido, curiosamente, maestros orales» y, como ejemplos, cita a Cristo, que sólo escribió unas palabras en la tierra (que la arena se encargó de borrar), y a Buda, cuyas prédicas se salvaron del olvido por la tradición oral.

MAS tarde, Próximo Oriente origina una nueva valoración en torno al libro. Para judíos, cristianos y musulmanes (también para algunas tradiciones védicas) el libro es algo sagrado: para los mahometanos, El Corán es anterior a la Creación y uno de los atributos, no de las obras, de Alá; para judíos y cristianos, la Torá y la Biblia han sido dictados directamente por el Espíritu Santo.

HAY una tercera etapa silueteada por Borges, aquella en que se siente que «cada país está representado por un libro». Así, y, aunque en opinión de Borges, los países eligen para verse representados a individuos que no responden a sus respectivas idiosincrasias, Shakespeare es el escritor inglés por antonomasia, como Goethe es el alemán y Cervantes el español.

POR último, Borges se adentra en lo que podríamos llamar consideración moderna hacia el libro, consideración re-

flejada, además, por los propios escritores. Montaigne ve en la lectura una forma de felicidad. Igual ocurre con Emerson y con el propio Borges, quien afirma que «si leemos algo con dificultad, el autor ha fracasado» y que, luego, añade para mayor sorpresa: «Creo que una forma de felicidad es la lectura; otra forma de felicidad menor es la creación poética, o lo que llamamos creación, que es una mezcla de olvido y recuerdo de lo que hemos leído.» Prudente juicio que debería hacer pensar a los obsesos de la creación y, por supuesto, a los esclavos de la publicación.

PERO estas últimas reflexiones borgianas nos conducen a otras de mayor gravedad y que conviene plantear entre signos interrogativos: ¿hasta qué punto hoy el libro se ve aplastado por los libros? Un secreto instinto nos hace ver cualquier forma de proliferación excesiva como signo de lo monstruoso, caótico e insensato de la civilización contemporánea, y la avalancha libresca no se libra de tales horrores.

DURANTE el Simposio sobre Industria de la Cultura celebrado en Burgos el pasado verano, Rubert de Ventós señaló: «El mercado de los valores culturales parece reproducir literalmente el modelo del mercado monetario (...). Se trata de un sistema cada vez más cerrado, organizado y referido a sí mismo de «saberes» o «discursos» que se continúan, superan, recuperan, denuncian, critican los unos a los otros sin exigencia alguna de referencia o convertibilidad a hechos o experiencias ajenas al propio sistema» (3). Lejos de la conmoción estética o ética y del goce lector que Borges exaltaba, se trata de estar al día, de informarse más que de formarse, de renovar, invertir, reciclar los conocimientos, de conocer las modas que han «superado» anteriores mo-

das, de conectar con lo que se dice o se sabe que es valioso.

Los libros, las obras de arte —y sigo con Rubert de Ventós— «son apreciadas como muestras de una corriente, una alternativa, un estilo, una nueva generación, una escuela o una metodología que se supone en ellas encarnados.» Se compra «un» algo constituido objetivamente fuera del lector o del contemplador, y por lo tanto no se trata ya de llegar a conocer, de captar y comulgar con una realidad, sino de llegar a saber algo acerca de entes y valores que se enfrentan en el firmamento espectacular de la cultura. La crítica, lejos de silenciar o neutralizar como se debe estas criaturas de un día, hijas de la patología reproductiva que de todo se adueña, favorece la incitación, guía la respuesta y trata de hacernos sentir que participamos efectivamente de la cosa misma que se presenta ya como propuesta polémica, ya como planteamiento novedoso e imprescindible —siendo como es todo lo contrario.

PERO volvamos, para finalizar, al libro como felicidad. Proust, que no aparece en el recorrido de Borges, pero que fue uno de los hombres que más placer obtuvo de los libros, les dedica estos lúcidos y audaces párrafos en su obra monumental (4): «Un ser real, por profundamente que simpatizamos con él, le perci-

bimos en gran parte por medio de nuestros sentidos, es decir, sigue opaco para nosotros y ofrece un peso muerto que nuestra sensibilidad no es capaz de levantar. (...) La idea feliz del novelista es sustituir esas partes impenetrables para el alma por una cantidad equivalente de partes inmatrimales, es decir, asimilables para nuestro espíritu. Desde ese momento poco nos importa que se nos aparezcan como verdaderos los actos y emociones de esos seres de nuevo género, porque ya las hemos hecho nuestras, en nosotros se producen y ellas sojuzgan. (...) Y una vez que el novelista nos ha puesto en ese estado (...) entonces desencadena en nuestro seno, por una hora, todas las dichas y desventuras posibles, de esas que en la vida tardaríamos muchos años en conocer unas cuantas, y las más intensas de las cuales se nos escaparían, porque la lentitud con que se producen nos impide percibir las.»

(1) «Borges oral» (Bruguera. Libro amigo).

(2) «La decadencia de Occidente» (Oswald Spengler. «Revista de Occidente»).

(3) «Para una crítica idealista al moderno idealismo cultural» (Rubert de Ventós. Conferencia).

(4) «Por el camino de Swann» (tomo segundo de la obra «En busca del tiempo perdido»), de Proust, editada por Alianza Editorial).



Escribe
Luis Antonio
de VILLENA

EL LIBRO, ESE OSCURO OBJETO DE DESEO

El tema manido —y tiene la verdad del tópico— que España es uno de los países europeos con más bajo índice de lectores. El español lee muy poco. Si a tal situación unimos la actual crisis editora —vinculada a la crisis económica general y al especial encarecimiento de la industria papelera— podremos muy bien sentir compasión, casi de las más trágicas, por ese bello mundo de los libros —propulsores de deseo y vida— y aún mayor compasión, si cabe por los pobres que viven a su entorno, y por los más pobres entre todos, los escritores. Pero sobre todo esto, y en las puertas mismas de la Feria del Libro (que me gustaría luminosa y soleada) se imponen unas cuantas reflexiones.

NO voy a entrar —porque además mal sabría— en lo que es una realidad evidente: la mala situación de la economía afecta al libro, primero, porque lo hace más caro, y después porque priva al lector modesto— y especialmente al lector ocasional— del poder adquisitivo, que casi como insólito artículo de lujo, suponía comprarse, alguna vez, un libro. Ello es evidente, insisto, y por eso no voy a moverlo. Ahora ¿por qué para tantos, tantísimos españoles el libro, más allá de su relativa carestía actual, es un verdadero artículo de lujo, algo que se paladea tan contadas veces en la vida como un Moët-Chandon de cava, o un antiguo Vega-

Sicilia? Lo que me lleva a un círculo vicioso. A la mayoría no les interesa el libro. Les aburre, lo creen demasiado o simplemente (se excusan) no tienen tiempo para leerlo. Todo lo cual habla —y es este un enorme problema del país— no tan sólo de un bajo, de un paupérrimo índice de cultura, sino más peligrosamente, de un bajísimo índice de sensibilidad cultural. Me explico. Existe un analfabetismo o una ignorancia que voy a llamar clásica (y sálvese la paradoja) y que consiste, llanamente, en no ser instruido, en no haber tenido acceso a la enseñanza. De esto tenemos aún en España. Pero hay un nuevo analfabetismo, que es mucho más triste

que el primero. Es el de quien ha estudiado, pero se ha limitado a acumular datos y cifras, sin sensibilizarse nunca a la cultura; por lo que terminados sus estudios, termina también con ella. Cultura (y lectura) no es sólo acumulación de datos. Es (deben ser), y ello es tarea de escritores, editores y lectores, una pulsión de vida. O sea, placer de palabras, aventura de ideas, apertura de conciencia, autoconocimiento, riesgo, distracción, indagación, deleite... Cosas, que tienen siempre que ver con el incremento de la sensibilidad (no de una cultura de computadora) y consiguientemente con la vida, con lo que cada uno somos, queremos ser, odiamos, amamos, deseamos o sentimos... Leer es como gozar con un cuerpo. Un cuerpo que es a la par inteligencia. Ahora bien, la mala formación cultural o la escasa cultura, o la ignorancia patanésca que ciertos poderes cultivan, así simple y llanamente, apartan y excusan de la lectura. Es decir, de los libros, y al final de la vida. Así pues, el español no lee porque no le enseñan, o lo que es peor, porque le malenseñan. Es como si para hacer un gourmet (¿y por qué no vamos a aspirar todos a ser gourmets?) se le suministrase únicamente mucho pan con sal y mucho morapio de Valdepeñas. ¿Hambre? No, hambre no tendrá, ni sed. Pero su paladar es como un niño que no se atreve a salir

de su pequeña habitación, en una casa enorme.

CLARO que hay otro problema con el libro. Y es el planteado por quienes alegan que la civilización de la imprenta agoniza, y que vamos hacia la civilización de la imagen. ¡Qué barbaridad! La ignorancia, una vez más, echa sus chufas por todas partes. La imagen es uno de los grandes logros del siglo XX. Y la imagen, por supuesto, ha influido en el libro —en su diseño y en su escritura— como el libro ha influido en la imagen. Pero, ¿qué tienen que ver información y reflexión? La imagen sugiere, y el libro piensa. Se tocan, pero no se dañan mutuamente. El placer de ver es uno (y muy importante), pero el placer de leer es otro, y habitualmente más creativo. La imagen nos sopla; el libro pretende hacer que al soplarnos, soplemos también nosotros. No hay competencia. Si existen los contactos, existen asimismo las diferencias. Y no es incierto que vivamos la civilización de la imagen. Pero es que el libro es siempre (o siempre que es bueno) imaginativo.

A la puerta de esta nueva Feria del Libro, el no lector se me queda sin excusas. Aunque es muy cierto que el pobre sólo tiene una pequeña culpa de su pobreza.