

Sábado Literario

LETRAS

ARTES

CIENCIAS

TEMAS DE LA CULTURA

BIBLIOGRAFIA GENERAL

Suplemento semanal
del diario PUEBLO

Sábado 6 de diciembre
de 1980



Escribe

Santos

AMESTOY



«El pensamiento de un pintor nunca debe ser juzgado al margen de los medios que le son propios (...), que deben ser más completos cuanto más profundo sea su pensamiento.»

H. MATISSE («Notas de un pintor»)

DE la exposición en el Museo Español de Arte Contemporáneo, en la que Angel Orcajo exhibía lo más selecto de su carrera al borde ya de las bodas de plata, dimos en su momento noticia.

La coincidencia de su exposición —fulgurante en los inicios de la actual temporada— con la colectiva Madrid D. F. ha hecho de ambas muestras significativo pórtico de las exposiciones madrileñas.

Si la colectiva venía a verificar —el núcleo de la nómina es el mismo— la segura maduración del grupo de pintores que se manifestaron hace un año bajo la advocación del año 1980,

la de Orcajo confirma la figura de este autor por encima de las clasificaciones que le puedan ser atribuibles en el orden de las circunstancias temporales, históricas y tendenciosas.

Por todo ello, como los lectores saben, he venido refiriéndome a ambas exposiciones de manera, si no paralela, coincidente también.

PERO no he sido yo el inventor de la comparación. Significativo me parece ha sido el reparto de temas y papeles en los dos textos del catálogo entre Simón Marchán Fiz y Juan Manuel Bonet. El primero asume el examen de la obra hasta la penúltima de sus fases. El segundo, crítico de la generación posterior, la de los ochentas prefiere, sin embargo, referirse a los últimos seis cuadros de Orcajo («Incidencias»), los cuales vienen a ser el saldo favorable que resulta del balance al que el pintor, en efecto, parece haberse sometido tras veinticinco años, tres décadas, «vivas —pintadas— con obstinación y rigor, a contrapelo, unas veces, de las tendencias dominantes, sacrificando, otras, tal o cual normativa, pero siempre con la conciencia de que por sí solas ni la rebeldía ni la moda justifican nada en pintura», dice el joven crítico en terminología pleynetiana (que es el acento de la moda ochenta), que Orcajo ha encontrado ya el «sistema» de su pintura y que ha salido del «estrecho contorno al que

él mismo se había limitado» para desembocar, ya digo, en las «Incidencias», gracias a las cuales este pintor superviviente halla, por fin, su lugar al sol junto a Gordillo, cabeza de puente entre su generación y la de los ochentas, con la cual queda emparentado —según el mismo autor— por medio de Gerardo Delgado. Todo ello, siendo verdad, es menos exacto que la observación, de que la trayectoria de Orcajo se resume también en una manera particular de «redescubrir» la pintura como hecho en sí. Y más precisa es aquella otra de que los cuadros y dibujos de la citada última etapa ponen «en marcha un sistema pictórico, en el que algunos elementos genuinamente orcajanos —una cierta acidez moral, un cierto sentimiento de la amenaza y la supervivencia— son trasladados a otro plano». Este último subrayado —como se suele decir— es mío.

Como digo, todo ello es verdad y, en mi criterio, según el indicado orden. Junto a tales insinuaciones, yo prefiero señalar abiertamente que, en efecto, entre la última obra de Orcajo y los refrescantes aires traídos por los pintores y los críticos más jóvenes se da una evidente coincidencia en la recuperación de la pintura. Orcajo también ha tenido respuesta para la circunstancia histórica, gracias a la cual ya se puede pintar sin presiones morales externas. Ocurre, sin embargo, que las constantes genuinamente orcajanas más que trasladados a otro plano». Este último subfrido el desahucio de las viejas tematizaciones inquilinas.

Mas —ni insinuada ni declarada— no hay coincidencia que no se entienda mejor por su diferencia. De diferente manera plantéase Orcajo la recuperación de lo que en sí significa la pintura. Bien diferente (no puedo dejar de insistir en que asumo esta comparación «in extremis») me parece el sentimiento de la pintura que le afecta. Diré, para ser más preciso, que entiendo por sentimiento (en otra parte he relacionado este concepto con la lógica deleuziana del sentido) lo que Matisse nos legó cuando escribía que no era capaz de distinguir entre el sentimiento de la vida y la manera de traducirlo en términos pictóricos. ¿No hay, acaso, por debajo del «sistema» matisiano de la pintura un sentimiento particular del propio Matisse? Me parece que tal sentimiento existe y que, si el hallazgo terminológico de Matisse es generalizable, la crítica de arte —¡ojalá sea cierto!— no es más que Prensa o literatura sentimental, también.

Así las cosas, la «acidez moral» y el «sentimiento de la amenaza y la supervivencia» serían, sin duda, partes del sistema sentimental de la pintura de Orcajo. Mas, no el todo. Hay un rasgo constante en el trabajo de este pintor, que nos indica su singular manera de sentir. Para ponerlo de evidencia deberé referirme a su obsesiva preocupación por las trasposiciones de los planos temáticos y formales, donde jamás (excluyo sus etapas de maduración, hasta mediados los sesenta) lo simbólico en primer grado dejaba de tener su correlato en la reflexión de un pensamiento puramente pictórico, tantas veces multiplicado (como en un juego de espejos, de destellos imposibles en más de una ocasión; ¿quién puede contra su propia época?).

Simón Marchán, por su parte y, en determinado pasaje de su aludido texto, observa con aguda mirada que, desde 1975, toda la obra de Orcajo tiende a convertirse en silueta (antropomórfica, como los paidajes antropomórficos también, de Arcimboldo, podríamos añadir nosotros); para lo cual toma o traspone el recurso a la identificación de la silueta del asunto con la del borde del cuadro. «La aportación práctica —escribe— vulgarizada por

Escribe Juanjo FERNANDEZ

HOMENAJE EN BARCELONA AL POETA JOAN OLIVER

EL pasado 27 de noviembre, en el teatro Romea de Barcelona, se tributó un multitudinario homenaje al poeta catalán Joan Oliver (también conocido por su seudónimo Pere Quart), coincidiendo con su ochenta y un aniversario. La sala resultó pequeña para los numerosos asistentes, y estuvieron presentes significadas personalidades de la cultura catalana. El acto fue popular y ameno, a tono con la obra del homenajeado, muy apreciado en Catalunya.

En la velada actuaron, entre otros, cantantes como Raimon, Serrat, Pi de la Serra, Ovidi Montllor, etcétera, que intercalaban actuaciones suyas —interpretando en ocasiones poemas del propio Joan Oliver— en la narración de su biografía, que iban desgranando Montserrat Roig e Ignasi Riera. Hacia el final, el gran mimo A. Vidal entregó al poeta tres carpetas con los escritos, fotografías y dibujos de los escritores y artistas plásticos que participaron en el homenaje. Cabe destacar que con dicho material se piensa hacer una exposición y posteriormente un libro-homenaje. Cerró el acto el homenajeado, leyendo, al alimón con Ovidi Montllor, un poema suyo inédito, y agradeciendo, en un parlamento lleno de jovialidad y humor, el acto. Señaló que estaba orgulloso de haber sido el pretexto de este homenaje de nuevo tipo; que no iba a decir que no merecía el homenaje, porque «no puedo pelearme con tanta gente como hay aquí»; señaló que «la poesía es una de las últimas artes pobres que nos quedan», que él había intentado siempre que su poesía no fuera aburrida, que no se podía hacer poesía pura «porque no vivimos en una Arcadia feliz, nuestra lucha aún no ha acabado». Entre grandes aplausos —posiblemente los mayores de la noche— calificó a esta democracia de «fraudulenta», pues no se puede hablar de democracia si ésta no reconoce el derecho a la autodeterminación de los pueblos. Fi-

(Pasa a la página siguiente.)

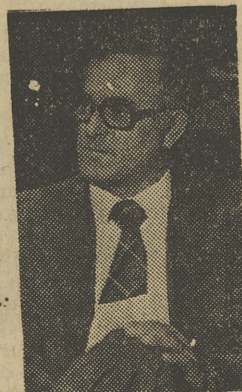


Gabino-Alejandro Carriedo

◆ Personalísima, la poesía de Gabino-Alejandro Carriedo, una de las voces literarias de más honda dimensión, ha visto llegada su hora. El fundador del movimiento «El pájaro de paja» transcribe su poética y habla de los poetas españoles desde el 27 en adelante, en las páginas centrales de este suplemento. Alicia Cid, que conversó con el escritor, y A. Fernández Molina, que rememora su figura vital, completan este pequeño homenaje

FLORA Y FAUNA

*Sobre la inerte soledad de brazos
por los arrabales de otoño
cuando empieza a llover y caen hojas
y pronto anochece en las casas,
fueron muchas las horas de tedio
húmedo, vino malo, versos románticos.
(Y tú, ¿qué es lo que entonces hacías
cuando tus huellas en el cristal?)
Cuando el batir de tu ala de paloma
y el temblar de tu voz que hoy me enamora.
Era el tu gesto todavía impoluto
y en tu frente anidaba el universo.*



(Pasa a la página siguiente.)

Escribe José Luis BREA

EL ÚLTIMO LIBRO DE DELEUZE Y GUATTARI 1980-Los mil (y un) platós

Si en cierta forma andaba Michel Foucault errado cuando en *Theatrum Philosophicum* profetizaba que «un día el siglo sería deleuziano», ello nos resulta a estas alturas doblemente excusable. Primero porque el error no era simplemente valorativo, por carencia de imparcialidad, inteligencia crítica o de la perspectiva que la adecuada distancia en el tiempo aporta: nunca los historiadores del pensamiento le agradecerán lo bastante a Foucault haber precisado los libros —*Différence et répétition* y *Logique du sens*— y las razones que harán verdaderamente de Deleuze un signo excesivo de su tiempo. Si no que residía en, casi una deformación profesional, los instrumentos de investigación que le eran más familiares: con ellos —y no se pone hoy por hoy en duda su interés ni los resultados de su aplicación en «Les Mots et les Choses» o la «Arqueología del saber»— no extraña que fallara al dimensionar, acostumbrado como estaba a descubrir las razones significantes de los «grandes» desplazamientos de la episteme en la historia reciente del (...) hombre.

Sin caer en la cuenta —en su pronóstico— de que no le encaja a Deleuze ninguna «grandeza», ninguna macroscopía que no rebasa los términos de lo mesurable; más allá se piensa «el todo, lo confuso, que vuelve a lo Mismo», El Acontecimiento, con mayúscula, que resume, pero conserva intacto el acontecimiento con rigurosa minúscula; pero allí Deleuze y Guattari, si retornan, lo hacen transfigurados por un minucioso y preciso devenir imperceptible. Y así la mirada foucaultiana se traiciona ante la realidad de Deleuze-Guattari y falla. Pero, sobre todo, y segundo, porque han sido los propios Deleuze-Guattari quienes han puesto el sutil reparo en la consideración foucaultiana. Y no sólo al pronóstico en cuanto les afectaba «personalmente», sino —y, en fin, esto ya sí es importante— en cuanto al carácter mismo de sus respectivas obras: algo convierte a «Mille Plateaux» (1) en contestación de *Las Palabras y las Cosas*. Desde luego, *Mille Plateaux* no dialoga con ella

de una manera explícita, como de hecho puede decirse que no lo hace con ninguna otra producción teórica más o menos actual. Y eso a pesar de que tiende innumerables líneas mediante las que se engarza con toda otra línea que considere «sa pro-chaine», haciendo rizoma, como quien arrima el ascua a su sardina, a capricho y conveniencia. Creemos, no obstante, interesante precisar cuál pueda ser la sugerida relación entre las dos obras de carácter teórico que mayor impacto editorial han conocido en las últimas décadas. Ambas realizan un careo hermenéutico con la historia, pero proceden según modelos e intenciones bien distintos. Frente a la mirada pausada, metódica y centrada en un período y su desarrollo de la arqueología foucaultiana, *Mille Plateaux* se conduce de manera arbitraria y caprichosa, sin respetar ni seguir una ordenación cronológica y dando saltos adelante y atrás en el tiempo como si en él la historia no fuera el proceso de un desarrollo continuo

y sólo interesaran determinadas epifanías intermitentes ligadas entre sí quizá sólo por su singular futilidad a un mismo método de análisis. Frente al método genealógico de Foucault, tan familiar o lineal-parentalista al cabo, el método que Deleuze-Guattari ponen en escena es, como no, su esquizoanálisis. Así, *Mille Plateaux* es continuación y fin del *Antiedipo* como ejercicio práctico de aplicación del método allí precisado y expuesto, sin añadir apenas nada a su desarrollo teórico.

Así, según las tamizadísimas redes del método quizoanalítico caigan arrojadas sobre uno u otro corte de la historia de lo real, se habrá de producir —o reproducir— sobre el espacio que registra su especificidad una u otra homogeneidad intensiva: un «plateau», un «capítulo» del libro o de la historia de lo humano. El gran esfuerzo de Deleuze-Guattari va dirigido a reducir al mínimo las deformaciones que la escritura, el saber mismo, incorpora y aproxima al límite asintótico lo ocurrido, el acontecimiento, con su análisis. Lo que sin duda les impone definir ciertas distancias respecto a los grandes sistemas epistémicos —de cuyo horizonte, sin embargo, no acaban de encontrar las suficientes condiciones de fuga: Freud, Marx y, en definitiva, el criticado, hasta por Wojtyła, siglo XIX, están aún presentes—, con el fin de no reincurrir en los errores que la adopción de esos modelos comportan. Para escapar a los cuales, y la solución ya es conocida, segmentan siempre, estratifican siempre, microtizan siempre, molecularizan siempre, rizoman siempre. Se dan, así, a nivel de imagen, de modelo sinóptico metafórico, una serie de invariantes mediante las que, de hecho, los 15 capítulos aparecen liga-

dos: su aparición y apariencia caótica, caosmótica, si quiere decirse, que hará del libro entero, según sus autores quieren, un rizoma: un suborganismo figural que liga entre sí, cualquier lugar con cualquier lugar, los diferentes «niveles» «planicies» «mesetas» «escenas que constituyen (como según parece significa plateau en los estudios de botánica) los nudos de su desarrollo.

No queríamos dar por terminado el comentario de «lo nuevo de Deleuze-Guattari» sin dar cuenta —de la calidad, brillantez y agilidad de su estilo («menos celiniano», dice Delacampagne) o de la originalidad y audacia de sus ideas no hace falta decir nada— del nuevamente alto alcance político del segundo tomo del *Antiedipo*.

Al margen de que nuestros intereses caigan actualmente del lado de ese alcance, éste es indudable. Constituye un ejemplar ejercicio práctico no sólo en el sentido que hemos señalado, como aplicación de un método quizoanalítico, sino también por la certeridad con que incardina el saber del acontecimiento en el acontecimiento mismo en su más impenetrable e irreducible realidad. Tal explica que todos —excepto la introducción y la conclusión— los plateaux aparezcan fechados: ni siquiera la conclusión —reglas concretas, máquinas abstractas— consigue disminuir la franca eficacia política —política: cuando el saber incide realmente sobre lo real— del conjunto. *Mille plateaux* es sólo «Un Plató» más a fechar: y algo aún avanza.

(1) Gilles Deleuze y Félix Guattari: «Capitalisme et schizophrénie, Mille Plateaux». Les Editions de Minuit, Paris, 1980.

Escribe
J. A. UGALDE

LA AVENTURA A LA VUELTA DE LA ESQUINA

Sería difícil encontrar en estos momentos un libro tan «moderno» (en la aceptación que Rimbaud dio al vocablo) y tan compenetrado con las pesadillas y promesas que forman la sustancia de los ochenta, como éste que han escrito dos franceses con apellidos de resonancia alemana (1) y que eran conocidos en nuestro país por un texto anterior, también palpatentemente actual, titulado «El nuevo desorden amoroso».

NOS hallamos ante un ensayo que enfila, como las cuentas de un collar, una serie de temas emparentados con «el espíritu de la aventura»: «Porque ahí está la vida que revienta pese al hormigonado y aspira a la prodigalidad, porque nadie renuncia a ella y todos la deseamos.» La aventura, el sobresalto, la interrupción, la sorpresa, lo inesperado, el cortocircuito del tedio, el andar a la deriva..., trajes del guardarropa del Azar (tempeñado en torpedear los sesudos cálculos de la sociedad cibernética, de la monotonía fabril, del sedentarismo hogareño, de la organización tiralínea de la producción y el consumo) que se venden en este libro. Hasta aquí, poco nuevo. Son asuntos y preocupaciones que, en la última década, hemos visto proliferar. La novedad está en el tono, en el estilo, que se sustenta sobre dos pivotes.

EL primero de ellos es la asunción de la magnitud del desastre contemporáneo, la vibración isócrona con las visiones con que nos ha cargado, digamos, Ciorán. De los vaivenes anímicos del rumano, los autores de «La aventura a la vuelta de la esquina» se quedan con esta sentencia: «Los días no adquieren sabor hasta que uno escapa a la obligación de tener un destino.» De manera que el pesimismo no es tumba, sino cuna. De manera también que antiguas versiones de la Aventura, la Pasión o el Acontecimiento se han vuelto grandilocuentes e ineptas: es inútil empeñarse en hallar continentes ignotos cuando, agotados los de Tierra, los yanquis venden parcelas de Luna; es inocuo ese otro lugar de la Revolución —el Acontecimiento absoluto, bajo cuya égida hemos vivido— cuando exige manipular férreamente acerca de cinco mil millones de personas.

GILLES Deleuze —el otro antecedente crucial del libro que comento— señaló en su «Lógica del sentido», que en nuestra época el sentido se desmembra y dispersa; prolifera, se multiplica por los recovecos de la existencia, se hace fantasma incorporal, se miniaturiza en multitud de acontecimientos y abandona el eje vertical de las coordinadas axiológicas. Según Deleuze, lo bello, lo interesante, ya no vienen de la profundidad ni de la elevación: no hay trascendencia absoluta ni Idea esencial; la salvación, por el contrario, viene del Este o del Oeste, es decir, de la superficie de la tierra, de la piel de los cuerpos y del relieve de las cosas, en su mutuo penetrarse, mezclarse, decirse y desdecirse. En estas planicies deambulan, asimismo, los autores de «La aventura...»: «Sólo en la red de dependencias, prohibiciones y obligaciones que constituyen nuestra cotidianeidad cabe la aventura.»

ANTES de seguir adelante, descarguemos las primeras sospechas. No podemos ya pasar por alto que jergas como las citadas están facultando tanto un desbloqueo mental como un renovado barullo, tanto nuevos horizontes de vida como cretinismos autosuficientes y amorfos. En cuanto hipóstasis del Azar, la aventura, la pasión o lo inesperado deben sobreverninos: perseguir esos fines es asegurar su pérdida. Se aprecia en «La aventura...» una nueva forma de usura y de compulsión psicológica: ascesis de los acontecimientos, avaricia de experiencias, adoración enfermiza de la fugacidad. Hay también una discriminación topológica, territorial, de los reinos privilegiados para la aparición de la aventura. El saber, por ejemplo, se descarta: «(...) el saber, esa famosa sabiduría del héroe, nunca ha sido sino una cualidad muy accesoria de la aventura, indebidamente elevada al rango principal», dicen los autores. Se aprecia aquí una salmodia anticulturalista, una cierta vulgarización de las tesis del propio Deleuze, quien, a su vez, se mostraba poco propicio (en su libro, antes citado) a mantener la vigencia de aquel hilo que permitía a Teseo adentrarse en el laberinto del Minotauro. Avanzando

por esta vía, los dos firmantes de «La aventura...» aseguran en uno de los epígrafes del último capítulo del libro: «Nosotros mismos nos hemos convertido en una especie de caos.» ¿No es aquí visible un senil y siniestro paralelismo entre el crecimiento babélico del mundo y la marchosa aceleración de las máquinas-deseantes?

Ypaso ya a la otra novedad sobre la que pivota el libro. Es ese carácter práctico, concreto (pese a su considerable penetración teórica) que le inunda de cabo a rabo. Se nos habla (desde y contra ese lamento generacional que se surte de la monotonía, del trabajo y de la omnipresencia de lo legislado), de las nuevas posibilidades aventureras en las diversas formas de viajar, de los recodos de la ciudad y sus micro-comunidades, de las maneras de reconvertir lo banal en apasionante, de la noctambulia, del aparato de las modas, de las fórmulas amorosas vigentes, de la agónica lucha contra el tedio en casi todas las parcelas de la actividad del hombre medio. A mí el libro me recuerda un artículo que, hace años, publicó Michel Bosquet en «Triunfo» con el título de «La felicidad como subversión», sólo que escrito con el nivel de mierda a la altura de la barbilla. Heredero de la «deriva» surrealista y de muchos de los planteamientos del «Tratado del saber vivir según las jóvenes generaciones», que escribió el situacionista Raoul Vaneigem (traducido, también, en la misma colección), «La aventura...» pertenece a aquel género filosófico de las guías, las consolaciones y las meditaciones. Géneros que, como recordaba María Zambrano, en un capítulo de «Hacia un saber sobre el alma», tratan de constituirse en «caminos de vida, medicinas del espíritu, consuelo para perplejos». El pensamiento, abandonando el tratado sistemático y el método, vuelve, pues, a creerse artista de la vida.

(1) Pascal Bruckner y Alain Finkielkraut: «La aventura a la vuelta de la esquina». Editorial Anagrama.



EN TORNO

A

GABINO-ALEJANDRO

Escribe Gabino Alejandro CARRIEDO

Escribe Antonio FERNANDEZ MOLINA

ESPAÑA:
80 AÑOS DE POESIA

EN España todo se hace mal. En España todo es provisional. Todo para el lucimiento local pasajero que, desdichadamente, termina por hacer historia. La poesía tampoco se libra de esta maldición, de esta irresponsabilidad general. En los muchos años transcurridos desde el violento final de la República, pocas cosas se han tomado en serio. Nos referimos, en este caso, a la poesía.

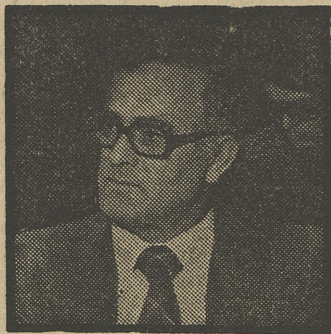
La llamada Generación del 25, ó 27, o de la Dictadura, con sus nombres más claros, Lorca, Guillén, Cernuda, Larrea..., entronca directamente con nuestros monstruos del modernismo: Unamuno, Juan Ramón y Machado. Pero el modernismo ya no lo es, aunque su vigencia se dilate, porque ya sabemos: en España siempre vamos retrasados, de puro conservadores, de pura incuriosidad, de pura pereza mental.

UESTRO modernismo es la tardía escuela del parnasianismo y el simbolismo franceses. Los nuevos aires entran por la ventana de Hispanoamérica (Rubén, José Asunción Silva...), aunque tenemos la Francia vecina, y este fenómeno se va a repetir a lo largo del siglo: Huidobro, Vallejo, Neruda..., trayéndonos lo que, hoy por hoy (no hablamos del maravilloso pasado), somos incapaces de crear. No, nos engañemos: los poetas españoles, desde la decadencia, vamos a remolque, llevamos —como en todo— muchos lustros de retraso. Yo mismo, en un artículo polémico que escribí hacia 1966, decía que cuando Machado publica Campos de Castilla, en 1912, ya se habían producido fenómenos como el lejano de Whitman, a finales del 800, y la explosión inconoclasta del futurismo de Marinetti y Maiacovsky hacia el año 1909.

La revulsión no pasa por España, aunque si —oh, el detalle— por el Portugal de Pessoa, Mario Sá y Almada Negreiros. Aquí nos conformamos —vox populi— con Gabriel y Galán, Vicente Medina, Eduardo Marquina..., hasta llegar a la explosión liberadora (casi una puesta al día) del 27. El surrealismo (de Francia) tampoco apenas cala, de momento, en España, pero sí el creacionismo del chileno Huidobro, que provoca el nacimiento del ultraísmo español y que afectaría prácticamente a toda la poesía de la gloriosa generación de la Dictadura. Empeño vano el de todos al negar las benéficas influencias del genial Huidobro. Orgullo, como siempre, a desdichado, en el que luego llegaría a incurrir incluso uno de nuestros primeros vanguardistas: Eduardo Chicharro Briones, creador y sumo pontífice del Postismo.

PERO antes sobrevendría la guerra, la cruel y estúpida guerra entre hermanos que malograría el fruto conseguido. La diáspora, el olvido, la ruptura generacional, el corte de la cultura, entendida tal como sucesión y continuidad, desde sus radicaciones más populares. A partir de ahí, la improvisación, el retorno a un clasicismo huero y decadente y a un inculto neopopularismo barato y facilón con ínfimas resonancias del viejo romancero. El silencio, las sombras, la necesidad de redescubrir o inventar. O de combatir en prosas más o menos poetizadas.

ES entonces cuando alguien que ha vivido de lejos la contienda y que ha asumido con curiosidad las culturas latinas y los renovadores movimientos europeos, se siente capacitado para poner las cosas en su punto y reanudar la auténtica tradición española, amalgamándola con otras culturas afines y con las no lejanas conquistas de las vanguardias de principios de siglo. Eduardo Chicharro B. funda el Postismo tal vez en 1945 o algunos años antes, durante su dilatada estancia en Roma. Dividida España en dos claras facciones —continuidad de la guerra civil—, la clásico-imperialista de Garcilaso y la político-existencialista de la incipiente resistencia, el Postismo —ajeno a estas disputas temporales, atento sólo a la persecución del arte creador— no podía gozar



de audiencias siquiera mínimas. «¡Qué solos vamos a estar, pero qué bien!», exclama Chicharro a la sazón. Los que están con él son un italiano indefinible llamado Sernesi, un simbolista-surrealista llamado Carlos Edmundo de Ory, y después Angel Crespo y yo mismo. No mucho para lo que pretendía ser un movimiento revolucionario de la poesía y las artes plásticas. (Después se sumarian Paco Nieva, Saura —en cierto modo— y otros.)

NI siquiera llegó el Postismo a contar con el respaldo oficial, que, al principio, le distinguió con una cierta y divertida benevolencia. El Postismo —yo lo tengo dicho— no fue tomado en serio porque los propios postistas no lo tomamos nunca en serio, porque carecíamos de programa, porque no formulamos estudios, ni sostuvimos controversias, ni apenas hicimos obra. Pero su teórica quedaba clara. Si el surrealismo es el subconsciente puro, el Postismo rechaza la unicidad de este automatismo para trabajar «a gusto», con inteligencia y divertimento sobre la materia prima del subconsciente. ¿Qué era, entonces, el Postismo? Un hombre fumando sentado en una silla. Como en cualquier figura del Bosco. Como un personaje de Rabelais. Como los demonios y trasgos de Quevedo. Como la ascensión de la Virgen de Mantegna. Como los propios encantamientos del Quijote. No se parecía a ninguno de los ismos del primer tercio del siglo, ni dejaba de parecerse un poco a ellos, aunque sólo fuera por aquello de la vanguardia, incluso de la agresividad.

ENTONCES yo dije que en poesía hay que ser seriamente frívolos y no frívolamente serios. Pero, al tiempo, épatar los bourgeois, como signo de inconformismo, recóndito intento de rebelión social, mejor aún, literario-social. Hastio, rompimiento, deseos de universalidad, al fin, de una España que sólo una vez en su historia supo ser universal. Pero, basta. ¿Qué ocurre después? Las siguientes promociones también reaccionan contra el imperio de lo social —mal llamado realismo—, a medida que van tomando conciencia de la poesía universal. País de magistrales mimetismos. España —la España de los poetas— quiere alejarse de sus problemas locales y acercarse a Europa o América, saltando por encima de toda barrera de tiempo y lugar. Elliot, Pound, Holderling, Kavafis, Vallejo, serán sus nuevos dioses y todo es como un retorno al mejor pasado precedente y poco conocido. Nuevos mimetismos a partir del 27 y el redescubrimiento de marginados que la zafia miopta de algunos dejó en la cuneta. Tal vez el insospechado deseo de reanudar vingt ans après el hilo perdido, pero haciendo gala de una profesionalidad, de una circunspección, de un doctoralismo que a lo menos pone los ojos en la Academia.

Y detrás? ¿Qué es lo que queda detrás? Toda una larga historia de ediciones y antologías repletas de tan injustas como abultadas ausencias, estudios mediatizados y mediocres, críticas tan halagüeñas como ignorantes y atrevidas. Todo esto, a grandes rasgos, sálvense las excepciones. Malo, muy malo el servicio que muchos han prestado estos pasados años a la historia de la poesía. Que Dios los perdone por un daño que, en ocasiones, será irreparable.

BREVE SILUETA
DEL
ESCRITOR

YA muy interesado en la adolescencia en el arte moderno, la exposición de inspiración postista 16 artistas de hoy, en la Galería Bucholz, fue un acontecimiento que me ofrecía, entre otras, la estimulante novedad de mostrar, con las de los pintores —algunos consagrados, como Vázquez Díaz, otros interesantes, como Ramis, o jóvenes, como Núñez Castelo—, la obra plástica de escritores, cual Ory y Cela.

Creo que entonces vi por primera vez, desde mi distancia de joven provinciano aspirante a poeta, a Carriedo, con motivo de un recital de Chicharro, en la sala de exposición. Esto sucedía en 1948. Durante un par de años permanecí trabajando prácticamente sumergido.

En 1950, cuando hacía la mili en Alcalá, acudía a Madrid con mucha frecuencia. Comencé a tratar asiduamente a Angel Crespo cuando estaba a punto de salir El pájaro de paja. Poco después me presentó a Carriedo.

Recuerdo que iba prevenido para conocer a un singular personaje, pero la realidad rebasó ampliamente lo previsto. Me deslumbró desde el primer momento. Carriedo se me apareció como una personificación de la poesía viviente. Con él estaba, para decirlo con palabras de Maiacowski, ante «una nube con pantalones». El ingenio y el genio confluían en su conversación, altamente estimulante. A su lado parecía fácil ser poeta, porque en torno suyo la atmósfera aparecía como cargada de inspiración. Algo nuevo y vivo sucedía a cada paso. Las cosas se mostraban rebosantes de suscitaciones, el mundo poblado de signos, los signos conducían a las palabras y las palabras ofrecían innumerables relaciones, que él descubría con chispeante talento.

Todo parecía atraer a la inspiración y poner en marcha a la poesía. Vivíamos cuál recién nacidos adultos y realizábamos los actos con el optimista acento de lo lúdico. La realidad se nos ofrecía con un aspecto mágico. Y por eso buena parte de la poesía nacida entonces se expresó dentro de un realismo mágico, que ha sido antecedente e influyente de tantas cosas como después han alcanzado difusión y éxito, y que bien pudiera ser tuvieran su cabal explicación en la vía que parte del postismo y principalmente pasa por Carriedo.



Gabino-Alejandro Carriedo (a la derecha) con Federico Muelas y Angel Crespo, en el momento de fundar «El pájaro de paja».

Este tipo de poesía tuvo su principal acogida en El pájaro de paja, en Deucallón, en Doña Endrina y en otras revistas, como Trilce. Ello contribuyó a que proliferaran las revistas de poesía por toda la geografía peninsular con una rapidez y abundancia insospechadas. Elocuentemente, Carriedo encarnó como nadie el espíritu de El pájaro de paja. Lo proclaman sus poemas de entonces, los publicados preferentemente en estas revistas y los de sus libros Del mal, el menos y Los animales vivos, así como sus singulares «anónimos chinos». Su personalidad hace de él un caso único en nuestra poesía. A lo largo del tiempo ha ido realizando una obra ingente que está por descubrir en toda su dimensión.

Carriedo se permite el lujo de lo inverosímil. Con frecuencia sorprende a sus amigos con opiniones o saberes que se nos antojan inventados, producto de una privilegiada imaginación, pero que luego además resultan verdaderos y que a él le han llegado, no se sabe por qué camino, anticipadamente. Ello hace que admitamos como normal el que, por ejemplo, un buen día se nos haya mostrado también como un buen poeta en portugués. Y tantas otras cosas. Creo que no he conocido a nadie más substancialmente poeta.

CARRIEDO

POETICA

DE G-A-C.

La retórica está en las antípodas de la poesía. Es música celestial. Vacío sonoro y plúmbeo. Lo discursivo sobre lo plástico. La dispersión del lenguaje sobre su más concreta condensación.

En poesía se peca por exceso; nunca por defecto.

Como en todo, en poesía todo artificio es pecado.

La poesía puede serlo todo, menos sentimental. El cerebro —que no excluye el humanismo— ocupa con ventaja el lugar del corazón.

Personalizar, centrar la problemática del hombre y el universo en el propio ombligo, es perfectamente estúpido. Una cosa es hacer poesía y otra muy distinta jugar al «yo-yo».

La metafísica y la metáfora: dos peligrosos enemigos.

Digo en un poema de mi primer libro portugués: «O melhor / poema / é aquele / que está / escrito / sobre uma página / em branco / e não se lê / num pronto / mas fica / eternamente / na memória / de vez aflita / e esperançada / do coração / do poeta.»

¿La poesía es conocimiento? Es el conocimiento.

El poema es un fragmento de la realidad entrevista. Realidad surreal super-real, más que real, por encima de lo real. Y, al mismo tiempo, realidad cotidiana y pedestre.

También, un intento de acercamiento a la verdad. O como recientemente leí en un libro de para-historia: «el mejor instrumento ideado para escudriñar lo intangible».

La poesía es un metalenguaje donde sílabas, palabras y conceptos se combinan y desplazan para alcanzar el sentido más exacto: la regla de oro, y entonces es también una plástica.

Conforme con el poeta portugués Rui Knopfli: «Não sou poeta; obedeco». Ya Pessoa decía: «Emisário de um rei desconhecido / sabe me a voz a um outro / e anómalo sentido.»

O sea: nihil novum. Los poetas de todos los tiempos siguen hablando a través de los poetas actuales.

El poeta debe negarse a cualquier facilidad o estéril automatismo. Debe ser fuerte, exigente. La selección con rigor.

Y de acuerdo con Valéry: «El estado de inspiración no es el adecuado para escribir un poema.»

El poeta debe ir alegre a la poesía, es decir, con sencillez y desenfadado, pero él mismo no es alegre. Conoce la realidad de las cosas y así no se puede ser alegre.

La poesía es el estado perfecto del hombre. Un estado a mitad de camino entre el hombre y la divinidad.

La poesía no tiene prisa; es el tiempo entero, y el tiempo está fuera del tiempo.

En poesía, la investigación es tan indefectible como lo es en la ciencia o la técnica. Continua búsqueda de mejores y más depuradas formas de expresión.

En poesía no es indispensable la comunicación directa, inmediata. Porque la poesía es ya de por sí comunicación, puro trasvase. Es algo que natural y automáticamente irradia.

Escribe Alicia CID

ENTREVISTA CON EL POETA



UN poema no se acaba jamás», dice en un indeterminado momento Gabino Alejandro Carriedo, y ésta podría ser, quizá, la idea central, la convicción última del poeta adaptada a todos y cada uno de los pequeños círculos que componen el gran círculo abierto de su vida. Nunca se acaba un poema, cierto, ni definitivamente nada, y él lo proclama cuando dice gozándolo todo y sufriendo todo «viviéndolo o recordándolo», «lamiéndome las heridas». O, como ahora, centrándose naturalmente en la poesía, donde «cualquier artificio es pecado», ya que la poesía es, más que ninguna otra cosa, «un intento de acercamiento a la verdad» y, también, «el tiempo entero; y el tiempo está fuera del tiempo». Todo lo cual viene a darnos la imagen de un Carriedo único en su duplicidad vida-obra. Es decir: Gabino-Alejandro Carriedo o su poesía.

Sello de lo vivo imperecedero que se advierte también en el título de la reciente antología de su poesía publicada por Hyperion, «Nuevo compuesto descompuesto viejo», que recoge una amplia muestra de sus libros publicados e inéditos, y donde Antonio Martínez Sarrión, en una extensa introducción crítica e iconográfica, acierta a definir el singular perfil de un poeta que «llega» al postismo al final de los cuarenta y que con intervalos más o menos largos de silencio en la publicación, ha mantenido durante más de treinta una personalísima posición de avanzada (decir vanguardia se prestaría a equívocos), manteniéndose alejado casi siempre de los círculos y grupos influyentes.

«Si he vivido alejado del llamado mundillo literario es porque nunca me han gustado esos ambientes. Yo escribo siempre para mí y pensando que mi poesía puede agradarle a unos cuantos amigos. En consecuencia, nadie puede decir que escribe para multitudes, ya que la poesía es sólo para los poetas. Pero enténdeme: para todos los poetas, los que escriben y los que no escriben.»

Poeta que sigue y realiza en este seguimiento sus propios recursos —el movimiento del postismo (y hasta se podría decir que lo encarna, en cuanto a valor de permanente operatividad)—, y poeta que da nota diferenciada, y continuada también, de algo que parece tan opuesto a la poesía de juego y alucinación como es lo testimonial, lo social, lo protestatario, siempre participó en alguna medida del escepticismo. Pero nunca como en estos momentos.

«Hoy día no estoy de acuerdo con un tipo de poesía considerada como arma para mejorar nada. Si acaso, para mejorar la propia poesía. También estoy en contra de todos los profesionalismos en este campo, y si, por ejemplo, hice poesía social en un determinado momento fue por un deber cívico, pero sin prescindir nunca de la ironía y del humor.» Humor que distinguía a Carriedo del resto de los poetas sociales y hacía su poesía más eficaz, hermanándolo así a los sarcásticos, los denunciadores más hábiles de todos los tiempos.

«Conozco y arribo al postismo a través de mi correspondencia con Ory durante el año 45-46 y tomo contacto con él cuando vengo a Madrid en el 47, que es cuando creamos la segunda etapa del postismo. Este mismo proceso lo sigue Angel Crespo desde Ciudad Real con Chicharro y Ory. Silvano Servesi, el tercero de la triada postista, ya se había eclipsado, reintegrándose a Italia. Se había dicho que el postismo era un pos-surrealismo, y nada más lejos de la verdad. Si nos atenemos a la teoría, la disparidad es absoluta, pues el surrealismo, como es notorio, es el automatismo psíquico puro, o sea, el imperio del subconsciente. El postismo, en cambio, admite la participación inicial del subconsciente, sí, pero sometiendo esta participación a un rígido control selectivo; esto es, el postismo, que quiere decir «después de los ismos», niega a todos los demás, y si admite algún parentesco es con el dadaísmo y, con perdón de Chicharro, ya muerto, también diría que con el creacionismo.»

¿Pero qué nos queda del postismo? ¿Por qué no llegó a más, como llegaron otros «ismos» europeos precedentes?

«Las razones son varias. En primer lugar, hay que tener en cuenta que la situación política y social de España era de las más apropiadas para «juegos liberales». Por otro lado, el postismo no era fundamentalmente más que Chicharro, sólo estaba en su cabeza, ya que él es el que había vivido y asimilado mejor las demás vanguardias europeas. Los demás éramos meros catecúmenos, y algunos ni aún eso, puesto que Ory y Cirlot, por ejemplo, eran más surrealistas que postistas y Crespo nunca ha sido postista verdadero.»

—Lo cierto es que el postismo nunca fue tomado en serio, Gabino.

«¿Pero cómo iba nadie a tomar en serio lo que no tomábamos en serio los propios postistas? Todo era un juego, un «matar prejuicios»; o sea, un «épater les bourgeois»; lo que implica también una actitud doble: socialmente una crítica de esa misma sociedad y literariamente una crítica de aquella literatura que se estaba haciendo.»

Pero hay otra importante razón para el debilitamiento del postismo, y es, en palabras de Carriedo, «las continuas disensiones entre los postistas, sobre todo entre Chicharro y Ory. No olvides que Ory renegó del postismo para fundar el intro-realismo.»

En definitiva: no hubo ni rigor científico ni proselitismo. Nada más coherente, por otra parte, con la propia doctrina postista, expuesta deliciosamente en aquellas palabras finales de uno de los manifiestos de Chicharro: «Qué solos vamos a estar, pero qué a gusto.»

«Puede decirse que, en un principio, al gobierno franquista, representado en la persona de su encargado de la cultura y la Prensa, Juan Aparicio, el postismo le caía en gracia, porque venía a animar el sórdido ambiente que la guerra civil había propiciado. Pero después le fue resultando molesto, ya que no se avenía a seguir sus directrices, por lo que le retiró la confianza. La Prensa recibió las consignas y ya no hubo nada que hacer.»

Imprescindible parece, pues, la publicación de una historia y antología del postismo, uno de los dos únicos movimientos de vanguardia en España; un país ciertamente reacio a todo movimiento revolucionario, a toda sorpresa. Y es precisamente esto, la capacidad de sorpresa, la espina dorsal de la poesía que nunca se acaba de Gabino Alejandro Carriedo, de su pensamiento, de su propia vida —«estoy loco, loco, no sé por qué lo hago lo que hago, por qué dejo de hacer tantas cosas»—, como lo demuestra su próximo libro de poemas, escrito en portugués, «Lembranças e deslebranças», que se editará simultáneamente en España y Portugal.

«Sin saber cómo, me he encontrado desde hace años pensando y sintiendo no sólo en español, sino también en portugués. Tal vez haya una razón ancestral y telúrica, puesto que uno de mis apellidos es Caraca. Lo cierto es que siempre me cautivó la belleza, la musicalidad, la riqueza y capacidad lírica de la lengua portuguesa. De ahí mi acercamiento, ya en los años cincuenta, a los autores portugueses y, al tiempo, a los brasileños. El conocimiento de Pessoa, por ejemplo, fue un descubrimiento inolvidable para mí, así como por la línea brasileña lo fueron Drummond de Andrade y Cabral de Melo. Y lo curioso es que no traduzco mentalmente. Cuando escribo en portugués, siento y pienso en portugués y, no sé por qué, ya que no creó haber estado en Portugal más de siete días seguidos.»

¿Y no dice, y no va siempre Carriedo hacia la misma orfandad de lo posible? «O melhor / poema / é aquele / que está / escrito / sobre una página / em branco / e não se lê / num pronto / mas fica / eternamente / na memória / de vez aflita / e esperançada / do coração / do poeta.»



LOS SEFARDIES

UN ESTUDIO
MAGISTRAL

El teatro de los sefardies orientales, de Elena Romero (Consejo Superior de Investigaciones Científicas), constituye, a mi parecer, la tercera de las grandes obras que la investigación literaria española nos ha ofrecido en el decenio que ahora acaba —las otras dos son Todo Ben Quzman, de García Gómez, y Los trovadores, de Martín de Riquer—. Editada en tres tomos, que totalizan cerca de mil quinientas páginas, esta tesis doctoral se presenta ya como un libro de referencia ineludible, como un monumento en honor de una cultura en peligro y como un triunfo de la seriedad y de la solvencia científica, frente a las fuerzas de la destrucción y del olvido.

Constituye mérito mayor de Elena Flores haber osado enfrentarse con un tema que es, a efectos prácticos, tierra ignota, casi inabarcable: rehuendo los lamentables hábitos de tantos universitarios que se obstinan en descubrir el Mediterráneo, que se alimentan de lo ya digerido infinitas veces por otros, se ha aventurado por lo oscuro, subordinando el éxito fácil que supone el desgonzar puertas abiertas, al intento de rescatar un pasado que se extingue, la memoria de las juderías de Oriente. Una tarea tal exigía la fijación de un método riguroso, el establecimiento de una estructura muy compleja que permitiera, a un tiempo, sacar a luz lo que permanecía oculto y eludir el riesgo de toda simplificación empobrecedora: conseguir uno y otro ha constituido el segundo timbre de gloria de esta joven investigadora.

Estudio y antología de textos, puesta en práctica de un método dotado de múltiples virtualidades, el teatro de los sefardies orientales resulta tan importante por su riqueza documental como por la riqueza de las ideas rectoras que en él se desplazan, y aún más, por la perfecta adecuación de ambas. No me queda, por ello, sino recomendar vivamente su lectura a todos los interesados por la cultura judía, y, en especial, por la sefardi, que tanto debe desde ahora a Elena Romero.

Medio
centenar
de libros

SEDUC-
CION
DEL
CRI-
MEN



A pesar de repetidos intentos a lo largo de los últimos treinta años —Hammett y Chandler, por ejemplo, formaban parte de los fondos de Aguilar en los años 50; Alianza Editorial y Barral Editores los publicarían después—, la novela negra no ha triunfado realmente en España hasta fecha muy reciente; hasta la aparición, en concreto, de la serie del mismo nombre, bajo el sello

Escribe

J. L.

JOVER

ESAS «Cartas Sabatinas» de usted, sus evocaciones a un famoso fraude literario

Escribe Leopoldo AZANCOT

de Editorial Bruguera. Dicha serie, muy bien dirigida y promocionada, acaba de rebasar en estos días los cincuenta títulos, y lo ha hecho con dos títulos realmente importantes, de los que resulta obligado ocuparse: La sangre de los King, de Jim Thompson, y Pagarás con maldad, de Margaret Millar.

La sangre de los King es tanto un western como una novela negra. Admirable de violencia, se inscribe en el grupo de las novelas mayores de Thompson, en quien por fin se reconoce a uno de los grandes maestros del género. De una perfección técnica apabullante, dotado de una estructura compleja e ingeniosa, pero en absoluto gratuita, el libro destaca por su magistral creación de ambientes, por el humor malvado con que son caracterizados sus personajes. Como la mayoría de las novelas de Thompson, podría ser calificada de novela negra-negra, dada su absoluta crueldad, su pesimismo perfecto: pocas veces los aspectos más siniestros de la condición humana —aquellos, para ser precisos, que el proceso nazi pusiera al descubierto de modo impúdico— habrán sido objeto de una tan fría expresión literaria como en esta sórdida historia —que, sin embargo, no alcanza la perfección en el horror de otra novela de Thompson—, 1.280 almas, previamente aparecida en esta serie.

Pagarás con maldad, por su parte, constituirá una revelación para muchos. De un clasicismo ejemplar, Margaret Millar ha conseguido con ella el tour de force de mantener lo enigmático hasta el fin, no obstante el escaso número de personajes puestos en juego. Y, para mayor perfección, cuando el enigma se disipa, quedan al descubierto en los protagonistas de la novela abismos morales, complejidades insospechadas que, a diferencia de lo que ocurre en la novela policíaca al uso, confieren al conjunto un plus de densidad, un atractivo nuevo, forzando a la relectura inmediata.

Una conclusión se impone tras la lectura de estas dos novelas y de las que la precedieron: hay que leer todos los libros de la serie Novela Negra si uno quiere reconciliarse con la literatura.

MELVILLE

UNA BALLENA
DE APARIENCIA
BANAL

El estafador y sus disfraces, de Helman Melville (Legasa Literaria), es, sin discusión, una de las novelas clave del XIX norteamericano. Objeto de una traducción execrable hace pocos años, aparece de nuevo, en versión al fin legible, comprensible y, por añadidura, bella, debida a uno de los más inquietos, y pugnaces, y libres, novelistas jóvenes de hoy: José Luis Moreno-Ruiz, quien ha hecho beneficiar a la misma de su instinto de narrador, de su radicalmente inconformista relación con la palabra. Gracias a ello, este libro difícil se lee con facilidad, quedando expuesto su misterio a la exégesis del lector.

La novela permite dos tipos de lectura, que se complementan. Según el primero, el libro puede ser entendido como una sátira, como una denuncia de la civilización norteamericana en el momento mismo en que ella cobraba por primera vez conciencia clara de sí. Según el segundo, la obra debe ser tenida por algo muy extraño: una alegoría a la vez humorística y nihilista, versión apocalíptica del tema tradicional del barco de los locos. Como en su prólogo, ajustado y pasional, Moreno-Ruiz se centra en el enfoque de denuncia y sátira; me limitaré aquí a apuntar en ciertas direcciones que orienten la lectura hacia el otro nivel de significados.

Siguiendo a David Ketterer, cabe decir que El estafador y sus disfraces constituye un ataque contra el cristianismo, al que se tiene por una ficción inhumana, en tanto en cuanto abre un inmenso décalage entre las apariencias materiales y la realidad espiritual. ¿Es Dios visto aquí por Melville como la otra cara de Satán? Todo hace sospecharlo. Y pienso que un análisis detallado del libro en este sentido llevaría de modo necesario a conclusiones inquietantes. Por supuesto, no es éste lugar para llevarlo a cabo, pero no quiero dejar de señalar tres cosas: que la novela acierta a restablecer la conexión entre ética y metafísica; que constituye una de aquellas, escasísimas, en las que lo narrativo alcanza el status de medio de conocimiento; que, en fin, no puede ser leída sin conmoción interior, y que esa conmoción interior —muy grande en este caso— se presenta en toda obra de arte como el indicador último de su importancia.

llamado Troylo, sus chistes sobre la calva de Molina Foix, sus noticias exclusivas sobre la compra de turbantes marroquíes de José Infante, sus comentarios luego rectificadas sobre cierto embarazo, su gasparserranismo, en fin, sólo pueden ser obra de cualquiera de los muchos gasparserranos que zumban en este reino. Porque usted no es uno, sino muchos: usted ni siquiera es una singularidad.

PERO cita usted mi nombre, señor, en una de sus «Cartas Sabatinas». Y confunde las cosas. Dice usted que si en lugar del pseudónimo Gaspar Serrano se le hubiera ocurrido elegir



«Anti-Carrillo. El proletariado, contra la unión sagrada», de Anibal Ramos. Edita: Crítica Comunista.

Las organizaciones de la izquierda marxista extra-parlamentaria atraviesan por un periodo de silencio y de crisis peculiar dentro del retroceso social general que experimentan en el país las ideologías comunistas. Sin embargo, como el Guadiana, a veces reaparecen en la escena, y tal es el caso ahora del Partido Obrero Revolucionario de España (PORE), fundado en 1974 como fracción interesada en la reconstrucción de la IV Internacional Trotskista. Anibal Ramos —nombre de guerra del dirigente del PORE Anturo van den Eynde— publica este «Anti-Carrillo», encaminado a desenmascarar —un poco a toro pasado— la política pactista inaugurada por el Partido Comunista en la nueva etapa del país. El libro se remonta hasta los orígenes de lo que llama «ola de reacción en el interior del movimiento obrero» (inicios de 1977), y se centra en el examen de los hechos cruciales y de la ideología fundamental de lo que denomina (con poco acierto) «unión sagrada», es decir, los pactos de la Moncloa y el clima de abandonismo de los grupos de izquierda extraparlamentaria. En definitiva, el análisis de los tres últimos años desde el punto de vista de un grupo hondamente aferrado a la tradición leninista y trotskista, cuyo interés principal radica en el estudio de las claudicaciones de los grandes partidos de izquierda hacia la teoría revolucionaria.

«El techo», de Rafael Herrera. Penthalon Ediciones, S. A.

El autor declara que cualquier parecido de esta novela con la realidad es pura coincidencia. Los lectores, y sobre todo los lectores familiarizados con las incidencias de un gran diario escrito madrileño, encontrarán muchas, muchísimas coincidencias. Si en cierta narrativa reciente la vida periodística aparecía como telón de fondo para aventuras policíacas, existencias «progres» o crónicas del desorden amoroso, en el libro de Rafael Herrera la profesión ocupa el primer plano: son las tensiones de un gran periódico, las luchas por el control de la línea ideológica e informativa, los enfrentamientos entre los tres «estudios» (redacción, talleres, administración) lo que se nos narra, todo ello entrecruzado por la atmósfera, los tipos, las ambiciones y las cri-

sis de los protagonistas individuales de la historia, hombres y mujeres, jóvenes en su mayoría, que tratan de armonizar sus ideales y el poder real (aunque siempre disputado y en estado crítico) que encuentran entre sus manos y con el que se sienten influyentes en la sociedad y participantes en esa gran añagaza de «hacer la historia». Un tema que podría haber sido apto para un ensayo de costumbres y valores micro-sociales y que Rafael Herrera ha preferido poner en clave narrativa con aciertos parciales, pero sin poder evitar un cierto grado de servidumbre sociologista.

«Mandrágora». Revista de creación y crítica literaria.

Segunda entrega de esta nueva revista, más inclinada a la publicación de trabajos creativos que críticos, y que, dentro de la creación se inclina hacia temas fantásticos y hacia el aura de la aventura. El ejemplar incluye un trabajo sobre Lovecraft firmado por Tessa Duncan; la segunda parte de la narración «La droga de Kwan Chum», de Jorge Martín Neira, y el desenlace de otro relato, «La dama negra», asimismo de Tessa Duncan. El núcleo del número está dedicado a un «dossier» sobre el mar y la literatura, que incluye un relato largo —«Historia de Swelborg»— firmado por Francis Drake; una antología de textos de Homero, Conrad, Stevenson, Hodgson, Melville y Julio Verne y una interesante guía de literatura marinera. Completan el ejemplar un relato breve titulado «Estadísticas», de Joaquín Pavía, y artículos sobre «Pierrot le Fou», de Goddard, y sobre el tema de «Camelot».

«Manual para minusválidos». Coordinado por Gloria Hale. H. Blume Ediciones.

La citada editorial, que se caracteriza por la continuidad de sus magníficamente cuidadas publicaciones sobre temas tradicionalmente olvidados por la industria del libro, subtítulo este manual «Guía ilustrada para hacer la vida más fácil e independiente a los impedidos físicos, sus familias y amigos». El texto nace, como es evidente, de la tendencia reivindicativa que afecta a numerosos sectores marginados de la sociedad actual. Tras un capítulo introductorio acerca de la situación en que se encuentran los minusválidos o impedidos, el libro presenta un muestrario exhaustivo de ideas, artilugios, productos ya comercializados y sugerencias para facilitar actividades de todo tipo de los impedidos físicos de diversa índole. Profusamente ilustrado para facilitar la puesta en práctica de las sugerencias que contiene, el libro se cierra con un capítulo de documentación dedicada a los organismos, la bibliografía y las instituciones nacionales e internacionales que, por uno u otro motivo, tienen relación con el mundo de los impedidos.

CARTA A UN TAL GASPASERRANO

SEÑOR: Desconozco su verdadero nombre, pero eso carece de interés. Para mí es usted sencillamente Gaspar Serrano. Y Gaspar Serrano no es un nombre, ni un apellido, ni un pseudónimo, ni un mote, sino una escritura. Una escritura de desecho que se eructa a los postres de una comida literaria en la que todos y cada uno de los comensales se llaman Gaspar Serrano. Gaspar Serrano es un símbolo. Y una conducta.

un nombre femenino, le habrían confundido conmigo. Y eso, señor es un desatino, pues es fácil advertir que, pese a mi devoción por los pseudónimos femeninos, la escritura de usted y la mía se aborrecen mutuamente. De manera que a usted y a mi sólo podrían confundirnos lectores necios, lectores gasparserranos, que es especie no menos abundante. Y es que usted, Gaspar Serrano, escribe para gasparserranos. Escribe chismes, comadros, gasparserranismo literario que es cosa zafia y sonrojante, gracejos palurdos y de nuevos lardero, que en nada se diferencian de los chascarrillos de los Hermanos Calatrava.



Escribe
José
AYLLON

BONIFACIO

Juana Mordó ha vuelto a Villanueva, 7, aunque, a decir verdad, nunca se decidió a abandonar totalmente sus viejos lares. Así, después de dar por terminado su poco afortunado período en Castelló, 7, Juana intenta recuperar su anterior imagen. No olvidemos lo que representó, en los años sesenta y para el arte español contemporáneo, la labor de agrupación y promoción desarrollada por esta galería en años tan difíciles. Y teniendo en cuenta todo lo que ha luchado, deseamos que esta nueva etapa constituya para ella un nuevo éxito. Su esfuerzo se merece esta recompensa.

PARA iniciar la nueva temporada, Juana Mordó ha elegido, acertadamente, a Bonifacio, pintor ligado desde hace tiempo a la galería, pero cuyo trabajo no había conseguido hasta ahora un justo reconocimiento. Por esos extraños cortocircuitos que se producen en el país, la obra de este artista empezaba a ser más conocida y apreciada en el extranjero que en España.

Esperamos que esta espléndida exposición sirva para confirmar a Bonifacio como uno de los pintores más importantes del panorama artístico español en la actualidad.

Bonifacio pertenece a la generación de los años sesenta. Es decir, la que surge inmediatamente después de la brillante promoción artística que irrumpe en España después de la guerra. Fue un momento muy problemático para estos jóvenes artistas. No era fácil tomar decisiones. Los logros de la década de los cincuenta les abrumaban. Y la mayoría reaccionó, por esa necesidad de afirmación propia que toda época lleva consigo, contra la ya entonces triunfante imposición estética de las fuertes personalidades aparecidas en el próximo pasado, considerando que éstos cerraban un período histórico.

Y tenían sus motivos para creerlo. El viejo continente parecía caduco, incapaz de seguir defendiendo los movimientos que había gestado. Y en esta actitud influyó decisivamente, sin duda, el hecho de que París acababa de perder su rango de centro artístico mundial, como consecuencia de la política ultranacionalista preconizada por De Gaulle a su acceso al Poder el año 1958. Los norteamericanos, los principales compradores en el mercado de arte contemporáneo, abandonaron su dependencia europea en este terreno y volcaron todo su entusiasmo sobre lo que Nueva York les ofrecía.

Si guiendo esta corriente, convencidos de que Europa había perdido su capacidad creativa, esta joven generación buscó, pues, su inspiración en fuentes neoyorquinas, sin comprender que este «boom» artístico estaba basado en la dinámica americana y, por consiguiente, en los medios socioeconómicos que generaba, fenómeno irrepetible más allá de sus fronteras.

Bonifacio fue uno de los escasos artistas que no se dejó arrastrar por tales entusiasmos. Con gran perspicacia, había comprendido que uno solo puede liberarse

de los fantasmas que nos frecuentan enfrentándose a ellos, no pretendiendo ignorarlos. Pero, conociendo su carácter impulsivo, dudo que tomara esta decisión reflexivamente. Su fidelidad al expresionismo, cuyas experiencias se creían periclitadas por aquel tiempo, debemos atribuir, más bien, a sus emotivas reacciones y también —¿por qué no?— a las limitaciones de su conocimiento que él mismo se impuso voluntariamente para evitar extraviarse por caminos ajenos a su instintivo temperamento, poco dispuesto a especulaciones intelectuales.

Por eso, Bonifacio no se preocupa por la estimación que puedan tener en esa época determinados movimientos o artistas. Se interesa por el grupo Cobra, especialmente por Asger Jorn, por Gorki y De Kooning,



por Saura, por el jazz y por el flamenco. Así, Bonifacio se siente captado por toda manifestación espontánea del arte de nuestro tiempo. Y en este campo, su instinto se enriquece con seguridad y competencia. Su selectiva penetración le permite desarrollar armoniosamente su pintura, hasta el punto de alcanzar, ya en plena madurez, una de las obras más coherentes y válidas de nuestro mundo artístico.

Sin embargo, no nos dejemos arrastrar por el fácil entusiasmo que provoca la intuición. Esta inicia, en la pintura de Bonifacio, el proceso creativo, puesto que de ella surgen las formas vivenciales, pero en su inmediata elaboración el cuadro impone rigurosamente sus propias exigencias.

Esta sincera lucha que se plantea el autor frente a su obra no llega a resolverse; ni vencedor ni vencido. El resultado es esa verdad que consigue imponernos, sin artificio y sin retórica. Porque es una obra viva, plasmada a través de sus propias leyes biológicas, y en la cual forma cerebral y contenido emocional se funden tan indisolublemente que ya no podemos separarlas. El cuadro ha llegado, por tanto, a ser la consecuencia final, el desenlace de una situación, y a cuyo juicio terminamos por someternos.

Escribe
Francisco
RIVAS

POR LA CARA

(Madrid-Foto-Poro-80; Pablo Pérez Mínguez, Galería Buades)

Docientas fotografías, poco más, poco menos, todas del mismo tamaño, desplegándose en fila de a dos por las paredes.

Un mismo tiempo: de febrero a noviembre de 1980.

Una determinada geografía urbana: locales nocturnos, burgers, salas de conciertos, galerías de arte, alguna casa... y un perro.

DOCIENTAS caras supuestamente conocidas de quienes durante ese tiempo ha cruzado con mayor o menor constancia esos lugares. La cara y nada más que la cara de buena parte de los supuestos protagonistas de ese ambiente: músicos, pintores, arquitectos, negociantes, amigos de, mujeres de, novias de... y una cuñada.

Caras de gentes acostumbradas a coincidir, a intercambiar saludos, sonrisas, miradas de odio, opiniones, muecas... y hasta proyectos.

Gentes, en su mayoría, amantes del glamour, aprendices y aprendidas de un nuevo dandismo, bastante pobre de medios, por cierto, pero no por eso menos colorista y cuajado de destellos. Chicas que saben desenvolverse con el rouge, teñirse el

pelo, remedar un vestido de Kenzo con la Singer automática de sus madres, buenas catadoras de badgets y amuletos... y hasta andar casi bien con tacones afiladísimos. Chicos de cuero, chicos de plástico, chicos de lana, chicos de nada... y hasta algún chico pantera.

Un ambiente que gusta de los tejidos sintéticos, los maquillajes coquetos, las intrigas y los celos. Algo ciertamente elegante.

Bueno, pues ahora viene Pablo Pérez-Mínguez y nos coloca a todos en fila de a dos, cara contra cara, y resulta que nos conocemos, pero casi no nos reconocemos. Y que todos tenemos granitos, manchas en el cutis, caries en los dientes y alguno hasta una lengua amarillenta con urgencia de UVI.

«Ser —decía Hegel— es ser reconocido.»

Y ahora tenemos que reconocer que nos miramos mucho, expiamos con fruición la nueva minifalda de Alaska, la rutilante T-shirt que Paloma trajo de su último viaje a Londres, los delirantes nikis que saldan en Almacenes Arias, las medias de seda rosa de... pero que casi no nos habíamos mirado las caras.

Y puestas así, todas juntas, casi no parecen nuestras caras. Para colmo se generan extraños y desconcertantes parecidos y se comprueba, por ejemplo, que el termómetro medio de salud está mucho más bajo de lo que habíamos imaginado. Estas foto-poros tienen algo de radiografías. Y Narciso, cuentan, que tanto disfrutaba al verse reflejado en el espejo del agua, se desmayó al enfrentarse a su primera radiografía.

No es el caso, claro, pero esta oportunísima exposición invita a meditar, entre otras muchas cosas, sobre la profunda relación entre la buena marcha de la salud y el futuro del artificio.

Escribe Javier VILLAN

LA PERIFERIA MALDITA GIMENEZ CABALLERO Y LAS AUTONOMIAS

VUELVE, con todos los honores de fanfarria y estruendo que la gesta merece, una revista que en la década antebélica del primer tercio de siglo fue el apogeo de la vanguardia, la cumbre de la iconoclastia, la provocación sublime de la insolencia: «La Gaceta Literaria». Matriz del 27 y hasta cuna orteguiana, «La Gaceta» fue una convergencia de dispares voluntades creadoras que divergerían posteriormente en una sangrienta diáspora política. Todo se ha dicho en estos días sobre aquella fantástica, por pujante e imaginativa, empresa que metió la irreverente inquietud universal en los temerosos predios de la cultura carpetovetónica. Para dar mayor veracidad a aquellos días, que algunos agoreros fantasean en los postreros, ahí está el personaje principal de aquellos fastos, Ernesto Giménez Caballero. Ha nombrado su delfín a Fernando Sánchez Dragó, «mi heredero espiritual». En la apoteosis panegirista de la edición facsímil de «La Gaceta», prólogo del suceso de su reedición periódica, Giménez Caballero afirmó que «La Gaceta Literaria» fue la primera revista de vocación autonómica al dar entrada en sus páginas a las distintas lenguas del Estado. Años después, tras la conquista de Bilbao, el principal propiciador e impulsor de aquella corriente de libertad,

rebeldía artística y autonomías declararía solemnemente:

«Basconia, Euzkadi, País Vasco, saben que no los hemos recuperado en unas amigables elecciones. Saben que los hemos conquistado virilmente, con botas de caballero y un látigo en la mano» (1). La herencia espiritual no debiera conllevar, necesariamente, la identidad espiritual y, por supuesto, no supone la repetición de la historia por mucho que nos inquieten algunas de sus cíclicas simetrías. Que la historia no se repite ha de saberlo Sánchez Dragó por mucho que de la misma tenga un sentido mágico. Si la historia se repitiera, hallaríamos, fatalmente, que a la vuelta de un par de rondas electorales, la convergencia de tantas disparidades, disidentes o no, que Dragó y Giménez Caballero pretenden armonizar, podría convertirse en dispersión ensangrentada. Y de aquí a cincuenta años, aproximadamente, Sánchez Dragó proclamaría, desde cualquier tribuna ateneística, la vuelta a los orígenes, la rebeldía indomable, el autonomismo centrípeto, el magisterio plural de «La Gaceta Literaria». Y así, vuelta a empezar.

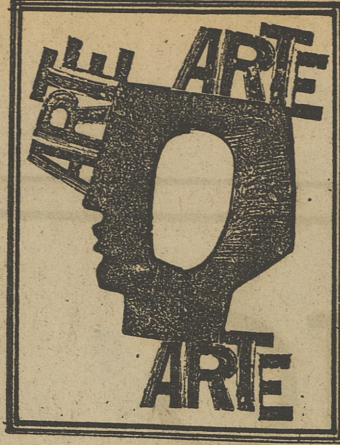
(1) Cita sacada de «Historia de Euzkadi-ETA y el nacionalismo vasco», de Ortiz, que, a su vez, la toma de «La Iglesia como problema en el País Vasco», de E. Lipuzkoa.

TABANO ESTRENA HOY «SE VIVE SOLAMENTE UNA VEZ»

A los diez meses del estreno en Madrid de su anterior espectáculo, «Un tal Macbeth», el grupo Tabano reaparece en Madrid, esta vez en la sala Olimpia, donde estarán desde primeros de diciembre a mediados de enero.

El nuevo montaje, titulado «Se vive solamente una vez», ha nacido de la colaboración del grupo con Manuel Vázquez Montalbán, en un trabajo de dramatización de su novela «Cuestiones marxistas». Las místicas, que constituyen uno de los ejes fundamentales del espectáculo, han sido compuestas por varios autores, como Luis Eduardo Aute, Toni Cruz (La Trinca), Luis Mendo (Suburbano), Jorge Fernández Guerra y Ovidi Montllor. La escenografía y las máscaras son de Juan Guillén.

En un mundo visual en el que se entremezclan géneros de la mal llamada subcultura, ya investigados por Tabano —como el musical y la farsa— con otros aún no tratados a fondo —como el cabaret alemán, el mundo de las películas de los hermanos Marx, el musical americano del cine de Hollywood—, se desarrollan las peripecias de los hermanos Marx, situados en un entorno insólito. Groucho, acompañado por Harpo, hace un recorrido fantástico por un mundo cercano a nuestra educación sentimental desde la posguerra española, con sus canciones de Concha Piquer y de Antonio Machín, hasta el momento actual, donde, por encima del desencanto político, flota su sonriente y amarga lucidez, siempre a la búsqueda de sus fantasmas, muchachas doradas, personajes de nuestra tradición cultural, literaria y poética y referentes más inmediatos y cotidianos; pero sobre todo a quien busca es a su tercer hermano, Carlos, eterno viajero apresurado en el barco del capitán Nemo. A la frénética locura aparentemente irracional del mundo de los Marx se contraponen el plano de lo poético, de la imaginación, rescatada a través de la memoria y la ironía.



Escribe Juan Manuel BONET

Nosotros y América

Desde distintos ángulos del mapa cultural español, y coincidiendo con la apertura de la muestra Madrid D. F., a algunos pintores y a unos pocos críticos nos han llovido flechas envenenadas. Tema casi único: el americanismo, enfermedad infantil de los ochenta. La diana, hace pongamos cinco años, no hubiera estado mal elegida. Hoy, cuando esa nueva generación conquista sus primeras certidumbres españolas, el asunto no tiene la menor gracia.

Hace cinco años, los meridianos que nos obsesionaban a casi todos eran París y Nueva York. Ambas ciudades vistas, en algunos casos, con pekinés anteojos. No en vano hubo quien pudo describir a los pintores más radicales de aquel tiempo como los hijos de Mao y de Barnett Newman. Sin necesidad de abundar en la caricatura, lo cierto es que, de los tres lugares culturales mencionados, París y Pekín no fueron sino puentes, escalas hacia el punto más fuerte de la pintura de esta segunda mitad del siglo: Nueva York.

Nueva York fue demasiado reducido a receta, creímos demasiado en el gesto o gesta americanos, en el *all over*, y simplificamos demasiado la batalla antiparisina, anticubista. Insisto sobre el *demiado*, porque es de él de lo que sería bueno «renegar» a estas alturas; no del argumento que se tramaba entre gestos, gestas y batallas americanas anticubistas. Porque ¿qué otras cuestiones podían seducir a unos pintores que necesitaban refundar su propio oficio y, con toda urgencia, romper los moldes políticos, eróticos, sociológicos, conceptuales, que durante más de una década les habían impedido pintar?

En aquel tiempo, no era inocente, ni inútil, hablar de pintura americana. Hablar de pintura americana significaba proponer un camino a seguir, un camino bien distinto de los agotados caminos por

los que entonces discurría el arte nacional. Significaba proponer una apertura cultural. Significaba luchar partidariamente porque los pintores españoles más próximos a ese camino alternativo fueran creando escuela, generando sistema.

Hoy como ayer, una política cultural moderna, por decirlo con manida pero certera frase de Pleynet, es una política cultural que coloca en un lugar importante las relaciones con los Estados Unidos. Pero hoy, y esa es la gran diferencia con el ayer, esas relaciones han de enfocarse desde un punto de vista multifocal, de no dependencia. En ese sentido, si hace cinco años escribir *all over* suponía hacerles pintar *all over* a los pintores, hoy parece que todo sea mucho más relativo y relajado. Si escribo hoy sobre el expresionismo abstracto, no va a tratarse ya, afortunadamente, para el lector de la apología de tal o cual género o fórmula. Del *all over* sabré decir los límites. Y podré hablar —sin temor a que nadie se ponga a pintar monstruos— de marginalias tales como la genealogía surrealista de Rothko o las mitologías iroquesas de otros americanos del cincuenta o la pintura tan rara de André Masson.

Al mismo tiempo que la pintura española se va encauzando hacia otras regiones (obsérvense bodegones, ríos, lunas, jardines, playas, océanos, vocales, visperas), la crítica empieza, pues, a ver con

ojos nuevos el viejo tema americano. Desde la más exigente modernidad, desde el más paradójico europeísmo, pintores y críticos miran hacia Europa, hacia América, pero también miran hacia España, piensan y pintan a España. Creo que ese es el reto que, consciente o inconscientemente, asumen los pintores de los ochenta: los pintores federales de Madrid, los pintores de Barcelona, que gravitan en torno a Broto (el cual, por cierto, está ilustrando a Unamuno); los pintores andaluces, con Gerardo Delgado a la cabeza. El reto que valencianos, gallegos, canarios e incluso vascos deberían plantearse, desde sus respectivas diferencias, pero también desde una idea de España. Una idea que, también en pintura (escribí sobre ello hace un año, desde estas mismas páginas de PUEBLO), ha encontrado muchas ocasiones de encarnarse lejos del tópico, en las regiones más altas.

Esa reflexión española (que empieza) no está reñida, antes al contrario, con el

Cuando la diana era americana. (Target, por Jasper Johns.)



hecho de que el arte moderno sea un territorio sin fronteras. Porque esa realidad supranacional, esa capacidad de la pintura para ser el sillón matissiano, o dicho con otras palabras, para seguir siendo uno de los pocos ámbitos en que el hombre es capaz de estar por encima de sus propias fronteras de cultura o naturaleza, no está reñido con el hecho de que todo pintor es también participante de una cultura, habitante de una lengua o de varias lenguas, y de la cultura o las culturas que esas lenguas fundan.

Habría mucho más que comentar en este sentido. Por hoy me limitaré a añadir una observación: lo mucho que se parecen estas polémicas y flechazos de 1980 a los de hace setenta e incluso ochenta años. A los modernistas españoles e hispano-americanos se les acusó, en su día, de extranjerizantes. También cargaron con ese miedo los hombres del 98, y no digamos los del 14. Sin embargo, la vitalidad de aquel tiempo vino por la fusión de lo español más depurado con la modernidad más cosmopolita, haciendo caso omiso de las voces que clamaban por un españolismo de vía estrecha contra París. Como si el modernismo, insisto, sólo fuera París.

Como si hoy —y perdón por el salto adelante— lo que se gesta sólo fuera Nueva York. Cuando se supera el bache, cuando los fermentos importados empiezan a vivir su vida, en España siempre hay voces dispuestas a no entender y a protestar por el *déja vu*. Significativamente —y es ahí donde veo mala fe—, ello ocurre cuando esos modelos ya no son el principal caballo de batalla. Cuando el caballo de batalla ya es nuestro. Cuando la batalla ya no se libra en el meridiano de Nueva York, sino en el meridiano (europeo) de Madrid.

CARTAS SABATINAS

Escribe Gaspar SERRANO

NO eres Umbral ni Walt Whitman para hablar de ti mismo, Gaspar. Tú eres un don nadie, y tampoco quieres llegar a ser otra cosa. Pero, sin embargo, no hay quien te impida hablar contigo mismo, coño, para conocerte mejor y acaso para reafirmarte en quién eres. Por más que se empeñe Antonio Hernández, en su carta a Dámaso, tú no eres Félix. Grande ni nunca pensaste que te llegarán a confundir con tan buena como trascendente persona. Tú no eres tan triste, al fin y al cabo, ni tan enjuto. Tú, Gaspar, eres lo que eres: un frívolo. Y Félix Grande es todo menos eso. Félix es un hombre con un peso existencial en las espaldas y un dolor de España o de lo que sea. Pero un dolor machadiano, unamuniano, mesetero. A ti no te duele nada y tienes el alma a salvo hasta de las gripes. Tú, Gaspar, no tienes que ir todas las mañanas al Instituto ese de la Cooperación Iberoamericana, si no es para ver con qué apetito se toma las tostadas Alicia Cid en la cafetería o para que Paquita te lea sus últimos versos o para saludar al maestro Luis Rosales, que siempre se acaba de marchar cuando tú llegas. Tú de flamenco no sabes nada y Félix se lo sabe todo y lo canta todo, pero con más amargura que nadie de este siniestro mundo. Tampoco le puedes poner un prólogo a sus cantos, porque para eso está Caballero Bonald, que es quien pone acertados prólogos a esas cosas, con una chispita de alegría que siempre le salta al jerezano en el colorido de su prosa. Tú, Gaspar, no tienes que vértelas entre tanto ensayo de páginas inacabables para «Cuadernos Hispanoamericanos», ni tienes que organizar monográficos de homenajes, tan desiguales unas veces y otras tan interesantes. Siempre entre el talento y la bondad, esta última traicionando al talento. Tú tampoco eres Antonio Hernández, Gaspar, para ponerte ahora a hacer la apología de Félix, como si estuvieras escribiendo para «Nueva Estafeta». A ti lo que te molesta, Gaspar, es que nadie admita que eres quien eres: Gaspar Serrano, nacido en Albacete, cuando aún no había acabado la merienda, de negros y de sangre de la guerra civil ni se contaba siquiera con la cartilla de racionamiento. Y a pesar de eso, tú no eres Antonio Martínez Sarrión, tu paisano, aunque seas tan feo como él y aunque haya en Albacete tantísima gente fea como vosotros. A ti, para ser quien eres, sin un pelo de toto, tampoco te hace falta salir de Albacete, que ahí tienes el ejemplo de José María Álvarez (de culto da vomitona), y ya ves que no sale de Cartagena, y es finísimo, como si viviera en Liria, como si tomara el té todas las tardes con Aguirre

y pareciera él el duque y Aguirre un santanderino invitado a palacio. A ti, Gaspar, te gustaría ser José María Álvarez para humillar a Sarrión, que se cree lo más listo del Sudeste, y para ligar a lo pedante entre estudiantillas fascinadas. Además te gustaría que Fernando Sánchez Dragó te contratara para su suplemento y te colocara la misma foto de protagonista, que a José María, para que a nadie le quepa la menor duda de quién eres, y te soltara una pasta que no hay manera de que te suelten en este suplemento demasiado. Y encima, va Antonio Hernández y escribe y propone que se haga un concurso para saber quién eres tú, después de haber jurado y vuelto a jurar que no eres Jover, que lo tuyo es de prosa larga y de verso corto; que tampoco eres Miguea Fernández-Brasso, metido en negocios más rentables que este de las epístolas. ¿Cómo habrá que decirle a esta gente, Gaspar, que no eres re Jaén ni de Villariño de los Aires? ¿Cómo explicarles que si fueras Ullán tendrías una mala leche que no admite disimulos y que, además, en tu retiro autonómico no podrías gozar de las noches de estrellas que Ullán nos narra con maestría? ¿Cómo explicarles las ganas de besar a Raphael en la frente que de siempre te embargan y que Juanita Reina nunca pasó por tu casa? Triste es este páramo donde tu personalidad quiere ser sometida a concurso. Y para colmo, Gaspar, va Ángel María de Lera y ofrece un premio en nombre de su Mutualidad de Escritores a quien acierte tus verdaderas señas de identidad. Ofrece al acertante un viaje a Almería en su compañía y la de Sorel, con derecho a conferencia pagada. Yo, la verdad, Gaspar, prefiero viajar con José Esteban y Armas Marcelo, que invitaron a Rafael Conte a moderar un coloquio y le pagaron cinco mil pesetas.

SOBRE MIS DIAS EN MADRID

VIENES a la capital, Gaspar, y cada vez tienes más claro que lo tuyo es Albacete, que aquí ya no hay ni teatro, y allí por lo menos estás cerca de Alicante y ves pasar de vez en cuando a Guillermo Carnero. Además, ya viste «Doña Rosita la soltera» en Murcia, que para eso había un ministro de la tierra de Castillo Puche, y él se fue, el ministro, y Castillo Puche se quedó, dándole trabajo a Michi Panero en esa tabarra semanal de las cuatro esquinas de la Televisión. Lo que hay en Madrid ahora, aparte de Lorca, Azaña y Nieva, que no es poco, son una serie de bodeviles para alegrarle la crisis a la burguesía. A Antonio Gala no le digas lo que piensas

de esa señorita suya del Paraíso, ahora que pasas a darle el pésame personalmente y te lo encuentras consternado de pura perrería, en la cabecera del duelo nacional por un perro que se llamó Troylo y que dio a José Infante la primera oportunidad en el oficio de sepulturero. Infante afirma que esas faenas son más agradables y divertidas que «Gaceta Cultural» y uno se lo cree a pie juntillas, agarrado al olivo histórico que da sombra al cadáver de Troylo. Pero lo más divertido de tu viaje a Madrid, Gaspar, ha sido esa tertulia del Gijón, a la hora en que los ciudadanos de buen gusto duermen la siesta. Garciasol está contentísimo porque parece seguro que le otorguen el premio nacional de literatura en la sección de poesía. El siempre tras los pasos de Leopoldo de Luis. Cuando Manuel Álvarez Ortega se enteró de que es un millón de pesetas lo que está en juego mostró su incomodidad abandonando el café en señal de protesta.

P. D.:

SE rumorea que el premio «Adonais» será dotado, a partir de este año, con un millón de calas, como diría Bronchalo. El «Adonais», que siempre ha pagado con prestigio y diez mil pesetas, no quiere ser relegado ni por Melilla ni por el Círculo de Bellas Artes. Jiménez Martos ha declarado, sin embargo, que todo son falacias y que la franciscana austeridad del premio se vería alterada por tan grave ostentación. Añadió que el premio tiene dos votos seguros: el de la pobreza y el de la castidad. Se ha desmentido también el cambio de lugar del fallo, saliendo al paso de rumores malintencionados, según los cuales el próximo año se daría a conocer el nombre del ganador en el santuario de Torreciudad.

HOROSCOPO

Si es usted escritor aventurero, se acerca a los cincuenta años de bilingüismo, ha nacido en Mallorca y tiene por nombre el de uno de los tres magos de Oriente —exotismo que le viene al pelo— es posible, según la bola de cristal consultada por Carmen Conde y Acacia Uceta, ambas ataviadas con turbantes festoneados de lentejuelas, que reciba las manzanas y el oro de un próximo premio nacional, generosamente dotado por el poder corrompido. No se confunda al dar las gracias. No se lo debe a don Camilo. Rece y sea cariñoso.