

VIERNES LITERARIO

LETRAS

ARTES

CIENCIAS

TEMAS DE LA CULTURA

BIBLIOGRAFIA GENERAL

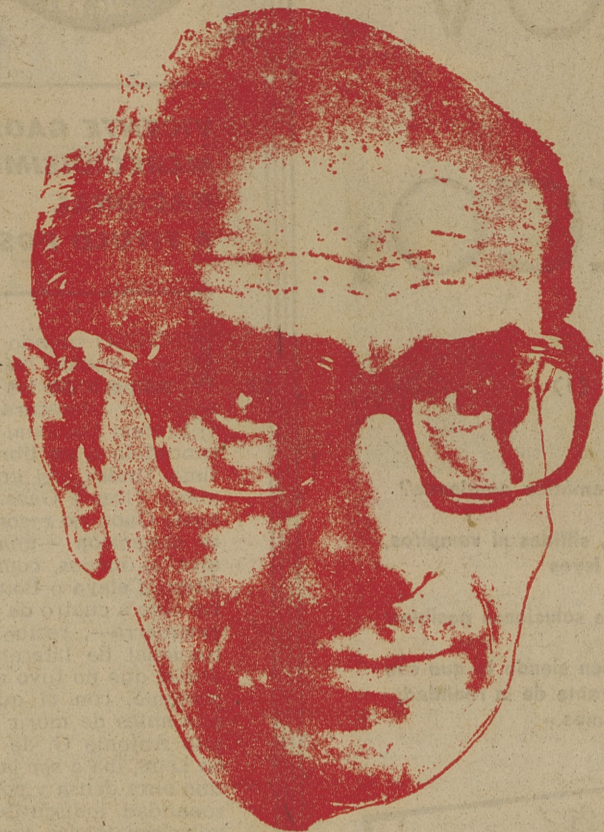
Suplemento semanal del diario PUEBLO

Viernes 4 de diciembre de 1981

VICENTE GAOS

METAFISICO y moral (platónico y existencial), intimista y social (por un lado, Fray Luis, San Juan, Juan Ramón y Alexandre, y por el otro, Quevedo, Unamuno y Neruda, en su vecindad), Vicente Gaos irrumpió en la poesía española de posguerra muy destacadamente en 1943, con «Arcángel de mi noche», premio del recién instituido Adonais; «Sonetos apasionados», a los que seguiría en versos de distinta preceptiva una extensa producción. Lo hacía con él toda una pléyade que ya es historia cuajada de nuestras letras: Blas de Otero, José Hierro, Leopoldo de Luis, José García Nieto, Rafael Morales, Carlos Edmun-

do de Ory, Ramón de Garciasol, Eugenio de Nora, Rafael Montesinos, Carlos Bousoño, Luis López Anglada..., y la segunda salida de los que hemos llamado de la generación de 1936 (incluyendo a Hernández, que en la cárcel escribía versos definitivos). Un libro póstumo y póstumamente agraciado con el último Premio Nacional de Literatura, «La última Thule», de 1980, en cierto modo la resume y estiliza, libro presentado por la colección leonesa Provincia —premio también de ella—, que había publicado el segundo volumen de sus «Poesías completas» en 1974. El primero fue editado por Vicente Giner en 1958. Al par de su obra lírica,



realizó Vicente Gaos una importantísima labor de ensayista literario. En 1979 se recogen algunos de ellos, con

el título de «Cervantes, novelista, dramaturgo y poeta» (Planeta). Nació en Valencia en 1919 y falleció en la mis-

PREMIO NACIONAL DE POESIA, POST-MORTEM

ma ciudad el 17 de octubre de 1980. En estas páginas comentó entonces su obra César Antonio Molina. Este Premio Nacional de Literatura viene a exaltar la significación de su figura en nuestras letras, que tan excelentemente viene a representar su —como decíamos más arriba— poemario «Ultima Thule», que termina con palabras quizá premonitorias de su muerte en el poema «De senectute»: «Mira, toca / en el mármol / tu muerte ayer, tu diaria ceniza. Advierte la fuente, / el agua que corre... Y quédate solo / con la ilusión rota de tus manos, / luces borradas, palabras caídas.»

JRJ

La canción
anida en mi alma
(como los pájaros en las ramas).

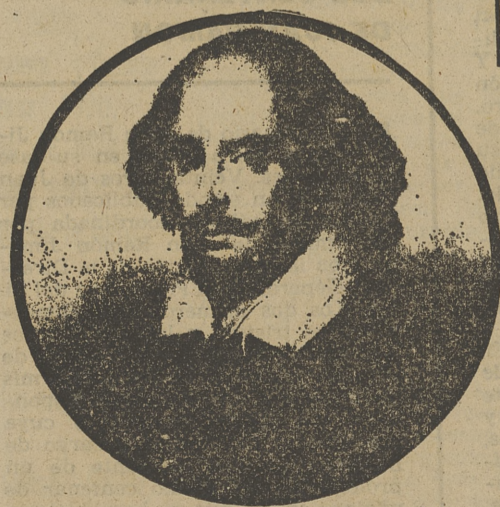
Echa a volar
cada mañana
(como los pájaros en las ramas),

recogiéndose muda y quieta
en mi alma
(como en las ramas)
cuando ese cielo se cubre de
sombras moradas.

La canción
anida en las ramas
(como los pájaros en mi alma).

Escribe Arturo USLAR PIETRI

La inagotable creación



Shakespeare, Goethe y Alejandro Dumas, tres de los grandes autores citados por Arturo Uslar Pietri en su artículo, tres escritores que intentaron ensanchar la combinatoria posible de los elementos básicos y abstractos del drama humano.



LA mayoría de los lectores de aquella olvidada gran obra mundial de librería que se tituló en inglés «Love Story» y los millones de espectadores que se conmovieron con la sentimental historia en el cine, no sabían que se trataba de una versión modernizada del viejo melodrama de Alejandro Dumas hijo «La Dama de las Camelias», que había hecho llorar todas las «grisetitas» de París en tiempos de Napoleón III.

LA persistencia de ciertos temas y de determinadas situaciones en la novela y en el teatro ha sido muchas veces señalada y es muy reveladora. Sería larga la lista de las veces que el drama de Romeo y Julieta ha aparecido antes y después de Shakespeare. En el apogeo de su fama el autor francés Jean Giraudoux retomó uno de los más viejos temas de la comedia griega, ya utilizado por Plauto y por Moliere, entre otros muchos, y le puso por título precisamente «Anfitrión 38».

PARECIAN los autores haberse dado cuenta de la riqueza inagotable de ciertas situaciones dramáticas que podrían ser replanteadas innumerables veces sin agotar la fuerza y la virtud de su conflicto y que lograban que en cada caso resultara una obra nueva.

UN autor italiano del siglo XVIII, que casi nadie recuerda hoy, Carlo Gozzi, se puso al curioso empeño de clasificar todas las situaciones dramáticas posibles. Señaló todos los esquemas de relación conflictiva entre los seres humanos de una manera casi abstracta y casi geométrica, y terminó por afirmar que sólo había 36 situaciones dramáticas, ni una más. Todas las posibles combinaciones que han ideado los autores terminaban por quedar clasificadas en uno de esos tipos. Goethe, que conoció el ingenioso esquema de Gozzi, intentó hallar alguna nueva posibilidad y terminó por confesar que no le había sido posible.

FUERA de su valor de ingenioso juego de clasificación nada prueba ni significa esa enumeración. No hay tan sólo 36 posibilidades para el teatro y la novela. Si así fuera estarían agotados desde hace mucho tiempo sin ninguna esperanza de renovación u originalidad.

LA verdad es que la verdadera riqueza inagotable está en la propia condición humana y que jamás dos seres se han encontrado exactamente en la misma situación, ni han reaccionado ante ella de la misma manera, a menos que se les juzgue de la manera más superficial y externa. La riqueza y variedad no está en lo que se cuenta o representa, sino en la manera de hacerlo y en los infinitos matices que pueden descubrirse en cada encuentro de dos seres humanos.

ESA idea de agotamiento de temas y situaciones es vieja, y es la consecuencia de un concepto muy estrecho de lo que es la creación literaria. Lo que cuenta Madame de Lafayette en «La princesa de Cleves» o Proust en sus repetidos encuentros mundanos, no es nuevo, lo que hace su calidad única es la

penetración de los sentimientos y las peculiaridades y el don incomparable de observar y describir.

CUANDO el Renacimiento llegaba a su apogeo, Vasari, hombre sin genio que había sido contemporáneo de Rafael y Miguel Ángel, pensaba que las posibilidades del arte estaban agotadas porque no se podría ir más allá de la perfección que habían alcanzado aquellos maestros. Hoy tenemos que sonreír de su ingenuidad. No estaba agotado el arte, sino que iba a desplegarse una larga época de maravillosas audacias e invenciones que lo iban a enriquecer y transformar en un grado que Vasari no pudo sospechar nunca.

DESDE que el arte y la literatura existen no han sido otra cosa que la expresión y el espejo del hombre. La variedad de la condición humana es inagotable y por eso lo es también la posibilidad de la creación artística y literaria.

EN cualquiera de las situaciones de Gozzi pueden caber, aparentemente y por lo más externo de su estructura dramática, una obra de Sófocles y otras de Shakespeare, de Ibsen, de Bernard Shaw o de Ionesco, sin que dejen de ser cada una obras originales, enteramente propias en su alcance y contenido, y que se mantienen por su propia fuerza y su capacidad de comunicación. Lo mismo puede decirse de las artes plásticas. No las ha agotado ningún tiempo ni ningún creador, y cada vez, y ese es su milagro, parecen descubrir al ser humano.

SOBRE esa riqueza infinita del ser humano, de sus reacciones, de sus palabras, de sus encuentros, se funda la posibilidad de renovación y hallazgo de las artes de la palabra y de la forma.

CADA vez que un hombre y una mujer se encuentran, por ser cada uno de ellos único, se crea una situación tan nueva como pudo serlo la primera vez que ese encuentro se produjo en la historia. Saberlo ver y expresar es el don del artista.

Escribe José SAAVEDRA

SOBRE T. TODOROV Y LO FANTASTICO

El crítico literario Tzvetan Todorov (francés de residencia y estructuralista en ideas) configura en su «Introducción a la literatura fantástica» (1) un cúmulo de interrogantes con vistas a situar y encuadrar un tema tan huidizo y evanescente. Para enmarcar mejor esas dudas se plantea: lo fantástico, ¿es tal vez cuestión, exclusivamente, de la temática empleada? Diríase responder que sí cuando afirma: «En un mundo que es el nuestro, que conocemos, sin diablos, sifides ni vampiros, se produce un acontecimiento imposible de explicar por las leyes de ese mismo mundo familiar. El que percibe el acontecimiento debe optar por una de las dos soluciones posibles: o bien se trata de una ilusión de los sentidos, de un producto de la imaginación, y las leyes del mundo siguen siendo lo que son o, bien el acontecimiento se produjo realmente, es parte integrante de la realidad, y entonces esta realidad está regida por leyes que desconocemos.»

EMPERO, tras señalar que lo fantástico ocupa el tiempo, la plaza de esta incertidumbre, resalta que el carácter de misterio, en las tramas, no depende tanto del asunto cuanto del lector, ya que, al implicar este género literario una integración del lector en el mundo de los personajes, la obra se define por la misma percepción que el lector tiene de los sucesos relatados.

LO SOBRENATURAL, ¿UNA FORMA DE LECTURA?

EN este dictamen coincide el autor con H. P. Lovecraft, quien, en un breve estudio acerca de esta variante narrativa (2), asevera: «La atmósfera es lo más importante, pues el criterio definitivo de autenticidad (de lo fantástico) no es la estructura de la intriga, sino la creación de una impresión específica (...). Por tal razón, se debe juzgar al cuento como fantástico simplemente si el lector experimenta en forma profunda un sentimiento de temor y terror, la presencia de mundos y de potencias insólitas.»

Queda patente: para este escritor, el criterio de lo imaginario no se sitúa en la obra, sino en la experiencia particular del lector, dado que la literatura de lo imaginario explora el espacio de lo interior y tiene que ver, mucho, con la angustia de vivir: el miedo.

Dejando ligeramente en el aire la cuestión de si, por último, este género dispone de unos temas exclusivos, o bien si es el estado de ánimo del lector, o una cierta atmósfera de morbo los factores que lo definen, T. Todorov efectúa un análisis escueto de las obras y autores a su parecer más significativos (E. A. Poe, Villiers de L'Isle-Adams, T. Gautier, E. T. A. Hoffman, Achim von Arnim, Kafka...), subrayando las características comunes y las divergentes en los cuentos y novelas más notables.

Habida cuenta la enorme amplitud de las coordenadas delimitadoras de lo fantástico, el autor pasa a elaborar un cartesiano parcelamiento en esta variedad narrativa, y la subdivide en cuatro diferentes categorías. En la de lo «maravilloso-hiperbólico» incluye aquellos relatos donde los fenómenos son sobrenaturales no en sí, sino por sus dimensiones, superiores a las que nos resultan familiares.

En lo «maravilloso-exótico» encuadra los relatos en los que los acontecimientos sobrenaturales son presentados como tales. El tercer apartado, lo «maravilloso-instrumental», abarca las narraciones donde son decisivas las apariciones de «gadgets», o adelantos técnicos irrealizables en la época descrita, pero, después de todo, perfectamente posibles; secretos en los que descansan otras tan singulares como «El espectro novio», de Hoffman, o «La verdad sobre el caso del señor Valdemar», de Poe.

Finalmente, y derivado del anterior, se halla lo «maravilloso-científico», o más propiamente ciencia-ficción, cuya explicación huelga, pues, hoy día, es casi la única rama del árbol de lo fantástico que aún florece.



LO FANTASTICO Y LA TRANSGRESION

Lo imaginario deviene, así, una literatura de límites: de límites de credibilidad, de límites de emoción. Lo fantástico se muestra tal una transgresión. Esa transgresión, en suma, es simplemente el surgimiento de la conciencia intranquila, la mala conciencia del siglo XIX positivista que no ha logrado todavía exilar del subconsciente el mundo de brujas, duendes, aparecidos, enigmas y sombras, procedentes todos de una herencia de miedos y estigmas medievales.

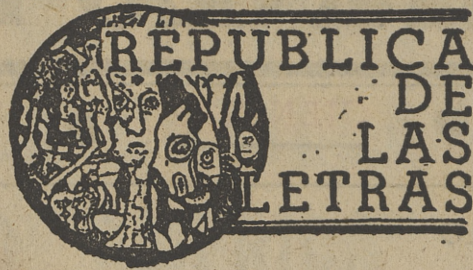
Una vez que el subconsciente europeo ha sido crudamente diseccionado por el psicoanálisis en los últimos setenta años (esclareciendo las bases y razones inconscientes de esos miedos y atavismos), la literatura fantástica ha visto el declive de sus días, y en la actualidad exclusivamente una de sus subespecies, de la más espúreas, aún redora sus glorias: la ciencia-ficción.

De la impresión pavorosa del «hombre de arena» hoffmaniano a la exacta precisión de las máquinas futuristas de I. Asimov y coetáneos..., ¡qué cambio cibernético!

¿Meramente cibernético...? O esa mutación, esa abundancia del género, ¿no atestigua quizá novísimos terrores ante una nueva edad oscura? La Edad Media, con sus fantasmas —mentales— y tinieblas posó el sedimento inquietante del cual surgiría el auge de lo fantástico; la edad industrial (vieja ya, de más de una centuria) estará, tal vez, incubando esos pavores atómicos, de lo que es prueba clara todo ese enorme arsenal literario, el actual escapismo hacia la ciencia-ficción.

(1) Tzvetan Todorov: «Introducción a la literatura fantástica» Col. Trabajo Crítico, Edit. Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires, Trad. Silvia Delpy, 212 págs., 210 pts.

(2) H. P. Lovecraft: «Supernatural horror in literature», Edit. Ben Abramson, Nueva York, 1945.



VICENTE GAOS: UN MERCEDISIMO PREMIO NACIONAL A TITULO POSTUMO

ESCRIBO cuando acaba de fallarse —apenas hace dos horas— el primero de los Premios Nacionales de Literatura 1981. Este año, el Premio Nacional de Poesía se ha concedido a un libro póstumo: «Ultima Thule», del gran poeta valenciano Vicente Gaos. La obra de Vicente Gaos, no reconocida en su justa dimensión —una dimensión tan alta, al menos, como la de Hierro, Otero, Celaya o Bousño, por no citar sino a cuatro de la generación de posguerra—, recibe con el Premio Nacional de Literatura el respaldo oficial que no tuvo en vida. Su libro póstumo, con el que consiguió un año antes de morir el modesto Premio Antonio G. de Lama, otorgado en León, iba a ser la culminación de una obra densa y poderosa, con personalidad indiscutible, que se jalaba con títulos como «Sobre la tierra», «Luz desde el sueño», «Profecía del recuerdo» y «Concierto en mí y en vosotros», de entre los que recuerdo ahora, y con dos prietos volúmenes de «Poesías completas». Desde que en 1943 obtuvo el primer Premio Adonais —aquel «Arcángel de mi noche» de mis remotas lecturas de posguerra—, Vicente Gaos no había recibido más galardón que el escasamente relevante Premio Agora. Los premios nacionales de literatura pasaron durante cuarenta años sin fijarse en la gran obra de Vicente Gaos, que en todos esos años crecía y crecía, adquiriendo cada vez mayor personalidad en renovación continua. Justo es, pues, que ahora que un libro suyo —el de mayor madurez y acaso el mejor de toda su obra— lo habían presentado sus editores al Premio Nacional, se aprovechara esta última y definitiva ocasión de otorgarle el reconocimiento que tanto se le negó en vida. Un reconocimiento póstumo, sí, pero justísimo, porque ningún libro del 81 —admitanlo los diez o doce que barajó el jurado— admitían parangón con «Ultima Thule», tan estremecedor como premonición a ese retorno a la tierra, último reino de Thule. Aunque el Premio Nacional se le otorgó por unanimidad, sé que sólo cuatro miembros del jurado se decidieron por Gaos desde el primer momento: Eugenio Montes (Real Academia), Mariano Baquero (Universidades), Juan Mollá (Asociación Colegial de Escritores) y Carlos Sahagún (Premio Nacional de Poesía 1980). A éstos se sumó el presidente, Matias Vallés, que propuso la unanimidad. Pero el editor Salvat tenía «Astrolabio», de Antonio Colinas, como candidato al premio. Y Florencio Martínez Ruiz (Asociación de la Prensa) no podía tener otro, naturalmente, que esa «Asamblea de máscaras» de Roldán que ya sacó su buena tajada —¿no basta el medio millón?— en el Ciudad de Melilla. De «Ultima Thule» ya había escrito el de «ABC» que «es todo un testamento y, desde luego, la nota más alta y premonitoria de su poesía». Y del poeta Gaos, que «era un hombre arrojado del paraíso y castigado a vivir en el propio desamparo». En definitiva: que todos estaban de acuerdo en respaldar póstumamente con el Nacional el tan olvidado, y hoy ya desaparecido, Vicente Gaos, uno de los nueve de la no tan olvidada «Antología consultada» de Francisco Ribes, próxima a reeditarse. Pero no sólo los tres citados fueron los libros que el jurado destacaba en las votaciones finales. Los de Sagrario Torres —«Regreso al corazón»— y Antonio Porpetta —«Meditación de los asombros»— alcanzaron también amplios consensos. Otros libros estimados con votos del jurado, según mis noticias, podrían ser los de Antonio Hernández —«Homo loquens»—, Salvador García Jiménez —«Epica de naufrago»— y alguno

Escribe Jacinto LOPEZ GORGE



más. Pero bien está el Nacional para Vicente Gaos. Aunque sea a título póstumo.

DE SOREL A SANTOS AMESTOY

DOS sugestivos libros —uno de narrativa, otro de poesía— llegan a mi mesa en la semana. «Crónica de un regreso» es una nueva novela de Andrés Sorel. Nueva en cuanto a su publicación. No en cuanto a su escritura. «Crónica de un regreso» quedó finalista en el Premio Biblioteca Breve, de Seix Barral, en 1963, año en que Sorel la escribió. Pero cuando fue a publicarse en 1964 intervino la censura y prohibió la novela. Esta, según los censores de entonces, atentaba contra la moral, las buenas costumbres y no sé cuántas cosas más. Pero hoy, ya sin censura alguna, la Colección Pluma Rota la publica.

El otro libro es el primero de Santos Amestoy, que se nos revela como maduro poeta. Porque «Campos celestes», que así se llama, no es libro primerizo. Sabíamos que nuestro Dámaso Santos Amestoy militaba en eso que algunos llaman la poesía secreta. Poeta secreto era, pues, nuestro compañero hasta hoy. Porque a partir de ahora deja de ser secreto. Quince años llevaba él escribiendo poesía. Y ésta es la primera entrega de la trilogía de una obra ya muy hecha y depurada, densa en su meditar y bella y de verso limpio y fluente en su palabra poética. Doy y comento la buena nueva con alegría en apretado abrazo de felicitación a quien ya es poeta público. El libro está editado por Hipérion en su colección Scardanelli.

LAS EDICIONES DEL CENTENARIO DE JUAN RAMON

El Centenario de Juan Ramón Jiménez entra ahora en su fase de ediciones. Veinte libros de Juan Ramón están siendo publicados por Taurus en edición coordinada por los Amigos de Juan Ramón Jiménez con la colaboración de la Dirección General de la Promoción del Libro. Los dos primeros son «Rimas» y «Arias tristes» y los dos últimos «Animal de fondo» y un volumen de «Prosas críticas». Yo tengo en mis manos el volumen 6, que corresponde a «La soledad sonora» y cuya preparación ha corrido a cargo de Leopoldo de Luis, firmante de un prólogo de casi medio centenar de páginas en las que se hace historia de la primera edición de este libro, que data de 1911, y se le comenta y estudia críticamente. Se aproxima ahora, cuando entramos en el último mes de este año del Centenario, la fecha del 25 de diciembre, que es el día —feliz Navidad de 1881— en que Juan Ramón nació en Moguer. Y en ese día culminarán todas las celebraciones, que no han sido pocas, de este 1981 de la conmemoración juanramoniana.

Escribe Carmen BRAVO VILLASANTE

Emilia Pardo Bazán

Y sus cuentos



LA COLUMNA ESCARLATA



SAN PEDRO DE ARLANZA

El fenómeno literario y humano que fue Emilia Pardo Bazán ha dado lugar en estos últimos años a una serie de estudios sobre aspectos de su creación y de su vida, que, sin embargo, no acaban de agotar la mina de esta extraordinaria personalidad. En la historia de la literatura española, el peligro reside en qué parte de la obra de un escritor quede sepultada y permanezca casi desconocida para los lectores. Eso sucedía con la ingente producción de los cuentos de doña Emilia.



Cuando escribí, hace años, la biografía de la Pardo Bazán, señalé este peligro y recogí en un índice sus cuentos, que alcanzaban la cifra de 490, después de una detenida rebusca por revistas y periódicos de la época. En 1967-68 Nelly Clemessy publicó su tesis doctoral «Emilia Pardo Bazán. Contes perdus et retrouvés». Montpellier, donde ya se indicaba la existencia de 561 cuentos, aunque algunos de ellos se repiten con diferente título. Posteriormente, Harry L. Kirby, Jr., en el tercer tomo de las «Obras completas de Emilia Pardo Bazán» («Cuentos y crítica literaria»), reunió un índice de 555 cuentos, y ahora el profesor Juan Paredes Núñez (*), en su reciente libro, señala la existencia comprobada de 580 cuentos, haciendo la advertencia de que es posible que existan muchos más, esparcidos por periódicos y revistas de América.

La mayor parte de la producción cuentística fue recogida por la propia autora en colecciones, lo que facilita la tarea. Tenemos «La dama joven» (1885), «Cuentos escogidos» (1891), «Cuentos de Marinada» (1892), «Cuentos nuevos» (1894), «Cuentos de amor» (1894), «Cuentos sacroprofanos» (1899), «Un destripador de antaño» (1900), «En tranvía» («Cuentos dramáticos», 1901), «Cuentos de Navidad y Reyes» (1902), «Cuentos de la patria» (1902), «Cuentos antiguos» (1902), «Cuentos del terruño» (1907), «Sud-Express» (1909) y «Cuentos trágicos» (1912).

Pero no siempre recoge la escritora sus cuentos, de tal modo que éstos quedan perdidos en la Prensa y revistas ilustradas. Emilia Pardo Bazán en 1898 ya dice que sus cuentos pasan de 500. En 1912, Vicente Díaz de Tejada, en prólogo a sus «Cuentos de «Blanco y Negro»», asegura que los relatos de doña Emilia pasan de 1.000. Aunque la escritora durante toda su vida demostró su interés por el cuento como género literario, no sólo escribiendo cuentos, sino dedicando estudios a Daudet y a Maupassant, es a partir de 1890, su plenitud creadora, cuando escribe numerosos cuentos y colabora en diversas revistas y periódicos. Según Juan Paredes, ésta es su última manera creadora.

Las producciones de la fecunda cuentista ven la luz en «Madrid Cómico», «Nuestro Mundo», «Nuestra Tiempo», «La Ilustración Ibérica», «El Imparcial», «El Liberal», «El Herald», «La Esfera», «Blanco y Negro», «La Ilustración Española y Americana», etcétera.

La variedad temática y el alto valor literario de las narraciones es el objeto de este completísimo estudio doctoral del profesor Juan Paredes Núñez. La clasificación de los cuentos es difícil, debido a su riqueza y complejidad. Juan Paredes ha respetado la clasificación de la autora y ha tratado de establecer otros esquemas para agrupar otros cuentos no clasificados. Así, según sea la temática: rural, religiosa, política, social y psicológica, los ha agrupado en «Cuentos de Galicia», «Cuentos religiosos», «Cuentos patrióticos», «Cuentos sociales», «Cuentos psicológicos», «Cuentos populares», «Cuentos legendarios», «Cuentos fantásticos» y «Cuentos de objetos y seres pequeños».

Observa Paredes que muchos de los cuentos están inspirados en leyendas y tradiciones, pero una gran parte de ellos se inspiran en sucesos reales y, sobre todo, de las noticias de las publicaciones de la época. Los «Cuentos de Galicia» son un interesante documento sobre la problemática rural Regionalista, aunque contraria al separatismo, pues un ideal superior de patria la mueve. La Pardo Bazán escribe acerca de su terruño natal con el mismo amor que lo hicieron Pereda sobre Santander, Palacio Valdés sobre Asturias y Narcís Oller sobre Cataluña. La zona de las Rías Bajas es su preferida, la comarca de Betanzos y Sada y todos aquellos tipos de hidalgos, campesinos, caciques, viejas, indianos, bandoleros y abades rurales. La escritora presenta a aquellas mujeres «viudas de vivos», víctimas de la emigración gallega, y describe escenas de barbarie y venganzas brutales como las de los cuentos «La mavorazza de Bouzas» y «En silencio». La tesis de sus cuentos, pues hay una tesis, va que no sólo son escenas descriptivas de un naturalismo feroz, es que sin civilización y cultura se produce siempre una situación de salvajismo y barbarie. Fuera de la influencia del progreso, el campesino gallego queda en estado degradado y salvaje.

Es evidente que a través de los cuentos se aclara la figura de la escritora, aunque además sean documentos de época. En los «Cuentos religiosos», cuya religiosidad comparaba Giner de los Ríos a la brillante escenografía de Chateaubriand vemos la intención moral y didáctica de la autora. Analiza Juan Paredes los esfuerzos para conciliar la religión y la ciencia en el siglo XIX, que se

refleja en las contradicciones de doña Emilia. Con la estética naturalista, ella intenta un sincretismo que deje a salvo la fe, y de ahí su naturalismo católico y el eclecticismo de que hace gala. Mujer sensual y exuberante, como ya hemos visto en sus cartas a Galdós, acaba por decidir, en frase extraña y definitiva: «Por eso me parece que me inclino al misticismo de tejas arriba y al positivismo de tejas abajo.» Y se queda tan fresca, lo que explica su actuación en la vida, por raro que nos resulte.

La capacidad de trabajo que tenía la Pardo Bazán y su disciplina la lleva a preparar con antelación las entregas de cuentos de circunstancias, como son los de Navidad, de Reyes, de Año Nuevo, de Semana Santa y de Carnaval. Ya Ramón Gómez de la Serna, en sus «Nuevos retratos contemporáneos», nos presentaba a la escritora depositando cuidadosamente en los cajoncitos de sus bargueños de Madrid los cuentos escritos para cada ocasión.

La autora, que escribió más de 1.500 artículos periodísticos, diseminados por la Prensa española y americana, y todavía no recopilados por completo, alternaba en sus últimos años el cuento con el artículo. Dice Juan Paredes, con razón, refiriéndose a algunos de sus cuentos: «En ese carácter híbrido de artículo periodístico y ficción literaria radica su gran fuerza.» El cuento, a veces, por su brevedad e intensidad, es como un editorial periodístico.

Frente al cuento de acción y a la narración de sucesos, la escritora también va en busca de la interioridad en sus cuentos psicológicos. En los cuentos de amor al idealismo romántico se opone una concepción materialista y fría, y más de una vez lo sensual y lo psicológico se conjugan mutuamente. Lo trágico está en la visión pesimista del amor, considerado como una pasión peligrosa.

El núcleo de los cuentos trágicos suele ser el drama humano, sin intencionalidad ideológica o propagandística: «Un momento vital lleno de dramatismo, donde esta expresividad emotiva podía alcanzar su máxima intensidad.»

Siempre a la vanguardia, atenta a las novedades, viajera por Europa, doña Emilia también prueba el cuento policiaco, donde logra cuentos tan perfectos como «La cana» y «La gota de sangre». En sus colaboraciones de «La vida contemporánea» hay muchos artículos donde se ve la fascinación del crimen sobre la escritora.

Juan Paredes estudia la estructura de los cuentos de la Pardo Bazán, al tiempo que cita frases de la escritora sobre su teoría acerca del cuento. Dice doña Emilia: «El primor de la factura de un cuento está en la rapidez con que se narre, en lo exacto y sucinto de la descripción, en lo bien graduado del interés, que desde las primeras líneas ha de despertarse.»

Esto es lo que lleva a Julio Cortázar a comparar la película y la fotografía con la novela y el cuento. El cuentista es equivalente al fotógrafo. Ya Azorín decía: «El cuento es a la prosa lo que el soneto al verso.» El cuento es intensidad poética, un chispazo, y luego un efecto final, cuando todo gira en torno del desenlace. Claro es que existe otra teoría del cuento, que sería muy largo de desarrollar aquí, la que lleva a escribir a Katherine Mansfield el cuento impresionista, con pinceladas sueltas, que refleja un momento cualquiera de la vida y una impresión fugaz.

Juan Paredes estudia los diversos sistemas de cuentos con monólogos, diálogos, de estilo directo, indirecto, con diferentes relatores, el marco en que están encuadrados, y asimismo nos hace observar los desenlaces: el normal, el anticipado, sugerido e inesperado.

El libro de Juan Paredes incluye al final 27 cuentos, no recogidos en ninguna edición de las obras de la autora, entre los que destaca como obra curiosa el cuento titulado «Un matrimonio del siglo XIX», publicado en el almanaque de la «Soberanía Nacional», en 1866, cuando la escritora tenía quince años, y unos Índices de Cuentos, por orden alfabético y cronológico, así como de las publicaciones periódicas en que aparecieron los cuentos.

Después de este concienzudo y monumental estudio sobre «Los cuentos de Emilia Pardo Bazán», ya es hora que éstos empiecen a publicarse en ediciones asequibles, para que el lector corriente pueda leer a la mejor cuentista española del siglo XIX.

(*) JUAN PAREDES NÚÑEZ: Los cuentos de Emilia Pardo Bazán. Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Granada, 1980.

CASTILLA, la milenaria, tiene su mitología fundacional. El joven conde Fernán González (como Buda, como Dionisos, como casi todos los mitos de héroes fundadores) hubo de pasar oculto su infancia y su juventud preparatoria de la llegada de su hora épica. Un día que se ejercitaba en la caza viose perdido por entre los farallones y revueltas del valle del Arlanza, donde un ermitaño vivía en una cueva, le predijo el éxito de sus empresas futuras y la amargura de los reveses. Seguramente se levantaba en aquel paraje algún tipo de construcción monástica de origen visigótico, que, a su vez, venía a perpetuar una fascinación por aquellos lugares que se perdía en la noche de los tiempos. Recientes y todavía no desarrolladas excavaciones cerca del monasterio de San Pedro de Arlanza atestiguan que aquel valle es sagrado por lo menos desde el Paleolítico, es decir, desde los comienzos de la Humanidad que conocemos.

MIL años antes de la proclamación de la II República española, en el 931, el conde Fernán González dictaba los fueros del Alfoz de Lara del corazón de Castilla, centro espiritual, lugar de nacimiento, punto de referencia, centro de una naciente nación que a su vez lo habría de ser de un mundo o civilización sustentada sobre el idioma que por aquellas fechas y latitudes crecía vigoroso. La mítica revelación que la leyenda pinta no puede ser sino trasunto simbólico de lo que sin duda fue la realidad política, porque el conde legendario es al propio tiempo un personaje histórico. En aquel centro monacal, anterior a los condes, se fraguó Castilla. Fernán González en el siglo X ordenó su reedificación. La que atestiguan las ruinas de hoy es de los tiempos cidianos, con posteriores añadidos renacentistas. Se alza en el lugar más encantador del valle del Arlanza, entre la vega de Hortigüela y la hoz en la que el río se encastra, en un ensanchamiento que se levanta sobre el paisaje. Allí reposaron los restos del conde Fernán González hasta 1841, la desamortización los trasladó a Covarrubias y convirtió en ruina y arqueología lo que era viva historia y leyenda.

SIN embargo, este Poblet o Montserrat, o Escorial, o Canterbury o Delfos de Castilla puede ser anegado bajo las aguas de una presa. O es posible que la presa, en un alarde de omnipotencia técnica, se resuelva en la modalidad de «presa en pantalla», sobre la que se recortaría la silueta de las ruinas frente al pequeño mar ingenieril, el cual —reconocen los técnicos— produciría inevitables filtraciones. Otros técnicos han llegado al delirio de proponer la construcción de una campana neumática que conserva-

(Pasa a la última pág de este suplemento.)



Escribe Jacinto LOPEZ GORGE

Joaquín Benito de Lucas y la poesía española de la posguerra



Leopoldo Panero, Luis Rosales y Luis Felipe Vivanco

El estudio de la poesía española a partir de la generación de 1936 —me dice Joaquín Benito de Lucas— surgió de unas publicaciones que, con destino a la Universidad, publiqué hace un par de años y en las que se incluía también el estudio de la novela y el teatro a partir de la misma fecha, es decir, de 1936. Posteriormente separé la parte correspondiente a la poesía y modificada en unos aspectos y ampliada en otros; es lo que acaba de aparecer en la Editorial Cincel, bajo el título de «Literatura de la posguerra: la poesía».

JOAQUÍN Benito de Lucas, el poeta que siendo profesor en la Universidad Libre de Berlín ganó el premio Adonais 1967, ante la sorpresa general de los círculos literarios españoles, es hoy catedrático en Alicante. Va y viene a Madrid todos los fines de semana. Y aquí me entrega su último libro de crítica, y hablamos de él. La poesía española de posguerra ya es historia literaria. Y aunque el poeta-profesor no se lo propuso, ahí está el libro, que Cincel incluye en su serie Cuadernos de Estudio.

«Evidentemente que no pretendo historiar la poesía de los últimos cincuenta años de una manera completa y menos exhaustiva. No ha sido esa mi intención. Pero sí he pretendido dar una visión panorámica, clara y lo más objetiva posible, de los movimientos, de las tendencias, de las revistas más importantes y de los poetas más significativos que aparecen en estos años.»

Pero en ese panorama, que no pretende ser exhaustivo y completo, según la intención de su autor, se hace historia de la poesía española. Al menos, con tratamiento histórico se estudia, aunque sea someramente, clasificando en periodos cronológicos o en grupos, revistas y tendencias,

la poesía de España a partir de la generación del 36.

«Un problema importante con el que se enfrenta cualquier estudio que quiera conocer ordenadamente los movimientos poéticos de este medio siglo es el de la periodización. Estamos acostumbrados desde hace ya algunos años a que poetas, o escritores en general, publiquen antologías de tal o cual generación o grupo, incluyendo en él, por razones que no siempre son literarias, poetas que de hecho pertenecen a otro grupo generacional. Eso cuando la antología es representativa de un grupo del que casi siempre ni están todos los que son ni son todos los que están.»

El punto de partida, ya digo, es la generación del 36. De su importancia histórica sería necesario hablar. Joaquín Benito de Lucas lo reconoce en su estudio panorámico. Y hablamos de ello.

«El grupo del 36 es importante históricamente por su función de grupo de transición entre la generación del 27 y la primera generación que surge inmediatamente después de nuestra guerra civil. Sus componentes son, al menos los que se extinguieron, poco o mal conocidos. A los que quedaron en España se les ha elogiado más que estudiado. Conviene hacer,

pues, una revisión en profundidad de este grupo para conocer su valor como tal y las aportaciones individuales de cada uno de sus componentes.»

También hablamos de las revistas a partir de 1939, a las que en este libro se da gran importancia, por lo que tuvieron de aglutinadoras o configuradoras de tendencias y distanciamientos geográficos dentro de una misma promoción. A los poetas del 36, por ejemplo, tras detenerse ampliamente en Miguel Hernández, los sitúa en torno a las revistas «Escorial» —Panero, Ridruejo, Rosales y Vivanco— y «Hora de España» —Bleiberg, Manuel Gil, Gil Albert y Serrano Plaja—, representativas de la cultura en los dos campos de batalla durante la guerra civil, aunque «Escorial», por ser del bando vencedor, no acabaría con la guerra. Las revistas son también orientadora brújula para estudiar la poesía de la inmediata posguerra.

«El primer grupo de la generación de posguerra hoy se nos aparece bastante disperso, representado por diversas revistas, como «Garcilaso», «Espadaña», «Cántico» o «Proel», o por núcleos de tendencias como la religiosa, la social, etcétera, en las que participaban indiscriminadamente, a veces, casi todos los poetas. De esto también que ocupó en mi trabajo, estudiando por separado o en conjunto los fenómenos más importantes entre los años 40 y 50.»

Tras la década del 40, comienza una nueva etapa. Son los poetas de la nueva década: la de los años 50. La inmediata posguerra queda atrás. ¿Estamos ante otra generación? No lo cree así Benito de Lucas.

«Pretender hacer una nueva generación de los poetas que surgen en la década de los años 50 me parece inadecuado, ya que muy posiblemente sus características no sean lo suficientemente significativas como para marcar un rompimiento entre ellos y la poesía anterior. Habría que esperar unos años más —a partir del sesenta y tantos— para empezar a creer en un cambio o desvío de la poesía que se estaba haciendo desde 1940.»

En cuanto a los más nuevos, la atención es mínima en este panorama histórico. Hago esta observación cuando hablamos de la nueva poesía española.

«En efecto, a estos últimos grupos les dedico menos atención, pero no es ni por falta de interés por mi parte ni porque no ofrezcan ya un abundante material de trabajo. Del denominado grupo del 50 se estudia a Claudio Rodríguez, y menos ampliamente a diez o doce poetas más. De los grupos siguientes se citan bastantes nombres y obras. La razón de pasar más rápidamente sobre ellos es doble. Por un lado, las limitaciones de espacio marcadas por la editorial a sus Cuadernos de Estudio ha impedido dar un mayor desarrollo a esta última parte: más de quince folios del original no han podido incluirse por falta de paginación. Por otro lado, tengo el proyecto de dedicar un trabajo más amplio a esta última parte de la poesía española.»

En cualquier caso, el nuevo libro de Joaquín Benito de Lucas, poeta y profesor, era un libro necesario como estudio panorámico de casi medio siglo de poesía española, la que se ha venido llamando de posguerra, que es ya historia literaria.

Escribe Ignacio PRAT

UN CENTENARIO OLVIDADO:



EL DE

BERNARDO G. DE CANDAMO

BERNARDO González de Candamo y Sánchez Campomanes nació en París el 5 de enero de 1881, aunque por su ascendencia se le considera asturiano de nacimiento, y como tal aparece en el Diccionario de escritores y artistas asturianos de Constantino Suárez «Españolito» (tomo IV, Oviedo, 1955). Según este último, «hizo la carrera de Filosofía y Letras en la Universidad de Madrid, llevado de su amor al estudio y sin apetencia de ejercicio profesional de la misma», pero parece seguro que no llegó a terminarla, como afirman otros biógrafos. A sus dieciocho años, propuesto por doña Emilia Pardo Bazán, fue nombrado secretario de la Sección de Literatura del Ateneo madrileño, y no tardaría en alcanzar el puesto de biblio-

otecario de la misma institución. Como recuerda Luis Calvo, «allí empezó su ingente obra de creador de una de las bibliotecas más importantes de Europa. Ese era su orgullo. Entró en relación con todas las casas editoriales del mundo. Día tras día llegaban al Ateneo de Madrid volúmenes de ciencia, arte y literatura que saciaban la avidéz de conocimiento de la juventud afanosa de Madrid. En esa biblioteca estudiaban médicos, arquitectos, filósofos, poetas, críticos, dramaturgos, ingenieros, políticos, y allí encontraban siempre el último descubrimiento, la última ecuación astronómica, la última novela, la última pirueta de los «ismos», la última teoría sociológica», y dice también José Luis Cano, en su preciosa nota necrológica: «Un amigo de Rubén Darío: Bernardo G. de Candamo»: «Fue en realidad Candamo el verdadero creador de aquella magnífica biblioteca, por la que sentía un cariño de padre, hasta el punto de que ya jubilado, y casi ciego, aún solía vérselo en sus últimos años leyendo —el libro pegado a los ojos— en uno de los pupitres del viejo salón de la biblioteca, por la que han pasado varias generaciones de intelectuales españoles.» Cabría añadir que, además de creador de la biblioteca del Ateneo, Candamo fue su salvador, y salvador heroico, en los días difíciles de la primera postguerra. Acusado de pertenecer a la masonería —sin motivo ninguno, por cierto—, y, por tanto, en situación de grave peligro, no quiso ocultarse por no descuidar la vigilancia de «su» biblioteca». A cambio de muy serios disgustos, consiguió que ni un solo volumen o número de revista fuera dañado o secuestrado.

BERNARDO G. de Candamo fue «modernista» y fue «noventayochista». Para ambos títulos tiene méritos sobrados su obra literaria —poesía, narrativa, crítica—, desperdigada en las publicaciones más características de las dos tendencias finiseculares. Editó en 1900, precisamente, y con prólogo de Miguel de Unamuno,

un volumen de versos: Estrofas. Colaboró en La Vida Literaria, de Benavente, en Juventud, en Helios, en Arte Joven, en La Lectura, en Vida Nueva, en Anarquía Literaria. Juan Ramón Jiménez le dedicó el poema «Siempre viva», de Ninfas (1900), y en dedicatorias particulares de sus dos primeros libros (el citado y Almas de violeta, también de 1900) le llamaba «amadísimo», «querido soñador» y «hermano carísimo», dentro del estilo peculiar de la naciente brotherhood modernista española. Le cupo el honor de introducir a Rubén Darío en los medios literarios de Madrid, pues en la ocasión del segundo viaje del nicaragüense a España éste traía desde París una carta de presentación de Gómez Carrillo para el casi adolescente Candamo, que ya firmaba en la Prensa madrileña de 1898 abreviando el primero de sus apellidos paternos. (José Luis Cano ha dado noticia puntual de las cartas de Candamo a Darío conservadas en el «Archivo» de éste, así como de las sustraídas por A. Ghirardo; quizá puedan recuperarse todavía las enviadas por el autor de Azul... a su joven amigo.) También Candamo estuvo entre los modernistas rubenianos que esperaban a Juan Ramón Jiménez, en la estación de Atocha, aquella mañana memorable de 1900 (... que no fue la del Viernes Santo, como acaba de demostrar A. Sánchez Trigueros). Fue muy amigo de Picasso, y no es leyenda, sino historia cierta, que un retrato suyo, obra del malagueño de hacia 1901, fue destruido inadvertidamente por su esposa (doña Carmen Felú Acevedo) muchos años después, quizá por no hallarse en el lugar que correspondía a su valor traducido en moneda. Esta última anécdota retrata perfectamente un rasgo sobresaliente del carácter de Candamo: su desprecio absoluto a los bienes materiales, a la seguridad económica. Tampoco era afectada su indiferencia a los éxitos profesionales, como demuestra bien el hecho de que no se molestase en coleccionar sus trabajos literarios. «Como carecía de toda vanidad, incluso de la de no tenerla, y era sen-

cillo y partidario de vivir su vida y de visitar él solo las tabernas vecinas del Ateneo, ni quiso arrostrar al público literario ni desató nunca la arrogancia y pedantería de los otros escritores. (...) «Harbar, harbar, harbar —como decía Don Quijote—, ¿para qué? Conserve Dios los libros, si es de día; la taberna, si anochece, y el hogar, para el reposo, y ahí me las den todas—, le oí decir una vez. «Ni envidiado ni envidioso» (Luis Calvo). «Jamás le importó la fama (que gozó muy joven en los círculos y cenáculos intelectuales y llegó a trascender al público), a la que dio la espalda, porque jamás la había buscado» (Miguel Pérez Ferrero).

NO cabe la menor duda de que Bernardo G. de Candamo es un «olvidado» voluntario, pero también lo es involuntario o forzoso. Si en un tiempo era corriente escuchar la expresión «los del 98 y Candamo», luego cambiada por un fiel amigo a «Candamo y los del 98» («porque Candamo sabía más literatura que los hombres del 98»), después de la guerra civil su firma fue vetada, como tantas otras ilustres antes de 1936. Sus bodas de oro con el Ateneo, en 1949, pasaron sin el debido homenaje (aunque no faltó un recuerdo de Pérez Ferrero en Informaciones), y tuvo que firmar sus colaboraciones en La Hoja del Lunes con el pseudónimo de Iván d'Artiedo. Hasta su muerte, en septiembre de 1967, publicó frecuentemente en ABC, en el Madrid de Juan Pujol, en Santo y Seña, en Revista. Quedaban lejos sus años de corresponsal de guerra en El Mundo, de su amistad con Barrés y Bataille, de sus respetadas críticas en El Imparcial, cuyos Lunes dirigía en ausencia de Ortega y Munilla.

Otras celebraciones centenarias más justificadas sin duda, no deberían oscurecer los cien años de Bernardo G. de Candamo: fue un poeta modernista interesante, un noventayochista histórico, un precursor de la prosa poética y un crítico e historiador literario cuyos testimonios resultan insustituibles.

Escribe Dámaso SANTOS

EL SECRETO Y RECUPERADO ABRIL DE ISAAC MONTERO

TENIA que haberse publicado esta novela, «Alrededor de un día de abril», de Isaac Montero, su primera novela, en 1964, o, de segundo intento, en 1966, en que fue impresa y encausado su autor. Pero ni la censura, en estado puro, primero, y escondida, después, bajo denominaciones de «voluntaria» consulta, en un «servicio de orientación bibliográfica», lo permitieron. Su aparición ahora en Laia (tuvo que aparecer primero en Plaza & Janés o, ello imposibilitado, en la edición a costa del autor) lleva el mismo epílogo de la otra impresión, que es todo un documento histórico, en donde se cuenta con buen aire narrativo la peripecia.



LEIDO este prólogo antes de la obra, se pudiera pensar en un relato que, de aparecer tal cual se escribió, como sale por fin ahora, nó como quiso el censor, hubiera hecho vacilar el orden entonces establecido. Pero leída después resulta enteramente inexplicable la decisión administrativa, aun con todas las exquisitas maneras con que el autor fue tratado para llevarle a convenir supresiones, o sea, colaborar con la censura. Esta decisión fue no solamente un perjuicio para el autor, como atentado al derecho a la realización y beneficio de su trabajo, sino que frustró la significación del libro en aquel momento de nuestra narrativa. Isaac Montero era conocido desde antes y después del episodio por sus relatos cortos —en conflicto a menudo también con la censura—, premiado en Sésamo dos veces, en los que se manifestaba muy terminantemente entre los escritores del realismo crítico o la literatura social. Realismo que, con otra elaboración muy diferente a la predominante en la narra-

tiva social, proseguiría mucho más adelante en la serie de los «Documentos secretos» y que esconde hasta casi desaparecer o desaparecer del todo, para ser otra cosa, en su última novela, «Arte real».

ALREDEDOR de un día de abril, sólo con el refuerzo del epílogo —que puede pertenecer con todos los honores a los «Documentos secretos» y muy especialmente cercano a cuanto se infiere de la especulación con el tema de «Necesidad de un nombre propio»— debe entenderse en el ámbito de ese realismo. Está más bien en el horizonte de cambio —y una tradición de la narrativa más plural y totalizadora— que en 1962 propone la aparición de «Tiempo de silencio», de Luis Martín Santos; la evolución de los narradores de la llamada generación del medio siglo, en cuyo benjaminato ha de insertarse a Isaac Montero, y la nueva novela de los últimos años sesenta, que se perfilaría —o no llegaría a perfilarse— al filo de los setenta, tras el «boom» his-

panoamericano. Se podría incluso decir que esta novela está más próxima a la narrativa reciente, en lo que ésta tiene de evocación ya de años inciertos y primeras salidas universitarias o no de españoles al exterior. Novelas recapitulantes, con o sin desencanto, como en Guelbenzu o Luis Goytisolo Gay, y una complejidad formal, más o menos experimentalista, en que el lenguaje intenta alzar estratégicos espejos a la actuación de unos personajes que fantasmear en la memoria. Madrugadora y todo, con temas de decadencia vigencia entonces, el libro termina con una reflexión ante el espejo y una invocación nemesina.

QUIZA se advierta un exceso de material, con dos historias no suficientemente conjuntadas y contrapunteadas problema de la pareja americana en España y el de la española viajera, amén de la actuación entre unos y otros, y otros más, de un sacerdote del antiguo

cuño sobre el que pesa el Vaticano II. Mas lo que si se tiene que advertir en seguida —y en el tiempo en el que la novela debió salir pudiera haber sido una verdadera novedad— es, despierta y frescamente, la voluntad de narrar, poniendo a contribución calidades prosísticas de gran estilo, con una dinamicidad culta e investigadora y una búsqueda de las técnicas más adecuadas para los planos de cada «cuaderno» —cuadernos se llaman los capítulos— o cada una de las partes de enfoque, de punto de vista y tema de reflexión en que tal vez pudiera dividirse y de lo que algo se indica con el cambio de voz narrativa. El sentido y significado de esta búsqueda y esta voluntad que alcanza su cima ahora en «Arte real» —hace de Isaac Montero, con todo su realismo social a la espalda y sus silencios impuestos, uno de los novelistas cabeceros en el empeño de una narrativa escrita a conciencia plena de lograr una virtualidad artística, y no ya un medio de denuncia, de protesta o testimonio, sobre todas las cosas en que se fundaba la teoría y la práctica del compromiso o de la evasión del mismo (cara y cruz de una misma moneda). Tomando ahora «Alrededor de un día de abril», en la doble significación de recuperación y de novedad en el panorama de nuestra narrativa, nos gozamos con un relato lleno de jugosidades verdaderamente novelescas y, al mismo tiempo, nos obliga a pensar en todo lo que por las calendas anteriores y posteriores de él se escribió más cerca de lo que parece de este mismo empeño, sin que los denuestos de «los de la berza» o «los del sándalo» convinieran ni mucho menos a sus autores.

“EL CALDERO DE ORO”, DE JOSE MARIA MERINO

Una leyenda hecha novela

Escribe: J. Antonio UGALDE

CON base en una leyenda de su tierra natal, José María Merino ha escrito una novela del género fantástico, «El caldero de oro» (1), que en sí misma constituye una rara avis en el panorama narrativo español de las últimas décadas. Exceptuando un limitado número de autores, los novelistas españoles no han sido muy propicios a trabajar en el quebradizo territorio de la literatura fantástica, fenómeno que hay que explicar echando mano de muy distintas razones. Tal vez la principal es la parca tradición de este tipo de narrativa en una literatura como la nuestra, dominada por el realismo. También hay que tener en cuenta el desprestigio que, en nuestro país, cobraron los mecanismos de transgresión de lo real, propios de la novela gótica, exageradamente anexionados al oscurantismo. Por último, hay que considerar la escasa atención que nuestros literatos de posguerra han prestado a las nuevas posibilidades de inmersión en lo fantástico suministradas por la introspección onírica, el surrealismo, la influyente obra de Kafka o la utilización del legado mitológico.



HAY, sin embargo, indicios de que esta situación está cambiando entre las últimas generaciones de narradores, que vuelven a sentir atracción por los distintos caminos de la novela fantástica. José María Merino es una —no aislada— muestra. Su novela se inscribe en una dimensión de lo fantástico —consistente en emplear una narración legendaria, mítica, como catalizador de la estructura narrativa— que ha renacido entre nosotros merced a dos mediaciones: la primera estriba en el actual restablecimiento de los lazos que unían a cada pueblo de la Península con su propio pasado, con su memoria ancestral aplastada durante los oscuros años franquistas; la segunda es la influencia ejercida por la lectura de una serie de grandes novelistas inclinados a revivificar el mito y a integrar el artificio literario en su modelo de visión del mundo. Entre estos escritores podríamos citar caprichosamente a Borges, Rulfo, Carpentier, Cunqueiro, Perucho, Cortázar, Bioy Casares y Mújica Láinez, en cuanto concierne a nuestra lengua, y a Yourcenar, Durrell, Bataille, Klossowski, Jünger y Tournier, en nombre de literaturas de otras áreas lingüísticas.

TRADICION LEONESA

EN la presentación de su libro, José María Merino declaró haber encontrado los rudimentos de la leyenda del caldero de oro en el curso de una serie de viajes et-

nográficos por la cuenca del río Esla. Enriqueciendo esos elementos legendarios, el escritor ha diseñado una novela que teje su trama en distintos periodos históricos y que rastrea las vicisitudes de una estirpe leonesa a lo largo de los tiempos. Los hilos conductores de esta narración pluritemporal son dos: las vivencias del protagonista en un momento crucial de su existencia y la esencia mágica del siempre misterioso caldero de oro.

SOMETIDO a esa metamorfosis definitiva —en cuyas puertas, la sabiduría popular cuenta que se recuerdan los lances todos de la vida—, el protagonista de la novela de Merino rememora diversos episodios de su pasada existencia: la edad colegial y sus exaltantes aventuras bajo el disfraz de Aramis; las idílicas vacaciones rurales, inmersas en la carismática personalidad del abuelo —transmisor de la leyenda de caldero— y en la amical relación con su primo Lupi; el desgajamiento del entorno infantil, los años grises de Universidad y, luego, de fracaso y monótono trabajo en la capital, Madrid; la muerte del abuelo, la herencia y el retorno al lar leonés de la estirpe, en contra de los deseos de la familia; el despojamiento, la miseria del campo leonés, los primeros y crueles zarpazos de la industrialización, la toma de decisiones radicales...

TODAS estas remembranzas evocadas mediante pinceladas escuetas, precisas y poéticas que sugieren más que anun-

cian —Merino se reconoce amante de la síntesis, de la economía de medios narrativos y de la participación activa del lector— se solapa con otras especies de recuerdos y avatares más estrictamente fantásticos. Utilizando con versatilidad el acervo de estados de conciencia que la literatura ha depurado para establecer puentes con la otredad, con los mundos no naturales, con los juegos que niegan el principio de identidad —iluminaciones y raptos, desvanecimiento de las fronteras entre vigilia, sueño y ensueño, etc.—, Merino hace que su protagonista se vea invadido por otras vidas, por aquellas situaciones en que se vieron envueltos sus ancestros. Es como si aquella olvidada creencia, propia del culto a los antepasados, en que el vástago de una estirpe incorporaba su propia personalidad, las de sus progenitores cobrara realidad en «El caldero de oro». Esta suposición —como la de Virginia Wolf en «Orlando» o como la simétrica de Simone de Beauvoir en «Todos los hombres son mortales»— es gratuita, puro artificio literario. Pero Merino le agrega una sobredosis de convincente coherencia interna, enlazándola con la leyenda misma del caldero de oro.

pore»; es un talismán sagrado en cuyo tallado bajorrelieve se recogen, cifrados, los comportamientos, los actos ejemplares que facultan a quien los repite el ingreso en un clan de «hombres verdaderos», de seres elegidos para la transmigración y el conocimiento supremo. Sólo por ajustarse a ese código mítico, por convertirse en guerrero impecable, el protagonista de la novela podrá en el momento decisivo sentirse invadido por reminiscencias que revelan la existencia de una comunidad superindividual de seres.

NADA impide que sigamos considerando la novela como un artificio. Pero se trata ya de un juego esférico autoreferente, rigurosamente coherente en sí mismo. Consciente o inconscientemente, Merino ha empalmado la vida cotidiana de un hombre de hoy con sistemas míticos de sentido ya periclitado y, en consecuencia, no sólo ha hecho literariamente posible lo imposible, sino que ha provocado en el lector una revulsión, ha facilitado el atisbo de posibilidades inéditas de mirar la realidad, que con ayuda de sus propios mitos, el lector podrá organizar para sí mismo.

EL tal caldero de oro, como se narra en uno de los capítulos del libro, es un poder cuyo origen se pierde «in illo tem-

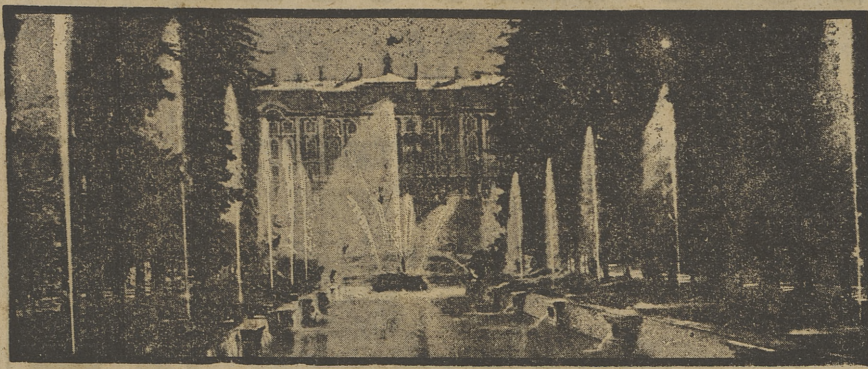
(1) «El caldero de oro», de José María Merino. Nueva Ficción de Alfaguara-Nostromo.

Escribe Leopoldo AZANCOT

Entre Gogol
y DostoievskyUna obra
maestra

UNO de los más fascinantes frutos de la actividad literaria rusa durante ese período riquísimo que cubre los primeros treinta años del presente siglo, verdadera edad de plata de aquellas letras, acaba de ser publicada en España por Ediciones Alfaguara en una excelente traducción. Me refiero a *Petersburgo*, de Andrei Biely, personaje desquiciado y genial, cabeza, junto con Blok, del simbolismo en su país, novelista y poeta, que recibió, como tantos otros durante el período que precedió a la revolución soviética, la marca de la teosofía. *Petersburgo*, su obra maestra, es una novela que sólo puede ser emparejada con el *Ulises*, de Joyce, y uno de esos libros que abren perspectivas nuevas a la indagación de los secretos últimos del hombre. Es también un libro difícil, pues su autor procedió en 1922 a aligerar el texto monstruoso de la primera edición, de 1916, mediante cortes que hacen incomprensibles algunos pasajes del mismo, siendo de lamentar que la presente traducción española reproduzca el texto aligerado, como se hace en la URSS desde 1928, y no siguiendo el ejemplo de la edición suiza de *L'Age d'Homme*, con fragmentos complementarios de la edición primera, que hubieran hecho más fácil el acceso a la obra.

LA grandeza de *Petersburgo* es sustentada por la confluencia en el libro del drama de un hombre y de una época, ambos fuera de sí, y por el hecho de haber sido situado ese encuentro en aquella que Dostoievsky llamaba «la ciudad más fantástica del mundo».

Palacio
de Peterhof,
de San
Petersburgo.

Biely era un hombre que había perdido su centro espiritual y Rusia un país abocado inexorablemente a una revolución, que suscitaba tanto temor como esperanza. Si a ello se suma la hipótesis de Jacques Catteau, según la cual lo fantástico ruso era la expresión del miedo colectivo al porvenir, a nadie extrañará que *Petersburgo* deba ser tenida por una novela específicamente fantástica, floración inquietante de esa corriente literaria ilustrada precedentemente por Puschkin, Dostoievsky y Gogol.

ESTE último es, con mucho, el más claro antecesor de Biely: los aúna el gusto conjunto por lo grotesco y por lo fantástico, por un lirismo subterráneo que se alimenta en la locura. El autor de *Petersburgo*, sin embargo, supone un paso adelante en relación con el autor de *Las almas muertas*: la frontera entre lo onírico y lo real se adelgaza hasta casi desaparecer en Biely, quien, de súbito, se siente invadido por los poderes de la profecía, por horrores a los que no sabe dar nombre, por las voces más equívocas del sexo, que le hablan en un lenguaje incomprensible. Si no sucumbe bajo el encanto mortal de todo ello es porque la literatura le sirve de exutorio; porque al materializar sus fantasmas, éstos se le tornan inofensivos; porque utiliza la imaginación—sin tener, tal vez, conciencia de ello—para liberar las tensiones y los conflictos que, de otro modo, hubieran dado al traste definitivamente con su salud mental.

Leída hoy, *Petersburgo* revela sus secretos con más facilidad que en el pasado. Al lector actual le resulta factible reconocer en la realidad aquello de lo que Biely sólo tenía una confusa premonición. Y es que buena parte de los temores que afligían a Biely se han ido revelando bien fundados: las turbias potencialidades que él entreviera se han actualizado y, con ello, pueden ser objeto de un proceso de racionalización que quedaba fuera de su alcance hace setenta años. Pero no se crea que, por ello, el libro haya perdido su fuerza demoníaca; la conserva, y aun potenciada; y por sí fuera poco, cabe hacerla propia sin correr el peligro de sucumbir bajo su turbia grandeza. De donde el enriquecimiento insustituible que la lectura de esta novela nos proporciona.

La aventura
imperialPlacer
de lo narrativo

EL insólito entusiasmo que desde hace algún tiempo despierta la novela de aventuras entre los intelectuales, constituye un fenómeno que ha sido explicado de muy diversas maneras. Se ha sostenido, por ejemplo, que esa fascinación hunde sus raíces en un sentimiento de nostalgia, en el recuerdo de emociones intensas experimentadas por intermedio de la lectura en la niñez y la adolescencia—niñez y adolescencia que se intenta recuperar a través de una repetición de esa lectura en la madurez—. Se ha escrito, también, que el regreso a los libros antedichos se encuentra motivado por una voluntad de juego, cuya exacerbación es explicable en tiempos que han hecho de lo lúdico una categoría filosófica. Aun admitiendo, sin embargo, que ambos sean factores a tener en cuenta a la hora de conceptualizar ese entusiasmo, no creo que puedan considerarse suficientes. Y si, en cambio, de del conocimiento de una novela de aventuras arquetípicas, como *La tragedia del Korosko*, de Conan Doyle (publicada por Editorial Legasa), cabe extraer conclusiones que complementen las anteriores, cerrando así el circuito explicativo.

Lo primero que llama la atención en *La tragedia del Korosko* es la nitidez con que Conan Doyle marca, a poco de iniciarse el libro, la línea divisoria entre lo real y lo imaginario; y, en segundo lugar, la decisión con que, llegado el momento, juega la segunda de estas dos cartas. Al actuar de tal forma, ¿acaso no está reivindicando esa autonomía de lo artístico frente a lo cotidiano que hace inviable la manipulación de lo imaginario al servicio de intereses inconfesables en lo real, y que confiere a la obra literaria esa otredad en que consiste su esencia? Nin-

guna confusión aquí: nada más empezar la obra, se produce una manifestación explícita de los presupuestos ideológicos subyacentes a la misma—el papel representado por el Imperio Británico en Oriente durante el siglo XIX está justificado ética y políticamente—, tras de lo que la aventura se desarrolla sin equívocos, de modo que el lector no tenga que estar en guardia para impedir que la misma sirva de vehículo a mensajes más o menos subliminales y vergonzantes. ¿Nos extrañaremos, a la vista de ello, de que el aficionado a la literatura de hoy, tan condicionado oscuramente por quienes se sirven de ella como de un instrumento de dominación de las conciencias, reaccione positivamente ante un género a cuya lectura puede entregarse sin reservas ni suspicacias?

HAY luego en este libro un ejercicio de ilustración de la narrativa químicamente pura, que, ahitos como estamos de pseudointelectualismos extemporáneos, tienen que ser acogidos con adhesión entusiasta: el encanto del relato oral, en el que no existen excrecencias conceptuales porque son necesarias—la acción resulta en sí totalmente significativa—, es recuperado aquí con una sencillez que no es el menor de los encantos del género. Y luego, ¿cómo no sentirse aliviados ante la desaparición de esas falsas complejidades psicológicas, propias de la novela contemporánea, que con tanta gracia denunciara Nabokov hace unos años? Los personajes de *La tragedia del Korosko*, en efecto, son simples hasta el exceso. Pero en ello no hay que ver una carencia, sino el efecto de una decisión totalmente justificada desde un punto de vista estético: toda complicación caracterial resultaría, en una novela de aventuras, antirrealista, dado que, puesto en una situación límite, violenta, del tipo de las que constituyen la materia del presente libro, hasta un personaje hecho de matizaciones, de luces y de sombras—al modo proustiano—operaría en sí una simplificación brutal en nombre de la supervivencia. Y es que cuando uno se aboca o es abocado a la acción, lo intelectual cede el paso a lo ético, siendo este triunfo de lo ético la razón última del éxito actual de narraciones como *La tragedia del Korosko*; necesitamos hoy, más que razones para vivir, esquemas morales que hagan la vida posible.

Escribe J. L. MORENO-RUIZ

LOS MAS CAROS INSTRUMENTOS LITERARIOS

Inmenso goce para el lector el llevado a su sentir por el libro titulado *El instrumento más caro de la Tierra* (*), conjunto de relatos debidos a la pluma de Marcelo Cohen, joven escritor argentino, el cual, por razones obvias, vive su exilio en Barcelona, trabajando como traductor y como crítico literario. Inmenso goce, decía, pues, la lectura de los nueve relatos, agrupados en tres capítulos muy inteligentes (*Infatigables*, el primero; *Ocasos*, el segundo; *Síntomas*, el tercero), deparan ciertamente el conocimiento de cuáles son los más caros, los más perfectos instrumentos para la creación de literatura. Profundamente meditados—meditación a la cual precede el impulso genésico, las imágenes desnudas—, los relatos, en fin, en su plasmación última, totalizadora, componen obra única para la que no hay más nexos que lo imposible en apariencia: comunión de la coherencia historicista—narrativa—con el ser único de cada uno de los personajes y de cada una de las situaciones.

Los ambientes y las gentes que los pueblan, llenando esos títulos del volumen (tres para cada capítulo), son materia prima, el barro sin el cual no hubiera podido el escritor hacer sus narraciones.

De ahí que valga destacarlo, pues tal procedimiento contraviene la afirmación o norma de que no existen historias buenas o malas, sino buenas o malas maneras de narrar. Es cierto, pero sólo en parte. Pues, y éste es el caso de *El instrumento más caro de la Tierra*, la elección por excelencia condiciona para mejor a todos y cada uno de los relatos.

Claro está, todo ello no puede desligarse de lo que presumo es vital experiencia del autor. La evocación de lo argentino, o la evocación de amores adolescentes, o de amores de madurez terrible, o la investigación de ese mundo militar que tanta desgracia ha llevado y lleva a la Argentina, es, pues, recopilación de años impúdica—por ventura—y estéticamente—descripción del barro elegido para modelar, descripción del propio modelado—llevada al papel. Por ello, el personaje y su entorno sólo adquiere razón de ser gracias a la escritura de Cohen. Quizá (y algún escritor argentino así lo demuestra) de no darse la gran calidad literaria de Marcelo Cohen, esas historias relatadas no fueran más que costumbrismo garbancero, onanismo masoquista. Y seguramente de no darse esa vital experiencia que presumo en el autor, hubiera sido difícil

que Cohen escribiera lo que ha hecho y en la forma hecha. (Es la razón por la cual más arriba hablaba yo de la comunión imposible en apariencia.)

Puestos a preferir, y que se me permita la preferencia, me quedo, sin que ello, naturalmente, signifique rechazo de los otros capítulos, con el segundo, titulado *Ocasos*, y en el cual se contienen tres hermosas, lúdicas, dramáticas, narraciones. Estas: «Cartago», «Música en el jardín de Florencia» y «Las caderas de Sarita». Creo que en el mentado capítulo, Cohen hace síntesis del libro todo, y hace a la vez tabla rasa con su escaqueo erótico-literario para verificar el punto de inflexión precisamente, que tanto distingue a *Ocasos* de los otros dos capítulos. Cuando se rompe la vida de un país, y con ello la vida de quienes lo habitan, el drama anega también la vivencia más íntima, aunque sea ella cuanto anime las esperanzas de un futuro que al menos, tragedia de la existencia, se parezca a lo perdido. Recuperar no significa impedir el olvido; significa, simple y terriblemente, aferrarse al clavo ardiendo de lo que pudo ser más placentero de lo que fuera en verdad. Por ello, resulta más inquietante aún; más inquietante que la descripción de

horrores contenida en las historias de los otros dos capítulos, el titulado *Ocasos*. «Sarita se iba y nosotros, solos con su aliento, nos sentábamos junto a la ventana del Escorial para esperar que hiciera el camino de vuelta» (página 80 del relato «Las caderas de Sarita»). ¿Simple deseo o premonición de tiempos espantosos en los cuales la añoranza de aquellas caderas de la muchacha sería el pensamiento más humano de todos los prociados merced a la constatación de lo real?

«Las ojerazas hinchadas como buches de pavo, Felisberto acercó la cara al espejo, descubrió una hilera de pelos blancos en el lugar donde el pómulo derecho se acercaba a la patilla, pero no le pareció suficiente como para volver a embadurnarse. Con jabón además: ya no sabía lo que era la crema de afeitar»; así comienza el relato que da nombre al libro titulado *El instrumento más caro de la Tierra*. A veces, por la fuerza del paso de los tiempos, recordar el deber cotidiano del afeitado resulta tan consustancial y necesario como el recuerdo de las caderas que tenía una muchacha.

(*) Marcelo Cohen: «El instrumento más caro de la Tierra» Montesiños Editor, Barcelona, 1981.

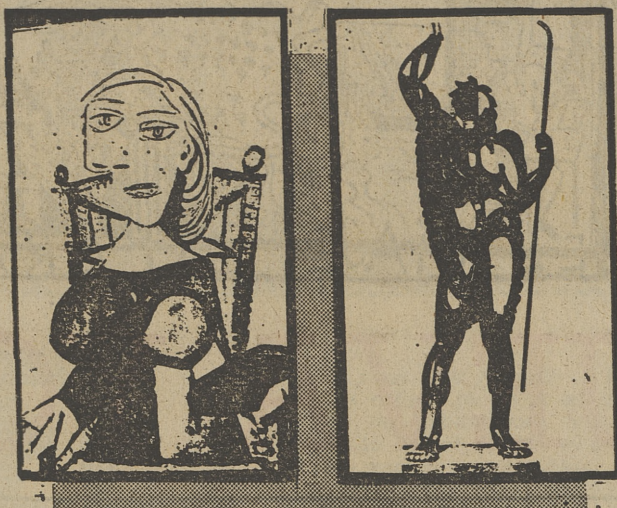
Escribe Juan Manuel BONET

Lo que nos vá deparando (en pintura) el otoño

—¿Tú, mañana, a qué inauguración vas, a la seria o a la frívola?
—¿Cuál es la frívola?
—La de Trajes para una fiesta.
—¿Y la seria?
—La de espejos.

El diálogo que acabo de transcribir lo escuché hace unos días, en no recuerdo qué inauguración. La muestra de trajes (Galería Ovidio) no la he ido a ver, o sea que no puedo opinar sobre ella. En cuanto a la de espejos (Ven a verte, Granson and Granson), les puedo asegurar que hacía tiempo que no había visto nada más falto de sentido, mal planteado y peor realizado. Empieza por un inenarrable catálogo, en el que aparte de aburrirnos por enésima vez con el discurso de lo lúdico, se nos agrede, se nos insulta y se insulta a los artistas participantes con un personaje de caricatura montañesa, que se supone representa la categoría humana «pintor». Los espejos en los que somos invitados a vernos son de calidad muy variable, predominando lo francamente malo. A lo sumo encuentro tres o cuatro que no me disgustan. Pero la cuestión no es esa, o sea que por esta vez no voy a hacer excepciones redentoras. La cuestión es la misma que quedaba flotando en el aire tras la exposición Tu disco favorito: que las portadas de disco las deben hacer los diseñadores gráficos, y los espejos los deben de hacer los diseñadores de espejos. A veces aparece un artista que en una perspectiva totalizadora (a lo Arts and Crafts, a lo Sonia Delaunay o a lo Warhol) se revela capaz de realizar portadas geniales o inmejorables espejos. Por desgracia sólo de tarde aparecen estos creadores con sentido del diseño total. Lo normal es lo contrario: que el artista, cuando le sacan de sus pucheros sólo sea capaz de idear «caprichos». En cuanto al diálogo con que abro estas líneas, pues qué les voy a contar a ustedes. A base de iniciativas así, de seriedades así, de frivolidades así, estamos yendo (y a marchas forzadas) hacia un modelo cultural barcelonés. Quiero decir barcelonés de los sesenta, que otras Barcelonas me merecen mucho respeto. En este Madrid que se parece cada vez más a la ciudad cuna de aquello que Cardín definió como el diseño, los caprichos encierran coros cada vez más amplios y cada vez más atontolinados. Invaden (vía eclécticos, neo-modernos o costureros) el territorio de la pintura. Se convierten en novedad cultural. Esperemos, por el bien de todos, que los artistas empiecen a no dejarse embarcar en tales empresas. O que, cuando lo hagan, sea movidos por razones de más peso; por la razón de su obra. Porque, obviamente, es perfectamente plausible que un artista, en un momento dado, no sólo sea capaz de diseñar un buen espejo, sino que necesite diseñarlo.

Al margen de estas cuestiones circunstanciales, la verdad es que en Madrid, ahora mismo, se pueden ver bastantes exposiciones importantes. Exposiciones que (a la vista de los diálogos que se escuchan) tal vez habría que calificar de serísimas. La Dirección General continúa en su línea de renovación y reflexión historicista. Coinciden, ahora mismo, los dos grandes conjuntos picassianos (MEAC y Casón), la muestra, igualmente picassiana, del Equipo Crónica (salas de Recoletos); la antológica de Gargallo (Palacio de Cristal); la exposición del arte en la época de Calderón (Palacio de Velázquez)... La Fundación Juan March propone un sensacional recorrido por Medio siglo de escultura, medio siglo



del que ya podrían aprender nuestros escultores locales. La Biblioteca Nacional dedica una pequeña muestra —cuyo «borrador», expuesto en Santillana durante el verano, ya comenté en estas páginas— a la memoria de Eugenio d'Ors. En cuanto a las galerías, visitándolas, también se pueden ver cosas dignas de elogio. Personalmente, destacaría la exposición del argentino Rómulo Macció, chez Juana Mordó. Macció, vinculado en los sesenta a nuestra escena artística, vuelve ahora con una pintura romántica, expresionista, de gran aliento. Luis Gordillo —que en los sesenta tan próximo se encontraba de Macció— vuelve él también, confirmándose como uno de nuestros grandes pintores modernos. Este parece haber sido el año de su definitivo reconocimiento público: Premio Nacional de Artes Plásticas, exposición en el Museo de Bilbao, y —ahora mismo— tres muestras simultáneas en Madrid (Theo, Cellini, Vijandel), Heinrich Ehrhardt enseña la producción reciente de Jörg Immendorf, uno de los representantes más polémicos de la nueva pintura alemana, Frank Stella, el mejor pintor surgido en el contexto del minimalismo americano, es objeto de una muestra de grabados en Grupo Quince. Además de todo esto, habría que recordar —aunque «un diario de la mañana» las silencie por sistema, a diferencia de lo que ocurría cuando sus páginas de arte las coordinaban, primero, Santiago Amón, y luego, Angel González García— que se siguen celebrando interesantes exposiciones de pintores jóvenes. Primeras, segundas o enésimas exposiciones, que nos hablan de esfuerzos y (en algunos casos) de obras ya plenamente en marcha. Este comienzo de curso nos ha traído individuales de Felipe Candel y de Manuel Salinas (Buades), de Alberto Solsona (Egam), de Julio Juste (Antonio Machado), entre otros. En el caso de Salinas, se trata de la misma muestra que estuvo el mes pasado en la galería Ciento, de Barcelona: lo más convincente de cuanto ha pintado el sevillano. Repito que de todo esto el lector del susodicho diario de la mañana no ha tenido ocasión de enterarse, y es una lástima, porque ahí sí que ya pueden decir algo parecido a aquello que decían los Luca

de Tena en sus buenos tiempos: «Lo que no sale en «ABC», no existe».

Para terminar este breve repaso de actualidad, mencionaré dos exposiciones muy dispares entre sí, pero ambas patrocinadas por la Universidad Complutense. Realismo en España (Escuela de Bellas Artes) y Ocho pintores presentados por ocho críticos (Fundación Valdecilla).

Bajo el título Realismo en España, se agrupan cuarenta y tantos pintores. Pintores de la realidad, fieles a uno u otro de los diversos modelos surgidos en los años cincuenta y sesenta: antañitesco, hiperrealista, académico fantástico, decimonónico. O sea, que en esta gran exposición —la primera de sus características— están presentes casi todos los realismos, excepción hecha de la Escuela de Madrid y de esas Otras figuraciones a las que la sala de La Caixa dedicará (a partir del 10 de diciembre a otra muestra).

Sería absurdo intentar desde este Mirador, la enumeración de nombres y cuadros. Habría mucho que destacar (una decena de nombres clave, más alguna que otra sorpresa), y mucho también que intentar olvidar. El recorrido se hubiera visto facilitado por un montaje por núcleos naturales (el grupo de Antonio López García, sus discípulos, los sevillanos, los hiperrealistas, los fantásticos). Tal como está colgada, nos vemos forzados a enfrentarnos a la muestra como a un salón, a un añejo salón del que pasear o repescar nombres y cuadros. Nombres y cuadros, ya digo, de los que ahora mismo no voy a hacer memoria. Eso, sí, están casi todos los que tenían que estar, aunque sea compartiendo el espacio expositivo con otros que no tienen tan justificada su presencia.

La otra muestra, la de los ocho pintores y sus correspondientes críticos (el proceso, naturalmente, fue a la inversa) es de un carácter muy diferente. Lo primero que llama la atención es el remozamiento de la sala. Parece que la Complutense está dispuesta a convertir este espacio en algo parecido a lo que fue —en los tiempos de Juan Antonio Aguirre— Amadis. El nivel de esta primera exposición, especie de salón de los ocho, es más que aceptable. Ninguno de los expositores viene a descubrir ningún Mediterráneo. Tampoco ninguno de sus presentadores lo pretende. El conjunto, una vez superada la primera impresión de déjà vu, interesa. Particularmente, destacaría los cuadros de Gemma Sin, presentada por Javier Rubio, y capaz por lo que se ve, de grandes cosas, dentro de un estilo moderno y emblemático; los de Felipe Candel, presentado por Angel González García, y del cual ya he tenido ocasión de escribir en estas páginas (a propósito de su mencionada exposición en Buades); y naturalmente los de Pedro Simón, que no en vano es mi presentado en la muestra, y que demuestra ser un valiente, valioso action painter. El resto de los expositores trabajan en campos que son, en líneas generales, los de la nueva escena española. Patricia Gadea (Huici), Rafael Arellano (Aguirre) y Leopoldo Pita (Calvo Serraller) son figurativos, todos ellos bastante verdes, aunque todos ellos con un mundo propio. Gonzalo Torné (Francisco Rivas) es un abstracto que se busca entre lo americano y lo europeo, con muchas ganas de pintar. En cuanto a Enrique Andrés Ruiz (Santos Amestoy) hace figura de extraterrestre o extraterrestrial respecto de sus compañeros; sus claves culturales son, obviamente, otras, y más primitivistas las de su tierra soriana, entreveradas de fórmulas tapiescas.



Adios, Natalie

Escribe PLACIDO

LA cinematografía mundial está, en los últimos tiempos, de luto permanente. Aún nos quedaba la tristeza por la muerte de William Holden cuando, súbitamente, otro de los monstruos sagrados del cine ha desaparecido. Natalie Wood ha sido, para una generación, algo más que un reflejo: ha sido una referencia. A medio camino entre el símbolo y el mito, Natalie ha sabido identificar a una juventud rebelde, a una ama de casa y hasta a una amante fiel de alto ejecutivo. La Filmoteca Nacional, en otro esfuerzo a los que ya nos tiene acostumbrados, ha preparado con agilidad y rapidez una semana a modo de homenaje póstumo.

NATALIE Wood nació en San Francisco (California) el 20 de junio de 1938. Comenzó su carrera cinematográfica a los ocho años con «Mañana es vivir» («Tomorrow is forever»), en donde ya empezó a mostrar sus singulares dotes dramáticas. Seis años de carrera cinematográfica infantil culminaron en «La estrella» (1952), donde interpretó el papel de hija de Bette Davis y demostró su auténtico talento. Su consagración llegó con «Rebelde sin causa», de Nicholas Ray, realizada en 1955, donde recreó un tipo de adolescente lleno de encanto frágil y fugitivo. En 1961, con «Esplendor en la yerba» se convierte en el prototipo de la heroína romántica moderna y logra una interpretación llena de

emoción y sensibilidad. Sus dotes de actriz, cantante y bailarina alcanzan su apoteosis en «West Side Story» (1961), en donde la fuerza de su atractivo, la profundidad de su temperamento y la madurez interpretativa la sitúan, sin duda, a la cabeza de las actrices de su generación.

DE su extensa filmografía, la Filmoteca programa la próxima semana «El candidato» (1972), «Esplendor en la yerba» (1961), «El potentado» (1959), «La rebelde» (1965), «Rebelde sin causa» (1955), «La última pareja» (1979), que es la última película de la actriz; «Un detective curioso» (1974) y «La pícara soltera» (1964). Es una amplia muestra que no incluye obras tan conocidas como «West Side Story», «Propiedad condenada», «La carrera del siglo» o «Gypsy», pero que es suficientemente ilustrativa de la vida profesional de Natalie.

POR otra parte, la Filmoteca ofrecerá también la semana próxima, y en semanas sucesivas, una amplia selección de películas soviéticas realizadas durante los años treinta. En nuestro país son conocidas, principalmente, las películas clásicas de los años veinte, sobre todo las dirigidas por Eisenstein. Sin embargo, el universo cinematográfico soviético inicia-

do en la década de los veinte, encontró su principal desarrollo y culminación en la década siguiente, a partir de lo cual sufrió un gran colapso coincidiendo con la guerra y la posguerra, colapso del que aún, y pese a notables realizaciones de indudable calidad, no se ha recuperado.

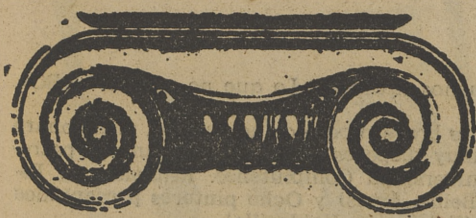
CUATRO películas inician el ciclo. «La ruina del imperio» (1929) es un filme que versa sobre la readaptación de un trabajador que ha tenido que superar la primera guerra mundial y la revolución. A través de una parábola cinematográfica se presenta la nueva situación socio-política rusa creada. «Suburbios», de Boris Bornet, realizada en 1933, es una crónica poética de los años veinte. El director, proveniente del FEKS (Fábrica del actor excéntrico), a través de la vida cotidiana de unos personajes muy pintorescos, nos muestra el aliento que anima la nueva vida del país. «Alegres compañeros» (1934) es una realización de Alexandrov, discípulo y colaborador de Eisenstein, película que parte de un equívoco en un balneario y que constituye una alegre y vital comedia de enredo, poniéndose en solfa toda una serie de normas de etiqueta social. Por último, «Chapaiev», de los hermanos Vasiliev, es una película épica que glorifica la figura del famoso jinete legendario. El filme nos narra el conflicto inicial y la posterior amistad de



Chapaiev con el comisario político Furmanov, y la lucha contra el ejército blanco. La historia concluye con la muerte en batalla del héroe, en una especie de sacrificio ritual que posibilita la victoria de sus tropas.

EN futuras semanas se proyectarán obras de otros realizadores, como Pro-tazanov, Jeifits, Miebviédin, entre otros; figuras capitales, aunque no muy conocidas, para comprender la evolución cultural de la URSS.

POR último, debe recordarse y recomendarse la visión de «El coloso en llamas» como continuación del homenaje a William Holden, y que se proyectará el próximo martes, a las ocho de la tarde. Además, en el ciclo Ochenta Años de Cine, la obra maestra «El nacimiento de una nación» se proyectará el jueves, a primera hora. Dos películas que, aunque hayan visto, merece la pena volverlas a ver.

LA
COLUMNA
ESCARLATA

(Viene de la pág. 3 de este suplemento.)

ría San Pedro de Arlanza en una Disneylandia medievalista y subácea...

La historia de tan utilitaria idea se remonta fundamentalmente a la década de los desarrollistas sesentas, cuando los técnicos proyectaban presas en no importa qué valles o variantes viarias sobre no importa qué curva de ballesta. Pero es precisamente en los democráticos ochenta cuando renace aquella idea en todo su esplendor tercermundista.

El pasado martes, en el Colegio de Arquitectos de Madrid se celebró, en el marco de una ilustradora exposición de estudios acerca del tema de San Pedro de Arlanza, un acto público, al final del cual todos los asistentes firmaron contra el proyecto de anegar aquel valle y contra el que el propio Colegio se había pronunciado ya. Al coloquio no asistieron ni los invitados que habrían de representar a la Diputación burgalesa ni al ente autonómico. Allí se dijo, y era verdad, que estas cosas suceden por concebir una ingeniería tercermundista faraónica y ochocentista. Y se dijo que gracias a ella —pues genera la más rapaz especulación— ya hay en proyecto sociedades constructores de urbanizaciones junto al futuro pantano de Retuerta.

EL MUSEO
NUMANTINO

TARACENA y Tudela, autores de una ejemplar «Guía de Soria y su provincia», destacan que no abundan en el mundo los museos dedicados a una sola localidad. Recuerdan allí los de Delfos, Olimpia, Fiésole, Pompeya y Mérida, al que unen el museo numantino de Soria, que en 1919, como se lee todavía hoy en una lápida clavada en el muro de aquella institución, don Ramón Benito Aceña «a sus expensas hizo construir».

DESDE 1919 hasta nuestros días ha llovido —y nevado— lo suficiente como para que el Museo Numantino requiera ciertas reparaciones. Sin embargo, en plena década de los ochenta, sobrevenida la democracia, está siendo desvirtuada la restauración —necesaria y sufragada por el Ministerio de Cultura— por un arquitecto local que sustituye la teja árabe del edificio con tejas industriales de hormigón teñido y destruye el alero con un canalón prismático pintado de bermeja, color industrial.

A muchos sorianos (entre ellos los miembros de una meritoria asociación cultural que se llama SAAS/2) les parece que la restauración es irrespetuosa porque el canalón de marras oculta las molduras y el juego de toda la cornisa. Por otra parte, les inquieta, como a nosotros, que se estén desvirtuando los fines específicos de dicho museo —recordemos, de nuevo, a Taracena y Tudela—, hasta ahora solamente numantino, en un intento continuo de privarle de su nombre e identidad. (Fue Gaya Nuño, crítico de arte y soriano, el primero en oponerse a esta tendencia, que no data sólo de ahora mismo.) Y, como parece que ya no va a ser un museo específico, el arquitecto está ampliando a su manera el hermoso edificio de Aníbal Álvarez, y colocando unos lucernarios —también de origen industrial— más propios de las naves de una granja avícola que de un museo como aquél.

MUCHO más grave, todavía, es que el mismo arquitecto está remodelando, que se dice ahora, el ya deteriorado lugar. Y que, de no remediarlo nadie, todo acabará haciendo juego con unos «urinatorios» del peor gusto, erigidos a pocos metros de la ermita barroca de La Soledad, cuyo derribo sería verdaderamente saludable, y de los que también es autor.

S. A.

NUESTRO HOMBRE EN SIGUENZA, CARACAS Y MANHATTAN

Escribe
SANTOS
AMESTOY



NUEVA YORK (Y 3)

VLVER a Nueva York desde el trópico era volver a tener aquella sensación de saltar de uno a otro de ambos mundos, aunque el salto se produjera dentro del llamado Nuevo. Sobrevolar el impecable mar caliente, bajo cuya tersura vitrea, bajo su luminosa superficie brillante se abrían selvas subacuáticas en las que nada la barracuda; divisar, a través de un cielo nítido, la mancha de La Española como un barrizal en medio de las aguas limpias; respirar en Maiquetía, pisando los pavimentos aeroportuarios y diseñados por Cruz Diez, la última bocanada del aire caliente de la Guaira que el acondicionador no logra detener; llevar volando el calor del trópico, que al poco tiempo habrá de sucumbir, estremecido, en el Kennedy Airport y en los ojos, la lujuria verde; la imagen de la palma real, planta de aberrante belleza que más parece hija de una lámina esotérica que de la Naturaleza, pues si su tronco es el de una palma, las hojas de su penacho son hojas de árbol sobre el eje de simetría, a cuyos lados vierten dos tubos vegetales sendos cuernos de la abundancia, el fruto germinal.

NUESTRO hombre había visto el jardín de la Universidad Simón Bolívar, diseñado por el español Antonio Robles Piquer, y le había parecido paradigma de la artística y posible transformación de la bendita abundancia del trópico en la que la palma reina sobre el paisaje.

MANHATTAN

ARELLANADO en el sofá trasero de aquella «limusina» negra de cuatro ventanillas por flanco, que, como siempre, le enviaban sus jocosos amigos de Nueva York para que su entrada en Manhattan fuera proporcionada al acontecimiento, cruzaba las avenidas del Este camino del «pent-house» sobre el verdor y los oros otoñales de Central Park, en el que sería recibido con hospitalaria exquisitez. Manhattan se le ofrecía con todos los signos de su capitalidad, que si no lo era de América e incluso del mundo, lo era del siglo XX. Roma de lo moderno, que allí es ya tradición. Aquella tarde, mientras divisaba el remate «reco» del edificio de la Chrysler, cuyos rayos de neón acababan de encenderse sobre una nube que hacía de bufanda en el cuello del rascacielos, ordenó al chófer —como solía en cada llegada a la ciudad— enfilar hacia aquella esquina de la 42 con Lexington y que luego tomase la Quinta Avenida para descender hasta el cruce con Broadway y retornar por Madison hasta la calle de alta y elegante numeración, en la que habría de alojarse. El paseo automovilístico, se decía, era para ir acomodando la vista a una nueva dimensión enorme de la que el panorama desde el «pent-house» que le estaba aguardando y el tamaño de aquella «limusina» procesional eran dos muestras elocuentes. Manhattan —decían los amigos— no puede ser contemplado más que desde una perspectiva magnificente. Ser pobre en Nueva York es tan malo como ser ciego en Granada: no ver.

LOS neones de la Chrysler se debían a la conmemoración del cincuentenario del edificio y habían sido previstos por su diseñador William Allen, pero no instalados hasta hoy. Entre la 45 y la 46 volvió a revivir aquella idea —cada vez más una certeza— de que la arquitectura de Nueva York contradice la historia oficial de la arquitectura moderna. Los edificios de Manhattan brotan de su propio solar impulsados por la necesidad de proyectar al cielo una afilada fantasía ecléctica e inverosímil. En términos negativos venía a probarlo la perturbadora presencia del espíritu racionalista y europeo del antineoyorquino edificio de la Pan-Am con el que Gropius pareció tratar de alterar el ritmo de Manhattan cerrando la calle, dejando su enorme edificio en medio de la isla, aislado y extraño.

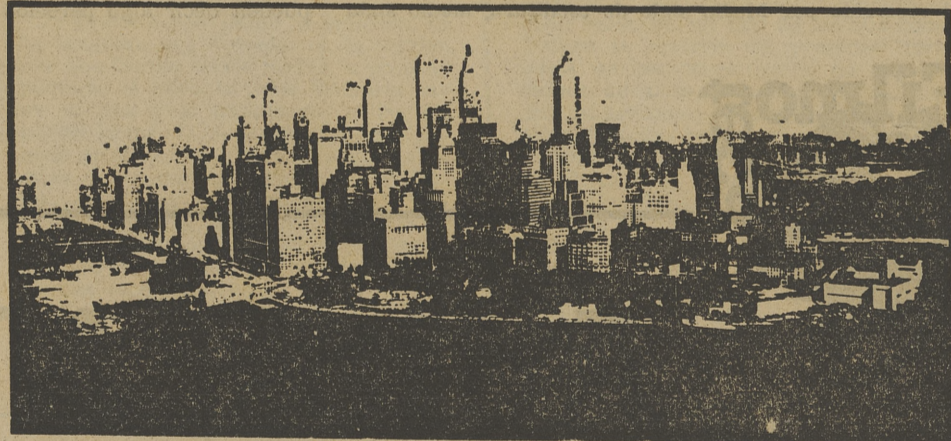
OTRA cosa era el faro (y falo) del Empire, construido en el año mismo de la crisis, uno de los últimos diseños modernos inmediatamente anteriores al triunfo definitivo del funcionalismo internacional, verdadera catedral de lo que ahora llamamos el «art-deco» y que su diseñador, F. Lamb, seguro que llamaría de

otra manera cuando imaginaba los volúmenes y los mármoles un tanto egipcios de sus espléndidos «lobbies». Pero era en la esquina, que ya divisaba, de la Quinta Avenida con la avenida Broadway, donde su teoría le parecía hacerse evidente en el edificio acañalado —a la vez que afilado como un cuchillo— que rasga en dos avenidas el curso hacia el down-town. De una delgadez, altura y audacia en sus proporciones que acentúan el efecto de perspectiva (ondulante en las fachadas laterales), el historicismo en la decoración de recargada labra de este edificio de Burhan, desconcierta a los historiadores ortodoxos y les lleva a creer que su autor, si bien puso en práctica los arriesgados postulados de la escuela de Chicago, parece contradecirlos con aquel regodeo ornamental, tan opuesto al progreso de las soluciones utilitarias inventadas por Sullivan y el propio Burhan. En cualquier caso, y aunque este edificio no era tan viejo ya como el rescacielos de la Wolworth, que tiene casi un siglo, señalaba muy bien la remota antigüedad de lo moderno en la capital de los palacios, los museos, que pueden prescindir de un «Guer-nica» porque tienen todo lo demás (incluido «Las señoritas de Aviñón»), y de los rascacielos.

SOLAMENTE en Manhattan encontraba nuestro viajero cierta tranquilidad y cierta calma que ninguna otra de las grandes ciudades era capaz de proporcionarle. Ello se debía, no sólo a que el tráfico de Nueva York es de los menos densos del mundo, ni a su clima variable, duro y limpio, ni a que Manhattan no alberga, con los vistantes incluidos, a más

tivismo ruso, en esta ocasión, junto a una muestra de horriblos neorealistas y otra de clásicos de los cincuenta, con un De Kooning apasionante y un Rothko hermosísimo) le brindasen las cosas más bellas que se puedan ver de este mundo de hoy. Ni que la última moda no fuera ya tratar de convencer al portero de Studio 54 de que la indumentaria propia era lo suficiente estrafalaria para poder entrar; ni preferir a la «Lone Star» o «The Ritz» en los locales de la Casa de Galicia, donde se puede ver al neotecnológico conjunto Devo; ni padecer una improvisación musical del famoso Woody Allen, un lunes, en Michael's Pub. Ni tener la certeza de que en las galerías de arte próximas a su «pent-house» se vende lo mejor del siglo XX, en los establecimientos de la Madison Avenue y en los de la calle 57, donde hacía unos días había expuesto Tapiés, un pintor del lejano país catalán.

TAMPOCO era lo más impresionante el repertorio de emociones y sabores fuertes que le brindaban los barrios latinos del West Side (con galerías dominicanas y puertorriqueñas, tan de raza y tan duras como las del Bronx o del propio Caribe; bares de salsa y sabor hispano, y balacera o boxeo de madrugada cuando los tragos estragaban los cerebros de los borricuas). Ni la evocadora Societá San Genaro, de Little Italy, distrito turístico y no turístico en el que la Mafia no consiente la violencia y venera al patrono de Nápoles, que, como el San Pantaleón de Madrid, licua su sangre cuando las cosas no parecen ir bien. Ni la desolación alcohólica del Boverly o la ácida dureza del East Village. Ni las



de millón y medio de manhattanes, ni a que entre sus dos riberas atesore todos los testimonios de la cultura que produjo el inmediato pasado, sino a la elevación del cielo, pues no es tanto que sus edificios sean altísimos, cuanto que el cielo está más arriba, y ello, lejos de producir el agobio que se le suele imputar, ensancha el alma, aumenta la propia estatura, despega de la tierra y proyecta el espíritu hacia lo alto. La imagen de Manhattan coincide con la imagen interior del alma humana del hombre del siglo XX. Es una isla fluvial y marítima de corazón boscoso (el Central Park, diseñado por William Cullen Bryant y soñado por Washington Irving) anclada por varios puentes, el más hermoso de los cuales lleva a Brooklyn y fue construido en 1861, cuando no había coches ni autopistas. Merece menos la imagen voraginosa de «Poeta en Nueva York que la visión ensimismada de Juan Ramón en el «Diario de un poeta recién casado» o en el poema «Espacios», y está por escribirse su cántico espiritual, la metáfora que de su forma haga la forma de nuestra morada íntima, hecha, también, de una isla poblada de afilados castillos interiores que se clavan en el cielo.

NO había de ser lo más atrayente que en Times Square y sus alrededores se siguiera representando el mejor teatro de masas de nuestro tiempo, ni que en el Lincoln Center pudiera elegirse entre casi todo el repertorio operístico. Ni que el Whitney Museum (aunque ahora hubiera una retrospectiva de Linchestein), o el MOMA, o el Guggenheim (todo el construc-

galerías del Soho —viejos edificios construidos en el siglo pasado para el comercio de la seda—, donde ahora exponía el minimalista Donald Judd (en la nueva Leo Castelli), o un escultor que se parecía a Gordillo, en esculturas, de nombre Stolz; o, en la Dia Art Foundation, las obras superminimalistas de Walter de Maria, «The broken kilometer» («Un kilómetro de troceada barra de bronce»), y «The New York earth room» («Toda una planta del «loft» del Soho cubierta de tierra neoyorquina»).

Sabía que su destino habría de ser el descenso desde el «Mid-town», el centro de los rascacielos, hasta el Nueva York de aquella casita burguesa donde James enfrentó varias almas no demasiado ejemplares en su novela «Washington Square», cuando el Manhattan finisecular se abría hacia las nuevas avenidas, entonces recién comenzadas. Aquellos barrios entre los rascacielos del «Mid-town» y los del «Down-town» financiero y antiguo. Los cafés, las «play houses», donde todavía se oye buen jazz; los pintores, los marginados, los estudiantes, los homosexuales de Saint Christopher y Bedford Street, los trostkistas de los años cuarenta, escapados de un libro de Dos Passos... Bajaría hacia el origen de la ciudad, hasta su verdadero centro, la entraña de su poderoso misterio. Bajar como los danzantes del Halloween en aquella fiesta heredada de los druidas de Inglaterra, víspera del día de difuntos, entre rascacielos o menhires; carnaval en otoño. Buscar entre las máscaras el verdadero rostro de la vida y de la muerte. El rostro de una fiel amiga que le esperaba allí desde la primera vez que desembarcó en Manhattan.