

VIERNES LITERARIO

LETRAS • ARTES • CIENCIAS • TEMAS DE LA CULTURA • BIBLIOGRAFIA GENERAL

Suplemento semanal del diario PUEBLO

Viernes 19 de febrero de 1982

EL CUADERNO

DE DAMASO SANTOS

SOLEARES DE LA CALLE DE RAFAEL ALBERTI

(Con motivo de su homenaje por tuense; y desde mi pueblo, su otro pueblo)

De Rute al Puerto parece que hay un millón de kilómetros, según los que nunca aprenden.

Pero bien mirado, el caso no ofrece ninguna duda: de Rute al Puerto, dos pasos.

Dos pasos por una calle, solitaria para algunos; para muchos, llena de árboles.

Calle escondida por donde se pasean los recuerdos de aquel Rafael de entonces.

Un Rafael que se acuerda del mar y sus luces altas, entre bajas calas negras.

Doña Colo —y su serrallo— ver que cruza por la puerta alguien con el pelo blanco.

¿Quién será ese forastero, tan parecido a aquel otro, que tenía el pelo negro?

Lino, el mulero, no acaba de creer que el tiempo mira por las abiertas ventanas.

De paso para Lucena, tiene su carro La Húngara bien atracado en la acera.

Barrio alto, barrio alto, donde La Encerrada cuida las macetas de su patio!

Y sigue la calle, sigue borrando melancolía, sin que nadie le alcance límites...

La calle de Rafael, las de los Enamorados, tan fácil de recorrer!

¡Esa calle que no es calle, sino vereda de atajo, corriendo como la sangre!

¡De Rute al Puerto amanece la trocha que al mundo lleva a Rafael y a su gente!

Mariano ROLDAN

Mariano Roldán nace en Rute (Córdoba) en 1932. Su primer libro es «Memorial en tres tiempos» (1955). En 1960 recibe el premio Adonais por «Hombre nuevo». «Ley del canto» se publica en 1970. «Poesía 1953-1973» se edita en 1974 y el mismo año ve la luz un nuevo libro titulado «Elegías convencionales». En 1979 aparece «Inútil crimen». En 1978, «Alerta, amantes». En 1980, Mariano Roldán recibe el premio Ciudad de Melilla, por «Asamblea de máscaras».



ALBERTI, AYALA Y LAIN

ALBERTI Y "LA EDAD DE PLATA"

CONSAGRADA la expresión con esta edición corregida y aumentada, matizada, contrastada (en Catedral), de José-Carlos Mainer, «La Edad de Plata», aceptémosla, aunque el autor, no suya, la quisiera discutir ahora. Antes que de nadie, de que fuera estampada como capítulo en su tomo VI de la «Historia de España», de Alfaguara, por Miguel Martínez Cuadrado, la conocí con palabras de José García Nieto en unas jornadas abulenses; pero no referida sólo hasta 1939 —desde el 1902—, como en el excelente, ya fundamental estudio de Mainer, sino hasta los días que corrían con luminosas estrellas de varias generaciones: el propio García Nieto había publicado en «Poesía Española», por ejemplo, la nueva versión del gran poema «Espacio», de Juan Ramón. ¿Y no teníamos de Rafael Alberti, entre otros libros —aunque con el mar por medio del exilio—, «A la pintura»? Marañón había hablado de un cuarto de Siglo de Oro, luego ampliado a medio. El homenaje que ahora tributa a Alberti su pueblo, el Puerto de Santa María, nos hace volver los ojos a aquel período primer odel poeta que escribiera con la luz salinera todavía los sobresaltos de «Marinero en tierra», «La amante», «El alba del alhelí», «Cal y canto» y «Sobre los ángeles». Fue deslumbrado descubrimiento nuestro en ese librito madrugador de por sí y de veras iniciado del 27 —y complementario de la antología gerardina—. «Poesía española contemporánea», de Angel Val-

buena Prat, que guardo como oro en paño, editado por la Ciap, en 1930. Monografías de aquella época —auriargétea—, en estos últimos años, entre tantos estudios de todas partes, dos libros en Gredos: «El mundo poético de Rafael Alberti», de Solita Salinas, de Marichal, y «Rafael Alberti, entre la tradición y la vanguardia», de José Luis Tejada. Aconsejable para una contemplación de todas las etapas, la antología de comentarios en la colección «El Escritor y la Crítica», de Taurus, edición de Manuel Durán. Estudiarle para sumarse a ese homenaje. También diciéndole, como nos le sabemos. Como hicimos —y retrotraigo del recuerdo el mismo espíritu— pensándole hace veinte años, junto a su mar, como Neruda, con más derecho que un árbol a su tierra de España. «Los poetas andaluces de ahora», ¿qué cantan? Pues versos suyos de Alberti, por lo pronto. Y yo, que no lo era. Enviándole después a América una tarjeta de todos. Anfitrión, en su pueblo, José Luis Tejada; organizador —como director de un cursillo de poesía en Cádiz— Rafael Montesinos, Ricardo Molina, Aquilino Duque, Fernando Quiñones, Julio Mariscal, Antonio Murciano, Manuel Manter oy Harria de los Reyes Fuentes. Disfrazaríamos a ésta de noviembre —y era agosto— si del acto del Puerto escribiéramos en alguna parte para no infundir sospechas en el centro oficial sevillano donde trabajaba.

AYALA Y LA REAL ACADEMIA

NEVAMENTE «Muertes de perro» y «El fondo del vaso», de Francisco Ayala. En Selecciones Austral, con la precisión, el profundo conocimiento —estructura, interpretación de sentidos y de la continuidad en el género— de un prólogo de Mariano Baquero Goyanes. En el gran tema del dictador que empezaron Valle Inclán y Miguel Angel Asturias, otro turno español con Ayala. Seguirán en América Roa Bastos y García Márquez, entre otros. (Otro turno español entre novísimos: «Lo que es del César», de Juan Pedro Aparicio. A colmo de esperpento, y a la vez de otras implicaciones simbólicas, y, también, en gran prosa.) Vinieron por primera vez ambas novelas —recientes todavía—, con el regreso —hasta hoy entreverado— del escritor. Dos partes de una misma novela, como «Nuestro padre San Daniel» y «El obispo leproso» de Gabriel Miró, o como quiere Baquero, las dos que integran el «Quijote». Ahora, también, una larga entrevista o una serie de ellas, formando un libro en Austral, obra de Rosario Hiriart, autora de dos bien conocidos ensayos sobre su novelística. Cuando llegó con estos libros, y pronto toda su obra —cicateada pertinazmente en algunas hasta el último momento por la censura— como cabeza, podríamos decir del coincidente con el americano «boom» de la narrativa española trasterrada, que diría Conte. En aquellos años, a cada vuelta

a España, copiosas entrevistas en periódicos y revistas. Con nosotros, la de Fernández-Braso. Pero Miguel, abandonándonos súbitamente por las artes plásticas, dejó interrumpida una serie de encuentros para libro, con Ayala, que hubiera sido precedente del de Hiriart, como lo es, en libro que ha dado la vuelta al mundo, su «conversación infinita con García Márquez» de buena parte de las realizadas con el escritor colombiano. Ayala venía a ocupar un papel parecido al de Borges, Onetti y Juan Rulfo en el estallido americano. Y pronto, y ya para siempre, le veríamos en el trío de los novelistas españoles del siglo, botados por una gran aventura intelectual; con el otro Ayala, Ramón Pérez de Ayala, oportunamente exhumado por Andrés Amorós, y el Gonzalo Torrente que triunfaba imparable con «La saga-fuga de J. B.». Vinieron todos los cuentos de Francisco Ayala y una obra nueva «El jardín de las delicias», que recibe el Premio de la Crítica en 1971. En las «Conversaciones», con Rosario Hiriart, sale el tema de la Academia. Fui de los que suscitaron el ingreso de Ayala ¿Por qué no entró? Contra lo que él dice, nunca es tarde. Por la Academia misma. Como Guillén y Alberti, que han hablado de sus rechazos por estos días, Ayala dice así: «Si en aquella ocasión en que los

(Pasa a la página 2)

A

Mercedes

Abreu,

viuda

de

Antonio

Espina



Permite, querida amiga, la publicación de esta carta, que, de primer propósito, sólo a ti y a tus hijos, a los muy allegados, estaba destinada. La redacté, cabalmente, el 14 de febrero de 1982, a los diez años de la desaparición de tu esposo, cuando un puñado de fieles os acompañamos al cementerio civil para que «su» tierra le acogiera. Más alambica aún parecía la figura de José Bergamín; consternación masculada la de Arturo Soria. Recuerdo el nervioso bullir devoto de Daniel Zarza, la doliente campechanía, por sí y en representación de su padre, de Valentín Alvarez. Y ahí la memoria, ya resquebrajada, se adhiere a la sombra y al vacío que sobre nosotros empezaba a proyectar. (¡Malhadado 1972! Sucumbían, por veces inexorables, a parejo nivel de admiración, Max Aub y Américo Castro. ¡Impune forma divina de desforestar a España!)

Escribe

Manuel ANDUJAR

(Pasa a la pág. 8)

Escribe J. A. UGALDE

LOS LIBROS, UN AÑO DESPUES DEL GOLPE

EL secuestro de los representantes de la voluntad popular, que, aterrados, vivimos el pasado 23 de febrero —casi un año después, hoy, se inicia el juicio—, ha provocado un interés, todavía precario y falto de la suficiente información, por los temas militares. Gran parte de los libros que han respondido a esta inquietud se han ceñido escuetamente a la valoración de los hechos del infausto día citado: tal es el caso del panfleto derechista de J. Aguirre Bellver, «El Ejército calla»; del comercialmente oportunista «Los Ejércitos después del golpe», escrito por el autodenominado Colectivo Democracia, o de «Todos al suelo»; irónico y desesperado relato escrito por Ricardo Cid Cañaveras, José Luis Martínez y otro grupo de periodistas; o de los escritos por los periodistas José Oneto, por un lado, y Rosa Villacastin, por otro.

SE han publicado también otros textos que desbordan los acontecimientos del 23-F y, desde uno u otro punto de vista, tratan de profundizar en la realidad del Ejército español y de sus estructuras sociológicas e ideológicas. A este grupo pertenecen: «Ejército y política en España», de Daniel R. Headrick, examen de una etapa decisiva en la conformación de la ideología actual del Ejército; la Fundación Universidad-Empresa ha publicado tres monografías sobre los estudios de oficialidad en los cuerpos armados de Tierra, Mar y Aire; el Grup d'Estudis Polítics de Barcelona ha publicado «La defensa nacional», resumen de unos coloquios y conferencias, en las que intervinieron el general Salas Larrazábal y el economista neoliberal Pedro Schwartz.

DESDE una perspectiva eminentemente antimilitarista, se han publicado el libro «Abajo los muros de los cuarteles», de J. García y F. Porret, reflexión lúcida y teórica del papel de los Ejércitos en la actualidad, y sendos números monográficos de la revista «El Viejo Topo» y «Transición», que acumulan trabajos de evidente interés sobre la situación militar española e internacional, las expectativas del desarme, los movimientos antimilitaristas y pacifistas y los planteamientos contrarios a nuestro ingreso en la OTAN.

Cuaderno de Dámaso Santos

Alberti, Ayala y Lain

(Viene de la página 1)

periódicos hablaron de tal posibilidad, y en que efectivamente recibí sugerencias y sondeos por parte de algunos amigos académicos, entre ellos, Dámaso Alonso se hubieran atrevido a ir adelante, no hubiera yo tenido objeción a cumplir el ceremonial del caso, porque en aquellas fechas mi ingreso en la Academia hubiera tenido un sentido: yo era un escritor exiliado a raíz de la guerra, inequívocamente adverso al régimen y mi incorporación hubiera significado algo, no tanto para mí mismo como para la Academia. Pero no debieron atreverse, y ahora sería demasiado tarde.

PEDRO LAIN, EN AMISTAD

CON notas de la crítica teatral que ejerció un tiempo, de su crítica literaria de toda la vida, palabras de homenaje, de recepción académica y necrologías, amén de la ocasión de otros artículos, se ha encontrado Pedro Lain Entralgo con abundante y coherente material para un libro que ha tenido cabida entre los periodísticos de la más diversa extracción en esa colección Espejo de España, que dirige Rafael Borrás en Planeta: «Más de cien españoles». Apuntes del natural, no sólo en retrato o semblanza, sino también del bullir pensante de sus personajes, sugeridores de las reflexiones y cavilaciones por donde siempre anda Lain: España como problema, cultura española, la espera y la esperanza, la empresa de ser hombre. Estos sintagmas se corresponden con los títulos de importantes libros suyos, cuyo simple enunciado alude a la constante ocupación y preocupación del pensador, al investigador y el escritor que Pedro Lain Entralgo es.

A este mismo capítulo pertenece asimismo el ejemplar extraordinario lanzado por los Comités Anti-OTAN.

SIN embargo, tal vez el texto que mejor ha acertado a unir las tristes secuencias del golpe del 23-F con la hermética realidad de nuestras estructuras militares, sus servicios de información, los alcances —siempre oscuros— de la red golpista y las consecuencias políticas y sociales de los sucesos protagonizados por Tejero, Miláns del Bosch y Armada, es el titulado «La alternativa militar. El golpismo después de Franco», de José Luis Morales y Juan Celada. El prestigioso «Times Literary Supplement» consideró este libro como el mejor de los publicados en torno al intento de golpe y su contexto. Más recientemente todavía, el citado libro ha recibido el premio Progreso, en base a cuanto supone «como profunda reflexión y análisis de lo que fue el 23-F, con aportaciones inéditas, estudios motivacionales, antecedentes y posteriores derivaciones políticas, sociales e institucionales de nuestra más reciente historia».

SI las palabras, recientísimas, del jefe del Estado Mayor del Ejército del Aire —«somos conscientes del derecho de nuestros ciudadanos a estar informados sobre las actividades y el sentir profesional de sus Ejércitos»— son algo más que meras palabras, es obvio que las suspicacias de algunos mandos militares deben cesar. Y es evidente que ese «estar informados» no se colma con las tradicionales giras que los periodistas suelen realizar a las maniobras militares o a los actos castrenses. Se trata, más bien, de lograr una transparencia acerca de los fines y medios de los Ejércitos del país y de someter tales fines y medios a la crítica de la opinión pública. Son las alianzas del Ejército, los billones que va a gastar en remodelación tecnológica, el crecimiento espacial de sus instalaciones —El Teleno, en León; la sierra de Cabañeros, en Toledo—, la educación e ideología transmitidas a la oficialidad y la orientación estratégica general, los aspectos que deben estar regidos por la democracia mayoritaria del país, etc., etc. Y eso es precisamente lo que también desvelan y denuncian Morales y Celada en «La alternativa militar. El golpismo después de Franco».

De Galdós a Lauro Olmo, de Menéndez Pelayo a Alfonso Paso de Ortega a «Cándido», de Maragall a Luis Felipe Vivanco, etcétera —y no sólo escritores, sino artistas, juristas, médicos, científicos de varia lección—, muertos o vivos, amigos íntimos o sólo amigos por haber hecho algo importante, más de cien... Con un «nosotros» generacional, no sólo explícito en un artículo especial, sino bullendo a lo largo de todo el libro. «Lain es como un río», le oí una vez a Marías. Un río que dice siempre —como el Duero gerardino— una misma canción, pero con distinta agua, con el agua inacabable de un discurso pluralmente alimentado de saberes, intuiciones y emociones. Cada personaje —remoto o cercano, de la misma u opuesta ideología, vivo o muerto —en amistad—. No concibe el entendimiento sin una simpatía previa. Por eso corrige así el clásico proverbio: «A mica veritas, sed etiam amicus Plato».

—oO—

«En amistad» se ha querido en este Cuaderno glosar motivos de varios escritores españoles, a quienes señala la actualidad. Lo he hecho de Alberti y Francisco Ayala, de Pedro Lain Entralgo y de José Carlos Mainer. Quedo urgentemente emplazado con Antonio Espina, en el décimo aniversario de su muerte, y de quien escribe para «Viernes Literario» hoy, Manuel Andújar. Se este Camilo José Cela propuesto para el Premio Nobel. De José Manuel Blecua, elegido académico de honor de la Española. (Y no me olvido de la promesa sobre las poetisas que dejé colgadas en una entrega anterior. También aprovecharé para aumentar la nómina con algún nombre más que no di, sencillamente, por lapsus de transcripción.)



EL PREMIO ESPEJO DE ESPAÑA

Y con Gibson hemos topado. Con Gibson y con Planeta, que editaba sus libros hasta ahora. Hace tres noches que se falló en Madrid el Premio Espejo de España. Ya saben: Luis Romero con «Por qué y cómo mataron a Calvo Sotelo», se embolsó los dos millones del premio. Gibson, que estaba allí, protestó ruidosamente. Según él, Lara le había rechazado su libro para Planeta, porque ya había contratado otro sobre el mismo tema. ¿Era este el libro de Luis Romero? Si así fuere —se comenta— el Espejo de España ya estaba dado. ¿O es todo un montaje más del editor barcelonés, tan amigo del escándalo publicitario? En cualquier caso, el libro de Gibson, editado por Argos Vergara, ya está en la calle. Ahora habrá que esperar a que Planeta —supongo que en tiempo récord— tenga en la calle el suyo.

¿EL MEJOR POEMARIO ESPAÑOL DE 1981?

LA semana pasada recogíamos lo que en las tertulias literarias se comenta sobre las novelas con más méritos, de entre las publicadas en 1981, para alcanzar el Premio de la Crítica. Hoy vamos a hacer lo mismo con respecto a los poemarios o libros de poesía. Por iguales razones que entonces exponíamos, queda descartado el de Jorge Luis Borges —«La cifra»—, publicado por Alianza Editorial a finales del 81. Y en las tertulias se habla de Dámaso Alonso —«Gozos de la vista»—, Sagrario Torres —«Regreso al corazón»—, Fernando Quiñones —«Muro de las Hetairas»—, Ríos Ruiz —«Una inefable presencia»—, Leopoldo de Luis —«Entre cañones me miro»—, Antonio Hernández —«Homo loquens»—, Blanca Andréu —«De una niña de provincias...»—, Salvador García Jiménez —«Épica de naufragos»—, Luis Antonio de Villena —«Huir del invierno»— y otros poemarios de Mariano Roldán, Ramón de Garcasol, José Carlos Gallardo, Juan María Jaén Avila, Antonio Porpetta, Antonio Enrique Eloy Sánchez Rosillo, Jorge Aranguren, Salustiano Masó, Antonio Domínguez Rey, Fernando Delgado y alguno más que no recuerdo ahora. Si que recuerdo los dos de Angel García López, pero Angel ya fue premiado en el 78 y, por otra parte, su libro más importante del 81 —«Santo oficio»— se compone de dos que ya publicó anteriormente. Por supuesto, entre los libros que ahora selecciona el jurado del Premio de la Crítica no figuran los de Ana María Navales, Santos Amestoy y Luis Suñén, puesto que los tres son miembros de ese jurado. ¿Pero cuáles son las posibilidades de los anteriormente citados, donde, como en los aspirantes al Premio de Narrativa, hay para todos los gustos? Eso se irá sabiendo en Zaragoza a partir del 2 de abril. El fallo —ya lo dije—, dos días después.

«Revista de Cultura Brasileña», núm. 52

LA Embajada de Brasil en España edita en Madrid una revista que ha conseguido un lugar preeminente entre todas las literarias y artistas que aparecen en castellano, tanto aquí como al otro lado del Atlántico. Su director, Manuel Augusto García-Viñolas, consigue darnos en cada número —aparte de una información muy valiosa sobre el momento cultural del país hermano— una colaboración de gran interés sobre el arte y la literatura brasileños, así como reflexiones de escritores brasileños sobre temas de su país o de cualquiera otra en el campo de la crítica y de la historia. Este último de «Revista de Cultura Brasileña» tiene un sumario enormemente sugestivo, tanto en el ofrecimiento de trabajos de creación como en críticas e históricos. En los ensayos, «Jerónimo Bosch y la pri-

Escribe: Jacinto LOPEZ GORGE

PERO TAMBIEN SE HABLA DE...

AS posibilidades de Cela para el Premio Nobel. Sí, se habló mucho de esto también. La noticia saltó a la radio, a la TV, a los periódicos. Y fue muy comentada. Pero igualmente se habló del largo homenaje a Rafael Alberti en el Puerto de Santa María. Y del aplazamiento del proyecto de ley de Propiedad Intelectual, cuyo borrador logró frenar el Congreso de Sigüenza. Por cierto que la Asociación Colegial de Escritores ha distribuido ahora un folletito con las resoluciones de ese II Congreso. Y se habló también, al menos entre los poetas, de los últimos premios convocados —el Puerta del Sol para libros de poetas menores de treinta y un años (Bases en Sol, 5-3, Madrid-14) y el Biblioteca Atlántida (Victor Pozanco, editor, Córcega, 269, Barcelona-8) — y el fallado el otro día en Albacete: Premio Literario Los Llanos, que en la especialidad de poesía ganaron Mariano Calvo López (nacional) y Alfonso López Gradoli (provincial) y en la de cuento, Vicente Pesa y Enrique Játiva.

ALGUNOS DE LOS MUCHOS ACTOS LITERARIOS

CADA día recibo cuatro o cinco invitaciones para asistir a diversos actos literarios. Pero en Madrid hay muchos más. Citaré algunos a los que fui y otros a los que, obviamente no pude ir. Conferencia «Del ensayo al lirismo», de Guillermo Díaz-Plaja, en «El autor frente a su obra», del Club Urbis; presentación, con almuerzo en Lhardy, del libro «Epitafios», de José Luis Coll (Editorial Planeta), con palabras introductorias de Summers; conferencias del ciclo de la Asociación de Críticos a cargo de Jiménez Martos, Carlos Murciano, Luis Suñén y Carlos García Osuna; lecturas de Juan Emilio Aragón (cuentos en el Aula Puerta del Sol) Concha Zarzoya (poemas en la Fundación Universitaria), Hugo Gutiérrez Vega (en la Tertulia Hispanoamericana), José Javier Aleixandre (Taller Prometeo) y Garrido Chamorro (Casino de Madrid); presentación en Madrid de Ediciones del Norte (Hanover, USA) en la nueva sede de Ediciones Hiperión; y conferencias de Juan Antonio Cabezas —«El terror al segundo milenario»— en la F Universitaria y de Miguel Galanes —«Últimas tendencias de la poesía española: culturalismo y sensismo»— en Los Jueves de la Biblioteca Nacional. También en el Casino de Alicante presentó Vicente Ramos «La paz nos esperaba», de Vicente Mojica.

DOS ANTOLOGIAS Y OTROS LIBROS

RECUERDAN ustedes aquella antología de la poesía social que tanto éxito tuvo en los años sesenta y de la que Alfaguara publicó dos ediciones? Pues bien, su autor, Leopoldo de Luis, me entrega en mano estos días una tercera e inesperada edición —las de Alfaguara se agotaron hace tiempo— que acaba de lanzar Ediciones Júcar. En las «Palabras para la nueva edición de esta antología», que precede a los prólogos anteriores, Leopoldo de Luis asegura que ahora se trata de presentar este libro como documento histórico o documento de época. Tal es la razón —añade— de que no lo modifique ni amplíe. Y más adelante: Sólo, para mayor eficacia informativa, se han actualizado las fichas bibliográficas que antecedían a la selección de cada poeta. Otra antología que recibo es la realizada por Antonio Domínguez Rey, que lleva por título «Antología de la poesía medieval española (desde los orígenes hasta el siglo XV)» y edita Bittácora. Se trata del primer tomo de una gran antología que abarcará también todo el siglo en cuyos umbrales se detiene. Además de los estudios preliminares sobre «La epopeya» y «Lirica primitiva» que preceden a los textos, en todas las páginas del libro aparecen numerosas notas al pie. Al final se incluyen tres comentarios de texto. Pero me llegan también otros libros que no quisiera dejar de citar, al menos. He aquí algunos (imposible hacerlo con todos): «La Quinta de Palmyra», de Gómez de la Serna; «Obra poética», de Rafael Morales; «El poeta es un fingidor», Antonio Mora; «El poeta es un fingidor», de Rosario Hiriart, que me envía la gentil Sylvia Martín, de Espasa-Calpe, Argos Vergara prosigue también con sus puntuales envíos: una nueva novela de Daniel Sueiro —«Estos son tus hermanos»—, una nueva edición de «El crimen de Cuenca» —el ya famoso libro de Salvador Maldonado— y «La noche que mataron a Calvo Sotelo», del irlandés afinado en España, Ian Gibson.

macía de lo fantástico», por Wladimir Alves de Souza; «Cuatro novelistas cariocas», por Ary Quintella; «Guerras navales contra los holandeses en el Brasil», por Ruben Amara Jr.; «El sebastianismo en Portugal y en el Brasil», por María Teresa Leal, y «Un escultor singular: Aleijandinho», por Juan Haro. En la sección poética, en versión bilingüe, «Versos al café», con poemas de grandes poetas brasileños actuales; Guillelherme Figueiredo, Ribeiro Couto, Saulo Ramos, Mario de Andrade y Cassiano Ricardo. Y notas de Carlos Alberto Azevedo, «Presencia exótica del Brasil en la obra de Thomas Mann»; José Guilherme Merquior, «La medida de la pasión»; James Will Robb, «Alfonso Reyes y Cecilia Meireles», y de redacción, «Lindolf Bell», premio Cervantes de Poesía, y «En la muerte de Gluber Rocha».

"MNEMOSYNE", DE MARIO PRAZ (+)

El paralelismo entre literatura y artes visuales

Escribe José Antonio UGALDE

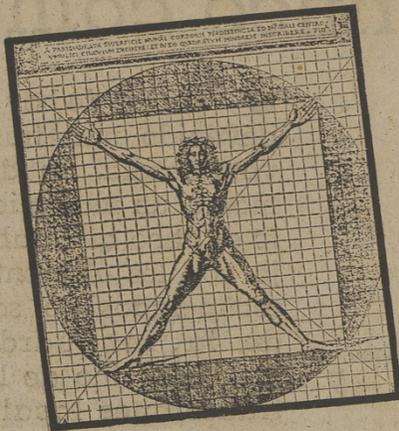


Figura d
Vitruvio. Hombre inscrito
en un cuadrado y en un círculo.
(Como, 1521)

Entre el hennin —ese típico tocado del siglo XV—, reproducido en esta misma página, y un pináculo del gótico flamígero hay un común aire de familia. El Renacimiento redescubrió la noción platónico-pitagórica de armonía y selló con ese carisma la obra de sus artistas y escritores: Leonardo pintó pensando que «el hombre es la medida del universo»; Leon Battista Alberti definió la belleza como «armonía y concordia de todas las partes, lograda de tal modo que cualquier añadido, sustracción o modificación sólo sea para peor»; Castiglione describió, de manera casi idéntica, la conducta del perfecto cortesano, al escribir «... y no sólo ponga cuidado en tener partes y condiciones excelentes, mas orde el tenor de su vida con tal orden, que el todo responda a estas partes, de manera que siempre se muestre uno y tal en toda cosa...». Las novelas de Henry James recuerdan, por su concepción fluyente de la conciencia, la pintura impresionista de Degas. Los ejemplos podrían multiplicarse...

La explicación de ese «aire de familia», la detección del «carisma» propio de un período histórico, también llamado «zeitgeist» o «espíritu de la época», es labor que ha ocupado a muchos hombres y ha provocado no pocas polémicas. Que haya paralelismos entre las distintas artes, una atmósfera que envuelve y hace reconocibles las imágenes y palabras y, tal vez, los templos, las músicas y las modas del vestir, es algo que no resulta difícil sospechar, pero sí arduo de demostrar. Es tarea propia de un erudito como Mario Praz, quien, en «Mnemosyne» —bello título para un libro—, la lleva a cabo con la fácil soltura de un caminante que va recogiendo flores y confeccionando un ramillete mientras pasea.

Los problemas, sin embargo, son muchos. Sobre todo en los primeros capítulos. Las alegorías, nacidas de la iconología de Ripa, se difunden por Europa en el siglo XVIII e influyen en multitud de pintores y poetas. Sin embargo, la dispersión de esas imágenes «no entraña necesariamente una similitud en cuanto a la poética y el estilo», sino tan sólo un paralelismo temático. ¿Dónde, pues, buscar el sentido profundo de estos préstamos e influencias? —se pregunta Mario Praz. Diderot, Lessing, Goethe, Walter Pater, Gautier, Baudelaire, Rimbaud, por citar algunos grandes nombres, ensayaron diferentes aproximaciones, todas sugerentes y todas subjetivas. Tras examinar hipótesis y objeciones diversas, Mario Praz toma prestado un concepto de la paleografía. El «ductus» —estilo de escritura— es el sello peculiar que posee toda forma de creación artística de una época: «Quizá todo se reduzca a eso. Cada época posee su propia escritura, o escrituras; si fuésemos capaces de interpretarla, descubriríamos un carácter e incluso un aspecto físico que le es propio —así como los paleontólogos logran reconstruir todo el animal a partir de un fragmento de fósil—. En adelante, dada la amplitud de la noción de «ductus» —que luego irá precisando—, se trata de penetración, de conjugar la veta intuitiva y la erudita.

LA FALSIFICACION COMO PRUEBA

Lo que ha sucedido —medita Mario Praz— es que se han buscado las correlaciones donde no se debía y, como con la «Carta robada», de Poe, se ha soslayado

lo que siempre estuvo a la vista, aunque nadie veía. Igual que Propp analizó una serie de cuentos populares y encontró una morfología arquetípica, con identidad de acción, aunque los personajes cambiasen, cabe preguntarse si tras la diversidad de medios expresivos de las artes se ocultan identidades estructurales.

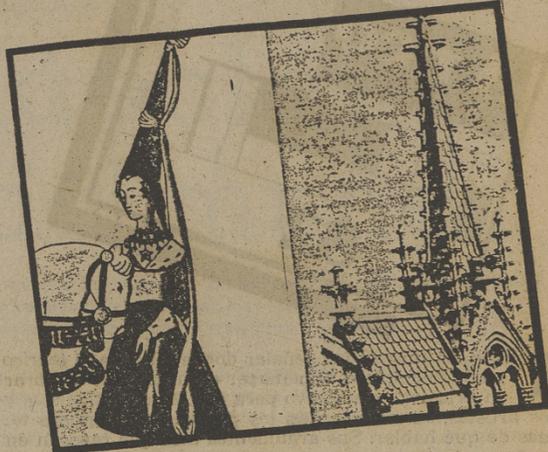
Una prueba sorprendente de que tales identidades existen la suministra el examen de las falsificaciones artísticas. «Quien en 1870 fabricó con éxito obras de Donatello comprobará que en 1930 su ejecución ya no logra superar el examen de los expertos.» Resulta que el tiempo revela la verdad a los estudiosos posteriores porque el falsificador aun siendo capaz de imitar con originalidad el estilo del falsificado se traiciona al añadir su propio gusto, su idea de la belleza, los signos propios de su época e inexistentes en aquella que trata de copiar. En consecuencia, el mejor banco de pruebas de la existencia de simetrías estructurales entre las distintas artes de un período estriba en comparar la obra de artistas que escribieron o de escritores que también practicaron las artes figurativas. Tras examinar la obra de algunos de estos personajes —Miguel Ángel, Pope, Blake, Dante Gabriel Rossetti y Víctor Hugo—, Mario Praz concluye: «existe una semejanza general entre las obras de arte de determinado período (...), existe una unidad latente o manifiesta en las obras de un mismo artista (...) y las tradiciones ejercen una influencia diferenciadora no sólo entre las distintas artes, sino también dentro del ámbito de un mismo arte.»

LA MADRE DE LAS MUSAS

Los medios y las intenciones conscientes son distintos para cada arte, los procedimientos técnicos y la genealogía teórica de cada obra divergen incluso dentro de un mismo arte. Y sin embargo, en la memoria estética confluyen todas las artes; dicho a la manera antigua, Mnemosyne es la madre de todas las musas. El poeta Wordsworth y su contemporáneo, el pintor Constable, expresan, cada uno a su manera, una experiencia fundamental consistente en situar en la Naturaleza energías vitales tintadas de carácter religioso, sin apelar por ello a ningún trasmundo: «Constable cristaliza ese sentimiento allí donde éste limita con las imágenes de las cosas; Wordsworth pone en palabras las impresiones indefinidas que ese sentimiento produce en nosotros antes de adoptar esa simplificación que ha de convertirla en imagen visual.»

Esclarecidos, dentro de lo que cabe, los equívocos, Mario Praz se entrega, a continuación, a un gozoso itinerario comparativo. En el Medioevo, catedrales góticas, escrituras cristianas y la «Divina comedia», de Dante, se proyectan buscando idéntica elevación del alma hacia lo ilimitado y suprasensible. La persecución de la unidad se manifiesta tanto en la filosofía escolástica (unificación del conocimiento), como en la alquimia (reducción de los elementos a un componente fundamental), como en la doctrina política (Estado universal jerarquizado a imagen de la Iglesia).

En el Renacimiento retornan los valores de la armonía o eutritmia pitagórico-platónica y los ideales éticos del paganismo helénico. Entre el ideario arquitectónico de



El hennin
y el pináculo gótico

construir «a escala humana» y los comportamientos promovidos a virtud por Shakespeare o Castiglione —honor heroico; exaltación de la lealtad, la amistad y la apoteosis, mientras le deshonra pública se convierte en la mayor desgracia; perpetuación a través de la descendencia...— hay analogías y correspondencias no sólo ambientales, sino estilísticas, que Mario Praz analiza.

El Manierismo artístico y, luego, la Ilustración literaria destruyen los ideales renacentistas. En lugar de la universal armonía interesan lo pintoresco, lo anecdótico, lo particular; en suma, lo subjetivamente interpretado por el creador; Hume, al decir que «La belleza no es una cualidad de las cosas mismas: sólo existe en la mente que las contempla, y cada mente percibe una belleza diferente», ejemplifica las transformaciones que se experimentan en los siglos XVII y XVIII, visibles en pintores como Pontormo y, antes, en Bronzino o Arcimboldo, y en escritores como Scève o Sidney.

El Barroco, además de la acumulación de detalles parciales, se inclina a lo sinuoso y curvilíneo: «en lugar de la bella serenidad (renacentista o neoclásica), un movimiento sugestivo», dice Mario Praz. Es también el momento en que privan los originales puntos de vista desde los que deben verse los objetos y en que se democratizan los personajes representados. Hay un ilusionismo pictórico en la pintura de las cúpulas eclesiales (Bernini, Andrea Pozzo), en el manejo de la luz y la atmósfera propias de Caravaggio y Rembrandt, en la arquitectura de Borromini, en la poesía de Dryden al utilizar artificios de composición para expresar estados de ánimo.

EL MUNDO CONTEMPORANEO

En los siglos XIX y XX la situación se complejiza extraordinariamente, por muy diferentes motivos: a finales del XVIII, la arquitectura parece perder su fuerza como guía de las restantes artes; la simetría se concibe como parálisis y muerte y el desequilibrio o la inarmonía surgen como principios de nuevas organizaciones de sentido; introspección y análisis psicológico cobran vigor en todas las artes; y, por último, según, ciertos estudiosos, la verdadera unidad visible en este período queda reducida a la reiteración de unas series temáticas: multitud, masa, comunidad sin historia que van adueñándose de las preocupaciones de artistas y literatos; y, por otro lado, instantes fugaces, fragmentos de paisajes, fórmulas impresionistas —nacidas tras la invención de la fotografía— que agudizan el proceso de independencia del color o de la técnica en la pintura y que influyen, después, en los procedimientos narrativos de una Virginia Woolf o de una Henry James.

Con la tesis de una interpenetración espacial y temporal —fruto de que «cada instante del tiempo plantea posibilidades infinitamente variadas», Mario Praz aborda, por último, con una dosis reconocida de precariedad, los paralelismos visibles en las artes y letras del mundo contemporáneo.

(*) «Mnemosyne», de Mario Praz. Versión castellana de Ricardo Pochtar, Editorial Taurus, 260 páginas y 121 ilustraciones.

Escribe Gerardo IRLES

NOSTALGIA DE JAIME GIL DE BIEDMA

La generación de 1959 coincide con la reaparición de la sociedad civil en España (cualquier lector de Tamames lo sabe). La nueva camada poética, europeizada, se desdobra entre los conflictos obreros y la aventura amorosa íntima (que ya no es Dios, Castilla o el amor oscuro de los metafísicos de posguerra). España, país acostumbrado a recoger el sufrimiento en su arte, acepta antes el realismo socialista que el lirismo individual. En nuestra sensibilidad es difícil admitir que la felicidad —y hasta el infortunio— pueda ser hedonista. «cosa de uno». Al español le es espinoso mantener «vida privada». Cuando nos representamos lo hacemos mediante las zarzuelas, en un patio de vecinos o en un confesionario los más recalcitrantes. El cura o la portera siempre tienen acceso a nuestra alma. Algunos poetas es eso lo que buscan entre sus lectores: curas o porteras para hacer penitencia o maledicencia. Muy pocos optan por la conciencia poética del lector.

Experimentado en los esplendores y las miserias de la literatura —así como de la vida, «son semblable, sa

soeur»—, la trayectoria del principal poeta de la generación del 59, Jaime Gil de Biedma (Barcelona, 1929), es paradójicamente una aspiración al silencio. Son las calas de esta evolución las que ha seleccionado para Alianza (1) una buena especialista de Biedma, Shirley Mangini, con prólogo de otro admirador, Javier Alfaya, con el título de «Antología poética».

De formación cultural anglosajona hasta en sus modales (aunque el devenir de los años le haya deparado una figura obispa, como él mismo la califica), ejemplar infrecuente del escritor eliotiano —combinando los negocios del tabaco con los poéticos sin remordimientos, o al menos sin exteriorizarlos, pues quizá sea en esto donde reside la «calidad» inglesa—, Gil de Biedma elabora su escasa poesía (4 libros) en función de una brillante poética (compendiada en su «El pie de la letra»). Preocupado por el «juego de hacer versos», incluso por su «utilidad», la poesía de Jaime Gil de Biedma nos muestra su «educación sentimental», lo que vale decir amorosa.

Miembro consciente de su época histórica, hará versos melancólicamente políticos, nos recordará que él también viajó por Europa y conoció París y la canción «gauchiste». Pero lo que a Biedma le importa es el recuerdo amoroso de la carne, de los sujetos de su deseo. Su posible paganismo estriba en la identificación entre amor y juventud, con su revés complementario: el adulto, la aparición de los años, la vejez, el descrédito para la sublime ocupación. En «Desembarco en Citerea» nos confesará: «y en el amor —él lo sabe—, aunque no tiene aún que dar dinero / tiene ya que dar inteligencia». En esta inteligencia que es ya mercancía para el amor (y como tantas otras cosas, perecedera), encuentra, empero, la asunción de la edad; esto es, de la soledad. Producto de su «decepción» ante la poesía (leer el poema «El juego de hacer versos»), nos entregará en 1968 sus irónicamente titulados «Poemas póstumos», con membretes tales como «No volveré a ser joven», «Contra Jaime Gil de Biedma», «Después de la muerte de Jaime Gil de

Biedma», «De vita beata», «Artes de ser maduro»... En 1979 publica —convertido en su propio albacea testamentario— el poema «De senectute». La vida, sí, es algo que les ocurre a los jóvenes (que le ocurrió a él en su juventud), pero «No es el mío este tiempo». Soportando como puede su madurez (una especie de purgatorio terrestre) «ya nada tengo más que mis cuidados», dirá con Góngora. Y concluirá, con el tono moderadamente dramático que le caracteriza: «De la vida me acuerdo, pero ¿dónde está?». Después ha vuelto a callarse. Nunca lamentaremos lo suficiente su educación inglesa, su impecable silencio poético.

Este artículo debe leerse como si versara sobre un ser ausente, en tiempo pasado. Como es bien sabido por sus lectores, Jaime Gil de Biedma, así lo ha dejado escrito, ha muerto.

(1) «Antología poética», Editorial de Bolsillo, núm. 857, Madrid, 1981.

Escriben Francisco RIVAS y Javier RUBIO NAVARRO



ACHILLE BONITO OLIVA

El crítico como

RESULTA muy difícil señalar dónde termina el teórico y dónde empieza el mánager encargado de elaborar un bricolage discursivo para que los coleccionistas y los artistas, los estudiantes, los periodistas tengamos temas de qué hablar. Sus argumentos dice que reposan en la fenomenología, en el psicoanálisis, en la lingüística, en la teoría de las catástrofes. Su punto de referencia histórico es el manierismo, su creación más reciente la transvanguardia, algo así como el más difícil todavía, el todavía un esfuerzo más a ver si aguanta este mundo frágil y apasionante para quienes están dentro del mundo del arte moderno internacional.

¿Qué es eso de la transvanguardia? Pues el puzzle tipográfico que arropa los productos elaborados por cinco artistas jóvenes de edades comprendidas entre los treinta y seis y los veintiocho años. Sandro Chia, Francesco Clemente, Enzo Cucchi, Nicola de Maria y Mimmo Paladino, cinco nombres que uno se encuentra ahora hasta en la sopa. El libro que lleva ese título, editado por Politi, reproduce muchas ilustraciones de esos artistas y el texto de Bonito Oliva, qué chiste más fácil en tres idiomas. Es de suponer que a cada comprador de un cuadro le regalan un ejemplar. Pero atendamos un poco a sus argumentos.

ABO. El arte de hoy ha devenido una transvanguardia, un arte nómada, un movimiento errático, que trabaja con los elementos recuperados no sólo de la vanguardia histórica internacional, sino también de las tradiciones locales, olvidadas. El crítico sigue teniendo un papel de vanguardia porque actúa con velocidad, seleccionando, teniendo sobre todo en cuenta el sentido de la calidad. Su

ESTE hombre menudo, como un César salido de Astérix, nacido en Caggiano (Salerno) hace cuarenta y tres años, es una auténtica «vedette» del mundo del arte internacional. Dicen que él ha sido uno de los muy escasos, junto, tal vez, con Germano Celant, críticos extranjeros que han conseguido que sus criterios atravesaran el telón americano y consiguieran, los artistas por ellos apoyados, un puesto en aquella escena ultra-atlántica. Profesor en la Escuela de Arquitectura de Roma, autor de estudios históricos sobre el manierismo y de libros divulgativos sobre el arte de vanguardia, distribuidos y editados por el editor de «Flash Art», y amigo de Lucio Amelio, el galerista napolitano, es, con ellos, la punta de lanza del arte italiano, del que tanto se oye hablar hoy.

estrategia selectiva tiende a dirigir su mirada sobre una más reducida del arte que la que le correspondía anteriormente, cuando se exigía de él idealistamente, una función catastral, catalogadora, objetiva, absoluta. El crítico trabaja con parcialidad, con subjetividad, concentrándose en una parcela. Esas eran las características de la vanguardia que hoy pertenecen sobre todo al crítico. Este sostiene el arte no como un puro registro, con un papel secundario, sino asumiendo un papel dep rotagonista que selecciona no sólo los artistas, sino también los discursos, las líneas teóricas que le llevan a realizar una especie de poética crítica. Su práctica no es simplemente de pura reflexión estadística sobre la realidad cultural, sino que cabalga en el presente para crear hipótesis en el tiempo más largo de la historia, con una capacidad de invención desconocida hasta ahora en la crítica.

A Bonito Oliva se le reprocha, quizá menos cuarenta y tres años de lo que lo hizo su presentador en su conferencia de ARCO-82, Angel González García, infligiéndole un golpe, más que bajo previo, del que sólo se recuperaría al día siguiente, en reunión con un grupo de artistas españoles jóvenes, se le reprocha, decimos, el haber cambiado muy rápidamente de criterios selectivos, pasando del llamado genéricamente conceptual a esta especie de figuración que es la transvanguardia. Se defiende.

● «El arte de hoy ha devenido una transvanguardia, un arte moma, un movimiento errático, que trabaja con los elementos recuperados no sólo de la vanguardia histórica, sino de las tradiciones locales también»

ABO: Entre mis primeros libros y este último han tenido lugar una serie de transformaciones que han modificado sustancialmente el mundo y también el panorama artístico. Empecé a meditar sobre una serie de artistas que trabajaban en el campo de la antiforma, del conceptual, del procesual, del land-art, del arte del comportamiento, en fin, del arte de los setenta. Pero ese panorama cambia con los acontecimientos que tienen su punto culminante en 1973, con la guerra del Yom-Kippur, la crisis energética, cultural, semántica, moral, lingüística, social y política. Se trata de una auténtica catástrofe que nos introduce en otra dimensión histórica. Ya en mi libro titulado «Autocrítico automóvil a través de las vanguardias», publicado en 1977, hablaba de un arte que se libra del experimentalismo histórico y asume un papel más relajado, es decir, que esa catástrofe de la que hablo tardó algunos años en manifestarse a través del arte. Pero ya previamente yo había ido elaborando lo que ha sido mi propia estrategia de selección, basada en la parcialidad y en la subjetividad, y que no ha variado sustancialmente, aunque, lógicamente, lo que ha cambiado son los artistas escogidos.

Posmodernismo y transvanguardia son términos próximos, sí. Se trata de dos dimensiones culturales sincrónicas que se desarrollan paralelamente. Posmodernis-

UNA FERIA Y UN COLOQUIO

Escribe Santos AMESTOY

A Gerardo Delgado, de quien admiro sus elegantes cuadros, esta crónica

EL pasado miércoles quedó clausurada la primera feria de arte de Madrid, llamada Arco-82. Ocasión que no se solemnizó, ni falta que hacía, ya que todo el inexpressivo rostro del Poder había pasado solemnemente por el Arco. Desde la ministra de Cultura y el ministro de Hacienda, el día de la inauguración, al alcalde de Madrid, el presidente del Gobierno y algún que otro ministro suelto.

La mayor de las solemnidades la aportó el público de esta ciudad y de este país (numerosos visitantes procedían de ciudades varias, venidos ex profeso. La larga cola en la taquilla para pagar la entrada de cuarenta euros y asistir a un acontecimiento sin precedentes entre nosotros, mantenido día a día durante los siete que ha durado la feria, ha probado una vez más la excepción: que el nivel de cultura, las expectativas y el interés del ciudadano medio están muy por encima de la mediocre oferta cultural, informativa y hasta ideológica que los administradores de la cultura, la información y las ideologías le asignan.

● El Arco ha sido una buena feria. Desde 1972, cuando los Encuentros de Pamplona, no había habido en nuestro país una confrontación semejante. Pero ha sido una feria mínimamente internacional. Ello hace pensar que su supervivencia pasará por la consideración autocrítica de esta primera experiencia. Circulaba en los pasillos, poco antes de la clausura, el rumor de que sus promotores y organizadores estaban pensando potenciar en la próxima edición la vertiente cultural, como apoyo a su específica naturaleza exhibidora.

● El éxito de la feria no ha hecho si no subrayar algunas de las carencias que padecemos: Pone de relieve la falta de una Bienal de Madrid; indica que, si el coleccionismo español no es potente, el Estado —en un país en el que no se adquiere un buen cuadro extranjero desde los tiempos de las colecciones reales, tan atentas durante varios siglos al arte universal—, debería ejercer su apoyo subsidiario para atraer a las galerías foráneas, y hace pensar en la inexistente política cultural exterior en materia de artes plásticas, reducida a intercambios y a la presencia en las bienales y congresos internacionales, articulada según la rutina que cristalizó en el antiguo régimen.

● Conferencias, coloquios y recitales han acompañado a la exhibición ferial. Argan, Glozer, Rudi Fuchs (el hombre de la Documenta de Kasel), el galerista napolitano Lucio Amelio y el crítico italiano Achille Bonito Oliva, entre otros. El día de la clausura (Paloma Chamorro me hacía notar el error de colocarlo al final) se celebró uno de los más esperados coloquios. El tema era la última generación de pintores españoles, tan coincidente en su variedad y eclecticismo con los cambios de rumbo operados en el plano internacional de las artes plásticas, a la vez que sustentadora de posiciones propias y, seguramente, de un nivel de calidad objetivamente situable en la primera línea de la actualidad. El coloquio se abrió lastreado ya por el peso de algunas actitudes foráneas: En tono de provinciano cosmopolitismo, el galerista Amelio; despiste y prejuicio respecto a la tradición plástica española del hombre de la Documenta (rastreador del rasgo Goya, fuerte o áspero como etiqueta típica de lo español, en tanto que negro); chalanería envuelta en literatura crítica, la del italiano Bonito Oliva, quien en esta misma página cuenta a Francisco Rivas y a Javier Rubio lo que su etiqueta la «transvanguardia» pueda ser, y quien dejó entre nosotros la sensación de que sólo un inmigrante salernitano en Roma puede albergar la esperanza de convencer a pintores, críticos y coleccionistas españoles de que lo que aquí, en Francia, Alemania y Estados Unidos —en diversas formas y aportaciones— se viene cocinando hace años no es si no tentativa que no ha sido viable hasta que él y el aparato del negocio, la prosa y las revistas italianas vinieran a ponerle la travestida etiqueta de la «transvanguardia europea».

● Sobre la sala del coloquio se cernía la amenaza, traída por estos críticos-marchantes, de que la batalla comercial —bajo especie poética— se va a centrar en la invención de una oferta europea que pare la oferta americana. «U os hacéis transvanguardistas y europeos o no vais a jugar aquí», parecían decir. Y el coloquio podía haber servido para ahuyentar el temor que la amenaza esparció. Podía haberse contestado la inconsistencia teórica del etiquetador Oliva, y haber explicado por qué lo más novedoso y sustancioso de la oferta española en esta feria venía dado por la invasión de pintura, más que transformista posmoderna. Y hubiera sido lugar idóneo para discutir el puesto de los pin-



tores de las generaciones inmediatamente anteriores, así como para marcar las diferencias de criterio y los errores cometidos en el interior mismo del grupo generacional, cuyas claves el coloquio trataba de suscitarse.

● Pero no hubo, propiamente hablando, coloquio. No lo hubo porque el pintor sevillano Gerardo Delgado (generacionalmente, intermedio), tras manifestar —lo que es rigurosamente cierto— que no hablaba por resentimiento, ya que su éxito en la feria había sido uno de los más notorios, decidió verter sobre la sala y sobre nuestras cabezas (coloquiábamos bajo la dirección de Boner Correa, Simón Marchán, Rivas, J. M. Bonet, el pintor sevillano y el cronista) la expresión escrita de su propia zozobra interior.

● Hay veces en las que el cronista es también parte del asunto de la crónica. Tal mi caso en esta ocasión (y no por afán de periodismo protagonista, sino por avatares del pluriempleo). Este cronista recibió de Gerardo Delgado, poco antes del coloquio, la confesión de sus intenciones. Ante tal perspectiva decidí romper el texto que había escrito e improvisar una decepcionada introducción al tema. Traigo aquí la anécdota particular en la esperanza de que ella me ahorre un comentario al coloquio, lo que la admiración a este pintor español me impide. Queda la crónica.



Escribe PLACIDO — Ayudas

Esta tarea, que se lleva a cabo bastante bien, debe completarse con una eficaz gestión en el pago del Fondo de Protección a la Cinematografía, ese 15 por 100 sobre los ingresos de taquilla que permite la subsistencia de bastantes empresas de producción. Pero el pago de ese Fondo debe

PARECE ser que quienes tienen el deber de ayudar al cine español están empezando a darse cuenta de su obligación moral. Desde hace muchos años se viene hablando constantemente de la crisis del cine, por lo que habría de decirse, para hablar con propiedad, que la situación de la industria cinematográfica española no es de crisis, sino que es una situación estable dentro de su baja actividad y rentabilidad. Las crisis son estadios pasajeros, una especie de paréntesis entre dos situaciones mejores. El cine español ya no está en crisis: es que es así.

Lo mismo puede decirse de la situación económica española, en la cual se inscribe la situación económica cinematográfica específica. No hay tal crisis económica; hay una economía general de alto crecimiento de la inflación y generadora de desempleo. Que esta situación sea o no crítica es otra cosa. Pero crisis, lo que se entiende por crisis, ya no puede llamarse a una situación que dura nueve años.

EL cine español necesita tres tipos de ayuda. La primera proviene de la propia Dirección General de Cine, que debe hacer cumplir a rajatabla la cuota de pantalla y el control de taquilla para que no haya fraude ni quede desprotegido el cine español ante el creciente e imparable poder de las superproducciones que llegan de la maraña de las multinacionales.



agilizarse de la forma más rápida posible, de manera que no puedan utilizar las productoras que cierran el negocio, o hacen películas, la excusa de que el Estado les debe y no les paga.

La segunda ayuda tiene que provenir de los organismos, que, de una forma u otra, hacen la competencia al cine. Entre ellos, y de manera muy especial, está la televisión. Ahora se pone en marcha un programa de ayuda o promoción del cine español, los domingos por la tarde y en la segunda cadena. No es bastante. Quizá programando películas españolas buenas, que elevaran la concepción que de nuestro cine tenemos los propios españoles, sería una ayuda más eficaz. Para ello habría que acompañar tales programaciones con una

protagonista

mo en la arquitectura y transvanguardia en las artes figurativas, en la pintura. El detonante es el mismo, esa catástrofe de la que estamos hablando, esa es su condición histórica. La situación se caracteriza por la falta de modelos de desarrollo político y económico, una situación horizontal que ha desembocado en el terreno artístico, en el eclecticismo, o sea, la capacidad de situar juntos lenguajes de diversa extracción y de ensamblarlos en una sola imagen.

La teoría de las catástrofes nos explica cómo aplicar ese concepto a la historia y verla no ya como una evolución de los acontecimientos, sino como una fractura continua de los elementos precedentes. Se puede aplicar también al terreno artístico, sin que por ello haya de tener un sentido dramático. Hay que verla como una matriz del desarrollo del arte. Según esto, encuentro que existe un buen ejemplo de aplicación en el manierismo. En ese período nos encontramos con una crisis religiosa, con Lutero y la reforma; militar, con el saco de Roma; financiera, con la pérdida de autonomía económica de los grandes reinos; política, con la aparición del realismo maquiavélico; científica, con la superación del orden ptolemaico y su sustitución por el copernicano; antropológica, con el descubrimiento del nuevo mundo, de otras culturas que sufrirán los efectos depredadores de la otra supuestamente más civilizada. En este clima de catástrofe, el artista ya no puede realizar los valores del sistema social en el que trabaja, por lo que tiende a acentuar el aspecto autosignificante, los valores internos del arte. El artista se sitúa en una posición de lateralidad, que coincide con la posición institucional del traidor, que mira la realidad desde una posición de lateralidad, que piensa en traicionar, pero no actúa porque si lo hiciera se convertiría en un revolucionario. El artista expresa reservas mentales sobre la realidad, pero no la transforma con el lenguaje. Vive en el recinto del lenguaje y asume esa posición lateral del traidor, que se desarrollará más y más hasta la aparición de la transvanguardia.

¿Que a quién traiciona? Se trata de una doble traición: a la sociedad por una parte, porque no acepta sus principios. Una traición enmascarada, no explícita, ya que no puede atacar al príncipe que le mantiene. Y también una traición interna al lenguaje con el que opera.

al cine español

campaña de concienciación sobre las cualidades de nuestro cine —que no son escasas— y una labor de acercamiento a nuestros productores, directores y actores. Una labor que culminaría llevando al público al cine, que, en definitiva, es quien tiene la última palabra.



La tercera ayuda es de carácter económico y esa labor sólo puede hacerse a instancias oficiales. Muchas películas quedan sin realizar por no existir liquidez para hacerlas. Sería conveniente, o mejor necesario, que el Banco de Crédito Oficial creara una línea de crédito cinematográfico, que descontara rápidamente las subvenciones una vez concedidas y que, en definitiva, estuviera dispuesto a considerar al cine como una necesidad cultural necesitada de protección, y no una mera industria enfocada hacia el lucro exclusivamente. La línea de crédito al cine en el Banco de Crédito Oficial ayudaría a nuestros jóvenes realizadores, a los empeños cooperativos y a las pro-

ductoras en apuros. Que son una multitud.

Es innegable los beneficios globales que a la cultura representa una cinematografía próspera. El cine español no es malo; más al contrario, el cine español ha sido y es capaz de realizar obras de calidad excelentes. La situación mala económica en que se encuentra se debe más a la escasez de producciones que a que las producciones no sean, en sí, aceptablemente buenas. El cine comercial sin pretensiones, como decía el otro día Mariano Ozores, da resultado y la prueba es que él ha realizado seis películas en el año 1981. El otro cine, el de mayores pretensiones, es en ocasiones muy brillante, y basta para ello repasar la filmografía de Berlanga, Saura, Barden, Uribe e incluso Eloy de la Iglesia. Sin contar al genio de Buñuel o a los Chávarri, Camino, Masó y tantos otros. Un poco de ayuda resolvería probablemente la mala situación, y el cine podría iniciar su recuperación.

La Filmoteca, entre tanto, va a programar, la próxima semana, otras cuatro películas de King Vidor, y va a continuar su ciclo dedicado a «Ochenta años de cine». Como novedad se iniciará un ciclo sobre Martin Scorsese, con «Taxi Driver», «Malas calles» y «Alicia ya no vive aquí». En calidad de «última oportunidad» se proyecta «Tarde de perros», de Sindy Lumet, y para los amantes de Buñuel, el cortometraje «Un perro andaluz», realizada en 1934, completará la programación.

PLACIDO



LUCIO AMELIO:

De Nápoles al fin del mundo

La vida de Lucio Amelio cambió radicalmente a mediados de los años sesenta. Hasta entonces había sido un ejecutivo, no sabemos si agresivo, de una empresa alemana dedicada a la venta de productos químicos para la construcción. Durante una estancia en Barcelona, donde la empresa tenía una importante sucursal, sufrió un muy grave accidente, que le tuvo en cama durante un año. En ese tiempo, al parecer, meditó tanto que se decidió a cambiar su vida, tratando de realizarse, esa palabra tan despreciada pero que al parecer es tan decisiva en algunas vidas, y para realizarse no encontró mejor manera que abrir una galería. Es un hombre alto, delgado, siempre rodeado por varios asistentes muy jóvenes, que están atentos a sus mínimas indicaciones. Su amabilidad no le impide hacer comentarios que a los entrevistadores parecieron poco oportunos.

LUCIO AMELIO: En España hay mucha hambre, todo el mundo quiere comer lo que no se ha comido en cincuenta años. Acabo de ver un «performance» muy aburrido, carente de interés. Pero me parece que no hay que ser demasiado críticos con esas cosas, pues en Italia, durante algún tiempo, ha ocurrido algo semejante.

Y aquí el galerista olvidó que también en España, aunque no hayan alcanzado una mayor difusión, esas experiencias han existido. Su cosmopolitismo, como también le ocurrió a Bonito Oliva y a tantos otros, parece como si les hiciera ver la situación española similar a la del ex Congo belga. Pero a fuer de oírlos, uno ya no hace caso de semejantes comentarios.

L. A.: Abri mi galería en un momento de transición, en 1965. Cuando empezaba a aparecer un arte hecho con medios nuevos que planteaba muchas dificultades a los galeristas y también al público. Esos años de riesgo han sido muy importantes en Italia, y toda la transformación se ha producido gracias a las galerías, porque en Italia apenas hay museos, y el campo institucional apenas funciona.

En Nápoles no existía nada. Lo que es peor, había una importante tradición pictórica, con la que hubo que romper, para lo cual fue preciso que mi posición fuera muy radical. Hice exposiciones de los artistas más avanzados; la primera exposición de Mario Merz se hizo en mi galería; también expuse a Kounellis, a Twombly, al «arte povera», el conceptual, etc. Lo más significativo de aquellos años. Poco a poco ocurrió lo que pienso que debería ocurrir aquí: una ósmosis entre la información que llegaba y el ambiente local. La situación creativa que se ha originado es ahora muy interesante.

Una exposición muy importante fue la retrospectiva que hice de Manzoni en 1969, con cuarenta obras de este artista, que había muerto unos años antes alcoholizado y hambriento. Esa fue la exposición que señaló el momento de mayor libertad de mi galería, de mayor ímpetu.

Empecé sin plan previo y sin dinero ni siquiera para comprar los primeros marcos. Me ganaba la vida como intérprete de alemán en una acería. Luego empecé ya a vender. Poco a poco, hasta hace unos años, en los que he conocido un éxito notable.

Además, la situación política de Nápoles me brinda ahora la posibilidad de influir en la labor cultural del municipio. Estamos preparando para el próximo otoño una gran exposición con Argan y Bonito Oliva, que se celebrará en un gran museo napolitano, el Arqueológico. Cuarenta artistas, de los más conocidos internacionalmente, realizarán una obra sobre el terremoto, que es el título de la exposición, y después esas obras quedarán en propiedad de la ciudad. Se trata de una importante donación. Warhol, Rauschenberg, en fin, los más conocidos. El único español es, por el momento, Tàpies.

Hay dos clases de galeristas el que trata de atender la oferta del mercado, que sigue la moda, que hace las exposiciones que se venden, y el otro que trata de hacer lo más adecuado en el momento, que hace lo que le gusta, de una manera vocacional, estrechamente ligada al momento histórico. Ese es el galerista más importante para mí, pues es lo que trato de hacer. Una galería exige una relación muy personal entre el galerista, el artista y los clientes. Sólo concibo la galería llevada de un modo muy personal. Cuando Leo Castelli muera, la galería morirá con él. Así me parece que ha de ser. El secreto, si es que existe, para conseguir el éxito con una galería es comprar mucho y vender poco. No es cierto el mito del venderlo todo. Hay que guardar muchas cosas para cuando llegue su momento.

El rol del galerista ha cambiado; hoy ya no es posible especular con el arte como se hacía antes. El artista se ha de ganar día a día su lugar en el mercado, los contratos pertenecen a otra época; hoy es el galerista quien establece su relación con el mercado, la relación, por decirlo así, histórica que establecieron Kahnweiler y otros galeristas míticos ya no está vigente.

ESCAPARATE

NARRATIVA

Carlos San Román. POEMAS PERDIDOS (Elegía a mi esposa muerta)

Hay una firme voluntad elegíaca en estos «Poemas perdidos», de Carlos San Román. Y la hay tanto en el poema «Una vida», que recuerda al famoso «Insomnio elegíaco de Milosz a la infancia perdida, como en los versos que el poeta dedica a la «inalterable calma» del recuerdo hecho estatua, hecho piedra. Si las artes plásticas y la poesía tienen algún punto de contacto, el verso de Carlos San Román podría evocar las pinturas negras de Goya, aunque aquí el esparpento pierde, voluntariamente, crudeza. Sus figuras son, a veces, sólo una línea difusa, como lo es la memoria, siempre «memoria de la muerte», por decirlo con palabras de Luis Cernuda.

«El diablo y Dios», de Jean Paul Sartre.— Continúa la reedición de las obras del existencialista francés, en versiones revisadas de las viejas traducciones de la editorial Losada. A «Las moscas» (828), «La puta respetuosa», «A puerta cerrada» (834) y «La náusea» (846) se añade ahora este drama, estrenado en 1951, que trata de iluminar el conflicto entre fines y medios. Alianza Editorial, número 853, 243 páginas.

«Calígula», de Albert Camus.— La otra gran figura de las letras francesas de los años cincuenta está siendo reeditada bajo las mismas premisas de colaboración entre Losada y Alianza. «Calígula» —que viene a sumarse a «El extranjero» (312), «El estado de sitio» (405) y «El mito de Sísifo» (841)— es una de las cumbres de la obra teatral de Camus, ilustración de las destructivas consecuencias del nihilismo, que recrea la figura del tristemente ilustre emperador romano y que viene a coincidir con la película de igual título, recientemente estrenada en nuestro país y dirigida por Tinto Braso. Alianza Editorial, número 858, 113 páginas.

«Los vagabundos del Dharma» y «En el camino», de Jack Kerouac.— Junto a Ginsberg, Ferlinghetti y otros, Kerouac fue uno de los santones de la «generación beat», prelujo de las gentes de las flores, las comunas y los ácidos que proliferaron en los años sesenta. Leer hoy a Kerouac supone retroceder hasta el territorio de viejas utopías e ilusiones que también alcanzaron a Europa; equivale a reencontrar geografías anímicas en las que el vagabundo, el viajero, la comunión con la naturaleza, los ecos místicos de Oriente, el erotismo libre y la fraternidad comunitaria sonaban a novedosas e imantadas metas. Kerouac, tal vez el máximo exponente narrativo de aquella época —de la que más tarde Ginsberg escribió: «he visto destruidas las mejores mentes de mi generación»—, conserva su trepidante capacidad de cronista del momento histórico y espiritual. Bruguera, Libro Amigo, números 888 y 896.

«El beso de Judas», de Victoria Holt.— Una de las más expertas confeccionadoras de «best-sellers» urde esta trama en que sentimientos y aventuras se suceden por escenarios de Inglaterra y Prusia de mediados

del siglo pasado. Como el género exige, abundan las situaciones apasionadas y dramáticas —amores, muertes misteriosas, intrigas, herencias—, evocadas en ambientes románticos y pudientes. Planeta, Colección Contemporánea, 311 páginas.

ENSAYO

«La vida del cuerpo», de Arthur Balaskas. Precedido de un prólogo de Ronald Laing, el autor presenta un método apto para que los sedentarios mantengan la elasticidad y flexibilidad corporal. La obra presenta una serie de ejercicios ilustrados y explicados, que son el fruto de una vía ecléctica entre diversas disciplinas meditativas, terapéuticas y gimnásticas. El objetivo final, como resume Laing, es «aprender a sintonizar y escuchar nuestras sensaciones corporales, para responder acertadamente a ellas». Ediciones Paidós, 192 páginas, con ilustraciones.

«El fabuloso microprocesador», de Christopher Evans.— Un recorrido por la historia —corta en el tiempo, pero dilatada en logros— y por el porvenir a corto, medio y largo plazo de las máquinas computadoras. Una visión fundamentalmente optimista, que de sus 295 páginas dedica apenas treinta a examinar las consecuencias sociales, psicológicas y científicas del avance de los ordenadores. Argos-Vergara.

«Psicoanálisis de la cultura», de N. Yampéy.— Un intento de aplicar las hipótesis del psicoanálisis freudiano al campo de las instituciones y valores culturales. Centrándose en el área cultural sudamericana y en los procesos de transculturación experimentados por aquel continente, el autor examina complejos míticos como el de Edipo o los gemelos; estudia los factores culturales de la personalidad, y pasa revista a fenómenos como la risa, el suicidio, las nociones de felicidad... Editorial Paidós, Biblioteca de psicología profunda, 173 páginas.

«Elegir su vida, elegir su muerte», de Christian Barnard.— Las reflexiones y experiencias del célebre cirujano en torno a la eutanasia y el suicidio, que, en su opinión, deben ser materia de libre elección del individuo, mientras la medicina tiene su objeto no sólo en prolongar la vida, sino en aliviar el sufrimiento. Argos-Vergara, 140 páginas.

Escribe Leopoldo AZANCOT



PODER DE LA IMAGINACION

TOLKIEN

La calidad, la muy alta calidad de sus ficciones, no basta para explicar el éxito multitudinario en los países industrializados de los libros de Tolkien, y en particular de la trilogía «El señor de los anillos», uno de los «best-sellers» absolutos de los últimos treinta años. Hay que recurrir, para comprender en profundidad este fenómeno, según el cual un oscuro profesor de la Universidad de Oxford pasó subitamente a convertirse en una celebridad admirada a escala internacional, a datos que se encuentran fuera del ámbito de lo estrictamente literario, y en concreto, al desencanto de una juventud que no encuentra en el mundo razones sólidas para seguir viviendo. La reciente publicación por EDHASA, Ediciones Minotauro, de tres relatos —«Egido, el granjero de Ham», «Hoja de Niggle», «El herrero de Wooton Mayor»— escritos por nuestro autor, al margen de su obra citada, puede proyectar sobre dicho fenómeno luces que considero inéditas.

Escritos respectivamente en 1949, 1939 y 1975, estas tres narraciones breves constituyen una especie de quintaesencia del arte de Tolkien, y en cuanto tal, una introducción inmejorable al conjunto de su obra. Dada la distancia en el tiempo que separa a unas de otras, las tres poseen tonalidades muy diversas: «Hoja de Niggle», que data de vísperas de la segunda guerra mundial, es una historia bejo el signo de la catástrofe, llena de premoniciones, de color cárdeno; «Egido, el granjero de Ham», redactada diez años más tarde, en

un período de plenitud de su autor, se caracteriza por su humorismo, por una despreocupación madura, por un equilibrio que podríamos calificar de dorado o solar; «El herrero de Wooton Mayor», en fin, escrita poco antes de la muerte de Tolkien, se presenta con una narración en el típico estilo de vejez de los antiguos maestros, impregnada de melancolía, manchada de púrpura oscura.

Bajo estas diferencias, no obstante, existe una unidad que nadie puede discutir, ni tampoco ignorar. En efecto, estos tres bellos relatos —excelentemente traducidos por los profesores Santoyo y Santamaria— reúnen las constantes básicas del pensamiento de Tolkien, que muestran con variaciones, gracias a las cuales el lector puede aprehenderlas y valorarlas mejor. Está, ante todo, la defensa ponderada de una serie de valores que, desdeñados durante muchos años, las jóvenes generaciones de hoy han aprendido a exaltar: la entereza callada que nace del respeto de sí y de los otros, por ejemplo; o la fascinación por la naturaleza y la vida en su seno. Luego, encontramos una relación confiada con el tiempo, que priva a éste del dramatismo que reviste en la competitiva sociedad occidental, y que confiere al contacto entre hombres y mujeres una dimensión suplementaria que parecía perdida para siempre. Por último, nos topamos aquí con una concepción de lo imaginario que, a pesar de tener precedentes milenarios, reviste las epariencias de lo nuevo y secretamente deseado.

¿Sería aventurado poner en conexión el reino de lo imaginario tolkieniano con el «mundus imaginalis» de los místicos musulmanes? No lo creo, aunque tampoco, que exista una filiación directa de uno a otro. Pienso que el escritor anglosajón ha descubierto por sí mismo, que entre el Más Allá y el mundo cotidiano se abre un territorio totalmente autónomo, que es como una premonición del Paraíso, el reino de lo humano puro, y que las concomitancias entre este descubrimiento y el llevado a cabo por algunos grandes hombres religiosos del Islam medieval debe ser considerada una prueba irrefutable de la objetividad de ese mundo, de la veracidad de los relatos de las exploraciones que llevaron a su descubrimiento.

El creador de mitos



UNA BIOGRAFIA

Por haber accedido muy tarde él a la notoriedad es poco lo que de la vida de Tolkien ha trascendido al público. Se sabe que llevó una existencia de erudito, y que el éxito le llegó después de haber cumplido los sesenta años, pero poco más. De donde el interés de un libro como Tolkien, de Daniel Grotta (Editorial Planeta), primera biografía suya que se publica entre nosotros.

Afortunadamente para el lector, se trata de una biografía exterior —es decir, fundamentalmente, de una suma de datos—, lo que nos ahorra las burdas lucubraciones, las disgresiones pseudopsicoanalíticas de los aprendices de psicólogo al uso, que lastran insoportablemente tantas biografías interiores. Muy pragmático, muy poco académico, muy norteamericano en el mejor sentido de la palabra, en suma, Grotta se limita a reconstruir la andadura vital del autor de «El señor de los anillos» complementando su investigación con informaciones suplementarias que ayudan a entender a fondo aquella.

Realmente, la vida de Tolkien fue de una simplicidad y linealidad suma, y careció de incidentes espectaculares: nacido en África del Sur, donde pasó sus primeros años, huérfano primero de padre y luego de madre, bajo la tutela posteriormente de un sacerdote, fue un filólogo de primera categoría que desarrolló la mayor parte de su actividad profesoral en la Universidad de Oxford hasta jubilarse, y que, tras publicar un primer libro de ficción a mediados de los años 30, alcanzó la consagración a principios de la década del 50, con la citada trilogía. Grotta reconstruye con fidelidad todo esto sin embarazarse con datos inútiles, destacando el tremendo impacto que supuso para su biografiado la Gran Guerra, ofreciendo una visión muy iluminadora de la evolución de la Universidad de Oxford a lo largo de la primera mitad del presente siglo y de la vida intelectual paralela a las actividades académicas de aquella, estableciendo precisiones acerca de la relación del escritor con sus editores, comentando las obras sin pedantería y con claridad, y ello, con el apoyo de testimonios personales de amigos y conocidos de Tolkien, seleccionados con tino.

De la lectura del libro de Grotta se desprenden dos evidencias. La primera de ellas es que Tolkien vivió buena parte de sus días de cara a lo onírico, abocado a lo imaginario puro, por cuyo ámbito se aventuraba apoyado en su erudición sin tacha acerca de las mitologías nórdicas, de las primeras literaturas medievales. La segunda de ellas es que, como la mayor parte de los católicos ingleses de su edad, fue un reaccionario en estado químicamente puro, un hombre que abominaba del más leve cambio, un defensor a ultranza de lo tradicional —aun huero—, un enemigo acérrimo de las máquinas y de la civilización moderna. Lo que plantea la cuestión de cómo, siendo así, consiguió encontrar un eco tan resonante en la juventud supuestamente más progresista.

Escribe Alfonso MARTINEZ-MENA



"MONEY"

(Un "western" financiero)

TOAVIA se puede encontrar por ahí algún libro que clame en la portada «Treinta maneras de hacerse millonario» o algo por el estilo, con la misma impunidad que otros ostentan «Cómo ganar amigos» o «Aprenda indostánico en diez lecciones».

La verdad, la verdad, es que si hay un libro que acumule fórmulas, no mágicas, para hacer negocios millonarios, pero millonarios de dólares y libras esterlinas, no de liras, es este «Money», de Paul Loup Sulitzer, que no sé exactamente si se convertirá en «best-seller» o se ha convertido, en su versión original de Éditions Denoël, París, publicado ahora por Luis de Caralt, y que si constituye —estoy de acuerdo— «el primer "western" financiero, o por lo menos un «western» financiero, con más que sobradas cualidades para ser lectura multitudinaria a nivel superior a la típica y tópica novela de aventuras, más o menos vaqueras, del Oeste americano.

EN «Money» se nos ofrece una historia elemental y trepidante que narra las increíbles peripecias del joven hijo de cierto supermillonario, arruinado traicioneramente, que dedica todas sus energías y maquiavélica inteligencia a vengarse de los enemigos de su padre, reconstruyendo un fabuloso imperio económico.

LA maniobra le lleva a escenarios y situaciones insólitas, en contacto y pugilato con mafias, emires potentados, operaciones bancarias y astutos planteamientos de técnica ajedrecística, e incluso de partidaje pocker, a través de un realismo que sumerge al lector en el disparatado mundo secreto de las finanzas, mientras Franz Cimbali —que es el protagonista, mitad francés mitad italiano— en vertiginosa carrera, llega a la cumbre y goza de una venganza imposible, pregonada en

esas páginas con un «I am happy!», publicadas en todos los grandes rotativos, con que acaba la novela, entre sujetos y peripecias que, precisamente, exigen la apostilla de «Todo parecido con personas o bien acontecimientos reales es, evidentemente, pura coincidencia»; aclaración que no suele tener más objeto que el de incitar al posible lector a que ejercite su imaginación buscándolas.

PAUL Loup nos adentra de lleno en la alucinante fiebre del poder económico; de la ética o antiética específica de los grandes financieros que manejan los resortes desde la sombra, desde la traición, el engaño, la astucia y la desaprensión al servicio del éxito —lo único que cuenta—, aquí magnífico porque hay héroe atractivo al que todo se le justifica.

ESTAMOS ante una novela de acción. El lenguaje es directo y eficaz. La puesta en escena, pese a la parquedad descriptiva, parece auténtica y el desarrollo real, incluso atendiendo a lo disparatado de los resultados. Es como una incursión en el extraño y fabuloso mundo del dinero tratada con celeridad y contundencia, rayana al comic, de una novela de caballistas con buenos y malos, aunque aquí los buenos brillen por su ausencia.

ACERTADO eso de «western financiero» —insistí— en el que secuencias y acontecimientos se precipitan sin solución de continuidad hacia un previsto fin que minimiza escenas de enorme crudeza, incluso nauseabundas, con las que se alia el bestsellerismo al uso. Y todo con pulso riguroso y convincente que mantiene la trama, de principio a final, acuciando a devorar páginas en busca de la siguiente emoción hasta el desenlace.

CON «Money» no va a aprender nadie a hacerse millonario, pero si todos van a conocer unos cuantos trucos del oficio, lo que se denominan operaciones financieras, llevados a cabo por especialistas tan hábiles en su ejercicio y tan singulares como el mítico Tarzán de Rice Borroughs. Y es que la historia, simplista y directa, participa mucho de la técnica del comic, con ribetes policiales por añadidura.



«Narraciones humorísticas». — Mark Twain (seudónimo de Samuel Langhorne Clemens). Colección de narraciones irónicas y humorísticas del famoso escritor norteamericano. Traducción de Rosario Páez de Heredia, Moby Dick, Junior, 90 páginas.

«La posada roja». — Honoré de Balzac. Traducción de Alfonso Díaz Piquet, Moby Dick, Junior, 82 páginas.

«Volverás a Región». — Juan Benet. Reedición de la primera novela del novelista más discutido de los últimos años en España. Destino, 162 páginas.

«El tiempo». — Reedición de una colección de narraciones de Ana María Matute. Destino, 259 páginas.

«Los hijos muertos». — Ana María Matute. Premio a la Crítica de 1958. Premio Nacional de Literatura 1959. Reedición. Destino, 501 páginas.

«Castilla la Vieja. Avila». Dionisio Ridruejo. Reedición de la parte que el título indica de la famosa Guía de Ridruejo. Destino, 149 páginas.

«La resaca». — Juan Goytisolo. Reedición de la controvertida novela escrita en París y allí publicada por primera vez en 1961. Esta es, tras la mejicana (Joaquín Mortiz, 1977), la primera edición española. Ediciones Destino. Ancora y Delfin.

«Bajo constelaciones burlonas». — Carlos Paris. Primera novela del filósofo y crítico social. Editorial Nuestra Cultura.

«La náusea». — Jean Paul Sartre. Traducción de Aurora Bernárdez, revisada para la edición española por Miguel Salabert. Alianza Editorial, 226 páginas.

«Viejas historias de Castilla la Vieja». — Miguel Delibes. Narraciones y apuntes del narrador vallisoletano. Ediciones Destino. Ancora y Delfin, 73 páginas.

«Gálvez, emperador del Amazonas». — Mario Souza. Traducción de Basilio Losada. El autor de Mad María, de la última promoción de novelistas brasileños, ha escrito en esta ocasión una novela de despota latinoamericana en un decorado historicista relativo al final del siglo XIX en la selva amazónica. Argos y Vergara, 244 páginas.

«El carnaval del reloj». — Eduardo Quiles. Autor valenciano que ha trabajado en Méjico. Novela de ambiente tercermundista y mágico de América Latina. Editorial Prometeo. Colección Sinoplo. Serie Malva 342 páginas.

«El asesinato de Clarín y otras ficciones». — Francisco G. Orejas. Prólogo de Cándido. Penhalon Ediciones.

Escribe César Antonio MOLINA

José María Bermejo y Federico Bermúdez El retorno de la prosa poética

SOLILUQUIO (1), es la primera novela de José María Bermejo (Tornavacas, Cáceres, 1947), quien ya tiene una dilatada labor como poeta. Accésit del premio Adonais en el año 1971 con Epidemia de nieve, obtendría posteriormente el premio Ciudad de Badajoz por Desolación del ansia, y este mismo libro le proporcionaría también el último premio de poesía Juan Ramón Jiménez, precisamente en el año en el que se celebraba el centenario del poeta de Moguer. Soliloquio es entonces la primera obra narrativa de un poeta. He querido insistir en este aspecto desde un principio para recalcar uno de los valores más sobresalientes de esta obra, refrendada con otro galardón literario, premio Ateneo de Valladolid en el año 1980, la exquisitez de su lenguaje. José María Bermejo tiene un cuidado especial por la perfección sintáctica, por las imágenes, por expresar y recrear ese mundo mitad vivido, mitad deseado y tantas veces imaginado, con una manifestación lingüística, y con un idioma parangonable en belleza. Hacerlo de otro modo sería traicionar el sentido último de este soliloquio.

conclusión de que hay que confiar en el hombre, y he aquí en donde lo personal supera al escritor, en donde lo poético adquiere su mayor preponderancia. Aunque yo pongo en duda este juicio final, no me sucede lo mismo al recomendar la lectura de este Soliloquio, de esta prosa tan exactamente exquisita que, con toda seguridad, he de tener una más amplia continuidad en su segunda novela en preparación, Anábasis.

TRANSPARENCIA de la tierra (2) es el segundo libro de creación de Federico Bermúdez Cañete (Madrid, 1941). Paisajes vívidos (3) había sido su primera incursión. En éste, el paisaje, como algo muy específico, adquiere el máximo protagonismo textual, aunque alrededor del mismo se filtra un perfectible trasfondo amoroso. Pero si el paisaje y la naturaleza se viven en plenitud, en libertad, en la pureza de lo inmarchitable; el amor aparece como nostalgia, como derrota, como vínculo perdido y desasosegante. La magnífica prosa de Paisajes vívidos era absolutamente lírica. En ella lo narrativo es un recurso, una disculpa para acercarse al sutil ritmo de la prosa poética a través de una densa depuración de los elementos cromáticos y melódicos de la frase. Federico Bermúdez, en Paisajes vívidos creaba un ámbito personal, un cosmos nuevo a partir de elementos, de ambientes dispersos y de diferentes áreas geográficas (Andalucía en la mayoría de los casos, pero también París, la Costa Azul, Hispanoamérica, etcétera), que surgían renovados. Este primer libro enlazaba con los muy escasos, aunque selectísimos precedentes que en nuestro país han pretendido consolidar sin conseguirlo la poesía en prosa. Por ejemplo, algunas páginas recuperadas del nicaragüense Rubén Darío y otras de Valle-Inclán, Pío Baroja, Azorín, además de Juan Ramón Jiménez o Luis Cernuda y ya más cercanos a nosotros las muestras más estimables de Luis Rosales o Luis Felipe Vivanco. Pero también Bermúdez Cañete, en Paisajes vívidos, manifestaba la expresa intención de enlazar con los otros creadores y cultivadores del paisaje como algo autónomo, puro, el Miguel de Unamuno de Andanzas y visiones españolas, o algunos otros de los escritos de este tipo de Azorín.



El intenso lirismo de Paisajes vívidos transmutaba lo autobiográfico, el reencuentro con el mundo perdido de su infancia y juventud. Los paisajes españoles y foráneos que conjugaba con gran precisión, con un gran amor hacia lo concreto, siempre se inician y regresan bajo la mirada de «la casa». Esa casa solariega, paterna. Tras vivir alejado de ella a la búsqueda de respuestas a su existencia personal a lo largo del mundo, retorna al origen. Partiendo de esta experiencia del regreso, este segundo libro, Transparencia de la tierra, en cuanto a su área geográfica queda reducido a la Andalucía oriental. Vuelve a surgir el trasfondo amoroso, pero aquí ya más pleno. Se tiene conciencia de que éste es solamente un instante, algo mutable desde el mismo momento de su percepción. Así, de la misma forma, ese instante amoroso se convierte también ante el paisaje en una actitud contemplativa, en el culto al instante. La utilización de la narración poemática en segunda persona y del tiempo imperfecto que servían de código para mostrar un grado de íntimo acercamiento hacia todo lo que se invocaba, se observa ahora en Transparencia de la tierra, roto por un distanciamiento provocado por la utilización del tiempo presente.

(1) Editado por el Ayuntamiento de Valladolid, 1981.
(2) Insula Madrid, 1981.
(3) Cuadernos de Anade. Granada, 1979.

PERO una vez más nos enfrentamos ante el dilema de los géneros literarios. ¿Hasta qué punto esta prosa magnífica, atravesada en cada palabra por lo poético y la reflexión existencial nos conduce a una novela? Si le aplicásemos a Soliloquio el concepto académico de la novela tradicional nos encontraríamos con que ésta no encajaría. Pero lo mismo sucedería con tantas otras obras de la literatura universal y, sin ir más lejos, de la española. Por ejemplo, Gabriel Miró no luchó siempre contra este tópico que le impusieron desde un principio. José María Bermejo, como algunos de sus últimos compañeros de generación, y aquí pienso en Rafael Argullol con Lampedusa, o Ignacio Gómez de Liaño con Arcadia, no se ajusta a ningún tipo de esquema temático o de género y ni siquiera formal. No hay situación preconcebida, Bermejo atiende de manera muy directa a la llamada de su propio instinto literario. He aquí cómo en los casos anteriormente citados, una de las sorpresas más gretas en cuanto al aporte de originalidad, y su esfuerzo manifiesto por encontrar un camino autóctono. Pero he aquí también por donde podrían surgir algunos fallos, si esa escritura pulsional no pudiese ser dominada en futuras ocasiones.

que, sobre todo, en este tiempo presente se reconstruye con grandes retazos de la imaginación. Pero no es esta novela una búsqueda o un intento de recuperación de un mundo exterior perdido, sino que esta obra incide en la recuperación o en el repaso de un mundo pasado interior, de un mundo silencioso, de un mundo de reflexión solitaria en el cual su autor formó su propia mitología personal, sus propios conceptos sobre el amor, la muerte, la existencia en general, el dolor, sus conceptos sobre la belleza de las cosas. José María Bermejo no siente la nostalgia de un mundo físico (aunque éste aparezca muy presente como telón de fondo), la nostalgia por el mundo cuasi paradisiaco rural, en contraposición con el urbano, es decir, la nostalgia por los orígenes perdidos; sino que bulle en él una lucha más interior, más espiritual, más íntima. Bermejo no se pasea por los muros abandonados de un origen a extinguir, ni siquiera la nostalgia por ese mismo paisaje abandonado a una infancia irrecuperable son capaces de sobreponerse al silencio de la memoria, de la revivida soledad de un mundo interior que lleva su propio camino.

Inevitablemente, la segunda persona en que está escrita la novela establece un balance final. Las tesis y antitesis que se han venido encadenando a lo largo de esta conversación consigo mismo necesitan una síntesis. Bermejo llega a la generosa

Por otra parte, Soliloquio es una muy propia recherche du temps perdu. José María Bermejo pasa lista a otro tiempo pasado que quizá también fue real, pero

Escribe José SAAVEDRA



“SCHOOL BUS” De la narración al panfleto

ESCRITOS de la peculiaridad de «School bus» se alzan vivamente contra el concepto y validez de las teorías de los géneros en la literatura. Ya que, a nada de iniciar un ojeo aplicado en la novela dicha, se percibe un espectro de claves diferentes.

SU trama general (raptó de un autobús escolar por su chófer, un ácrata «infiltrado» en el orden) remite a circunscribir el área de «School bus» (1), en la variante del relato negro, asimilado al suspense. Sus pormenores y detalles, sin embargo, se refieren a una esperpéntica historia de desamor en la pareja integrada por una profesora del colegio (suyos son los secuestrados) y su marido; relación de hipocresías y vencimientos, que enmarca líneas punzantes de crítica a ese ambiente provinciano, de quejas ahogadas, asfixia vital y ansias estranguladas.

LA vertebración novelada de ese desamor, por una parte, constituye el rodrigón que apuntala, sostiene y hace más legible la técnica de mezcolanza, o «pastiche», que el autor, José María Latorre (Zaragoza, 1945), emplea en la obra. Por otra parte es también eje, a través del cual emergen los demás episodios, girando siempre en torno a una farsa cruel sobre los mundos (físicos, mentales) de la provincia. Una presumible censura, acerada al máximo, pasea su haz de rayos alrededor de una presunta caracterización de una ciudad media tipo (aunque imposible y utópica por hoy). De ello se infiere un cariz de acendrado costumbrismo psicológico que impregna, con su pátina de agobio y pesimismo, las más de las páginas.

¿STE recio costumbrismo, ¿adscribe, quizás, la obra a una clase de novela costumbrista? Admitir esto, no

obstante, equilibraría a permanecer en un nivel de lectura incompleto. Ineficaz incluso, visto que las zahúrdas más fuertes desplegadas por el autor no están dirigidas a zaherir a la burguesía provinciana y sus absurdos hábitos; reserva, en cambio, las punzadas más acres, a fin de fustigar un pseudo-idolo, creación por excelencia de ese estamento social: el mito de la infancia, la falsa adoración de las deliciosas criaturas.

UN este sentido, los pasajes del diario del chófer, al igual que sus «comunicados públicos», rezuman una virulencia asaz mordaz; así, no parece nada difícil inscribirlos en el subgénero de lo panfletario. Sana categoría, la soflama o pasquin, cuando se practica con la lucidez o la rabia de J. M. Latorre.

UN leve aparte para subrayar que la higiénica acritud del escritor susodicho —la vertiente panfletaria—, además de representar un «leit-motiv» frecuente, aflora ya mismo desde el frontispicio de citas que abre el volumen. Se inicia éste, así pues, con una de Iván Illich, que dice harto, suficiente y largo al respecto. Por lo cual, para dar una idea al lector amable, le extracto unas líneas: «Los niños aparecen en Europa junto con el reloj de bolsillo y los prestamistas cristianos del Renacimiento. Antes de nuestro siglo, ni los ricos ni los pobres supieron nada acerca de vestidos para niños, juegos para niños o de la inmunidad del niño ante la ley. /.../ Tras que la burguesía descubriera la «niñez», todo esto cambió».

OPERA, CINE NOVELA

ATRAS singularidades distintas a destacar: el ardid de situar ciertos instantes de clímax de la acción en,

por ejemplo, los camarines y pasillos de un teatro de ópera, donde la representación musical se simultanea con una caza del hombre. En otro capítulo, el desentendimiento y falaz vida en común entre Angela, la profesora, y su hija se explaza con la inclusión en la obra de un cuento escrito por la madre sobre una fiesta de cumpleaños de su hija. Cuento que, finalmente, tras leerlo, la misma autora, es decir, Angela destruye y lanza a la papelera.

ESTOS rasgos (la raza humana en el teatro con ópera de fondo, meter una narración contada por un personaje que, por último, la desecha) resaltan más aún el profundo acento híbrido de la novela, «School bus»; una mixtura de variantes literarias y de procedimientos estilísticos cuyos caracteres formales los asignan, en determinados casos, a los caligramas de la estética del filme.

EN híbrido de semejante guisa y aspecto recibió el lauro Premio Degeneración de los 80 en su primera convocatoria (1981); en su criterio, no lo desmerece. Acaso un juicio más severo habría señalarla tenues «cojeras», la mayoría a nivel formal. Una primera observación: el abuso por veces en la adjetivación, al efectuar un empleo innecesario o inmoderado (en número) de los modos calificativos (adverbios, adjetivos); otro pero —último sí, si bien no de menor importancia—: diálogos en ocasiones mínimamente «reales», es decir, en demasía literarios.

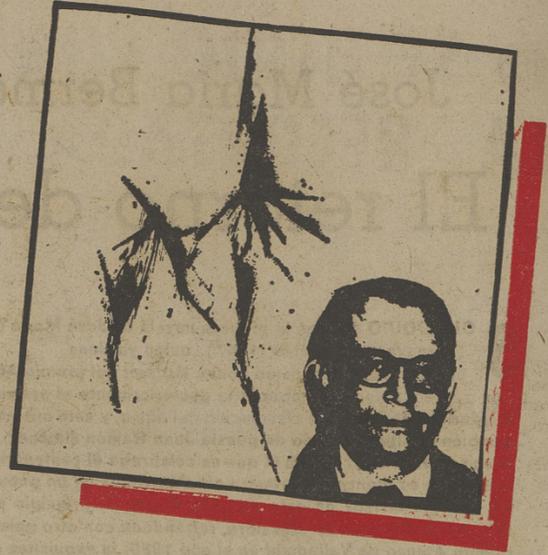
(1) José María Latorre: «School bus». Col. Pluma Rota, número 6. Edic. Libertarias. Madrid, diciembre 1981, 222 páginas. 300 ptas.

Entrevista de Luis GARMAT

Fernando Zóbel vuelve a exponer en Madrid

A PUNTO DE COLGAR

FERNANDO Zóbel (Manila, 1924) tiene la casa-estudio de Madrid llena de viajes, de cuadros, de mesas, cortinas y paños blancos bañados de luz artificial. Tiene mínimas y seleccionadas colecciones de cajas de madera, instrumentos musicales, figuras y pisapapeles entre macetas aisladas que crecen a tientas por aquella luz. Una luz que pronto apagará cuando se vaya a vivir junto al Botánico, en un piso que tiene siete ventanas que dan al jardín. «Además tendré cerca el Retiro para tomar apuntes al natural de los niños que saltan y corren.» Debajo de una de las mesas permanecen, pulcramente ordenados, 300 libros de dibujos específicos, en los que se incluyen anotaciones al margen. «Sería abrumador publicarlos.» Ha realizado a lo largo de su vida 16.000 bocetos, muchos acabados con aguadas displicentes sugeridas en sus recorridos museísticos. Despiestado, te deja ir de un lado a otro mientras anota un recado o contempla, colgado en la pared, lo última que ha salido de su inquietud. Si no pasa el examen será destruido, porque siempre busca la frescura del trazo. La dificultad es suya, y no para quienes después contemplan la obra. «Como el pianista que ensaya antes de ejecutar el concierto.»



—Después de tres largos años vuelves a exponer en Madrid, donde no lo hacías desde aquella «Serie Blanca» (Galería Theo) y tras más de una veintena de exposiciones por todas partes.

—He estado cuatro años pintando y metiendo color. Un color distinto del anterior. Partes son muy observadas y otras sirven para realzar. Hay mucha naturaleza y un tema específico «El río» Júcar. Cuenca otra vez. La exposición que se abrirá en Theo y Cellini a finales de este mes llevará el título de «Orillas» y no tiene nada que ver con el libro de fotografías sobre el mismo tema del pintor Simeón Saiz Ruiz.

—Esa necesidad comunicativa tuya con Cuenca, ¿a qué se debe?

—A proximidad, si viviera en Cercedilla sería Cercedilla. Evidentemente Cuenca es un sitio bonito y vivo ahí por esa razón. Cuando estoy en Sevilla pinto Sevilla. Cuando estoy en Madrid, como ahora, como no hay quien aguante la calle pinto cuadros interiores, bodegones y aprovecho el tiempo para ir a museos.

—Antes de la «serie blanca» la galería de Juana Mordó organizó una exposición tuya en torno a tu concepto de «la vista» (1977).

—«La vista» realmente no cambia en mi evolución, es lo mismo. La teoría mía era analizar lo que me gustaba de «la vista». Tras contemplar algo que me llamaba la atención reducía el cuadro a ese algo, aunque no se pareciera a lo que había contemplado. Trataba de reproducir la misma emoción. ¿Cómo? Pues no lo sé... quizá por contraste de valores, la gama del blanco y negro con todos los grises de en medio. Ahora hay cosas que a mí me fascinan del río, de este río en particular, que me sugieren colores bastante extraños. Partiendo de un color que me llama poderosamente la atención trato de que se convierta en protagonista. Cosa que no se puede hacer naturalísticamente.

—¿Es muy largo el proceso?

—Realmente, no; más bien lo contrario, lo que pasa es que se destruye mucho. Aciertas al comunicar la emoción o no. En ese sentido se puede parecer a la pintura oriental. Es una cosa estudiada, ensayada y la ejecución definitiva es rápida, lo que pasa es que la preparación puede ser bochornosa.

—¿Qué les parece tu pintura a los orientales?

—Muy occidental. Aquí, sin embargo, les parece que tiene rasgos orientales. Creo que esto tiene que ver con nuestro concepto de la pintura oriental. Una pintura blanca sobre negro, con mucho espacio y, en este aspecto, la mía, en muchas ocasiones, lo ha sido. Pienso que mi pintura actual no tiene nada que ver con la oriental, pero vaya usted a saber. Digo esto porque siempre he sido un estudioso de esa pintura. Una de las características que encuentro en la pintura chino-japonesa es el concepto del tiempo, en el sentido de que el cuadro tiene un desarrollo en el tiempo. Para mí una pintura que carece de esta característica no es muy oriental.

—A mí tu pintura me parece un tanto mística e incluso gótica...

—Más que gótica, barroca. Mis grandes modelos siempre han sido los dibujantes barrocos. Rembrandt, Barrochi, etcétera.

—Me refería a la esencia, a ese trabajo de eliminación sucesiva para quedarte con la esencia pura a través de escasos trazos y líneas.

—Estoy de acuerdo. Eso no es pintura oriental. La oriental tiene un vocabulario de líneas con las que se construye.

—¿Qué puede haber variado en tu técnica?

—Por primera vez estoy usando lápiz, aunque pueda parecer una tontería. De-

rrito los trazos por todas partes. Lo utilizo porque no es tan insistente como el negro y, por tanto, no me obliga a unos colores tan estridentes. Sobre una superficie preparada de yeso, lo raspas un poco y al darle aguarrás se derrite, consiguiéndose unos determinados matices. Es una herramienta más para mí y supone un cambio técnico que no había utilizado nunca.

—Pienso que muchas veces en tus cuadros la «no-pintura» tiene más importancia que la propia pintura.

—Yo eso lo llamo la «teoría del etcétera», de que si hay cuatro o cinco cosas bien dichas no es necesario decir el resto. Debía estar implícito lo que no hace falta que pinte en mis cuadros. Los cuadros en un principio empezaban muy complicados y se van simplificando.

—Tu obra me provoca un vocabulario de palabras como luz.

—Para el pintor es todo. Es lo que nos permite ver, es la materia prima.

—Agua.

—Esencialmente es lo que refleja movimiento. La diferencia entre el agua y el espejo está clarísima. Me gustaría pintar espejos, pero prefiero pintar el agua porque devuelve la luz corregida y aumentada, imponiéndole además un movimiento y un ritmo.

—Sebastián Bech.

—Mi músico preferido por una cosa contradictoria y rara. La combinación de un tiempo lleno de disciplina y claridad al servicio de la sensibilidad. La contraposición que constituye la propia belleza. Es muy difícil en música ser ordenado y emotivo al mismo tiempo. Este mismo juego lo hacen contados pintores.

—Lazo.

—¿Lazo? No se me hubiera ocurrido. Para mí, el lazo sirve para atar, y lo que

más me gusta es sugerir. Me gusta más apuntar que decir.

—Queibro.

—La estoy viendo en términos casi tau-rinos. Más que de queibros suelo hablar de metáforas, y volvemos al punto de las sugerencias. Resulta más enriquecedor no llamar a las cosas por su nombre. Hay que reducir las cosas a su mínima expresión, pero no más.

—Sevilla.

—Inmediatamente estoy viendo una combinación verde y blanco, como la del equipo del Betis. Allí se utiliza en todo ese mal llamado «verde primavera» y el color del «encalao». Otro color muy sevillano es el amarillo del albero y luego el cielo. Un cielo que casi nunca es azul, sino gris ostra. Eso lo sabía muy bien Velázquez, que era sevillano.

—Cuenca.

—Una de las cosas que más me impresionan es la Cuenca de invierno y no la famosa de los amarillos dorados. Me llaman la atención las nieblas de aquella ciudad; nieblas que tienen un color malva blanco. Otro color que me sugiere Cuenca es el de las puestas de sol, que tienen el mismo color que los garbanzos, y que lo describió muy bien Angeles Gasset. Es un amarillo pálido, ligeramente rosado y a la vez bastante insistente. Es un color que llega a superponerse a los grises violáceos de las rocas de Cuenca.

—Y Madrid será «negro».

—Madrid nunca ha sido una ciudad blanca, sino una ciudad con gran variedad de grises. Lo que más me impresiona colorísticamente, hablando de imágenes, son las tardes tormentosas, donde los edificios parecen mucho más claros que el cielo. El cielo se pone de «azul indigo» y los edificios se iluminan de amarillo limón. Quizá sea ésta una de las imágenes que más recuerdo de mi niñez.

Escribe: Manuel ANDUJAR

A MERCEDES ABREU,
VIUDA DE ANTONIO ESPINA

(Viene de la página 1)

¿Qué ha ocurrido, en esta contradictoria época de transición, con el deseable e inexcusable renacimiento de Antonio Espina para la literatura española, víctima de tantas discontinuidades y olvidos? Timidas y esporádicas, hasta esotéricas, evocaciones, apenas unas cuantas citas y extractos de mero compromiso. El seminario del casi-siempre. La reparación omitida en aras del oportunismo voraz y de la bisutería en sociedad de consumo. Ignorancia o desidia de los oficiales minoritarios, en perjuicio de los lectores, privados de un mínimo acceso al autor de impares biografías (Luis Candelas, Romea, Voltaire...), de novelas paradigmáticas en su tiempo incubador (línea generacional con Benjamín Jarnés, Fernando Vela, Rosa Chacel, Francisco Ayala), que iban, por las vanguardistas y primorristas calendadas de 1927 y 1929, a predecir revoluciones formales y conceptistas («Pájaro pinto», «Luna de copas»); a Antonio Espina debemos iniciales comparaciones poéticas de la misma connotación: repitamos los indicativos títulos de «Umbrales», de «Signario».

¿Exculpan las generosas ofuscaciones personales —añoranzas, inadaptación— de Antonio Espina, sus laceradas querencias, tan culpable silencio, tamaño estremecedor desentendimiento de los que no fueron,

ni son, por las trazas, sus semejantes y prójimos?

¿Acaso su relativamente corto existir exilado en Méjico, la grafía del retorno a «su» Madrid, para des-vivirse, mordisqueados los labios, alta la frente, indomables las convicciones, prestos la pluma y el españolismo integral que lo sustentaba, implican y encarnan todavía un «pecado», que en el actual régimen, aún pseudo-democrático, margina y confina?

Ello, sumando a la obra escuetamente enunciada «El cuarto poder» y los agudos artículos de caracterización política y moral —neto republicanismo el suyo— de la dictadura, y que habían de ver la luz, en su turno peregrinos, en diarios de Méjico y Caracas. Todo esto sino bajo la advocación de su antecesor antonomástico, Mariano José de Larra, uno de sus máximos afines en talento y suerte, salvo en el estampido —forzosa teatralidad— del célebre pistoletazo, sustituido por el agente externo de las copiosas descargas de los fusilamientos en un pretérito cercano.

Pero es que, y más si cabe que Larra, Antonio Espina, con un insobornable sentido cívico, significa un «estilo» prosístico y moral. En su quehacer, el castellano adquiere garbo estético, donosura verbal, expresividad punzante. Era un ejemplo de animada composición, de saber decir y de capacidad intelectual.

Como soy contumaz utopista, sueño despierto que acaba de salir de prensas y encuadernación una antología de los escritos de Antonio Espina, que recoge las páginas fundamentales de sus colaboraciones de Ultramar, complementadas por los fragmentos novelísticos y muestras líricas, al igual que sus aditivos, certeros escorzos biográficos, sugeriría para integrar la selección poética «El alma Garibay» («Las Españas», abril de 1952). Reproduzco de ese canto dos facetas de la individualidad de Antonio Espina, la consagrada, a su aire, a la mística:

En la verdad de Dios
En la paz del destierro
Para atar el yerro
Demos el hueso al perro
Y el espíritu a Dios

Y la que dedicó —remozado impulso— a «la imagen», a su «síntesis»:

Crucifixión
En la espuma. Afrodita
Espumar del mar, polvo de
lla sandalia del viajero
Dos
Alabastros
E igual respeto

Y en la fantaseada, propuesta antología importa que no falten los numerosos, y



Antonio Espina (1891-1972). Escultura de Eduardo Carretero.

enjundiosos, comentarios y críticas, que también son historia y coadyuvan al «corpus» de «Revista de Occidente».

Con el volumen en las manos, a manera de ofrenda, acudiría a entregárselo —resuscitada su ánima— a la cacharrería del Ateneo madrileño, donde permanecen sus huellas. O en retrovisión, a la tertulia (las Cortes de Cádiz, de humoral apodo), en el Lion, que en torno a él giraba. Quizá preferible hacerlo —búsqueda de fantasmas— en la sala de conversación del Ateneo Español de México, de reciente fundación ya mediado 1949, junto a Cefirino Palencia.

Patentaría mi acrecida estimación por Antonio Espina, reivindicando el tributo que la literatura española ha de rendirle.

En el colmado aniversario ha sido el mío un procedimiento heterodoxo e inusual de honda condolencia. Pero tú, querida Mercedes, lo comprenderás y justificarás. Un emocionado abrazo.