



Escribe Santos AMESTOY

EL LUSTRO

Se ha hablado del lustro. Apenas algún comentarista político y alguna revista en fechas próximas al quinto aniversario de la muerte personal del régimen anterior han recordado (pues, excepciones, y honrosas, las hay) que ya han pasado cinco años. Viene ello a corroborar que el periodismo español del momento sufre una irresistible —especialmente para el lector— tendencia al monotema de la política y el Poder como ejemplo de la verdadera vida. Extasiado y encandilado el grueso de la tropa informadora por el espectáculo de la versátil transformación y reproducción de la clase política (los oriundos del autoritarismo se hacen avezados demócratas, y a los demócratas de toda la perra vida política de hasta hace solamente cinco años no les empacha consensuar y concentrar, esto es limitar) extrañase del absentismo de los lectores a quienes su encantamiento poco o nada añade al escueto meollo de la información política vigente. Y así es cómo el periodismo español (crisis económica y tecnológica aparte) se ha precipitado en la cima de una más que virtual clandestinidad, impuesta no tanto por las interpretaciones legales y proposiciones de desarrollo estatutario que amenaza con limitar el principio de libertad de expresión proclamado en el vigésimo artículo constitucional, cuanto por el abandono en masa de los periódicos por los lectores aburridos. La media del periodismo que se está haciendo en España, en muy alto porcentaje, está por debajo del de la ciudadanía, clase política incluida. Así lo vienen a demostrar las confrontaciones entre los especialistas (que son legión ahora y los más) y las voces del Poder, se produzcan o no en la televisión. Es un hecho que hay que admitir y afrontar tal cual es, pues ya han pasado cinco años. Así que:

El primer dato a tener en cuenta para un balance de la cultura en los cinco años de democracia —el segundo lustro en la historia del siglo, tras el tanteo entre dos siglos de la Restauración— es la ausencia de los hombres de la cultura en el proceso de la transición. Quién sabe si para diferenciarnos en esto —y no en otras cosas sustanciales— de lo acaecido

precisamente durante el régimen anterior, donde los intelectuales a lo largo de tan dilatado periodo se repartieron el ejercicio de tres funciones, por otra parte excesivas. A saber: la fundamentación cultural de la instancia opositora; la justificación de una fachada «culturalista» para algunos aspectos de aquella política oficial, y la actividad independiente —acrecentada a medida que avanzaron los cuarenta años— de aquellos hombres de ciencia o de letras, procedentes de no importa qué bando y de ninguno, que a título personal trataron de reconciliar el espíritu español consigo mismo.

Poco relevante, por conocido ya, sería traer ahora el tema de la contradictoria existencia de una cultura a la oposición que al mismo tiempo abría vetas de aire exterior al aislamiento impuesto al país por la censura, y se anegaba en dogmas y en el postulado de una estética ramplona. Las generaciones más jóvenes (especialmente durante los años sesenta y, luego, tras la lección del mayo francés), sin pasarse al bando contrario, plantearon y proclamaron el rompimiento con aquella estética y, en cadena, el abandono de los dogmas en los que preveían una futura estrategia opositora, orientada ya entonces hacia la coparticipación más que a la transformación.

ESTACA que la ausencia de los intelectuales se haya producido en ambas orillas de la corriente y que sea apenas contradicha por el asomo de algunas plumas a las «tribunas» de los periódicos. La ausencia de la crítica ha marcado a tan político lustro.

No es de extrañar que uno de los principales protagonistas del lustro cultural hayan sido los suplementos literarios y artísticos de los periódicos y algunos de la televisión. El fenómeno de su auge durante el lustro es, sin duda, consecuencia de una necesidad: llenar el vacío crítico, el hueco espiritual dejado por la marginación de los intelectuales y los artistas en el proceso transitorio. Diríase en términos bastante generalizables que si la Prensa naufragaba en las aguas de la democracia, encuentra en su propia entraña el futuro de su renovación hacia un periodismo plural, pluralista cualificado, atractivo, selectivo, crítico, sustentado en sólidas bases intelectuales, bien hecho y

(Pasa a la pág. siguiente.)

LA POESIA COMPLETA DE ALVARO CUNQUEIRO



Escribe César Antonio MOLINA

La actividad poética de Alvaro Cunqueiro ha sido uno de sus ejercicios estilísticos más silenciosos y a la vez más profundos e importantes a través de toda su ingente obra como narrador, articulista, ensayista y autor teatral. Porque, fundamentalmente, Alvaro Cunqueiro ha sido siempre un poeta que invadió el campo de la narrativa intercomunicando ambos géneros hasta fundirlos en un estilo propio e inconfundible, sin parangón posible dentro de nuestras letras galaico-castellanas y también extranjeras. El reconocimiento que se le ha hecho ha sido siempre muy parcial, quizá porque se mantuvo habitualmente al margen de casi todo, dedicándose a lo que debe dedicarse un autor: escribir.

En Galicia parece ser que ya se reconoció el hecho de que Alvaro Cunqueiro ha sido, durante todas las últimas décadas, el escritor que elevó la lengua natal a una categoría universal; pero el resto del Estado español ha sido cicatero con él, se ha dejado empañar por otros nombres menos vitales, menos originales y, por supuesto, menos vastos culturalmente. ¿Qué sería del panorama de nuestra literatura fantástica sin su obra? Pero Alvaro Cunqueiro, siendo ante todo un poeta, también lo fue en los inicios de su dilatada labor literaria, para después de la guerra civil y por razones desconocidas abandonar públicamente este tipo de publicación unitaria, con la sola excepción de *Dona do corpo delgado* (Pontevedra, 1950). De aquel tiempo son sus libros: *Mar ao Norde* (Santiago, 1932), *Cantiga nova que se chama ribeira* (Santiago, 1933), ampliada con otros seis poemas en una segunda edición (Vigo, 1957) y *Poemas do si e non* (Lugo, 1933). Ahora, después de tantos años de ausencia poética, sólo paliada mediante publicaciones sueltas y esporádicas en revistas, gracias a la reciente edición de su *Obra en Galego Completa (poesía y teatro)*. Tomo Primero (1), podemos recuperar a este también maestro de poetas en *Herba aquí ou acolá*, conjunto de poemas escritos durante los últimos años y recogidos en el verano de 1979 por González Garcés.

Todos estos primeros libros se caracterizan por la experimentación vanguardista del momento, aplicada a un mundo, aunque en proceso de formación, ya perfectamente delimitado. El cubismo, la poesía pura y el surrealismo no le fueron ajenos en esa primera etapa como poeta, pero posteriormente se introduce en su poesía con verdadera maestría el movimiento autóctono del neotrovadorismo, iniciado por Fermín Bouza Brey. Este autor polifacético, jurista, arqueólogo, uno de los fundadores del Seminario de Estudios Galegos, introdujo en la poesía gallega —una vez descubierto el Cancionero en la edición

(Pasa a la pág. 8 del Suplemento.)

(1) Editorial Galaxia, Vigo, 1980. Con los dibujos originales de Luis Seoane.

TUDOR ARGHEZI (1880 - 1967)



Osamentas perdidas

Nuestro amor se quedó allí.
Tú, hoja, caes; tú, ramo, te alzas.
Tanto amargo tiempo corrió desde entonces!
Glicina, tú, tu misma te cubres de flores.
Volvió desde entonces para escucharos,
a vosotros, hondos chopos con voces y murmullos?
Aún estáis inmóviles de cara al aposento,
estáis creciendo siempre hacia lo alto.
Y desde allí, ya no véis la cima en parte alguna?
¿Sabéis, al menos, qué palabra es la palabra "ayer"?
En el portal, la sombra de aquel mismo roble.
Pedí permiso, al entrar, al señor jardinero.
La fuente brota como entonces, siempre
Tu brotas, fuente, sobre mi pasado.
Y todas son las mismas que conocí,
como detenidas dentro del comienzo.
Le dije al jardinero que buscaba una tumba
que cavé hace mucho tiempo cantando.
Y me dijo que no estaba en su jardín.
Y es verdad. No es la tumba de nadie.

Traducción de Darie Novăceanu

EL LUSTRO

(Viene de la pág. anterior.)

popular. Son un ejemplo; en ocasiones, hecho posible a título ornamental, cuando no de experimento; en nuestro caso, a fuerza de tenacidad, instalados en la libertad que con el lustro inauguramos.

Están en las hemerotecas. En ellos buscan ya los estudiosos el documento de la producción cultural de estos cinco años, que no ha sido menor en calidad y cantidad que la de otros lustros anteriores, incluidos los inmediatos, y otros más remotos.

Con aquéllos marca un ritmo de continuidad que, lejos de indicar falta de aliento o desertización espiritual, prueban hasta qué punto la holgura de la libertad era una necesidad metabólica, natural de la cultura española (o ibérica). Lo prueban frente a los que se han escandalizado por no haber visto un nuevo siglo de oro tras la muerte del Régimen. Inadecuada aplicación del análisis político al cultural; una vieja tendencia —cosida a las más íntimas entretelas de la educación sentimental totalitaria— a descargar el malestar (político) en la cultura. Transposición flagrante del efecto por la causa; de lo general en lo particular. Confusión de los términos muy próxima a la que más arriba mencionaba respecto al periodismo.

A nuestros creadores, marginados hasta de la política de su propio sector (la falta de política cultural del Gobierno, de la oposición, de la industria de los sectores editorial, cinematográfico, teatral, televisivo, etc.), no es justo acusarle de haber vuelto a su mundo específico. De haberlo recuperado para la cultura española de este lustro. No es poco, si a ello se une la liberación de la hipoteca ético-política y el reconocimiento legal y perfectible de la libertad.

Hemos vivido un lustro básico, en el que intelectuales y artistas muy separados por el tiempo y las distancias se han podido re-conocer. En el que varios novelistas y poetas han completado en madurez su obra. En el que apunta con fundamento sólido una seria preocupación por el problema de la novela; renovación de la poesía y de la pintura; agitación en el pensamiento y calidad en el ensayo. Algunas instituciones privadas o públicas han llevado una excelente programación de exposiciones (Fundaciones March y Miró, Dirección General...). Por si fuera poco, Zubiri ha publicado un libro. Ha sido un lustro básico para un futuro mejor. Algo así como lo que repite Giménez Caballero, pero al revés. Hay fundamento, sí, para otear —como Rubén— «un alba de oro». Pero el alba de la libertad tras la dictadura, como ha sucedido otras veces. La última en el lustro que inaugura —y comprende— 1927.

Estas páginas acometerán en lo sucesivo un repaso lustroal.

LA INGRAVIDEZ CULTURAL BARCELONESA

Escribe Pep RIBAS

A cultura independiente o marginal barcelonesa, ajena a los cenáculos elitistas, a los amos de la Prensa y a los resortes de la cultura oficial, se ha quedado sin padrinos. Las capillas catalanistas no consenten que Barcelona sea otra cosa que capital del Principado, negándole cualquier otra trascendencia.

AS dos revistas independientes, divulgadoras de las corrientes undergrounds y alternativas: «Ajoblancos» y «Star», han desaparecido. El viaje Zeleste, cálido y sensual, propulsor de ritmos y grupos de todos los confines ibéricos, que invalidaron hasta cierto punto la prepotencia musical Sajona, se ha convertido en una sala blanca y pétrea, con pocas ganas de atraerse la atención de los nuevos grupos musicales del país, que, por casualidades de nuevo cuño, son casi todos grupos madrileños. El actual fenómeno rockero madrileño puede recabar un transfondo cultural de imprevisibles consecuencias, sin embargo es ignorado en la Ciudad Condal. Tan sólo Radio Futura ha actuado en dos ocasiones. Una, como teloneros en el concierto de Costello, y otra, presentados por la casa discográfica en el salón Gibeles. También las folklóricas y vitales Ramblas ya no son ni sombra de lo que fueron. Permanecen silenciosas, desalentadas, monótonas. La ciudad mediterránea más culta de España, a través de la que Europa ha penetrado en nuestro suelo, reelaborando modas y corrientes culturales: modernismo, noucentismo, surrealismo, cubismo, existencialismo, estructuralismo, contracultura, acusa o aqueja también la crisis de creatividad europea, sin conseguir alterar esa caída de la cultura marginal-independiente, que tanta vida aportó a la creatividad catalana y española de los setenta.

La Barcelona festiva e inquieta de la Gauche Divine, de la Nova Cançon, de los grupos de teatro independientes, de la escuela de cine, de los conceptuales, del «boom» de la nueva narrativa sudamericana, de nuevas corrientes estéticas, arquitectónicas y de diseño, de centros para happenings, vanguardismo y experimentación. La Barcelona underground de Nazario, Picarol, Ocaña, de freaks y comuneros, de libertarios y ramblas enloquecidas. De festivales rock, de Borne... ha sucumbido. Toda una época de proclamas utópicas, consignas libertarias, colectivos y esperanzas revolucionarias han debido replégarse por falta de medios económicos, por falta de apoyos, por incompreensión.

La intelectualidad catalana es culpable. Las consecuencias de sus anhelos incendiarios por crear una cultura autóctona, única y muy catalana, se palpan ahora. Muchos de sus presupuestos están resultando irrealizables. Cuando Manolo Vázquez Montalbán, periodista castellano-parlante, desde las páginas de los diarios catalanes, vilipendia a los jóvenes escritores catalanes que escribían en catalán, insinuando claramente que dentro de veinte años no habría escritor catalán que se atreviese a escribir en castellano, no se apercebía de que con sus paroxismos estimulaba una confusión tremendamente negativa. Sus presupuestos pueden resultar rentables a corto plazo, frente a las capillas catalanas. Pero, a la larga, muestran un total desconocimiento de la realidad.

La cuestión idiomática no es un problema entre catalanes e inmigrantes. Catalanes de toda la vida escriben en castellano e inmigrantes lo hacen en catalán. El 70 por 100 de escritores nacidos en Catalunya de padres catalanes, después de 1945, por tanto, jóvenes, escriben en castellano. No es probable que más de un 30 por 100 de estos escritores lo hagan en castellano por secuelas de la represión franquista frente al catalán. Muchos de estos escritores se acogen al castellano por razones de divulgación o por considerar que el castellano casa mejor con sus necesidades creativas, expresivas y lingüísticas. Postura que puede

ser discutible, pero que no significa un desprecio al catalán, que, evidentemente, tanto derecho tiene como el castellano. Catalunya es un país bilingüe y no lo es por los emigrantes, sino porque desde el siglo XV han convivido ambas lenguas. Como antes convivieron otras tantas.

Barcelona es, además, una ciudad poliglota, mediterránea. La fuerza del Mediterráneo consiste en esa mezcla heterodoxa y cosmopolita de costumbres, razas, lenguas y pueblos que durante siglos se han entrecruzado en un magma creativo, cultural y comercial. Precisamente si Barcelona ha sido motor fundamental en el desarrollo cultural peninsular, ha sido gracias a este potencial capaz de integrar corrientes dispares.

La cultureta catalana ha pasado de defender la subsistencia e identidad de una cultura que merece la normalización más absoluta, a atacar y censurar todos los elementos castellanos que en ella se producen, pretendiendo ignorar que Barcelona es también una ciudad española, y que en ella han encontrado acogida muchos escritores sudamericanos. Por otra parte, la cultureta ha hecho del catalán el único contenido factible. La calidad de un espectáculo, de un libro, de un disco, de un pintor se mide a través de su grado de catalanización. A más catalanización, mayores posibilidades, más publicidad, más crítica. Y el divulgador catalán ha perdido credibilidad al perder capacidad de análisis, objetividad y amplitud.

El joven pintor catalanista Viladecans, miembro activo del PSUC, logró el pasado año una exposición múltiple en tres galerías, así como un bombo de críticas y Prensa inaudito. Mientras, otro pintor catalán,



Frederic Amat, es boicoteado y silenciado por haber osado dejar de rendir pleitesía a la «crema» de la «cultureta». La presentación de su última exposición en Barcelona, en enero de 1979, fue realizada por el mejicano Juan García Ponce. Como represalia, Amat no ha sido seleccionado en la muestra: «Cien años de Cultura Catalana», que se ha celebrado en el Palacio Cervantes, del Retiro madrileño. Pero Amat triunfa en Europa, USA, México y Colombia. Este hecho es un ejemplo de lo que le ocurre a aquel creador catalán que se niegue a pasar por el filtro de los que controlan la cultura en Catalunya. Lamentablemente, muchos creadores independientes están comenzando a emigrar.

La cultura catalana, además, está atravesando una profunda crisis. Por una parte, no ha conseguido las transferencias presupuestarias deseables. Las Cajas de Ahorro y las fundaciones privadas no pueden sufragar los costos de una normalización. La Generalitat no ha recibido de Madrid las competencias precisas para planificar y articular un desarrollo coherente de las necesidades culturales. Por otra parte, falta capacidad en los que articulan y deberían potenciar el desarrollo cultural catalán. Tan sólo el Área de Juventud, del Ayuntamiento barcelonés está mostrando una planificación acertada. Los coprinicipes de la cultureta detestan demasiadas cosas, marginando sistemáticamente a todos aquellos que no adoptan sus ideas. Sólo así puede explicarse la marginación que sufre gente como Josep Pla, Ricardo Bofill, Dalí, Foix, Merye Rodoreda y muchísimos jóvenes que no encuentran ningún eco a su quehacer cotidiano.

Otros intelectuales más independientes juegan a varias bazas, sin atreverse a plantear batalla, permaneciendo junto a los popes, porque son los que controlan la Prensa, la Generalitat y los repartimientos culturales de los partidos de izquierda. Desgraciadamente la cultura catalana funciona actualmente como una mafia.

Toda esta situación repercute hondamente en los independientes: los que no se han casado con el poder. A la masa de creadores que más o menos integraron el underground barcelonés de los setenta, a todos aquellos que se lanzaron a hacer cine, teatro, happenings, música, literatura, y que, más o menos, se valieron de Star o Ajoblancos para difundir sus actividades. Con la caída del underground han quedado huérfanos y con muchas dificultades para iniciar una readaptación a la nueva situación de madurez y desarrollo social. Muchos de estos independientes son castellano-parlantes y dada la actual fobia catalanista, no tienen posibilidades ni subvenciones. La crisis económica que padecemos hace que la iniciativa privada sea mínima en estos momentos. La pública está completamente controlada. Los que con su creatividad festiva, con sus ilusiones underground, fomentaron el gran momento barcelonés de los setenta, permanecen parados, hastiados, desengañados.

Los escritores sudamericanos que emigraron a Barcelona en busca del reconocimiento y la solidaridad de una ciudad cosmopolita, y que bajo la batuta del editor catalán Carlos Barral hallaron el triunfo, también han escapado. Barcelona ha perdido internacionalidad.

Dañino y maligno es el silencio que se han impuesto muchos intelectuales catalanes, que, comprendiendo la actual situación, no se atreven a dar la cara, censurándose al no denunciar muchas anomalías por ellos bien conocidas. Con su actitud favorecen la apatía cultural y el desencanto. Es momento de iniciar una polémica que devuelva a Barcelona la energía y el coraje cultural que siempre ha mantenido, incluso durante el fascismo. También es verdad que Barcelona aqueja el superesfuerzo de dos décadas en las que ha sido personaje principal en el despuntar de la normalización cotidiana y cultural del país.

El 22 por 100 sobre la compraventa de objetos de arte y la Feria de Arte de 1982

Estamos organizando una Feria Internacional de Arte de Vanguardia para celebrar en Madrid, en febrero de 1982, en el Palacio de Exposiciones de IFEMA, paseo de arte y la Feria de Arte de 1982.

Para ello se ha creado un comité organizador, compuesto por 20 de las más prestigiosas galerías de España, siendo el presidente de este comité don Antonio Bonet Correa.

IFEMA, Institución Ferial de Madrid, es la promotora de este proyecto, en el cual están trabajando con entusiasmo y dedicación.

Todos nosotros pretendemos que esta Feria, de carácter internacional, se pueda comparar con las más prestigiosas del mundo por su contenido y organización.

Pensamos que es imprescindible que en España tengamos un certamen de arte de estas características, dado el nivel artístico de nuestro país y las aportaciones trascendentales que se han hecho en el arte de vanguardia. Lo consideramos además como una necesidad para vencer el aislamiento que, en general, caracteriza a nuestro arte.

Sería una oportunidad única que se brindaría a los entendidos, y a los que no lo son, de que entrarán en contacto con las nuevas tendencias de fuera, a la vez que serviría para poner en contacto a nuestros artistas jóvenes con los mejores profesionales del arte del mundo entero.

Hemos entrado en contacto con varias galerías de otros países y la tónica general ha sido una magnífica acogida a este proyecto, ya que nos han venido a decir que están deseando empezar a trabajar en España, y que si aún no lo han

Juana de Aizpuru (1), a la Opinión Pública

hecho se debe a las dificultades que encuentran por culpa de los impuestos.

Y aquí tropezamos con el gran inconveniente de Arco-82: el denominado impuesto de lujo del 22 por 100 que pesa sobre toda compraventa de obras de arte en España.

En estas operaciones de compraventa, en teoría, el 22 por 100 debería correr a cargo del comprador. Sin embargo, en la práctica las galerías de arte asumen este impuesto, ya que de otra forma las posibilidades de ventas serían mínimas.

Al cargar las galerías de arte con este impuesto, para que no les resulte ruinoso, se vienen acogiendo a lo que se llama una ficción jurídica, que consiste en realizar las funciones de gestores y hacer como si el artista vendiera directamente al comprador, apareciendo así como simples comisionistas.

Gracias a esto el comercio de arte no se ha paralizado del todo en nuestro país, aunque si está muy deteriorado en estos momentos.

Sin embargo, en Arco-82, Feria Internacional de Arte, a las galerías extranjeras les resultaría impracticable acogerse a esta ficción jurídica, por lo cual tendrían que vender todas sus obras un 22 por 100 más caro que en su país, lo cual es ilógico y absurdo, por lo que se negarían a venir.

De todo esto se deduce un empobrecimiento artístico de nuestra nación, donde apenas hay obras de artistas extranjeros, ni siquiera en museos.

Ante este estado de cosas pido desde aquí al ministro de Hacienda, con el cual ya estamos en contacto, haga las gestiones oportunas para una reforma de esta ley que permita un desenvolvimiento regular del comercio del arte y que haga posible la realización de Arco-82.

Pido, asimismo, desde aquí a todas aquellas personas que, como yo piensen que el arte es universal y que no admite fronteras, para que unan su voz a la mía y envíen cartas a este mismo y otros diarios, rogando la reforma de la ley del impuesto de lujo para abrir una gran campaña de mentalización de la opinión pública para que se den cuenta de la importancia que puede tener la realización de Arco-82 para todos, pues, será poner el arte de vanguardia universal al alcance de las masas, será crear nuevas inquietudes y será abrir posibilidades infinitas para todos aquellos que hemos hecho del arte nuestra vida.

(1) Directora-propietaria de la galería de arte Juana de Aizpuru y directora de Arco-82.

Escribe José SAAVEDRA

Escribe Juan A. JURISTO

UNA MODA, UN ANALISIS:

LA NOVELA POLICIACA

ESTIMO plausible afirmar (sin temor a caer en una hipótesis falaz) que la novela negra es uno de los géneros cuya salud se presenta, hoy por hoy, más boyante. Es ésta, además, una suerte de literatura que goza, en general, de las simpatías, incluso entre los lectores que no la leen. Que no leen otras literaturas de más «alta» calidad, quiero decir.

Apuntar las razones de ese éxito (éxito que, merced a la amplitud de la aceptación popular, se configura ya como un dato sociológico de interés) haría, tal vez, derivar la senda de estas líneas por veredas extrañas a lo que, en principio, se pretende un amago de crítica bibliográfica... Esas razones (quizá latente crisis económica, necesidad de evasión, escapismo en las peripecias de argumentos «duros...») han supuesto un florecer de esta variante literaria en nuestros paralelos y latitudes; no obstante, la ausencia de una tradición similar aunada al imperialismo cultural yanqui en esas coordenadas hacen que, salvo muy aislados ejemplos, la novela policiaca española carezca de vuelo autóctono. Así, sus diversas variantes (fundamentalmente Mendocza y sus «Casos Savoltas» y «Criptas embrujadas», los misterios de Alfonso Grosso y sus «Invitados», el modelo aventurero-cachondo de Vázquez Montalbán...), todas ellas se limitan a ser un plagio de maneras, situaciones y personajes. Plagio, sí, a veces más o menos feliz, pero que hasta ahora, en mi opinión, únicamente ha producido títulos donde alienta más el cariz libresco que una creación idiosincrática, personal.

Así las cosas, me resulta muy idóneo subrayar la existencia de una obra como «La novela negra», de Javier Coma (1). Pues este ensayo aparece tal una averiguación exhaustiva en torno al género mencionado, efectuada por un investigador español con método concienzudo y gran aplicación. (Sea ello dicho, sin menospreciar otro ensayo escrito, al respecto, por Román Gubern, fechas atrás) (2).

UN BREVE ANALISIS AMPLIO

DE la tarea de investigación de J. Coma se desprende un análisis desapasionado, certero, análisis que progresa ampliamente (época por época, autor por autor, casi obra por obra, en ocasiones...) y que se extiende, desde el período de la aparición de los USA del «policiaco» (allá en los finales de los roaring twenties, hasta sus representantes más actuales. Este examen abarca, igualmente, el estudio de los recursos de estilo peculiares de la novela negra; en ese detallar la «manera» de estas obras a nivel formal, resalta el estudioso la simbiosis entre la gramática filmica y radiofónica de la época y ciertos «trucos» de estilo, inalienables en la narrativa policiaca.

Ahora bien, Javier Coma no se detiene ahí, en el mero análisis estilístico, o en la búsqueda de precedentes de determinadas novelas o de un protagonista preciso. En esta obra, al tiempo que se efectúa un recorrido ordenado, cronológico desde el alba del género hasta 1975 (pues el examen de la producción más inmediata y reciente carecería de objetividad,

al decir del autor), se elabora, asimismo, un estudio del contexto social y etcétera de los States. Con lo cual, el devenir histórico norteamericano, sus cracks, sus épocas de ley seca, guerra, período macarthista... se ven imbricados con acierto en los sucesivos capítulos.

Merced a esa amplitud de miras, este volumen nos desvela, paso a paso, el orlo y el desenvolvimiento de esta literatura específica, mientras que nos señala las implicaciones evidentes de los vaivenes sociales en la evolución, cambios y características de la novela negra.

Esta peculiaridad confiere a este ensayo un aire, felizmente, muy distante del típico estudio libresco, encorsetado y aburrido, ya que esas notas apuntadas lo convierten en un libro erudito, aunque ameno y vivaz, que se lee, casi, con tanta facilidad, fluidez como las obras más conseguidas del género que trata.

Y además el aficionado a epitomes y andanzas sesudas hallará, al final del texto, toda una serie de índices que lo transportarán, en alas de datos y exactitudes, al séptimo cielo del bienestar bibliográfico: desde una lista de todos los seudónimos (a veces dos, tres o cuatro incluso) utilizados por cada uno de los plumíferos americanos responsables, pasando por tablas cronológicas de obras, autores, fechas y casas de publicación, etcétera, un índice que refiere las múltiples obras adaptadas al cine y otro que recopila las traducciones al castellano hechas de las obras tratadas...; hasta, por último, un resumen bibliográfico de las publicaciones y autores que se han ocupado, al igual, de estudiar este mismo asunto.

En suma, un libro breve que, pese a la parquedad de su extensión, no olvida ninguno de los pormenores adláterales al tema.

(1) Javier Coma: «La novela negra», Ediciones de El Viejo Topo, Barcelona, 1980, 194 págs., 450 pts.
(2) «Onomatopeya» (Rai Ferrer), «La novela policiaca». Prólogo: Román Gubern. Ediciones del Cotal, Barcelona.



leído para vd.



EL TEATRO DE GALDOS, de Stanley Finkenthal. Editorial Fundamentos.

Ramón Pérez de Ayala consideró que Galdós era uno de los mayores dramaturgos de todos los tiempos; en cambio, otros críticos no han encontrado grandes valores en la obra del hombre de teatro, aunque reconocen su inmensa calidad como novelista. El autor de este texto intenta precisar la importancia de la obra dramática galdosiana.

EL ENTORNO FEERICO DE MUJICA LAINEZ

PUBLICADO en 1965, «El Unicornio» (1), de reciente edición española, viene a calificar, elevándolo, y, a la vez, a concluir el tipo de escritura comenzando con «Bomarzo» (1962), posiblemente la mejor novela de Mujica Láinez, y uno de los máximos exponentes en lengua castellana de lo que se ha dado en llamar literatura fantástica, término ancho e impreciso en el que como olla podrida conviven cuentos medievales con textos morales chinos y páginas de Poe y reflexiones de Borges junto a alguna leyenda olvidada de Bécquer.

Si de fantástica cabe clasificar la escritura de Mujica será enfocándola como un complejo problema de lenguaje. En efecto, la estructura barroca del texto, que algunos no dudarán en calificar gastronómicamente de jugosa o sustancial (o sustanciosa), se ajusta con perfección a los fines del cuadro o del entorno en los que Mujica ha querido trasladar las historias que narra. En «Bomarzo», la confesión en primera persona del principenarrador, se adhiere en buena medida a la forma en que decían, hablaban o escribían los italianos renacentistas, gran lección aprendida e imaginada con Cellini, Vasari, Valla y su propia ensoñación. En «El Unicornio», el hada Melusina nos cuenta los episodios acaecidos en su inmortalidad y la escritura fluyendo nos recuerda por eso al entramado de los tapices de la Cristiandad medieval o a las imaginadas miniaturas de los libros de horas. El pretexto de que se vale Mujica es fácil, ya que el recurrir a la novela histórica o a la historia novelada y a que personajes de época intervengan como sujetos de la narración puede hacer sentir un prematuro placer al lector culto que reconocerá en los textos antiguas lecciones, recreándolas. Sin embargo, la ejecución o, si se prefiere, el texto, en lugar del pre-texto, es arduo y se explica por sí mismo, sin trampa ni cartón, solamente en el hecho físico representado por la página impresa, que es donde mejor se justifica.

Literatura fantástica, entorno feérico de su escritura, lo cierto es que las novelas de Mujica Láinez han sido juzgadas por muchos de escapistas. Ya se trate de mala fe, de garbancero y feraz provincianismo o de simple socialrealismo, lo cierto es que el juicio rebosa ignorancia. Si en «Segio», por ejemplo, alguien de visita a la pinacoteca de El Prado se funde literalmente en un lienzo de Velázquez o en «Bomarzo», alguien que se ha codeado con Cellini es capaz de charlar en un cabaret parisino cuatrocientos años más tarde con Toulouse-Lautrec, los cuatrocientos años que median igualmente en el Orlando de la Woolf, o como en «El Unicornio», en que el propio protagonista es un hada (único reproche o perplejidad, más bien, ¿qué necesidad tiene un hada de escribir y leer novelas?), el hecho no se debe a una simple huida ante el fenómeno cotidiano, al que como ciertas biblias pretenden, «todo escritor tiene el deber de retratar fielmente», sino a que esa misma realidad presenta aspectos mucho más ricos que el mero realismo ni siquiera ha comenzado a sospechar. Mucho me temo que el viaje que Mujica nos propone con su escritura es más abstracto y delicado que fotográfico, con unos rincones claros y pequeños lugares in-



sospechados donde no solamente se juega con la idea de espacio y tiempo, sino con la simultaneidad de ellos. El tiempo en Mujica pretende ser circular, como lo quería el filósofo de Sils Maria y la cosmogonía hindú precisa desde milenios. Esta convivencia de las edades engloba la actual donde lo maravilloso y lo cotidiano se aúnan, aunque sea en la realidad de la escritura. En esto radica la fuerza del lenguaje del escritor argentino y el encantamiento de la lectura de su obra. Así, si cada hombre responde a un problema de su medio y en el tratamiento que éste le dé puede radicar el estilo, sirva de coda esta cita de Jorge Luis Borges, donde sintetiza con lucidez y resuelve la pretendida evasión de la narrativa de ciencia-ficción: «¿Cómo pueden tocarme estas fantasías y de una manera tan íntima? Toda literatura es simbólica; hay unas pocas experiencias fundamentales y es indiferente que un escritor, para transmitir, recurra a lo "fantástico" o a lo "real", a Macbeth o a Raskolnikov, a la invasión de Bélgica en agosto de 1914 o a una invasión de Marte. ¿Qué importa la novela, o novela, de la "science fiction"? En este libro de apariencia fantasmagórica, Bradbury ha puesto sus largos domingos vacíos, su tedio americano, su soledad, como los puso Sinclair Lewis en Main Street» (2). No sería de extrañar que alguien reconociera en el lienzo medieval de «El Unicornio» el olor o el aspecto de cierto lugar bonaerense.

(1) Manuel Mujica Láinez: «El Unicornio». Edit. Planeta, Barcelona, 1980.
(2) Prólogo de Borges a «Crónicas Marcianas», de Ray Bradbury. Editorial Minotauro. Buenos Aires, 1955.

LA SEMILLA Y LA CIZAÑA, de Tage Lindbom. Biblioteca de Estudios Tradicionales de Taurus.

Los grandes temas de nuestro tiempo —la utopía, la revolución, la objetividad, la tolerancia, la justicia— vistos desde la óptica de una teosofía peculiar, es decir, desde el punto de vista de una tendencia religiosa que trata de apuntalar la visión, común a todos los residuos sagrados de hoy en día, de un Ser Supremo. Voluntariamente retornando a la sencillez y a lo que Schopenhauer llamaba «comiseración», Tage Lindbom es un sueco que, en 1965, dimitió de la sociedad del «progreso indefinido».

LA VENTA DEL ALMA, de Agustín García Calvo. Ediciones Libertarias.

Con un prólogo de José Saavedra, Poppy, la colección La Comuna de la citada editorial ha reunido dos interesantes trabajos de Agustín —«Sobre la realidad o de las dificultades de ser ateo» y «Estar en la Luna o sobre las funciones de la mística y la magia»— junto a dos entrevistas: «Sobre el pronunciamiento estudiantil y la lucha contra la dominación» y «Los españoles comienzan a estar decepcionados». Destaca el primero de los ensayos, ya publicado en «Lalia», en el que Agustín plantea que el realismo sería la forma actual de idealismo y la Realidad el Dios de nuestra religión contemporánea.

BIORRITMOS. EL SECRETO DE NUESTROS MEJORES DIAS, de Román J. Cano.

Según el autor, cada individuo posee un ritmo vital que le es propio y que está determinado por tres ciclos de su comportamiento: físico, emocional e intelectual. En una palabra, se trata de los ciclos de consumo y recuperación de la vitalidad del organismo que, en opinión de ciertas nuevas tendencias de la salud, había olvidado la medicina oficial. El libro aporta una serie de tablas para calcular autóctonamente los propios biorr ritmos. No hemos tenido tiempo de hacer leer el libro a un médico flexible, de manera que no nos hacemos responsables de la validez de sus hipótesis.

EL ASESINATO DE CRISTO, de Wilhelm Reich. Editorial Bruguera.

Texto perteneciente a la etapa última (americana) de Reich, que se publicó hace algunos años con permiso del Instituto Orgón, y que merecería una introducción aclaratoria más precisa acerca del puesto que ocupa dentro de la obra de Reich. Se trata, en cualquier caso, de una interpretación reichiana de la figura de Jesús: visión natural, no confesional, de la vida y la muerte de Cristo, a quien Reich ve como hombre vital, pleno de Eros, en tanto que realizado e inaugurador de una filosofía nada represiva del amor, cuyas vivencias y doctrinas fueron luego tergiversadas.

DEL OBRERO - MASA AL OBRERO SOCIAL. Entrevista con Toni Negri sostenida por Paolo Pozzi y Roberta Tommasini. Editorial Anagrama.

Las dos últimas décadas de la sociedad y la política italianas vistas por un intelectual cuyo compromiso con el proletariado le ha llevado a una gravísima sospecha de connivencia con el grupo Brigadas Rojas y a una estancia, de ya larga duración, en la cárcel bajo la ambigua acusación de «conspiración generalizada con el fin de subvertir al Estado». Una conversación acerca del itinerario teórico y práctico del italiano

Escribe J. A. UGALDE

Nueva pedagogía creativa

HACE ya algún tiempo que asistimos a una variopinta e investigadora revuelta que afecta a los contenidos y métodos pedagógicos de la escuela tradicional y que está teniendo hondos repercusiones en el orbe de lo que, manteniendo viejas denominaciones, podríamos llamar primera y segunda enseñanza. Las múltiples tendencias que se registran en tal sentido poseen como denominador común la intención de acercar la formación de los niños a su complicado presente y a la comprensión crítica de los centros motores que rigen su vida cotidiana. Con otras palabras, una pléyade de jóvenes maestros y enseñantes huyen de la transmisión autoritaria y memorística de la larga cadena de la cultura occidental, y en cambio, tratan de suministrar los instrumentos de análisis y las técnicas de aprendizaje mediante los que los propios infantes pueden ir elaborando una visión del mundo que les circunda y pueden avanzar en la expresión y transformación de ese mundo.

Como en cualquier otro proceso de cambio, creo que también la renovación pedagógica está sujeta al acierto y al error, a la insuficiencia y a la exageración. El riesgo de tales planteamientos enseñantes se halla en que, queriendo hacer comprensible la realidad inmediata que rodea al niño, se tienda a despreciar los hilos genealógicos y las matrices históricas que la sustentan; en que la obsesión por transmitir conocimientos vivos y técnicos útiles condene a los alumnos a no poder huir de paradigmas y cuestiones que, generadas en las áreas del Poder, aparecen paulatinamente tintadas con el marchamo de lo estandarizado y necesario; en que, intentando desacralizar los héroes y valores culturales y acercar la producción cultural a la existencia diaria, se termine por desprestigiar o malinterpretar todo cuanto no nazca de una hipertrofiada noción de autenticidad o espontaneidad vital; en que el proceso de activación expresiva del antes pasivo alumno se convierta en la nueva panacea exclusivista y llegue a suplantar al estudio propiamente dicho. Los matices, la inteligencia, el cómo, son, en el ámbito de la educación, decisivos.

● ESCRIBIENDO POESÍA

Escribo las líneas anteriores como preámbulo a la aparición de dos libros nacidos de experiencias íntimamente ligadas a dos aspectos de la renovación pedagógica citada. «Recrear la escuela», de Federico Martín, es el primero de ellos.

Por una de esas costumbres sin justificación, la concepción de la enseñanza de la literatura de nuestro país ha estado casi exclusivamente encaminada a

enseñar a leer. Ya era bastante que el maestro tuviera inquietud por transmitir la pasión lectora y que se atreviera a compaginar la lectura directa con la memorización tradicional de la vida y la obra de los escritores y de los axiomas interpretativos acerca de corrientes literarias y estilos. En lo concerniente a la poesía, la cosa se agravaba: puesto que hasta leer poemas se consideraba inasequible para los tiernos infantes, imagínese lo lejana que la creación poética quedaba de las mentes infantiles y adolescentes.

Hace un par de años que Federico Martín —educador y animador creativo del Instituto Trabenco, miembro de Acción Educativa, una de las más dinámicas agrupaciones encaminadas a impulsar la investigación pedagógica, y fundador de la Asociación de Amigos de Andersen— inició con sus alumnos una experiencia de acercamiento a la creación poética y publicó unos primeros resultados de aquellas clases prácticas. Ahora, avanzando por el mismo camino de jugar con las palabras, de facilitar ritmos, metros y asuntos poéticos a los poetas-adolescentes, ha logrado reunir una obra colectiva de gran belleza y capacidad de sugestión que ratifica los alcances de la capacidad creativa de los jóvenes. La imaginación, el relámpago visionario de algún perdido y visual sentido de seres y objetos, da lugar a poemas de este calibre: *Silencio, que va a parir la perra / y el poeta va a descubrir la risa. / Silencio, que el paralítico va a cantar, / y el loco va a rechazar el sueño. / Silencio, veamos cómo besa una estatua, / y cómo la vida se monta en una farola.* La memoria, la reminiscencia de viejas y perdidas maneras de estar en el mundo, pretendida obra de ma-

durez, tiene lugar también en el mundo adolescente. Por ejemplo, en este poema titulado «Lo que el tiempo se llevó»: *Tus ojos, canela, / una cenefa dulce son tus caderas; / tu pelo de anea, / tus senos de nácar destellan pelear; / por favor, las medias / de monjas no sean.*

● PARA DEFENDERSE DE LA IMAGEN

Se calcula, según datos de un estudio de la Fundación Ford de Estados Unidos, que en Norteamérica un niño —al llegar a los catorce años de edad ha presenciado un total de dieciocho mil muertes violentas por televisión—. Aunque la civilización de la imagen se halla algo más rezagada en nuestro país, el dato basta para entender la necesidad de discriminación del niño ante la avalancha de imágenes que consume. La escuela no puede pasar por alto la realidad de esa competidora electrónica que posee en el domicilio de cada chico y cada chica y por ello Manolo Alonso y Luis Matilla, que a lo largo de su experiencia educativa han comprobado el candor confiado con el que los jóvenes se enfrentaban a la invasión de la imagen, han escrito una semiología para uso de educadores y educandos, con la intención de desvelar los trucos y las fórmulas del omnipotente territorio de lo visual.

Tras una primera parte que aborda el examen de los aspectos icónicos de la comunicación por medio de imágenes, el libro de Alonso y Matilla se adentra, en el segundo tomo, en la secuencialización, es decir, en la narración a través de la historietita y la fonovela, para, por último, estudiar el campo de la imagen en movimiento: el cine, con todos sus niveles, y la televisión.

El trabajo termina con la descripción de dos ejemplos de prácticas escolares en el campo global de la imagen: el que patrocinó el Centro Francés de Cine para la Infancia y la Juventud (que tuvo lugar en la ciudad de La Bourboule), donde, tras diversos procesos de preparación, doscientos chicos y chicas realizaron cuatro películas y varios reportajes en video; y, ya en nuestro país, la parca experiencia que se realizó en la III Escuela de Verano organizada en Madrid por Acción Educativa. Semilla mínima para una futura cosecha.

para la audición y para el entendimiento. jamás habría llegado a nuestras manos.

● Con ello hubiéramos perdido toda oportunidad de recuperar la infancia; de leer, de escribir y de perder el tiempo. Bataille no suponía que la perversión discurre por otros linderos. Ingenuo, cándido, pensaba el poeta que aquellas imágenes intuitivas más que recordadas de cuando alguna ilusión, o de cuando algún deseo, aquel mundo angélico, no era sino la bofetada con la cual se defendía del brutal y mundano, diario zarpazo. Inocente él, Bataille creyó escribir, en la redacción de su «Historia del ojo», la más grande ofensa que al Universo entero le tocara padecer por los siglos de los siglos. Ignoraba que la ofensa es algo consustancial al Cosmos y a la vida; que es, en suma, la existencia. De haber querido ofender, Bataille, como ya he sugerido, habría tenido que metamorfosearse hasta ser Gloria Fuertes.

● Cuando Enrique y Ana, sobre todo Ana, cantan las letras pretendidamente infantiles escritas por la eximia poetisa, y en especial esa canción que enseña a los niños cómo han de multiplicar, son auténtica, absolutamente perversos. Son la vida. Sin embargo, entonces, Bataille, en vez de ir en contra de lo contra-natura, a la búsqueda del onírico y primigenio organismo de la emoción y de las contemplaciones, a la búsqueda de la inocencia infantil, en pos de lo que él creía perverso, habría sido perversamente contra-natura, mundano y adulto. Y veríamos, escenificadas para televisión, musicadas incluso sus obras.

Escribe José AYLLÓN



PABLO SERRANO, EN LISBOA

EL día 18 de diciembre se ha inaugurado, en la Fundación Gulbenkian, de Lisboa, una gran exposición antológica del escultor Pablo Serrano, la muestra más importante que se ha organizado de este artista hasta la fecha. Desgraciadamente, una vez más, se nos anticipan en el extranjero, a la hora de justipreciar un valor artístico español.

★ Para el montaje de esta exposición, la Fundación Gulbenkian ha hecho un esfuerzo extraordinario —sería una lástima que esta exposición no llegara a presentarse en Madrid—, y en ella se resume la larga trayectoria de este escultor, nacido en el año 1908, en Crivillén, Teruel.

★ Estas exposiciones antológicas nos permiten contemplar, reunidos, los distintos períodos de la evolución estética de un artista, pero también sirven para evaluar las auténticas dimensiones de una obra realizada a través de los años y que, por tanto, se nos fue mostrando fragmentariamente. Esta confrontación en el tiempo es un riesgo que pocos artistas son capaces de arrostrar, temerosos, muchos de ellos, de que el espectador pueda descubrir en su obra antigua ciertas debilidades formales, carencia de rigor, etc.

★ Conoció a Pablo Serrano a principios de 1957, poco después de su vuelta a España. Fue un año crucial para muchos de nosotros. Época de encuentros: Saura volvía de París, Serrano, de América del Sur; Millares venía de Canarias... Dado el deprimente panorama artístico que ofrecía Madrid por aquel entonces, sentimos la necesidad de agruparnos, para luchar contra la mediocridad, la ignorancia e, incluso, la hostilidad que despertaba el arte de vanguardia.

★ Fundamos el Paso en este año de 1957, y la labor desarrollada por los componentes del grupo, tanto individual como colectivamente, marcaría el arte español contemporáneo.

★ En esos momentos, Serrano se hallaba preocupado por las sugerencias expresivas que le podía proporcionar la unión de ciertos elementos con identidad propia, al formar con ellos una escultura que intentaba imponer sus propias leyes, independientemente de los objetos empleados en su elaboración.

★ Y en esta interrelación, establecida entre cada componente y el todo, radicaba la sutil referencia a su más honda preocupación: su obsesión por huir de lo fortuito, por encontrar un significado ético a su obra. Así, partiendo de imágenes reconocibles, Serrano no sólo conseguía ofrecernos las posibilidades existenciales de una original realización plástica, sino también lograba que fuéramos conscientes de los medios que había utilizado para alcanzar ese fin. De esta manera, no podía disociarse forma y contenido.

★ Con el ánimo de acentuar la simplicidad de esta simbología, Serrano se sirvió de una técnica elemental, con una factura muy ruda, conveniente para el desarrollo de la síntesis propuesta. Y al desplegar la forma, abriéndola, renunciaba a la densidad, al volumen tradicional, siempre más rotundo en su definición, pero que compensaba con su intento de una insinuación espacial.

★ En un principio, se atuvo a la imagen antropomórfica, pero la utilización de este espacio abierto le condujo, progresivamente, a depurar su significado. Escoge, pues, el cubo como un reto, que llevará hasta sus últimas consecuencias con «La quema del objeto». Es decir, la ocupación del espacio desocupado. La delimitación plástica de un espacio interior, generador de toda forma externa.

★ Sin embargo, no se puede hablar, en su caso, de un proceso puramente abstracto. Al exigir una participación activa del espectador, Serrano insiste en no abandonar esa estrecha comunicación humanista, constante en toda su obra.

★ Posteriormente, Serrano refinara su lenguaje formal. Volvió al ejercicio del bulto, del volumen, y con él, al reencuentro con la imagen afrontada directamente, ya sea intencionalmente figurativa o bien producto de una elaboración mental. Por eso, el punto de arranque de sus cabezas-retrato, entre las que sobresale la magnífica pieza de Antonio Machado, sus Bóvedas para el hombre o sus Unidades-yunta, es el mismo.

★ Porque este escultor es uno de los escasos artistas de nuestra época, que jamás ha renunciado a la potenciación de un contenido en su obra. A caballo entre dos generaciones, separadas por la segunda guerra mundial, Serrano ha conservado siempre esa fidelidad a la imagen estructurada «a priori», siguiendo un riguroso proceso intelectual, como motor de toda creación plástica. Incluso en su período menos figurativo, ha condicionado su trabajo a la emoción que le suministraba una idea o un sentimiento.

★ Al mismo tiempo, como escultor con un aprendizaje clásico, Serrano nunca ha podido desprenderse de las posibilidades táctiles que le proporcionaba una pella de barro, de las disponibilidades formales que subyacen en esta masa informe. Es decir, arrancando del caos, conformar con los dedos un volumen coherente, con una armonía propia, para convertirse en una presencia sensible, síntesis de algo que nos pertenece en cierta medida.

★ En su largo recorrido, Serrano ha seguido diversos caminos. Pero todos ellos le han conducido a un mismo fin: a provocar, a solicitar, la comunicación, nuestra comunicación. Y, como una consecuencia directa, ha logrado una de las obras más aprehensibles de nuestra época.

El fallido acto perverso de Bataille

NO imaginaba Bataille, cuando el cordero pitonazo del toro le sacó el ojo —y la vida— a Manolo Granero, cuando las nalgas jóvenes de Simone, tibias y estremecidas habíanse sometido a voluntad, gustosas, al calambre habitual y rosa de la piel, que años más tarde publicaría versos una poetisa llamada Gloria Fuertes. Tampoco imaginaba Bataille la futura existencia de una pareja de cantantes destinada a los niños: Enrique y Ana.

● De haber supuesto ambas tragedias, Bataille, sin lugar a dudas, habría trastocado las esencias de su pretendidamente perversa Simone, dotándola del gesto calligriano mostrado entre alarido pre-pubes por la cantante Ana. En aras de lo perverso, y a tenor de lo señalado, Bataille a su vez, hubiera tenido que metamorfosearse hasta llegar a las formas de Gloria Fuertes. (Formas poéticas, claro está.)

● Con ello, los amantes de la literatura, y en especial quienes amamos esa obra cumbre de la novela, la cual lleva por título «Historia del ojo», hubiéramos perdido un autor, un niño, un adánico y poliformo amigo, que nos recordará las más íntimas felicisimas pulsiones de nuestra niñez, enterradas en vida por las artes, fétidas, adultas, de frailes, monjas, maestros maestras y educadores en general. El hermoso cuento infantil que es esa «Historia del ojo», cuento que los padres deberían leer a sus hijos en cuanto los pequeños atesorasen condiciones mínimas

Escribe J. Luis MORENO-RUIZ

Escribe Javier GONZÁLEZ

CONVERSACION
CON

JAIMESALINAS

EN mayo de 1977, en vísperas electorales, cuando las librerías se asfixiaban con libros políticos, históricos o meramente coyunturales, surgía una nueva editorial, Alfaguara (una Alfaguara renovada, pues había existido, años atrás, una «histórica»), que de la mano experta de Jaime Salinas pretendía demostrar que era falsa la creencia, nunca debidamente analizada, de que la literatura no vende. Cuidadas ediciones, escogidas traducciones para un catálogo en el que cupiese un «best-seller» de calidad (Henry Miller y Günter Grass), un autor con público intermedio (Benet, García Hortelano) y uno francamente minoritario, pero que había que conocer (Néida Piñón, Fulvio Tomizza o un Jurek Becker). Problemas económicos internos y problemas personales que implican a otras personas, hicieron naufragar, dos años después, el empeño. Jaime Salinas nunca se arrepintió de lo hecho. De tal manera, que se tomó el tiempo necesario para buscar nuevas ayudas. Las encontró y nuevamente Alfaguara, integrada en el grupo editorial Timón (Altea y Taurus), ha vuelto a ponerse en marcha.

—¿Qué diferencias hay entre esta etapa que ahora se inicia y la anterior?

—Prácticamente, ninguna. Entonces una serie de problemas, llamémosles de liquidez y tesorería, por un lado, y por el otro, una serie de razones que implican a colegas, por lo que me excuso de no exponerlas, llevó a la editorial a una crisis profunda. Se nos planteó desaparecer o no. Se iniciaron contactos con el grupo Timón hace un año, en el pasado mes de julio se llegó a un acuerdo y ya nos hemos puesto en marcha. Al entrar en el engranaje de un grupo editorial, yo me libré de todos los problemas de índole burocrático y económico, para dedicarme exclusivamente a las colecciones de Alfaguara.

—¿En la misma línea?

—Sí. Van a seguir saliendo las colecciones de libros infantiles y juveniles (tenemos doce novedades y dieciséis reimpressiones), la de literatura y la de clásicos. Sólo desaparece la de tesis. Algunas obras que estaban contratadas las publicará Taurus. En lo que respecta a la colección de literatura, han salido ya una nueva traducción de «Santuario», de Faulkner, y «Campo del moro»; el quinto tomo del «Laberinto mágico», de Max Aub. Y de aquí en adelante publicaremos títulos de Carlo Levi, «El rodaballo», de Grass; Miller, etcétera.

—Echando una ojeada al catálogo se encuentra uno con autores como Lisspector, Yourcenar, Tumiati, Bernhard, Ramos, Fayad, Modiano, etcétera; nombres franceses, brasileños, colombianos, austriacos, etcétera, muy poco conocidos. Están también los Benet, Cortázar, Roa Bastos, Miller, Aub, Grass, Bioy Casares, García Hortelano, García Márquez, más conocidos. El tropiezo que ha obligado a la editorial a concederle un año sabático, ¿te va a hacer ser más prudente? ¿En cierto modo estás arrepentido?

—Arrepentido, no. Entonces, como ahora, el propósito de Alfaguara era hacer un catálogo equilibrado, en el que tengan sitio un «best-seller» como «Trópico de Cáncer», de Miller, o «El tambor de hojalata», de Grass. En mi opinión, la novela más importante surgida tras la guerra mundial, libro nada fácil de leer, de alto precio, que han superado ambos una

tirada de más de cuarenta mil ejemplares. Y junto a éstos, autores de menor eco o de ninguno, por el momento, eco, en este caso, que hay que conseguir. El secreto para contar con un catálogo equilibrado, de fondo y autor, que defina a una editorial es acertar con el tiraje de cada título teniendo en cuenta la «absorción cultural» de este país.

—Títulos importantes, sí, pero no siempre de fácil lectura; ediciones muy cuidadas que hacen subir el precio, ¿crees que hay lectores suficientes que aprecian también la presentación de un libro?

—Estoy convencido. «El tambor», de Grass, ha roto esa idea que se tiene en el mundo editorial de que raramente un libro de más de cuatrocientas cincuenta pesetas llega a ser «best-seller». El lector aprecia un buen libro. Hemos ido contrarcorriente, pero creo que hemos acertado. Hemos convertido el libro-objeto en un objeto noble. Creo que en proporción damos más por el mismo precio —puestos en plan crematístico—. No hay más que ver los dos libros del más promocionado premio, cada uno no rebasa las doscientas cincuenta páginas y el precio es de quinientas. En general estamos por debajo de esas dos pesetas por página.

—Cuando se presentó Alfaguara se vivían momentos electorales, en que importaba más el libro político o coyuntural que la literatura propiamente dicha. ¿El momento, ahora, es más propicio?

—No. En esto sí he sido ingenuo. Creí que el cambio político repercutiría en la vitalidad cultural del país. Fue un error. Los partidos, el del Poder el más responsable, pero los de la oposición no se libran tampoco, no se han interesado seriamente por la cultura. El problema cultural es muy complejo. Las soluciones son a medio y largo plazo. Pero de alguna manera hay que empezar. El editor puede hacer libros, pero si la Administración no colabora, y tenemos ahí un Ministerio de Cultura que es una especie de cargo de favor, no hay nada que hacer. Como es posible que haya ciento ochenta y siete bibliotecarios para treinta y siete millones de españoles. Falta una política eficaz de bibliotecas.

—Tienes una larga experiencia edito-

rial en Seix-Barral y Alianza. ¿Están las cosas mejor ahora?

—Creo que más que de un momento de crisis debemos hablar de transición. Las editoriales de tipo intermedio creo que lo van a pasar muy mal. Las pequeñas, por serlo, se salvan —reducen gastos, personal, etcétera—. Las grandes, aparentemente, disponen de medios. Pero las intermedias son las que más problemas tienen. Es difícil que se reduzcan y más que se amplíen. ¿Solución? Una podría ser el agrupamiento. Es lo que se está haciendo en el extranjero. Pocas son las editoriales independientes que siguen adelante. Es necesario que existan las grandes editoriales comerciales, y lo digo no en forma peyorativa. Pero es imprescindible que las de tipo medio se mantengan. Si no sería una catástrofe para España, que es un país culturalmente subdesarrollado. En los últimos tiempos han subido los costes no sólo materiales, sino también editoriales. A veces, los agentes literarios están pidiendo unos adelantos y unas condiciones muy por encima de la realidad cultural española.

—¿Es real la atención del lector por el libro de aventuras? ¿Las editoriales, a la caza del Stevenson de turno, están respondiendo a las peticiones o se está inflando el «boom» de las novelas de aventuras?

—Yo creo que responde a modas fugaces, surgidas de ciertas «tertulias», por llamarlas de alguna forma, de esta capital de provincias que es la capital de España. Stevenson es un gran escritor y me parece muy bien que esté de moda, pero no es el único. Con él hay toda una serie de escritores iguales o superiores poco conocidos, que esas «tertulias», que son las que de una manera u otra marcan o ejercen el «poder» cultural, desdennan. Eso, por un lado. Por el otro, es aplaudible el que editoriales serias como Alianza u otras vuelvan al libro clásico. En «Penguin» están todos los clásicos. Además, estas ediciones están revisando las traducciones, que, en general, eran deplorables...

—¿Al mundo editorial le falta imaginación? Pienso en otro «boom», el de D. H. Lawrence, publicado simultáneamente por cuatro o cinco editoriales.

—En un país como España, en que surgió el personaje más imaginativo de la literatura, parece como si toda la imaginación se hubiese quedado en «El Quijote». El mundo editorial no es la excepción. Somos un país mimético, acomplejado y con una resistencia enorme a arriesgarse a hacer otras cosas. Si se examina la bibliografía española, se ve que hay inmensas lagunas, producidas, quizá, entonces, por el índice, la censura, pero hoy no cubiertas...

—¿Por dónde va la narrativa mundial? ¿Cuáles son las más interesantes, en tu opinión?

—Para mí, la de lengua alemana (suiza, austriaca y alemana). La inglesa sigue como siempre, escribiendo muy bien, siempre ha escrito así, pero es lo mismo. En Francia es observable un vacío total. El panorama norteamericano tampoco es muy optimista. En Brasil hay autores in-



“Más que de crisis, debemos hablar de transición editorial”

teresantes, como en Hispanoamérica, al margen del «boom»...

—¿Y la española?

—Siempre hemos sido muy críticos con lo nuestro. Queremos sacar siempre la gran novela. Olvidando que la gran novela aparece cada cincuenta, cien años. Pero nunca diez o quince veces al año. Es injusto que se margine esa literatura, llamémosla, aunque no me gusta, de segunda clase, que no aspira a la inmortalidad, pero que es imprescindible como apoyatura para el lector y el autor, para que surja la gran literatura. Coges un periódico francés y te encuentras, a la vuelta del verano, en la «reente», doscientas novelas publicadas. ¿Cuántas serán muy buenas? Pocas. Los «jóvenes escritores» españoles lo tienen muy difícil. Hay algunos que demuestran talento y posibilidad de convertirse en grandes escritores. Otros son publicables. Los malos, que los hay, no merecen ser editados.

Jaime Salinas, de nuevo con Alfaguara en marcha, repasa su cartera de novedades para el primer semestre de 1981 y tiene palabras para ese libro de cuentos de Cortázar, «Queremos tanto a Glenda», para esas «13 fábulas y media», de Juan Benet, para el brasileño Lins, para el mejicano Azuela, para el último Max Aub que cierra «El laberinto mágico», para Miller, para lo último de Grass, «Escrito en Teite», para los rusos Mandelstam («El sello egipcio») y Biely («Petersburgo»). Para «La sibila», de la portuguesa Besa Luis y para otros que seguirán saliendo.

Escribe Juan Manuel BONET

CARMEN LAFFÓN, EN SUS CONFINES SANLUQUEÑOS

EXTRANA ciudad, esta Sevilla que apenas ha encontrado a lo largo de los siglos quien la pinte, y que, en cambio, para ser ella misma, necesita de la voz periódicamente renovada de sus poetas. Si los versos y las prosas en torno a la ciudad cubren prácticamente todos los registros, ¿qué grandes cuadros recordar, de motivo sevillano? En nuestro tiempo, tenemos los alcázares de Sorolla, los interiores cruzados de Iturrino y Matisse; forzando mucho las cosas, la rocambolesca procesión de Picabia.

Pese a algún que otro logro aislado de los pintores sevillanos del 900, hay que esperar a Carmen Laffón para que suria un gran pintor de la ciudad. Otros y excelentes han aparecido después (pienso en Joaquín Sáenz), para los cuales también es empeño central el desvelar con los pinceles el secreto de Sevilla. Pero hasta la fecha quien más lejos ha llevado tal empeño, en términos de pura y desnuda pintura, es Carmen Laffón. Cuadro tras cuadro, ella ha ido construyendo un fino y delgado universo de ensueños sureños. Jardines, bodegones, compases, miradas adolescentes huertas, azoteas, estanques, interiores tras visillos. Una ciudad que no

es la que les enseñan a los turistas apresurados, pero que ha de resultarles familiar a cualquiera que haya frecuentado los libros memoriales de los poetas sevillanos modernos: «Ocnos», «Sevilla en los labios», «Los años irreparables»...

Animada por esa voluntad de depurada evocación que tanto tiene ella también de poética, Carmen Laffón ha sabido pintar el último sol, el cristal, los campanarios. Nada más alejado del realismo maridreño con el que, por circunstancias generacionales, se la relaciona a veces. Sus claves, sus herencias son otras. Habría que mirar por los parajes del impresionismo, hacia tal o cual pequeño maestro es-

pañol, hacia algunos naturalistas alemanes, hacia los «macchialoli», hacia grandes solitarios como Turner, Whistler, Degás, Vuillard, Bonnard, Balthus tal vez.

Al azar de un viaje castellano he tenido la suerte de contemplar en León, en la Galería Maese Nicolás, la última producción de la pintora. Una serie de apuntes y pasteles, que enlazan con los cuadros expuestos en Sevilla en la primavera de 1978. Como entonces, el paisaje es sanluqueño. Pero ha desaparecido toda referencia urbana, y aunque sepamos que esos siguen siendo los parajes, la luz es ya protagonista casi exclusiva.

A Carmen Laffón estos confines la han atraído supongo que desde la infancia. En sus primeras exposiciones (1956, 1957) ya figuraban cuadros pintados en la playa de La Jara. «Su horizonte —nos dice en un texto reciente—, el coto Doñana tan cerca y la línea del agua tan lejana, me intrigó siempre.» La novedad en 1978 —y ello se confirma ahora— es que ese paisaje haya podido con la media luz sevillana. Que esa tierra que casi no es tie-

rra ya, y en la que el Guadalquivir muere en el mar (Sanlúcar, donde es la muerte), reza un poema de Rafael Laffón, represente algo así como un estadio superior de la mirada. Sobre la superficie del papel, cobran vida los confines de cielo, mar y tierra: ese sentimiento preciso, y a la vez difuso, que encierra la simple palabra marisma. A esa disolución (en la luz) del río, de la tierra, del cielo, del mar, Carmen Laffón ha sabido encontrarle un equivalente pictórico disolución (en el blanco que es luz y suma de todos los colores) de las formas reconocibles. Y así no sabemos si ese designio abstracto es algo a lo que le ha llevado por contagio el paisaje, o si ha buscado ese paisaje conscientemente, como un contrapunto a la seducción urbana y pictórica de Sevilla, como un refugio último donde alcanzar una pureza plástica aún mayor. La belleza de estos apuntes y pasteles, en los que apenas adivinamos un horizonte y una hora, nos hace esperar que pronto la pintora esté en medida de enseñar los cuadros nacidos de esa experiencia última.

Escribe Leopoldo AZANCOT



POETICA HISTORIA DE LOS MOTIVOS

El interés de un libro como el «Diccionario de motivos de la literatura universal», de Elisabeth Frenzel (Editorial Gredos), no puede ser mayor. Considerado primariamente, ofrece una visión global de la literatura de todos los tiempos mediante cortes sectoriales en función de motivos —visita al averno, la seductora diabólica, hombre entre dos mujeres, el hombre artificial, el bandido justo, Arcadia, por ejemplo— que activaron la imaginación del ser humano desde los tiempos originarios y, al mismo tiempo, permite descubrir los modos sucesivos como dichos temas fueron encarnando en cada momento histórico —lo que sí, por una parte, enriquece nuestra comprensión de tales momentos, por otra facilita el conocimiento del conjunto de virtualidades de los temas en cuestión. Considerado con mayor profundidad, el libro revela una voluntad de conferir a lo literario un estatuto distinto al hoy en vigor, de la que cabe esperar beneficios sin cuento para las letras, actualmente entorpecidas en su desarrollo por teorías empobrecedoras.

El principal estorbo con que se encuentra hoy el escritor es, en efecto, la creencia dogmática en que todo debe de subordinarse a lo verbal, en que lo verbal —la palabra tratada para conseguir su alejamiento de la norma— es aquello en lo que radica el carácter artístico de un texto. (No creo que quepa duda de que tal creencia es fruto de los intentos de los estudiosos de la literatura de conferir cientificidad a su labor: simplificando brutalmente la inextricable complejidad de lo literario, reificando lo que por naturaleza rechaza toda objetuación, tienen la esperanza de descubrir normas, leyes, que les permitan hacerse dueños de lo secreto, controlarlo y manipularlo.) Frente a esta actitud, la de Elisabeth Frenzel constituye un retorno al sentido común, al respeto a lo que nos trasciende: fija en el motivo, materia metamorfoseada y dotada de una pluralidad de sentidos, el umbral mínimo de lo creativo, reivindicando implícitamente lo inexplicable, lo no pasible de racionalización, como núcleo irradiante de lo artístico. Lo imaginativo, y no lo verbal, es para ella la esencia de la literatura, entendiendo lo imaginativo no como el ámbito de la subjetividad, sino como el lugar del choque creador entre lo subjetivo y lo que lo niega, entre lo dado y un hombre o una mujer animados por el deseo de fundar de nuevo la realidad.

Reivindicación del personaje

DURANTE años, y por influencia de las ideas estéticas de los autores del Nouveau roman, se tendió a desdénar la creación de personajes en el plano narrativo. Felizmente, una postura tal comienza a ser cosa del pasado y los novelistas vuelven a reconocer la importancia de la encarnación de voces individuales contrastadas en el espacio de lo novelesco. Así, Manuel Puig, cuya última novela, Maldición eterna a quien lea estas páginas (Seix Barral), consiste en una suma de diálogos, mediante los cuales dos personajes, un enfermo, argentino, y su cuidador, norteamericano, van constituyéndose sobre el telón de fondo de Nueva York, la ciudad de hoy en términos absolutos, la modernidad.

Comparar este libro con Los inquilinos, de Malamud, puede servir para mejor delimitar su sentido, y también sus límites. En efecto, de la confrontación de ambos se deduce que Manuel Puig no logra, como su colega estadounidense, pasar de lo individual a lo colectivo, descubrir lo comunitario bajo las apariencias de lo individual, y lo que es peor, tampoco consigue poner en conexión la conciencia que de sí tienen sus personajes con lo

LA REINA DEL CALVARIO POESIA Y SOLEDAD

UNA edición bilingüe de «Cien poemas», de Emily Dickinson (Bosch, Casa Editorial) viene a proponer de nuevo al lector de lengua castellana —esquivo hasta ahora a su respecto— la consideración de la obra de quien, con Whitman, representa la cumbre absoluta de la poesía estadounidense del siglo XIX. ¿Servirá la misma para romper la barrera de incomprensión que hizo de la llamada «blanca monja de Amherst» una desconocida —a efectos prácticos— entre nosotros? Indudablemente, la poesía de Emily Dickinson es difícil; e indudablemente, también, la traducción de estos «Cien poemas», endeble; no obstante ello, el prólogo que abre el volumen y la presencia de los textos originales compensan de alguna manera cualquier factor negativo, por lo que esta edición debe de ser tenida como una especie de reto que todo amante de la verdadera poesía se encuentra en la obligación moral de recoger.

Los poemas aquí allegados constituyen una toma de posición frente a los grandes temas de la existencia —la naturaleza, no cosificada; el tiempo y la eternidad; el amor y la muerte— que va cambiando incansablemente, pero no como efecto de una progresión en el tiempo de Emily Dickinson, sino como consecuencia del hecho de que cada poema, a la vez que actualiza una virtualidad, alumbra otra. O dicho de distinto modo: haciendo abstracción en su actividad poética de todo lo que no fuera esa actividad, la escritora norteamericana logró romper la relación entre su yo superior y su yo cotidiano, pero manteniendo ambos en presencia, no dejándose arrastrar por el torbellino del primero, y así, su poesía pudo ser escrita desde ese lugar casi inimaginable que aún no es la eternidad, aunque sí la ausencia del tiempo. ¿El resultado de ello? Visiones diversas, y no sucesivas, de un mismo objeto de contemplación —el misterio de la existencia—, que, en su radical heterogeneidad, hacen inviable toda reificación del mismo, mostrándolo en su turbadora esencia, sin mediaciones que lo trivialicen, que lo reduzcan a los límites de nuestra comprensión.

Una hazaña tal únicamente resultó posible gracias a algo que, de modo incomprensible, no ha sido entendido por la mayoría de los comentaristas: el aislamiento y la soledad en que consistió la vida de Dickinson. Ella, en efecto, tuvo el heroísmo de entrar en poesía como se entra en religión, y su premio fue el más grande concebible: la consecución de la estricta pureza poética y de la incomprensión de los imbéciles.



humano primordial. En consecuencia, su novela no posee ni el valor relativo de un reportaje superior sobre el espíritu de la época, ni tampoco el más alto de una de esas novelas en que el misterio de lo humano se muestra a plena luz. Sólo virtudes artesanas, de oficio.

A mi parecer, la equivocación básica de Puig ha sido abandonar la problemática en la que él se encuentra personalmente inmerso —el haber profundizado en ella constituye el fundamento de la turbia grandeza del que yo considero su mejor libro hasta la fecha: El beso de la mujer araña, también publicado por Seix Barral—. La que aborda por intermedio de los personajes de Maldición eterna a quien lea estas páginas es, lamentablemente, tópica y superficial, libresco, y sobre tan frágiles cimientos no puede construirse nada, o casi nada; todo lo más, una novela como ésta, producto manufacturado para las clases medias de la cultura, para esos críticos «liberales» y «más o menos en la inopia» que viven de alimentos predigeridos, del bolo alimenticio que dejan caer avaramente las irrisorias vacas sagradas que hoy rigen nuestra cultura.

Escribe Carlos ALVAREZ

En homenaje a Palestina ENCUESTRO POETICO PANARABE EN BEIRUT

BEIRUT es un destroz, una alambrada, un campamento militar, un caos circulatorio, un desastre vital. La que fuera en tiempos, hipócritamente más placenteros, balneario de lujo a la entrada del Oriente Medio, se ha ido convirtiendo a lo largo de los últimos años, en una herida que alerta con implacable dureza sobre nuestro frívolo optimismo ante el hecho de seguir llamando civilizado al mundo en que vivimos. Todo es efímero, provisional, precario, en un pedazo de la geografía conflictiva de una ciudad en cuyo sector occidental andan revueltos palestinos y libaneses, sirios e iraquíes, que patrullan las calles, boinas azules de la ONU, aportadas por Francia o Noruega, mientras en el oriental se muestra constantemente la agresividad de los falangistas de la extrema derecha libanesa. En el hall del hotel en el que nos albergábamos los que fuimos invitados a participar en el homenaje poético al pueblo palestino, he visto que hacían unos muchachos, como si fuera algo cotidiano, instrucción militar. Allí, quien no lleva una metralleta, descubrirá, al levantarse involuntariamente el jersey, una pistola en la parte trasera del cinturón. Tal vez por eso, el póster que anunciaba el porqué de nuestra presencia lo ilustraban una enorme mancha de sangre, una granada de mano y una pluma.

Del 7 al 10 —la semana pasada, de miércoles a sábado—, Beirut ha sido el escenario del encuentro poético panarabe «Chuqaif», en homenaje a la resistencia palestina. El nombre, «Chuqaif», es el de la fortaleza nunca conquistada por los sionistas que simboliza mejor que ningún otro lugar el espíritu de resistencia de un pueblo expulsado de sus tierras por decisión del imperialismo occidental. Poetas de Egipto, Sudán, Yemen, Jordania, Líbano, Palestina, Siria e Iraq se han reunido en los locales de la UNESCO, en la Facultad de Ciencias y en la Universidad Americana de Beirut —la más prestigiosa del Oriente Medio—, para dar a conocer a todo el mundo árabe la mejor poesía que se escribe hoy en una lengua que, desde Al Mutanabbi hasta nuestros días, no ha cesado de enriquecer el acervo cultural de la Humanidad. El profesor Martínez Montávez, presidente de la Asociación pro Amistad con el pueblo Palestino, rector de la Universidad Autónoma de Madrid y arabista de autoridad aceptada, invitado como observador al encuentro, me dice que faltaban algunas voces de máximo prestigio, como las de Adonis —que vive en París y había anunciado su presencia, pero no llegó—, y otros de cuyos nombres no puedo acordarme y que prefiero no fingir conocer. Estaban, sin embargo, los sirios Soleiman Al-Aisa, Chawki Baghdadi y Nazih Abou Afach; el iraquí Sa'di Yūsuf; el egipcio Amal Dunqui; los palestinos Mahmud Darwish, Mujain Basisu y Mahmud Sobh, residente en Madrid y tan entrañado en la cultura española como en la árabe, poeta de premios bilingües, a quien pudiéramos llamar, como en su día a Neruda en relación con Latinoamérica, cónsul general de la poesía árabe en España y de la española en el mundo árabe; el libanés Chawki Be zéa, que me prestó su voz cuando un grupo de siete poetas árabes (pues yo, sin duda, representaba, al parecer, aunque indignamente, a Al-Andalus, que como todo el mundo sabe, es un país árabe) recitamos en Tiro, ciudad a la que fui, como nacido muy cerca de la tartesia Gadir, a devolver la visita que nos hicieron sus fundadores hace bastante más de dos mil años.

Yasser Arafat (Abu Ammar para sus amigos y seguidores, que no son precisamente pocos) abrió el encuentro señalando la relación existente entre la poesía y el espíritu de resistencia. Al Gabriel Celaya que dijo «que la poesía es un instrumento para cambiar el mundo» no le habría desagradado estar allí, en un ambiente que revelaba una afición a la poesía desconocida en España, donde las tiradas de los libros poéticos son ridículos en comparación con las de cualquier poemario publicado en Siria o Iraq, sin que justifique una tal diferencia la dimensión del mundo árabe, porque también la América nuestra que tenía poetas desde los viejos tiempos de Netzahualcoyotl podría ser un amplio auditorio real, no potencial, si otro gallo nos cantara. En una atmósfera de crispación política y sensibilidad a flor de piel —que tal me pareció la que allí se respiraba— los poemas fueron seguidos con apasionado interés. En la velada inaugural, a juzgar por los aplausos —única derivación del idioma árabe que conozco—, el gran triunfador fue Mahmud Darwish, mito poético de la errante Filistin. Otro poeta palestino, Mujain Basisu, fue quien cerró tres días más tarde la serie de recitales con idéntico clamor multitudinario en la Universidad Americana de Beirut, donde, por cierto, también recitó el poeta andaluz.

Tal vez el momento más emocionante para quien esto escribe fuera el viaje a Tiro (Suur), cerca de la frontera palestina, donde tuvimos el privilegio de re-

citar un poema (el mío, en traducción de Mahmud Sobh, que con toda seguridad mejoraba el original) en un punto en el que continuamente se cruzan los disparos entre dos pueblos —el árabe y el judío— que no tendrían por qué ser enemigos, y que no lo serían si el imperialismo sionista, si la CIA, en definitiva, no lo hubiera dispuesto así ad maiorem gloriam del omnipotente dólar. Nos recibieron en el puesto de mando de la guarnición fronteriza (antes de leer en una escuela abarrotada de vida en tensión) con la cordialidad hospitalaria típica del árabe y del guerrillero, y allí conocí directamente a lo que la solidaridad sin fronteras obliga, a través de Mónica, una alemana conocedora del castellano, que había puesto sus conocimientos de medicina al servicio de los guerrilleros palestinos, dando un salto que ojalá no llegue a ser mortal desde la confortabilidad de su Múnich burgués hasta la emocionante desazón del que pone su vida al servicio de los demás.

Otra vez, como tantas, un puñado de poetas han demostrado que la poesía es algo más que el bello trenzado de la expresión. Los poetas egipcios e iraquíes asistentes tendrán, mucho me lo temo, problemas al retornar a sus países. Porque, aunque algunos acudieron contra viento y censura, no llegaron todos los que quisieron estar. Por ejemplo, al marroquí Abdelatif Laabi, aplaudidísimo ausente a quien concedieron su premio los poetas presentes en el encuentro internacional de Rotterdam de 1979 mientras él vegetaba en la prisión de Kenitra, no le permitieron las autoridades de su país abandonar Marruecos. Como resumen y síntesis, creo que se puede afirmar que la dialéctica pensamiento-poder sigue ofreciendo, de cuando en cuando, la posibilidad de que florezca la semilla de la solidaridad.



DIALOGO

A mi hermano (áj), el poeta palestino Mahmud Sobh. Me preguntó mi hermano palestino por mi patria. Le dije: no es un árbol ni un río, ni siquiera un recuerdo ni el temblor ante la tumba de mi antepasado; soy extranjero entre los poderosos, paisano de los parias árabes o judíos, amarillos o negros... hombres blancos de roja sangre roja. «Yo te entiendo —me dijo—. Pero no tengo casa, y esta noche no sé dónde dormir; si comer pueden mis hijos, pues lo mío me han robado.» Con tristeza, sentí el remordimiento del calor de mi llave en el bolsillo que, al herirme la mano, me decía: «Palestina es mi patria».

Beirut, 7 de enero de 1981

Escribe Jacinto LOPEZ GORGE

Guiomar, un amor imposible de Machado (Según José María MOREIRO)

TODO comenzó en 1950 con la publicación de aquel libro lamentable de Concha Espina (1) donde con sus comentarios noveleros se publicaban fragmentos de cartas íntimas y secretas que Antonio Machado escribió a una mujer anónima, identificada, según supimos, con la desconocida Guiomar de sus versos. Las mutiladas cartas habían sido recibidas por Concha Espina de manos de esa mujer, al parecer casada, que guardaba celosamente el secreto de su relación —amorosa, sin duda, según creencia general— con el gran poeta y catedrático de Segovia, donde se conocieron en 1928. Aunque José Machado, hermano del poeta, algo sabía de estas relaciones, como también supimos años después (2), el secreto de este último gran amor se lo llevó don Antonio a la tumba. Nada se hubiera sabido por él y ahí hubieran quedado esos versos a Guiomar con toda su grandeza literaria. Qué importa a la poesía española, e incluso a la historia de nuestra literatura, saber si Guiomar era Pilar de Valderrama o cualquier otra mujer o sólo una amada ideal e imaginaria del autor del «Cancionero apócrifo». Ahí están sus versos para la posteridad. Nada más y nada menos Y eso nos basta.

Pero la desconocida Guiomar no se resignaba a permanecer en el anonimato. Once años habían transcurrido desde que Machado murió en Colliure, y catorce o quince desde que acabó entre ellos toda clase de relación. Pilar de Valderrama era escritora también: poetisa de escaso relieve, pese a sus cinco libros publicados y a las ayudas que de Machado recibía, y autora teatral de menor relieve aún, cuyas obras jamás llegaron a los escenarios, a pesar de las recomendaciones e influencias de un poeta y dramaturgo encumbrado, para quien los grandes teatros de Madrid nunca dejaron de estar abiertos. El protagonismo secreto de Guiomar en aquel año 50 cedió, pues, a la tentación y, aunque sin revelar en principio su nombre verdadero —no olvidemos que aún vivía su marido— y mutilando las cartas que a Concha Espina entregó, se avino a que ésta publicara el libro. Y ahí comenzó toda esta zarámbanda.

En otras ocasiones, y siempre porque sus directores me lo encomendaron, he escrito en «Blanco y Negro» y en «Sábado Literario» de PUEBLO —como lo hago hoy a propósito del libro de Moreiro (3)— sobre Antonio Machado y su vida, ciféndome en alguna oportunidad, cuando así me lo han pedido, a lo que en realidad se sabe —por investigaciones ajenas, que no mías— de todo el episodio Guiomar. No han sido pocos los artículos y libros que se han publicado, tras minuciosas investigaciones literarias y consiguientes deducciones, menospreciados ahora por Moreiro, aunque él, en su prólogo, sólo alude a Concha Espina, que «en lugar de descubrir y describir con sencillez cuanto sabía y le fue autorizado decir vino a enamorarnos aún más con su fantástica novelación». De acuerdo. Pero Concha Espina publicó, aunque mutiladas —y no por ella—, las cartas que le entregaron. Y acaso contagiada por la cursilería y puerilidad que Antonio Machado —jun poeta y pensador de su talla— derrama en esas cartas, se mete a novelera cursi y encubridora de secretos. Poco nos importan tan lamentables comentarios. Ahí están las cartas —cartas privadísimas, nada literarias en su mayoría, más propias de cualquier vulgar enamorado que de un poeta en sublimes cartas de amor—. Cartas que, evidentemente, nada añaden

—más bien restan— a la obra de Antonio Machado. En cualquier caso, éste las escribió como cosa absolutamente privada y sin pensar que pudieran publicarse nunca. Y pertenecen, por tanto, a una intimidad celosamente guardada que no había —ni a medias ni por entero— por qué revelar.

Pero algunos machadistas, lógicamente —y puesto que ya se había entreabierto la revelación—, no se conformaron con esto. E investigaron aquí y allá averiguaron que Guiomar era Pilar de Valderrama y sacaron sus propias conclusiones. Yo los cité a casi todos ellos en mi artículo de PUEBLO a raíz de la muerte, en 1979, de esta anciana y respetable señora. Ahora recuerdo, con motivo de mi artículo de hoy, a Pablo de A. Cobos, que en uno de sus siete libros sobre Antonio Machado (4), decía en 1973: «Sabemos ya hoy todos los lectores de Machado que Guiomar vive, es, o fue, poetisa y se llama Pilar de Valderrama. También admitimos todos, o casi todos, la autenticidad de una pasión amorosa. Habría que negar la autenticidad de las cartas, fragmentadas, que publicó Concha Espina para negar la pasión. (...) Claro que luego, inmediatamente, todo es confusión, niebla, de la que hemos de hacer responsables, conjuntamente, a Pilar de Valderrama y a Concha Espina, señalando la obligación de clarificar que ante la cultura española ha contraído la primera y ha eludido, con la muerte, la segunda. Esperamos que cumpla Pilar con su deber...»

Así las cosas, y tras algunos otros libros y diversos artículos con motivo del centenario de Machado y la muerte de doña Pilar, es cuando llega a mis manos este libro de José María Moreiro, al que precedió una entrevista del propio Moreiro en «Blanco y Negro» —22-II-79: XL aniversario de la muerte del poeta— con las primeras declaraciones de Pilar de Valderrama sobre sus relaciones con Antonio Machado. Moreiro obtuvo, además, de esta señora unas palabras, que, a modo de prólogo para el libro, ella manuscrió en abril del 79 para avalar públicamente la teoría que sostiene su autor. En sus facsimilares palabras manuscritas, que firma Guiomar y no P. de V., para nada se menciona la palabra amor en relación con Machado. «Entre nosotros —dice— sólo hubo una gran amistad.» Y, más

abajo, insiste: «Entre Machado y yo no hubo, ni podía haber, otra cosa que una limpia unión espiritual, pues ya entonces era yo una mujer casada.» Pero este prólogo —según confiesa el propio Moreiro— únicamente se refiere al capítulo «Guiomar, ahora», que es prácticamente el mismo texto aparecido en «Blanco y Negro», revisado y firmado por ella antes de su publicación. El resto del libro —sobre todo las muchas páginas que componen «El tercer mundo», que es su parte más fundamental— fue redactado meses después, cuando P. de V. ya había muerto.

«Nuestra tesis —escribe Moreiro en esa parte— es que don Antonio se enamoró encendidamente de Guiomar, que este amor no tuvo la dimensión humana que cabe suponer entre dos personas que se aman, y que fue una relación en tres etapas, diferentes y sucesivas, cuyas dos únicas vertientes serían la del último sol esperanzado y ardiente y, luego, una de sus últimas y grandes desdichas.» Moreiro sostiene que «don Antonio se enamora perdidamente de aquella dama que, parece, va a corresponderle. O, mejor dicho, es enamorado por Pilar de Valderrama». Y añade luego: «A poco, P. de V. reacciona. Su moral y su fe, catolicísima, le impiden saltar la barrera que su situación de mujer casada le impone.»

Pero toda esta relación, con su consiguiente correspondencia epistolar —unas doscientas cartas con respuesta, de las cuales ciento setenta fueron arrojada al fuego por Guiomar, que sólo conservó treinta y seis— había comenzado en 1928 y «desde esa fecha hasta 1935 —según ella dice— nos vimos en muchas ocasiones», además de escribirse mutuamente. Esto es evidente, y Moreiro no lo niega al preguntarse por las cartas que escribió Guiomar a don Antonio. Porque «no hay posible correspondencia que se mantenga largo tiempo sin carta de ida y vuelta.» P. de V., que se citaba con Machado en un café de Madrid, enviaba sus cartas —citas personales aparte— a la casa de los Machado en General Arrando. «Las guardaba el poeta entre sus papeles o las fue destruyendo por discreción», se pregunta también Moreiro. «¿Llevaba alguna parte de ellas, co-

mo Guiomar imagina, en aquel maletín perdido camino de la frontera francesa, cuando la guerra se vencía definitivamente?»

En cuanto a las cartas de don Antonio a P. de V., Moreiro asegura, por testimonio de ella, que Guiomar había hecho desaparecer «las más comprometedoras» —que eran la mayor parte de las mismas—, porque «a P. de V. le interesaba su destrucción.» Y quizás «ésta sea la razón también —remacha Moreiro— de que no haya aparecido ni una sola de las cartas que P. de V. escribió a don Antonio». Igualmente sabemos que «ambos se vieron obligados a fingir para no ver descubierto su secreto», en el que sólo estaban tres Celestinas —entre ellas una criada que le servía de intermediaria, además de una discreta agencia de recaderos— y el hermano también poeta y colaborador teatral de don Antonio, tan entrañable para él, Manuel Machado. (Aparte —ya lo dije al principio—, su otro hermano, José, que algo sabía o sospechaba, por haber con su mujer y sus hijas, y la madre de los Machado, en la citada casa madrileña.)

Por todo ello, es difícil explicarse, y no creo que el propio Moreiro se lo explique, lo que en las páginas 48 y 49 se asegura: que «Guiomar siguió negando hasta su muerte su enamoramiento de don Antonio», y que «Guiomar ni quiso nunca a Machado, ni nunca estuvo realmente enamorada de él.» Porque Moreiro también dice de la pasión de Machado por P. de V. que, pese a todas las imposibilidades, éste fue un amor «indiscutiblemente alentado por ella en algún momento de sus comienzos».

Además de todo esto y otras muchas consideraciones —a veces contrapuestas— que José María Moreiro nos hace, el libro contiene una muy útil y orientadora cronología Machado-Guiomar, una carta de don Antonio guiosamente inédita, otra publicada y comentada por Moreiro en «Blanco y Negro» y cinco —también completas, sin ninguna mutilación ahora— de las del libro de Concha Espina. Las siete cartas, ampliamente comentadas. Al final de la cronología —1980— se asegura que está preparándose la publicación de las memorias de Pilar de Valderrama, en las que se incluirán, íntegras, las treinta y seis cartas de Machado que no fueron destruidas.

Pero ya digo que mejor hubiera sido que Guiomar, como Antonio Machado, también se hubiera llevado a la tumba su secreto.



Cama de Antonio Machado en su habitación de Segovia, hoy museo.

- (1) Concha Espina: «De Antonio Machado a su grande y secreto amor». Lifesa, Madrid, S. A.
- (2) José Machado: «Últimas soledades del poeta Antonio Machado (Recuerdos de su hermano José)». Soria, 1971.
- (3) José María Moreiro: «Guiomar, un amor imposible de Machado». Gárgola, Madrid, 1980.
- (4) Pablo de A. Cobos: «Antonio Machado en Segovia (Vida y obra)». Insula, Madrid, 1973.

EXPOSICION DE FOTOGRAFIA EN EL INSTITUTO ALEMÁN

El miércoles 14 de enero se inauguró, en el Instituto Alemán (calle Zurbarán, 21), a las 19,30 horas, una exposición de fotografía que, bajo el título de Imagen y Realidad, pretende presentar al público madrileño algunos aspectos de la «fotografía subjetiva» alemana y española. El acto inaugural consistirá en una charla-coloquio a cargo de Tino Calabuig. Integran la exposición obras de ocho fotógrafos alemanes y seis españoles, que se han distinguido en este campo de la actividad artística. Los alemanes son: Verena von Gern, André Gelpke, Dagmar Hartig, Milan Horacek, Arno Jansen, Andreas Müller-Pohle, Heinrich Riebeschl, y los españoles: Javier Campano.

Domingo Martín, José Calvo Nobell, Rafael Talavera, José Miguel Oriola y Rafael Navarro.

LA FEDERACION DE AMIGOS DE LA TIERRA SE DEFIENDE

A Federación de Amigos de la Tierra (FAT), que agrupa diversas asociaciones ecologistas, acaba de salir al paso de las afirmaciones hechas por el capitán general de Galicia, don Manuel Fernández Posse, cuando pedía que cayera «el peso de la ley contra los terroristas que, además de asesinar a miembros del orden y militares, desarrollan acciones que tienden al empobrecimiento de la Patria, como la quema de montes y las campañas contra las centrales nucleares». La Federación de Amigos de la Tierra se siente indignada por dichas afirmaciones, ya que con ella se intenta meter en un mismo saco acciones terroristas y temas como la quema de montes y la lucha antinuclear, que no tienen ninguna relación entre sí.



La quema de montes —puntualiza la FAT— proviene de una compleja combinación de causas, entre las que destacan la lesión de intereses campesinos por una política fo-

restal mal planteada: los intereses de las empresas papeles, que así obtienen madera a menor precio, o de urbanizaciones interesadas en desarrollar su actividad en espacios protegidos por la ley. El hecho de que, en un pequeño número de casos, grupos terroristas aprovechen dichas circunstancias para desarrollar sus actividades, no debe servir como cortina de humo para esconder las verdaderas causas de estos hechos, y menos para intentar vincular a los que se oponen a la actual política forestal con los grupos terroristas.

Más grave aún considera la FAT la acusación del empobrecimiento de la Patria de las campañas antinucleares y su pretensión de vincular dichas campañas con el terrorismo. Los grupos ecologistas y antinucleares, que frecuentemente organizan estas campañas, no sólo no son terroristas, sino que incluso son en su mayoría partidarios de la

no violencia. En este sentido la FAT se pregunta si los verdaderos terroristas no son aquellos que intentan subordinar antidemocráticamente la salud de los ciudadanos y la preservación del medio ambiente a sus intereses comerciales.

La postura de la Federación de Amigos de la Tierra respecto a las centrales nucleares es que éstas no sólo no son la única alternativa energética posible, sino que ha sido repetidamente condenada por más de treinta premios Nobel y un centenar de investigadores, que se han opuesto reiteradamente a la utilización de esta energía para asuntos militares y civiles.

El empobrecimiento de la tierra a la que alude el capitán general se debe más a la utilización de la energía nuclear y a las plantaciones indiscriminadas de pinos y eucaliptos, que resecan y es-

terilizan la tierra, que a la oposición de estas políticas que enarbola la Federación de Amigos de la Tierra.

JOSE RAMON RIPOLL, DOS PREMIOS EN UNA SEMANA

ESTA misma tarde se hará la entrega pública del premio de poesía El Buscón, que recayó por unanimidad del jurado, entre doscientos originales, en el poema titulado «La piedra de Aracema», de José Ramón Ripoll. Días atrás a la concesión de este premio, el poeta andaluz José Ramón Ripoll, que acaba de publicar el poemario «La tauromaquia», en la colección Endymion (premio Guernica 1979), consiguió el premio de poesía Villa de Rota con el libro «Sermón de la barbarie», consistente en cien mil pesetas y la publicación.

Escribe Jorge USCATESCU

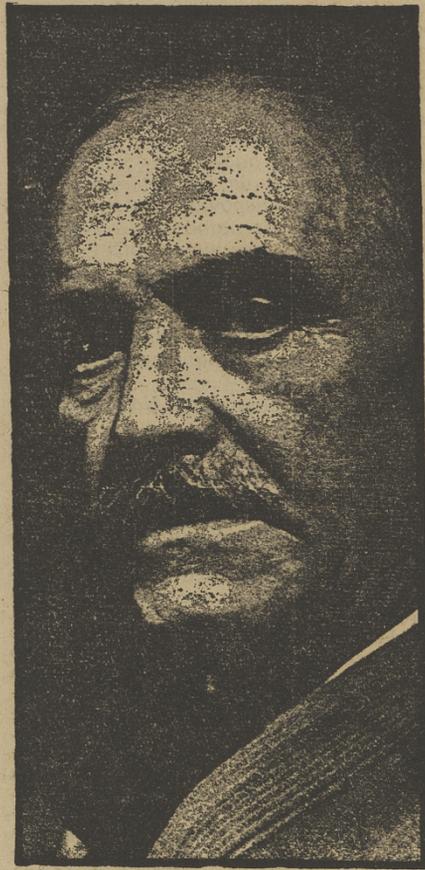
UN GRAN POETA DEL SIGLO XX

La cultura rumana celebra el centenario de una de las más destacadas personalidades poéticas del siglo XX. Tudor Arghezi representa, junto con otros tres grandes poetas rumanos que se instalan definitivamente en la literatura de su nación en el fecundo período que corre entre las dos guerras mundiales—Lucian Blaga, sin duda el más fecundo y más universal; Ion Barbu, poeta del más depurado hermetismo, y Bacovia, simbolista tardío de renovada originalidad—, una presencia poética de acerado lirismo que aporta una expresión y un estilo poético personalísimos. Las traducciones de la obra de Arghezi en todos los idiomas de gran circulación—entre ellas la de Rafael Alberti y María Teresa León, en castellano— logran con dificultad ofrecer una imagen adecuada de la perspectiva poética, del mundo interior, y de la gran renovación de lenguaje y de estilo que representa la importante obra de Arghezi, como poeta, como polemista sin par y como auténtico creador de lenguaje literario y temático en su idioma.

Arghezi, poeta que fue válido candidato al premio Nobel de poesía y literatura en los años que precedieron su muerte, en 1967, después de haber hecho durante largos años la travesía del desierto stalinista y poststalinista, como auténtico exiliado interior en su patria, es ahora un nombre inscrito por la UNESCO en el cuadro de honor de los creadores de cultura para el año 1980. Se trata de un acto de justicia, del cual se hace ampliamente merecedor un poeta que, repetimos, plantea, por los caracteres específicos de su obra, graves problemas en el campo de la traducción. Un campo éste ampliamente abierto a debate. Ha habido quien—últimamente— ha querido quitar universalidad a la poesía que se resiste a una buena traducción. Nada más inexacto ni más deletéreo. Véase sino la lírica de uno de los más grandes poetas de la Humanidad, Giacomo Leopardi, poeta por excelencia de las tonalidades más sencillas de la existencia y la Naturaleza, dotado de una cultura clásica sin par, que presenta una de las más graves y patentes dificultades a la transferencia en otros idiomas de la atmósfera inefable de poemas inmortales, como «A Silvia» y «Canto noturno di un pastore errante nell'Asia». Dificultades parejas presenta la poética de Arghezi, de tonalidades bien diferentes. El antiguo monje rebelde, pasado por la experiencia simbolista y tardoparnassiana, al panfleto de inigualable agudeza, expresado con igual fuerza en verso y en prosa, el cantor de las «Palabras adecuadas», «Agatas negras», «Flores de moho», «El libro del atardecer», a través de un despliegue temático caleidoscópico, incorpora a su lírica variada un

lenguaje personalísimo, una riqueza metafórica, una originalidad de expresión que le confieren un lugar único en la literatura rumana. Los elementos folklóricos que él introduce en sus poemas conocen una decantación profunda, que recuerda en cierto modo la plástica de un Brancusi. La terminología eclesiástica y los términos «fuertes», que constituyen una novedad que tropezara con más de una resistencia en la crítica de su tiempo, proyectan una terminología y unos modos metafóricos y metonímicos que recuerdan unas renovadas «cármica» medievales, llevan la lírica argheziana a la creación de una atmósfera de realismo mágico, destinado a constituir otra de las facetas originales de su ingenio y de su inventividad.

En 1951, cuando Tudor Arghezi era reducido al silencio en su patria, intentáramos definir en castellano, en nuestra monografía sobre «Rumania», publicada por el Consejo Superior de Investigaciones Científicas, de Madrid, su dimensión profunda en el campo de la creatividad poética. Se recordaban entonces sus obras fundamentales, y el panorama no ha variado en sus tardíos años finales en el «deshielo». En su nueva poética, se decía, Arghezi embarca, en una nueva Arca de Noé, los elementos de la creación sin distinción alguna. Sobre este universo caótico se abre un cielo bajo y consistente, al cual ninguna frontera separa de la tierra. Los ángeles, los querubines y los serafines, toda la corte celestial, desciende sobre la Tierra. Más que a las sensaciones elevadas—colores y sonidos—, Arghezi se muestra sensible a las sensaciones primarias: el espesor de las cosas, su peso, su volumen. Por eso su adhesión al misterio



CENTENARIO DE TUDOR ARGHEZI

de las cosas contiene una orgiástica voluptuosidad. Es el suyo un canto sin fin a las cosas sencillas y, a veces, la representación de una humanidad miserable, trivial y trágica, como en el volumen «Flores de moho», dominado por un naturalismo exacerbado y sarcástico. Su gama poética oscila entre la bacanal de los sentidos y las elevaciones divinas, entre un cosmos primario y brutal y las esferas de celestiales perezas.

Maestro de la «palabra» y el misterio que ella puede siempre contener, Arghezi ha escrito, quizá, después de Eminescu, el gran poeta nacional rumano, los versos más bellos de la literatura rumana. Fue un creador de una auténtica «ars poética», de un universo poético donde el cristal accede a la vida y la dignidad poética al lado de las flores, de la vegetación emulsionada y putrefacta, de los pequeños seres de la natura, y de los hombres en la pulsación de sus pasiones, sus caídas y sus elevaciones. Una tensión constante de las fuerzas elementales para configurar la vida, una tensión lírica constante que manifiesta su decantado vigor precisamente por un esfuerzo, nunca liberado, de no ceder a los impulsos incontrolados del sentimiento. Es una tensión que lleva de la pureza cristalina y la voluptuosidad vegetativa a contenidas y no menos auténticas elevaciones. Con una vibrante pulsación de una tierra y de una voz ancestral que siempre anima el lirismo de este poeta que sin nunca quererlo se ha convertido en «poeta nacional», por expresar algo esencial de los anhelos de su dilatada existencia donde la hora fulgurante ilumina siempre dolorosas travesías del desierto. Este ha sido y permanece, Arghezi el truculento, Arghezi el esteta, Arghezi el sarcástico, el rebelde, el inconformista, renovador de un lenguaje poético que lo singulariza al máximo en sus posiciones y sus conquistas. El supo combinar magistralmente lo trivial y lo elevado, concediendo a ambos una dimensión poética irreductible. Supo acariciar las heridas de los querubines. Supo hablar con Dios mezclando la humildad de su ser con la altanería de su «humus» poético. Un viejo crítico admirador suyo quiso llamarle una vez así como un «Caudel bárbaro». Pero nada más lejos de su espíritu que la alta retórica claudeliana. Y nada más lejos de la barbarie que su culto a la palabra y su adecuación poética en un elaborado y lucido proceso de creatividad lírica.

(Viene de la pág. 1 del Suplemento.)

de Nunnes—, la recreación del mundo formal, métrico y sensual de las antiguas cantigas galaico-portuguesas. Nao senlleira (1933) y Seltura, representarían ese caso de asimilación en donde lo erudito, lo cortesano, lo popular y la frescura de su actualización, crearian escuela. Una escuela de la que Alvaro Cunqueiro fue su verdadero protagonista y culminación en libros como Cantiga nova que se chama ribeira o en Dona do corpo delgado. Seguidores como Díaz Jácome o Xosé María Álvarez Blázquez no encontrarían la fórmula de la superación. Las diferencias entre Bouza Brey y Alvaro Cunqueiro estaban en que el primero adoptó aquella fórmula de una manera fría, erudita, mientras que por el contrario Cunqueiro volcó sobre esa huella de estilo todo su mundo mitológico, sus experiencias, las tradiciones orales, mezclándolo también con cierto aire juglaresco. A veces se le achacó superficialidad y una facilidad peligrosa, pero esta poesía—a la que posteriormente recurrió más de una vez— refleja un estado de ánimo juvenil, esperanzado, vivo en el amor a todas las cosas que lo rodean, ingenuo y crédulo en la bondad natural.

En Mar ao norte, su primer poemario, trata de conjugar la tendencia intelectualista de su lenguaje, en donde lo simbólico y lo geométrico sirven de eje, con la fantasía y, sobre todo, con la sugestión verbal. Hay una incertidumbre absoluta del poeta ante su poema concluso mediante el cual percibimos una búsqueda metafísica, una explicación de los sentidos y sensaciones que florecen en un mundo cerrado donde el poeta es el único creador. El universo de Manoel Antonio (de quien se cumplió este año el cincuenta aniversario de su fallecimiento) hace acto de presencia por primera vez y de forma muy superficial, pero a diferencia de aquel, este universo se ha quedado reducido, abarca un contorno menos am-

LA POESIA COMPLETA DE ALVARO CUNQUEIRO



plio, casi doméstico. El mundo marino de Mar ao norte es un cosmos en calma y hasta cierto punto en orden; todo parece estar a nuestro alcance y, sin embargo, el poeta percibe que es un falso oasis. El horizonte es inalcanzable y de aquí nace esa primera herida y desengaño paragonable al tema amoroso posterior. Si Cunqueiro en algunos pasajes de su sucesiva obra poética y narrativa llegó a recrearse en el paisaje, aquí lo desmonta utilizando elementos de él por separado. Mar ao norte es un poemario muy visual, muy escenográfico, a veces expresionista, si no fuera por ese otro eco lejano de la poesía pura conteniendo la emoción lírica y desnudándolo todo de los atributos que puedan decorarla falsamente.

El surrealismo, aunque se filtró de manera muy personal—como todos los ismos— en la obra de Alvaro Cunqueiro, se refleja de una manera un poco más clara en los Poemas do si e non. Y si Garcés vio la influencia de Paul Eluard (que ratifico), no puedo dejar de hacer una nueva referencia al otro gran poeta gallego malogrado en su juventud, Manoel Antonio. Alvaro Cunqueiro comienza Poemas do si e non con un Limiar, de la misma manera que Manoel Antonio comenzaba su único libro de poemas publicado en vida, De catro a catro, con Intencions. Cunqueiro retoma ecos del poeta ultrista en versos como, «todas as intactas maravillas inauditas», «pra atopar a indefinición das suas caridades navegantes», «os panos enloitados da cocina», etcétera. El poema es un monólogo interior que evoca los recuerdos, pero fundamentalmente las inquietudes y la soledad, en primer lugar de la pareja de amantes, y luego la colectiva en su naciente unidad. Esto le sirve a Alvaro Cunqueiro para captar las esferas irracionales del sentimiento y aquellos otros espacios de la razón enfrentados con lo no dicho, con el vacío, con el silencio, con el espacio interlineal. Aun cuando está poetizado en tercera per-

sona, este monólogo enfrenta al poeta consigo mismo.

Pero como decía anteriormente, la novedad de este Primer Tomo con respecto a la zona poética (la teatral requerirá otro artículo), está en incluir por vez primera toda su última producción bajo el título de Herba de aquí ou acolá. Encontramos dos tendencias claras de poemas. Primeramente, un grupo denso de ellos que están dedicados a la recreación de los mitos clásicos, de las leyendas mediterráneas, gaélicas, etcétera, de los personajes históricos y culturalistas muy abundantes a lo largo de toda su narrativa. La otra tendencia sería aquella más lírica, en la cual el poeta reflexiona sobre la muerte a través del paso del tiempo o del cambio de los fenómenos de la Naturaleza. Muchos de los poemas pertenecientes al primer grupo, con toda seguridad, se escribieron paralelamente a los mejores libros de prosa, y de esta forma hay muchos poemas como, por ejemplo, Retorno de Ulises (que iba a ser el título de un poemario que nunca llegó a terminarse) que nos recuerda Las mocedades de Ulises; así como otros enlazan con Un hombre que se parecía a Orestes, Si o vello Simbad volvese ás illas, etcétera. De todos ellos, además del ya citado poema, yo consideraría como poemas épicos magistrales, Os catro chefes da casa Gingiz, Reconocimiento de Harold Godwinson, o el epitafio a Lord Dunsay. Pero todavía más, Alvaro Cunqueiro se supera en su segundo grupo de poemas, aquellos en que el héroe se enfrenta con el retorno, en donde el poeta se queda a solas ante la muerte y la esperanza inquieta de la resurrección de la ceniza. Eliot podría estar al fondo de algunos de ellos, pero Cunqueiro rebasa siempre sus lecturas. Deixa abril, Un poeta esguence os días de chuvia, O poeta escolle abril, Ese alguén de meu que nunca volve, o el poema que da título al libro, podrían llenar cualquier antología de los mejores poemas de nuestras cuatro lenguas en lo que va de siglo.