

Sábado Literario

LETRAS

ARTES

CIENCIAS

TEMAS DE LA CULTURA

BIBLIOGRAFIA GENERAL

Suplemento semanal
del diario PUEBLO

Sábado 28 de febrero
de 1981

Escribe Jaime SILES

ANTONIO

EN TRES

TIEMPO I:

DISCIPULO

HEREDERO de tres generaciones —la del 98, la del 14 y la del 27— confluyen en él la actitud, la vocación y la esperanza recibidas de una serie de maestros: Azorín —que le dedicaría su libro *Valencia*—; Unamuno —de quien procede su preocupación por nuestra «oscura y vital existencia intrahistórica»—; Menéndez Pidal, con quien colaboró estrechamente; Gómez-Moreno, cuyo desciframiento de la escritura ibérica contribuyó él a consolidar frente al escepticismo o reticencia de algunos sabios extranjeros; Ortega, de quien sería sucesor en la defensa de la vocación europea de España; Mergelina, su profesor de Valladolid, a quien debe, dice, «saber del paisaje con su fondo histórico»; y el 27, cuyas revistas y publicaciones siguió de cerca, teniendo, además, trato y amistad con Dámaso Alonso, Jorge Guillén, Gerardo Diego, Vicente Aleixandre y Lorca, que le animó a volver al castellano algunas obras de la tragedia griega. De todos ellos recibió Tovar estímulos distintos y apoyos diferentes, fruto de los cuales —como también de su contacto con los diversos puntos de la geografía hispana— serían su comprensión de la pluralidad que nos informa y la consiguiente necesidad de un entendimiento cívico que respete la inviolabilidad de las distintas lenguas.

TIEMPO II:

PROFESOR Y RECTOR

DE Valladolid a Madrid, de Madrid a París, de París a Berlín, la formación universitaria de Tovar ha ido completándose. Ha terminado ya la guerra civil y Tovar inicia —junto a otros hombres de su generación: Ridruejo, Maravall, Panero, Aranguren, Vivanco, Rosales, Ruiz-Giménez, Lain, etcétera— la reconstrucción intelectual y cultural de un país de tres mundos: el de los vencidos, el de los vencedores, el de los exiliados. Ese intento de restablecer la unidad intelectual perdida, de abrir unos cauces nuevos al diálogo antiguo, de aunar, en un esfuerzo común, el empuje de cuatro generaciones entonces coetáneas se articula en torno a dos revistas: *Escorial* e *Insula*. En ambas

A SINTIENDO a la amable invitación de Santos Amestoy, escribo estas líneas de homenaje a y de semblanza de don Antonio Tovar, una de las personalidades intelectuales españolas de más reconocido prestigio y de más amplio y variado espectro. Lingüista, filólogo, ensayista, crítico literario, historiador..., miembro de numerosas academias españolas y europeas, doctor «honoris causa» por cuatro Universidades (Munich, Buenos Aires, Dublín y Sevilla), autor de más de trescientos trabajos de investigación, maestro de diferentes promociones europeas y americanas, científico total y pensador constante, Tovar ha hecho una Obra (con mayúscula, pues mayúsculos son el contenido y rigor de sus escritos), que ha dado a nuestra filología entidad y rango universal.

colabora Tovar, cuya actividad se hace cada vez más múltiple.

LEGAMO: a diciembre de 1946. Don Antonio lleva varios años de catedrático de latín en la Universidad de Salamanca. Enseña lenguas clásicas, indoeuropeo... y, sobre todo, curiosidad. Piensa que hay que revitalizar nuestra cultura, recuperar la tradición científica y que, para ello es necesario «inquietar sembrar problemas, sacudir el pantano, remover los posos de pereza, rutina y desaliento.» Y así lo escribe en una página, en la que 98 y

novocentismo se nos presentan no como antagónicos, sino como actantes de una solución de continuidad: «A mí personalmente me ilusiona hacer en Salamanca otra vez «ciencia europea». Sé que don Miguel se indignaba un poco ante ambiciones semejantes. Pero cuando paso junto a su estatua le digo con la intención: «Don Miguel, aquí me ve usted cargado de libros de ciencia. Sueño con inculcar a mis discípulos el método y el rigor. Querría que hubiera en Salamanca una escuela como las hay y las ha habido por esas históricas Universidades de



TOVAR

TIEMPOS

alemán —¿y para qué?, ¡para leer a Hölderlin!— y que, si no termina, si se cierra otro día (el de su jubilación, en febrero de 1979, como catedrático de Lingüística Comparada de la Universidad de Tübingen), cuando juntos fuimos a hacer entrega a la Hölderlin-Gesellschaft de las traducciones del poeta alemán, publicadas por Munárriz. ¿Casualidad o círculo? No sé. Pero, como en un relato borgiano, el «sefirot» estaba allí realizándose, y alguno de sus ciclos reunía, en un mismo ser, el alfa y el omega de dos fechas: el tiempo que ahora es y el que ya ha sido. Y con él, a través de él, todo un espejo inabarcable, que el Néckar convertía en permanencia y continuidad. Allí estaba Antonio Tovar en tres tiempos: en el de discípulo, en el de profesor, en el de maestro.

bro Universidad y Educación de Masas (Barcelona, 1968) reúne una serie de artículos relativos a un tema que siempre le preocupó y que le hizo enfrentarse valientemente a los modos de aculturación, irracionalidad y barbarie.

TIEMPO III:

MAESTRO

EN 1967 llega Tovar a una de «esas históricas Universidades de Europa»: a la de Tübinga, cuna del idealismo alemán, en la que han estudiado o profesado Hegel, Hölderlin, Schelling, Erwin Rhode —el amigo de Nietzsche—, Krahe, Bloch, Schadewaldt, Coseriu... Tovar no llega como profesor, sino como maestro. Su personalidad científica está consolidada, su bibliografía sobrepasa —en cantidad, calidad y variedad temática— las cotas de lo humanamente imaginable. Enseña, se le admira y se le reconoce. Se le quiere también.

COMO dice Mailet, «para ser un maestro no basta con recitar ante un auditorio un manual correcto que esté al día; es preciso tener doctrina, método y presentar la ciencia con un acento personal». Tovar reúne esas condiciones y las adorna con un poder de sugerencia tan próximo y afable que nadie resiste la tentación de seguirle a lo largo de todo su razonamiento intelectual. Para aprender a trabajar basta con verle preparar sus clases: va de un libro a otro, hace un periplo por las revistas, anota en unos cuadernos de escolar las palabras y ejemplos que ilustrarán sus frases y que veremos aparecer y desaparecer en la pizarra en una pizarra interminable, que llenará de lenguas muy distintas, de signos muy remotos. Y signos, palabras, pizarra, tiza, voz —todo hecho uno con él, como si fuera música—, nos será presentado en su realidad final más convincente. Realidad histórica y lingüística extraídas de un código, una moneda, un texto, una inscripción, Realidad revivida, actualizada por una pupila inteligente, en cuyo iris todas las lenguas son sólo una lengua: la interpretada o reconstruida ahora por Tovar. Signos ibéricos, grafemas silábicos, silabarios minoicos, lenguas indoeuropeas y no indoeuropeas, celta continental y vasco antiguo, quechua y aymara, mataco y chorote, están ahí —parece— desde siempre esperándole. Y él les pregunta, les habla, sin que ellas puedan negarse a responder.

LIBERTAD

*En mi cuaderno escolar
En el pupitre y los árboles
En la arena y en la nieve
Escribo tu nombre*

*En las páginas leídas
En las todavía blancas
Sangre piedra papel polvo
Escribo tu nombre*

*En imágenes doradas
Y en las armas del guerrero
En la corona del rey
Escribo tu nombre*

*En la jungla o en el desierto
En el nido en la retama
En el eco de mi infancia
Escribo tu nombre*

*Del campo en el horizonte
En las alas de los pájaros*

*En el molino de sombras
Escribo tu nombre*

*En cada soplo de aurora
En los barcos de la mar
Y en la montaña demente
Escribo tu nombre*

*En la fruta abierta en dos
Del espejo y de mi cuarto
En la concha de mi lecho
Escribo tu nombre*

*En las orejas derechas
Y en la pata descarrada
Del goloso de mi perro
Escribo tu nombre*

*En el vidrio de sorpresas
Sobre los labios atentos*

*Por encima del silencio
Escribo tu nombre*

*En la ausencia sin deseo
En la soledad desnuda
En la raya de la muerte
Escribo tu nombre*

*En la salud recobrada
En el peligro alejado
En la espera sin recuerdo
Escribo tu nombre*

*Por poder de una palabra
Pudo renacer mi vida
Nací para conocerte
Y nombrarte
Libertad*

Pau! ELUARD (1895-1952)
Traducido por
SANTOS AMESTOY

Escribe: Francisco RIVAS

LA INCREIBLE HISTORIA DE UN RASTAMAN

La moda de la música «reggae» ha remitido en intensidad de unos meses a esta parte. El «soul» y el «heavy» vuelven otra vez, según los enterados. Es posible. Sea como fuere, en pocos años el «reggae» se ha incrustado con luz propia y fuerza suficiente en el abanico de la música popular contemporánea, donde todo pasa y todo queda, donde para volver a estar de moda es necesario dejar de estarlo durante algún tiempo de tanto en tanto. Sea como fuere, este ritmo excitante, de ecos «rockeros» y tropicales, hecho música por cafres jamaicanos de increíbles trenzas, mientras mueven la pelvis insinuadamente y fuman escandalosos porros de ganja, ha contribuido a poner un punto exótico y divertido en los últimos veranos. Y seguirá poniéndolo, entre otras cosas porque muchos músicos blancos —desde Los Beatles a Police, además de incontables grupos de la Nueva Ola— han hecho suyas sus formás.

HACE unos meses pasaron por las pantallas madrileñas una preciosa película: *They harder they come*, titulada aquí *Caiga quien caiga*, traducción castellana del tema principal, compuesto por Jimmy Clift, protagonista de la cinta, autor también del guión y la banda sonora, uno de los principales músicos reggae y, en consecuencia, uno de los héroes indiscutibles de esta historia. Jamaica, Kingston y sus miserables ghettos, los artesanales y efectivos estudios de grabación consuetudinarios por los manejadores cafres con cuatro perras, los disyockeys ambulantes, las peleas callejeras, el mesianismo de los rastafaris que predicán la vuelta a África, nunca se cortan el pelo y adoran a Haile Selassie como dios en la Tierra, las alucinantes plantaciones de ganja, una de las hierbas más fuertes del mundo, la inexplicable creatividad musical de unos negros empobrecidos, absurdos y orgullosos, capaces de producir una música originalísima, profunda simbiosis de lo más viejo y de lo más nuevo..., todo esto y mucho más era ilustrado por esta cinta con imágenes de un realismo desconcertante y al hilo de la historia simple y lineal, casi de spaghetti western. Y no es raro, porque en estos tiempos el Tercer Mundo viene a ser como una suma de oestes y hay indios de muchas clases y razas. Jimmy Clift se interpretaba a sí mismo, de ahí la eficacia de la película, a pesar de su deficiente producción. En el tema principal cantaba: «Me dicen que tengo un pastel en el cielo / Esperando cuando muera / Pero entre el día que naces y mueres...». Esa es la cuestión, como siempre, ¿qué ocurre entre esos dos días? Jimmy Clift plasmaba toda su filosofía en un inolvidable estribillo que todos los que vimos la película estuvimos tarareando durante meses: «Así que tan cierto como el Sol brilla / voy a conseguir lo que es mio ahora». Al final, lo suyo fueron un puñado de balas, pero su canción era un hit en todos los bares de Kingston. El reggae había triunfado y la película fue prohibida en Jamaica a los pocos días del estreno. Una historia real como la vida misma.

La corta historia del reggae está sembrada de nombres míticos: Duque Reid, Príncipe Buster (manejadores ambos), Los Sakkalíticos, Toots and The Maytals, Third World, Desmond Dekker, Peter Tosh, y un larguísimo etcétera. Ahora, Jesús Ordovas acaba de publicar una biografía del más famoso de todos ellos, Bob Marley (1). Un libro que aclarará muchas cosas a todos los buenos aficionados y que se completa con una amplia antología de canciones, una completa discografía y un vocabulario básico.

«Una de las cosas más extraordinarias con respecto al rock —señala Simon Frith en su *Sociología del rock— es la gran cantidad de palabras que origina». Y se refiere a letras impresas, al número de revistas más o menos especializadas y a espacios dedicados al tema dentro de todos los medios de comunicación. Es enorme, sin duda, el número de plumíferos que se mueven en torno a la música rock y extrañamente mediocre, salvo honrosas excepciones, la calidad media de su producción. España no iba a ser una salvedad en este panorama, más bien, lo contrario. Y una de las excepciones más relevantes me parece Jesús Ordovas, alias Job, alias otras varias cosas.*

Hace años ya nos ofreció uno de los mejores libros escritos en este país sobre «rock», la biografía de Bob Dylan (2) y su punto de vista, plasmado diáramente en numerosas revistas y programas de radio, acostumbrados a ser uno de los más atractivos y reconfortantes de este mundillo. E insisto en esto del punto de vista, porque me parece algo espe-



cialmente importante, en un terreno tan cambiante y movidizo como el de la música popular. Hay que estar muy dentro de la marea de acontecimientos, ser un buen fan, más fan que nadie y, a la vez, saber guardar una cierta distancia, que nunca es prudencia, sino sutiles escamas que proporcionan los años de impenitente y emocionado ejercicio. Hay que estimular la industria y aprovecharse de ella, sin dejarse envolver por las telarañas de sus intereses creados. Un punto de vista, en definitiva, donde la independencia más insobornable está compuesta de múltiples dependencias del gusto, el corazón y, por supuesto, el oído. Un punto de vista que se vitamina al compás de lo que pasa en cada momento, apoyando siempre lo más nuevo, porque sabe, y éste es el caso de Ordovas, curarse en salud frente a sus envites.

Los vicios de la crítica musical son muchos: la erudición más petulante, el tono ex cátedra, el fusilamiento sin recato de la Prensa musical extranjera, etc. También, sobre todo en los últimos tiempos, un fenómeno que empieza a resultar verdaderamente cargante: la tendencia de muchos críticos musicales a asimilarse hasta la caricatura al argot callejero, al lenguaje del rollo o de lo que sea, a la reiteración de pesadas muletillas y desagradables cacofonías. Muy lejos de ese «hermanoooo marchosoooo...» que nos asaltaba todos los sábados desde la pequeña pantalla, Jesús Ordovas sabe perseguir una prosa fluida, traducir literariamente el lenguaje más vivo de la calle y combinar con tiento los distintos materiales que utiliza. Pero, sobre todo, sabe hacerlo, y ésta me parece su mejor virtud, muy pegado a la música, a los discos y canciones que constituyen, en definitiva, la columna vertebral de la biografía de sus personajes. Bob Dylan y Jimmy Hendrix, antes; Bob Marley, ahora.

Y no olvidar, por supuesto, junto a lo atractivo del tema y las garantías del autor, la calidad literaria de las canciones del propio Marley, uno de los poetas más desconcertantes de las últimas décadas. «Una mañana luminosa, cuando mi trabajo esté completo, / volaré al hogar. (Rastaman Chant), dice de una de ellas. Así sea.

(1) Bob Marley, Jesús Ordovas, Editorial Júcar, colección Los Juglares, Madrid, 1980.
(2) Bob Marley, Jesús Ordovas, Editorial Júcar, colección Los Juglares. Primera edición, Madrid, 1972.

GUIOMAR, UN AMOR IMPOSIBLE DE MACHADO

La manipulación que López Gorgé hace de mi libro «Guiomar, un amor imposible de Machado» en su artículo del pasado «Sábado Literario»; la ironía con que lo subtítulo con un «Moreiro dixit», cuando, aun a fuer de escribano, nunca tuve vocación de evangelista; el pretender mostrar como crítica lo que tal no es, porque la cosa juzgada entra, públicamente, en abierta colisión con los criterios personales que, a priori, sustenta el juzgador en el mismo acto del juicio, hecho que lo invalida por prejuicio; y porque ni ve todo lo que hay en el libro (crítica inventiva), ni ve bien lo que pudiera faltar (negativa), que son las dos formas de crítica conocidas; el hecho de no decir en un solo ápice la teoría sobre el «tercer mundo», que es la que vertebró mi ensayo. («El resto del libro —escribe Jacinto López Gorgé— sobre todo las muchas páginas que componen «El tercer mundo», que es su parte más fundamental...») combate sus consecuencias. ¡Admirable! ¡Admirable!, que diría Rubén), cuando si de su silencio se infiere que asume aquella ¿a qué combatir éstas?, pero si disiente, ¿por qué no se atreve a desmontarla de una vez, punto por punto, y teoriza, abiertamente, sobre lo que sostiene, ya que, si mis cuentas no son erradas, es la tercera ocasión en que lo intenta? Por todo ello me veo obligado y con derecho a replicar.

Mi respuesta bastaría con esta última invitación, si la cortísima tirada de mi libro no pudiera inducir a la mayoría que lo desconoce, con aplastante lógica, que quien calla consiente.

Desmonte López Gorgé mi teoría sobre «El tercer mundo», argumentalmente, y no tendré empacho en retractarme de ella y aceptar la suya, pues, aunque se me alcance —como en mi libro se dice de manera clarísima— que lo único importante de un poeta es su obra, todo lo demás es añadidura, pero añadidura no castigable sobre todo si el poeta es de la importancia de don Antonio Machado; aunque Jacinto López Gorgé es muy quien para juzgar si sobre este país planea o no, con más peso ético y cultural que nunca, la obra y las ideas de don Antonio Machado y cuanto a él se refiere, y, en consecuencia, dictaminar qué parte estorba(1e).

Desgraciadamente, lo que López Gorgé pretende es reducir el asunto —las relaciones Machado-Pilar de Valderrama— a un vergonzoso folletín, materia en la que no voy a entrar por esa puerta y con esos planteamientos unívocos, por respeto a quien de todos debería merecer tanto respeto y porque lo importante, en todo caso, es la trascendencia poética de esa relación.

Me achaca López Gorgé menosprecio de todo lo mucho escrito hasta la fecha, y yo quiero pensar que Jacinto se ha leído mi libro entero. Y si fuera de él me ha entendido que el tema Machado-Guiomar «estuvo en cuarentena y nunca fue abordado», después de leer mi libro, en cuyas notas y texto se cita, puntualmente, a todos los autores, sólo cabe entender, sin malevolencia, que nunca se ha elaborado, razonadamente, una teoría sobre la relación entre ambos habida. Teoría que, salvo mejor razón en contrario, bien pudo haber atisbado él, en uno u otro sentido, puesto que desde hace treinta años disponíamos del libro de Concha Espina y de las obras de Don Antonio base real de toda mi argumentación y no los testimonios tan sólo de Pilar de Valderrama, que no podía ser juez y parte.

Tras repetir López Gorgé, al principio de su artículo, ideas expresadas en mi libro como de cosecha propia, habla de «cualquier vulgar enamorado» y pienso que, quizá, no hay vulgares amores, sino amores vulgares.

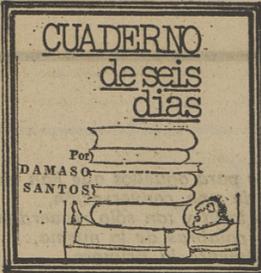
Si Jacinto López Gorgé hubiera leído reposadamente mi libro, no se atrevería a negar que en el mismo se expone, de forma clara y meridiana, el erotismo y pasión que Pilar Valderrama despertó en el poeta. Y mucho menos insinuar, con malas entendederas, que Pilar de Valderrama suscribió lo que no pudo ver, el resto del libro, y, en consecuencia, lo que en él se dice, sembrando la duda de la falsía, cuando las «Palabras del autor» comienzan de esta guisa: «Al morir Pilar de Valderrama, el 15 de octubre del pasado

año, este ensayo se hallaba aún inacabado. El prólogo que antecede lo manuscrito en abril de 1979, de aquí que, sin menoscabo de su valor como documento, únicamente se refiere al capítulo «Guiomar, ahora», que ofrecemos tal y como el original fue escrito, luego revisado y firmado por ella, pues ésta fue la sola manifestación, pública, hecha en vida por Pilar de Valderrama, abordando sus relaciones con don Antonio. Creo una obligación hacer la anterior advertencia al lector, ya que los siguientes capítulos fueron redactados a principios de este año, sobre el armazón de una conferencia pronunciada en Collioure, con motivo del cuarenta y un aniversario de la muerte del poeta. ¿Piensa seriamente López Gorgé que P. V. suscribiría cuanto se dice en el capítulo «El tercer mundo» o en los comentarios a las cartas que le siguen? ¿O entiende que debería haber hecho desaparecer los dos testimonios personales y públicos —prólogo manuscrito y primer capítulo—, hoy por hoy, los dos únicos de P. Valderrama con que contamos, donde se aborda sus relaciones con el poeta? ¿Infiere Jacinto algunas contradicciones —una cosa son las palabras asumidas por Pilar V. y otra los criterios elaborados por mí como clarísimamente se deja sentado en el primer párrafo del capítulo «El tercer mundo»— que él, deliberadamente ignora. Moreiro no niega evidencia alguna, porque la búsqueda racional constituye el objeto de su libro y si alguna posee en contra López Gorgé, tiene la obligación moral de aportarla. En cuanto a las cartas que no conocemos, las irremisiblemente desaparecidas, «las más comprometedoras», ¿tiene, por ventura, López Gorgé algún análisis de su contenido que exponer? ¿Por qué si lo que busca son argumentaciones acerca de su desaparición, o las razones, en Pilar, para el origen de esta relación, en el libro se dan, y muy claras, así que no embosque Jacinto las suyas, si las tuviere.

Transcribe L. Gorgé tres frases (y bien que siento que se acabe el espacio), dos de ellas afirmando que Guiomar no quiso nunca a Machado, ni estuvo enamorado de él y lo negó hasta su muerte. ¡Y el poeta sabía que era así el amor de Guiomar hacia él! Idealizado, inventado. Veamos este fragmento de una carta de don Antonio a Pilar: «...porque lo que más me llena de satisfacción es el párrafo que terminas con tu «¿sabes?», «¿sabes?», y, aunque no olvido aquello de «A las palabras de amor les sienta bien su poquito de exageración», yo, diosa mía, con una miajita de esa verdad, me contento y, en último caso, con la ilusión de esa miajita...» Y don Antonio, que dice siempre lo que quiere decir, deja bien claro el sentido literal de la palabra «ilusión», clave de la cita que traemos, o «falsa percepción de lo que aparece en la conciencia, distinto de cómo es en la realidad», aunque también cabe la acepción de «esperanza sin fundamento real», que es la que encaja mejor aquí. Nadie se enamora de una ilusión si no es consciente de la imposibilidad que la realidad entraña. El ser humano se enamora más bien concretamente, en el plano real y luego fabrica ilusiones sobre ese amor cierto. Y en Machado es el querer ilusión, luego no se trata de un amor real el que ella le tiene. La tercera frase citada «indiscutiblemente alentado por ella en algún momento de sus comienzos» sobre cuyo contenido y demostración me reta L. Gorgé, baste como respuesta la reproducción entera del pequeño, pero importante, párrafo que la contiene: «A nuestro juicio, canta a Guiomar (Machado) porque es un imposible a mano, y los imposibles laceran, azuzan, mitifican, desesperan y, a la vez, engendran esperanza en el corazón. Y esas son las características del amor de Machado a Guiomar, indiscutiblemente alentado por ella en algún momento de sus comienzos.»

Desmonte Jacinto el párrafo y el razonamiento que le precede, y no pagueee ni guillotine frases que descontextualizadas siguen teniendo un recto sentido: ¿Qué amor posible en solitario? Sólo el amor «en solitario» ¿Verdad, Jacinto López Gorgé?

José María MOREIRO



EL ULTIMO NADAL

CONVERSION DE LECCION EN NOVELA

CON «El tirano de Taormina», de Raúl Ruiz (Peralta Hiperión), y «La isla de los jacintos cortados» (Destino), de Torrente Ballester, es «Concerto grosso», de Juan Ramón Zaragoza (Destino), último premio Nadal, una novela de entre las más recientes e interesantes, en que la fantasía opera sobre entramados históricos o culturales de ascendencia literaria.

Se dirá que en «Concerto grosso» hay también una visión de futuro, en el siglo XXI, pero como los personajes principales que anduvieron por la Roma imperial y la Francia dieciochesca llevan en sus vidas la historia que vivieron juntos en otras épocas, dando con ello a la anticipación —que, curiosamente, va en el medio y no al final del libro— sabor de historicidad, al que coadyuvan los ingredientes más clásicos de la novela policial y también, porque ya va siendo historia, de la ciencia-ficción, de modo que en seguida damos, como en el verso manriqueño, «lo no venido por pasado».

Las dos primeras, «El tirano de Taormina» y «La isla de los jacintos cortados», son fábulas en las que predominan la erudición y la poesía —lírica o satírica—, la descriptividad irreal simbolista y el conceptualismo barroco. En «Concerto grosso» todo ha brotado de una reflexión moral y la preocupación tan de nuestros días sobre el peligro del adueñamiento de la investigación y de las conquistas científicas y técnicas por los ambiciosos de dominio del hombre —un simbólico «Adolfo» que también ha escrito «Mi lucha»— y la responsabilidad del científico que puede enamorarse sin más de la propia progresión de sus hallazgos. Este nuevo novelista que el Premio Nadal nos depara es un hombre de cátedra y ejercicio de una especialidad médica y será, sin duda, de en medio de estas tareas donde ha surgido su cavilación. Pero la novela, en tres relatos unidos por personajes y tema de preocupación, no es sólo una simbólica figuración y adecuada ambientación de los pensamientos del autor, sino que su intención de parábola o parábolas se colorea y anima con el espesor y la movilidad, la encarnadura suficiente de un relato clásico donde no falta, sino que prima, el vehículo alado del humor. A ello coadyuvan decisivamente y en lo



que prueba el nuevo novelista del Nadal (así como también lo hiciera el autor del último Planeta, Antonio Larreta, con su «Volaverunt») la capacidad de imaginar, con los mejores datos, con traducción al lenguaje de nuestros días, o con estudiadas arcaizaciones, a personajes históricos en convivios o soliloquios. También, por lo que respecta al capítulo de anticipación, esta naturalidad narrativa se alcanza con el reflejo vivaz de esa limitación entre acontecer y argumento filmico o telefilmico que vivimos y que, en este caso, tiene a la televisión como instrumento principal de ansiada —si bien destruida—, obsoleta y perversa dominación de las multitudes.

A prosa de Juan Ramón Zaragoza tiene una sencillez y una dinámica que corresponden tanto a un correcto y fluido dominio instrumental del idioma, como a una deliberada salvaguarda de incurrencias en acumulación de sentidos, polisemias, ambigüedades que, por fortuna, no consigue enteramente. Creo que se debería abandonar un poco más y que el más vario viento hinche sus velas expresivas. Que no se deje dominar por la pretendida transparencia de los relatos convencionales —pues los suyos, en esencia, no lo son— y la huida de la complejidad. Es verdad que él mismo se da la dirección mejor al plantear su novela fuera de las unidades tradicionales —teoriza sobre el tema— y multiplicar —hasta alcanzar, a veces, acentos humanísticos de un lado y riquezas conceptuales de otro— las direcciones de la acción, el contenido y ambientación de los cuadros de reunión de personajes. Que se embeba o desapareca el esquema de motivaciones razonadas o compulsivas. Aun en su brevedad son prescindibles en este libro las introducciones alegóricas. Quizá no lo sean tanto, o al menos no estorban, las históricas y la bibliografía epilógica, que pueden agradecerse como un regalo ilustrativo al margen. El título alude a una estructura musical en la que, sin duda alguna, se cifra la voluntad artística, en homologación de ritmo y tono, de la obra.

En nuestro próximo número

BALANCE CON JAVIER TUSELL

El pasado día 26, la Dirección General de Bellas Artes anunciaba que en la primera quincena de marzo el Gobierno español reclamaría oficialmente el «Guernica», de Picasso, al Museo de Arte Contemporáneo de Nueva York (MOMA), gestión que realizarán el director general, Tusell, y el diplomático Fernández Quintanilla. El Gobierno español renuncia a la vía judicial y a su lentitud, pese a que tiene en su poder la suficiente documentación para poder hacerlo.



El mismo día 26, Santos Amestoy conversó con Javier Tusell. La noticia del «Guernica» hubiera sido el prólogo a una entrevista en la que el director general expone los grandes temas de su competencia y hace un balance tan sorprendente como realista de lo llevado a cabo desde que nuestro mismo compañero le entrevistara hace un año, a los pocos meses de su nombramiento.

Penosas dificultades técnicas de última hora nos fuerzan a posponer la publicación de unas declaraciones cuya legítima fecha es, sin duda, la de este sábado. Pese a ello no queremos hoy dejar de recordar la importancia de la noticia producida esta semana, cuya más destacable cualidad es el logro de la reunión de un «dossier» documental —se adivina al catedrático de Historia detrás del director general— disperso hasta hace poco y suficiente para probar ante el MOMA que el Gobierno español no sólo tiene la aprobación del albacea de Picasso y de la mayoría de sus herederos, sino que ha recuperado las facturas, la papeleta de encargo y hasta los recibos por las fotos de Dora Marr, a la sazón amante de Picasso.

ROCOCO, ILUSTRACION, PRERROMANTICISMO

Escribe
Fernando
R. DE LA FLOR

Es quizá la literaria, de entre todas las manifestaciones artísticas del siglo XVIII, la menos conocida y la más escasamente sistematizada, agobiada como está por el peso de la tradición barroca, de un lado, y la eclosión romántica, de otro. La colonización que sufren los estudios dedicados a esta área, por parte de las investigaciones que se llevan a cabo en las artes plásticas, pone en evidencia el papel

minimizado que se atribuye a los textos dieciochescos. Sin embargo, la operación de rehabilitación de la cultura de la Ilustración ha terminado finalmente por incluir también las heterogéneas manifestaciones literarias del siglo y, dentro de ellas, por ofrecer un panorama coherente de la poesía, como el que el libro de Joaquín Arce, «La poesía del siglo ilustrado» (1), ahora nos presenta.

apología de los héroes del progreso y sus conquistas, ya sean éstas la propagación de la vacuna o el descubrimiento de la campana de aire. La tónica paisajística —codificada bajo la forma de Arcadia inmutable— retrocede ante las minuciosas descripciones del universo y sus fenómenos que emprende la llamada «poesía astral». La evasión, finalmente, deja el paso a lo pedagógico, lo divulgativo, lo ilustrado. El dios Pan pierde y Newton se entroniza como señor de las nuevas condiciones de vida humanas:

«Empero el divino Newton, Newton fue quien a las cimas alzándose del empuje, do el gran ser más alto habita de El mismo aprendió felice la admirable ley que liga al universo, sus fuerzas en unido eterno equilibra...»

A este panorama, dominado por la sutileza de matices, hay que añadir, ya en los límites del fin de siglo, la reactivación del sentimentalismo prerromántico y el nuevo culto que la arqueología —y cierta poesía aspirará a ser «arqueología»— tributa a los sagrados restos del pasado, atesorados en Pompeya, Herculano y la propia Roma. Esta última derivación es la que de un modo preciso se conoce como neoclasicismo o, incluso, en una versión negativa, como pseudoclasicismo. El pasado significa, para los poetas de esta tendencia, un territorio sobre el que proyectar —no exentos de melancolía— los fundamentos de una nueva sociedad. La «poética de las ruinas» logra sintetizar, y, por vez primera, dar cuerpo a la herencia cultural, a la historia misma, en un proceso que conoce el esplendor y luego la decadencia, antes de sobreponerse de nuevo.

Todo este mundo complejo, que deberá ser, a su vez, reinsertado en una verdadera historia interdisciplinar, es el que Joaquín Arce ha expuesto en un volumen crítico, a partir de ahora insoslayable para aquellos que consideren el siglo XVIII no ya como época de decadencia, sino como momento trascendental en la vida de las formas artísticas.

(1) Joaquín Arce: La poesía del siglo ilustrado. Ed. Alhambra (Madrid, 1981).

HAN pasado ya los tiempos en los que, con el único instrumento de un concepto, se podía intentar definir los principios inspiradores fundamentales de los valores de toda una época. Habitualmente, el marbete de «neoclásico», el de «ilustrado» o quizá, en los más vanguardistas, el de «prerromántico» habían bastado en la historiografía literaria española para definir toda la literatura del siglo XVIII, ignorándose la pluralidad de sus tendencias y el polisemitismo de sus formas.

El verdadero problema que ofrecía —y ofrece— el siglo XVIII estriba en el hecho de que no existió en él una estética unívoca, bajo la que fácilmente pudieran ser uniformadas distintas manifestaciones de la cultura. Por el contrario, diversas orientaciones estéticas, que responden a distintas ideologías, operan en el campo del arte y de la literatura, ofreciendo un discurso plural y, en ocasiones, ambiguo y desorientador. En estas condiciones, las generalizaciones a que nos tienen acostumbrados los manuales literarios son, además de la prueba palpable de una ausencia de progreso, una peligrosa herencia cultural, que sólo ahora comienza a ser abiertamente rechazada.

En el terreno concreto de la poesía fue Meléndez Valdés el primero de los poetas que, gracias a los esfuerzos de Salinas, Demerson, Palacios..., salió —parece que ya definitivamente— del limbo y de la inconcreción a que le había condenado el positivismo decimonónico. Sus textos ofrecían al completo esa gama de valores para los que fue preciso crear nuevas denominaciones. Después de Meléndez han venido siendo editados y estudiados —pero esto escasas veces de manera global— otros poetas de su tiempo: Moratín, Cienfuegos, Iriarte... Las diversas tendencias que informan la escritura de estos poetas están siendo ahora desentrañadas; sus poesías, agrupadas en ciclos y

definidas por la ideología que transparentan; ellos mismos, en fin, comienzan a ser ubicados en base a sus relaciones con el poder, con el pensamiento teórico de su tiempo o a su respuesta respecto a la querrela —muy dieciochesca— sobre la funcionalidad que cumplen las artes. Servidores de estéticas muy dispares, los poetas del siglo XVIII ofrecen en su conjunto un vasto campo de ideas y de realizaciones formales, implicadas muy directamente con nuestro tiempo. No es ocioso, pues, ni extemporáneo un replanteamiento que, como el de Joaquín Arce, persiga la clarificación del sistema de valores que mantiene el discurso literario dieciochesco. De su dilucidación depende en buena parte y como ejemplo la misma transmisión de la cultura del mundo antiguo, pues, como se sabe, sólo al Neoclasicismo le debemos la idea que del Clasicismo maneamos.

ESTETICA GALANTE

Una de las aportaciones fundamentales de la nueva investigación, con respecto al estudio de la lírica del período, es el de la adaptación a su contexto de una noción que, como la de «rococó», proviene enteramente de la historia de las formas plásticas. El concepto —y con él todo el universo de sentidos que convoca— ha entrado muy tarde en la cultura española, pero lo rococó, tardo-barroco o churrigueresco incluso ha tenido siempre en este país una entidad propia, a cuya costa se han ido enriqueciendo otras tendencias que, en el caso de neoclasicismo y prerromanticismo, nada tienen que ver con ella.

La poesía rococó, que se produce en sincronismo con las grandes obras plásticas de Pareí y Alcázar, los Tomé o Bayeu, para citar algunos de los artistas adscritos, siquiera temporalmente, a esta tendencia, ocu-

pa una cronología todavía poco precisa, pero cuyas manifestaciones más tardías llegan hasta 1780.

Este estilo, hoy más próximo de lo que pudiera pensarse, pese al matiz peyorativo de su denominación, delinea un mundo altamente artificioso y convencionalizado; la utopía bucólica, el erotismo fetichista y los elementos de una claridad reducida o parodiada, son por sí mismos sugestivos para la mentalidad moderna y, desde este punto de vista, la producción de alguno de los poetas españoles más actuales no está, desde luego, muy lejos en sus planteamientos.

Los textos rococó de nuestra lírica remiten constantemente a un mundo de maneras codificadas, en las que el maquillaje enmascara la realidad de las pasiones, jugando a falsificar los sentimientos y persiguiendo un equívoco que suele afectar también a la misma personalidad de los poetas. En los versos de éstos —Meléndez, Cadalso, Forner...— se reconstruye una utopía de sabor clásico; Arcadía que sólo puede ser habitada por los elegidos de los dioses:

«¡Dulce bien, que con el cielo nos convida! que alegre dures siglos dilatados; y en pastoral llaneza apetecida se alegren los Pastores descuidados del regocijo de esta dulce vida. Lejos, lejos huid, tristes cuidados, pues no hay cosa en el mundo más preciada gozad, Ninfas, gozad la selva amada.»

POESIA/PROGRESO

Esta dialéctica de lo real y lo imaginario, de la ue son deudores casi todos los grandes escritores del siglo XVIII, termina descomponiéndose, como reconoce J. Arce, en favor de un núcleo de preocupaciones, que la poesía en seguida acoge, como parte que es de la política ilustrada.

La estilizada bucólica es sustituida por la

Escribe

Luis Alberto DE CUENCA

NO es un simple azar polisémico el que la palabra latina *carmen* signifique a la vez «conjuro» y «poema». En Roma, poesía y hechizo se dan la mano. Ahora a Víctor José Herrero Llorente, uno de nuestros más conspicuos latinistas, se le ha ocurrido recuperar para el ciudadano común aquella magia y los prestigios de aquella lengua que originó la castellana y que siempre guardó para el profano el indefinible encanto y la sacralidad de lo prohibido.

EN ocasiones, ese profano —sobre todo, si escribe— es atrevido. Oigamos a Herrero: «Resulta una verdadera paradoja que en una época como la actual, en la que tan despiadadamente se arremete contra el latín y, en general, contra la cultura clásica y contra las viejas humanidades, proliferen más que nunca, incluso en boca y pluma de personas no demasiado letradas, los latinismos y helenismos, como si se tratara de una moda.»

ESTE Diccionario de expresiones y frases latinas, que la paciencia de su compilador y los buenos oficios tipográficos de su editor acaban

de situar en los escaparates de las librerías, servirá, a buen seguro, para perpetuar esa moda; pero también para que la costumbre de citar en latín por parte de esas personas poco letradas que desconocen la lengua de Virgilio adquiera un rigor del que carecía, y se transcriban con precisión y una adecuada ortografía esos textos que, en bastardilla, salpican de latinidad las páginas y columnas de libros y periódicos españoles.

AHORA que nuestros jóvenes poetas y novelistas vuelven sus ojos al mundo clásico e invocan persistentemente en sus tertulias y reuniones nocturnas los nombres más sagrados de la antigüedad; ahora que la magnífica Biblioteca Clásica Gredos va poniendo al alcance de todos la preciosa cultura antigua; ahora es el momento de que también usted pueda citar en latín, y sin necesidad de macarronzarlo.

UN Diccionario de expresiones y frases latinas es, a pesar de la modestia que preside su título, una obra ambiciosa. Conozco empresas paralelas en casi todos los países cultos

de Europa, entre ellas la celeberrima Ape Latina de Giuseppe Fumagalli, que publicara por primera vez Ulrico Hoepli en Milán hace más de cuarenta años. Víctor Herrero, con la misma modestia exhibida en el título de su obra, nos dice: «Considero superfluo advertir que este diccionario no es ni un trabajo de investigación ni una obra original, sino el trabajo paciente de un amante del mundo clásico y de la lengua latina» (pág. 12). El placer sobre la obligación, el amor sobre el tedio.

MEDIANTE un sistema muy práctico de cursivización de la vocal tónica, el lector no especializado podrá acentuar correctamente todas las palabras latinas contenidas en el Diccionario. Resulta éste demasiado amplio, tal vez, para el profano, por lo que me parecería aconsejable hacer una edición de bolsillo, más breve y manejable, del mismo. De cualquier forma, lo que hay está admirablemente bien hecho.

MUY útil es el índice de temas que figura al final del libro. Util hubiera sido asimismo un índice completo de palabras latinas.

especialmente para aquellos que han oído, en el curso de una conversación, una frase en latín y tan sólo recuerdan una o varias palabras de la misma, pero no justamente la primera.

NO es ésta ocasión de discutir algún otro pormenor de escasa importancia. El Diccionario de expresiones y frases latinas, de Víctor José Herrero Llorente, llega en un momento muy oportuno al escenario cultural español. Con él en las manos, citar en latín se convierte en un ejercicio civilizado y provechoso.

(1) Víctor José Herrero Llorente, *Diccionario de expresiones y frases latinas*, Gredos. Madrid, 1980, 225 págs.



sabríamos decir si, además, anuncio del paso de la resistencia a la libertad, anticipo de la generalizada fraternidad de los colegas y del fin de los julandrones, la pasma y los talegos.

En cualquier caso, el argot sí anuncia el léxico «standar» del mañana; testimonia, una vez más, y contra las moribundas aristocracias del lenguaje, que, como ya dijera nuestro tronco Valle-Inclán: «la palabra siempre es una creación de multitudes».

No de cuatro colgaos encerrados en un hemiciclo. Algunos despistados dicen que el castellano del futuro es el anglosajonizado latinoché de los sudacas. ¡Qué va, qué va, qué va! No hace falta montárselo tan remoto: con su subordinación al imperialismo yanqui se coman los sudacas sus americanismos. El castellano del futuro se está hablando ya en la calle, aquí y ahora, entre las jóvenes generaciones y su «pasota» saber-vivir; en los márgenes de la sociedad establecida (eso que antes se llamaba «bajos fondos»); en la periferia de nuestras grandes ciudades.

De todas nuestras grandes ciudades: tanto Madrid como Barcelona, Bilbao como Sevilla, Valencia o Vigo. Nadie tiene el monopolio del argot: no es chelli, tios, simplemente es lenguaje vivo. Ni más ni menos.

Escribe Juanjo FERNANDEZ

EL SUEÑO DE LA MARGINACION PRODUCE LENGUAJE

SI tuviéramos que destacar un trabajo de lexicografía entre las escasas obras de este tipo publicadas en 1980, indudablemente señalaríamos el *Diccionario de Argot Español*, de Víctor León (*Alianza Editorial*, el libro de bolsillo número 766). Aunque no es el primero de los trabajos que recopilan jerga «marginal» —ahí está como precedente catalán el *Vocabulari de l'argot de la delinquencia*, de Joan J. Vinyoles—, éste es por ahora el más completo repertorio del léxico castellano del futuro, que ya es la forma de hablar de una considerable parte de la población. Sin embargo, algunos filólogos parecen no oír las voces de la calle.

EL trabajo de Víctor León recoge más de 2.500 términos, cazados al vuelo en medios «marginales», «pasotas», determinadas actividades (la mili, la delincuencia, el fútbol y otras drogas, la política, la prostitución...), etcétera. Es significativo que el autor, como crítico de recopilación, haya tenido por norte el anti-academicismo: «Ante la necesidad de fijar unos límites he recogido las voces y acepciones que no figuran en la última edición del *Diccionario de la Academia*». Como, desgraciadamente, viene siendo costumbre, los trabajos lingüísticos más interesantes y vivos tienen que hacerse a espaldas de las instituciones lingüísticas, anquilosadas en el burocratismo y conservadurismo de funcionarios. Precisamente, en el prólogo a este diccionario se señala cómo en el diccionario «oficial» de la lengua se aplican criterios selectivos muchas veces ajenos a las normas puramente lingüísticas.

Claro que en el pecado encuentran la penitencia: los trabajos filológicos «ortodoxos» se difunden —cuando se difunden— en revistas semisecretas, pasando luego a gozar del polvoriento sueño de las bibliotecas; en cambio, el diccionario de Víctor León y otras «heterodoxias» se difunden en colecciones populares. Crece el abismo que separa la calle de las instituciones filológicas ¡que desastre!

Y qué contraste con los excelentes propósitos originales de la Academia, como no hace mucho recordaba el profesor Lázaro Carreter, en su artículo «El primer diccionario de la Academia» (recogido en «*Estudios de lingüística*», editorial Crítica, 1980).

INTERES FILOLOGICO Y SOCIOLOGICO

La recopilación de voces de Víctor León va precedida de una ajustada presentación de Pilar Daniel, donde, tras explicar por qué se prefiere la denominación «Argot» a las de jerga u otras, se dicen cosas así de sensatas: «Esta enorme vitalidad del argot ofrece un inestimable interés, dado que permite analizar la evolución de los procesos creativos de la lengua en el mismo momento en que tienen lugar, lo cual

arroja nueva luz sobre el desarrollo del idioma en general y facilita su estudio...» «Determinados grupos y situaciones ofrecen mayor predisposición que otros para la creación y uso del argot. Generalmente, éste se desarrolla con mayor intensidad en ámbitos cerrados —campamentos y cuarteles militares, cárceles, internados, escuelas—, en donde la conciencia de grupo es mayor, por lo que el argot viene a constituir un distintivo de clase y un elemento integrador. Algo semejante sucede con la jerga de la delincuencia. Además de ser un lenguaje secreto, para proteger al grupo, permite la identificación entre sus miembros y les facilita la comunicación.» Y, tras señalar cómo el argot se generaliza entre las jóvenes generaciones, concluye: «El fenómeno del pasotismo despierta cada vez mayor interés. Su estudio nos permitiría seguramente comprender un poco mejor a este amplio sector de la juventud de los años 70, que tan prematuramente se ha visto desengañada por esquemas mentales y sociales rígidos, por partidos políticos, instituciones y sistemas de gobierno. Una juventud que «pasa» menos de lo que se piensa, y que busca otras formas culturales, otros planteamientos filosóficos y vitales, y otros medios de expresión más acordes con sus necesidades.»

El estudio del argot tiene, pues, innegable interés tanto estrictamente filológico como sociológico. Del argot y del lenguaje popular en general. Pero, por lo visto, a los filólogos hispánicos no les gustan los trabajos «de calle». Valga como prueba que aún hoy el único estudio sistemático del castellano popular sigue siendo «*El español coloquial*» escrito hace casi cincuenta años por el alemán Werner Beinhauer (que además se basó casi exclusivamente en el área lingüística de Madrid).

El libro de Víctor León se completa con una bibliografía de 42 entradas, donde uno se entera de cosas tan sabrosas como que el periodista Enrique Rubio —famoso por sus sensacionalistas y reaccionarias crónicas de sucesos— plagia sus artículos de documentos policiales, o que el «*Diccionario del pasota*», de Yale, es un vil plagio de un artículo de Antonio Sánchez en «*Interviú*». También puede verse cómo la Policía ha prestado mucha más atención al argot que los lingüistas, lo cual es pésimo síntoma.

LOS BAJOS FONDOS DEL LENGUAJE

Más allá de los infortunios de la lingüística en el Estado español (infortunios compartidos por otras ciencias y artes), este diccionario, este argot, prefiguran el castellano del futuro; reflejan mundos cerrados, contra-sociedades utópicas, márgenes; donde, sin embargo, late la esperanza de una sociedad otra, late la rebelión de los bárbaros que acosan al decadente imperio. La esperanza, la rebelión; que la posibilidad o la revolución, habría que verlo.

En uno de sus últimos escritos (prefacio al *Dictionnaire Hachette*, 1980), Roland Barthes (que tuvo una muerte de «sabio distraído»: atropellado cuando cruzaba la calle ensimismado) decía: «... En fin, última sorpresa de este objeto, sin embargo considerado sensato, el diccionario desbordea su «utensilidad». Creemos que es un imprescindible útil de conocimiento, y es cierto; pero también es una máquina de sueños; engendrándose a sí mismo, por así decirlo, de palabras en palabras, acaba por confundirse con el poder de la imaginación».

Así pues, un diccionario de argot no es sólo un repertorio del «otro» lenguaje. Es también el mapa de la imaginación popular, de su capacidad de resistencia. Cartografía de la capacidad creativa del pueblo encerrado en «ghettos», confinado a márgenes, acosado en espacios disciplinarios. Más allá de su frágil utilidad como arma de resistencia, el argot deviene señal de identidad, juego, literatura popular. No

ROSA CHACEL EN LA COMPLUTENSE



EN la Universidad Complutense de Madrid, y en el marco del homenaje que diversas instituciones culturales rinden este año a Juan Ramón Jiménez en su centenario, ha tenido lugar, patrocinada por la Sociedad Española de Literatura Comparada, una disertación de la escritora Rosa Chacel sobre «Platero y yo».

CON el título de «Platero y yo: nuestra segunda primera novela», la conferenciante realizó una contraposición entre «*El Quijote*» y «Platero», poniendo de relieve cómo en ambas novelas, y por encima de las diferencias históricas y culturales evidentes, se produce fundamentalmente un diálogo con el yo. De «diálogo ensimismado» calificó Rosa Chacel la novela de Juan Ramón, y refutó un par de tópicos que rodean esta preciosa producción juanramoniana: que es una obra dirigida a los niños, y que es prosa poética novelada. Por el contrario, Chacel considera esta obra de una prosa rigurosa, sin elementos superfluos o innecesarios.

ES a partir de «Platero», subrayó la conferenciante, cuando el narrador se enfrenta con otro modo de mirar el mundo; el diálogo interior se introduce entonces. Juan Ramón, afirmó, influyó de un modo decisivo en los prosistas de su generación. «Pienso, dijo, con riguroso impudor, que de todos los prosistas de su tiempo en quien más influyó Juan Ramón fue en mí misma.»

Escribe J. A. UGALDE

JULES RENARD, PELO DE ZANAHORIA

«Quisiera ser uno de esos grandes hombres que tenían poco que decir y lo dijeron en pocas palabras.»

A obra crucial de Jules Renard, escritor francés que vivió entre 1864 y 1910, es probablemente «Diario íntimo» (1). Se trata de una colección de sentencias, bucólicas, reflexiones y apuntes de su vida doméstica y literaria, escritas con la mordacidad de un bufón iracundo, la melancolía genuina del escéptico, la precisión de un maestro de la miniatura y, a veces, la ternura de una caricia de niño. En busca siempre del perfume de la literatura auténtica, maníaco de la palabra exacta y de la frase breve y enjundiosa, Renard acumuló, sin embargo, una obra considerable, otra de cuyas cimas, la novela «Pelo de zanahoria» (1894), acaba de ser traducida, casi un siglo después de su publicación, en nuestro país (2).

Pelo de zanahoria es un libro autobiográfico que narra la infancia y la adolescencia de Renard en Chitry-les-Mines, pueblo situado en el corazón de Francia, del que el escritor llegó a ser alcalde socialista. Escrito con técnica impresionista, acumulando recuerdos a primera vista desorganizados e incluso triviales, la novela transmite en un diapason insólito las oscuras emociones, los balbuceos racionales, el sordido aprendizaje vital de una niñez singular. Consciente de que lo más auténtico de uno mismo es incomunicable, Renard escribe como al acecho de una pieza invisible, se le adivina capturando dos siluetas ya diluidas durante el fogonazo de la inspiración.

El núcleo del libro está constituido por las reacciones de Pelo de Zanahoria en el seno de su familia, ámbito jerarquizado en el que el protagonista es chivo expiatorio desde su más tierna infancia y en el que alienta siempre el fantasma ambiguo, pero influyente, de una disensión conyugal. Pelo de Zanahoria se inicia pronto en una austeridad estoica y en una forma de rebeldía hecha de hermética interioridad y de apariencias exteriores maniáticas y cándidamente crueles. Se le adjudica el papel de insensible y lo asume, como el resto de la división familiar de trabajos y aptitudes, con una desesperada resignación impropia de sus años.

Asistimos, así, a la crónica de una aguda inteligencia abriéndose paso en las desfavorables condiciones, de opresión familiar y ausencia de estímulos, típicas del

mundo rural francés. Pelo de Zanahoria va despertando a través de ensañaciones interrumpidas, mentiras que no evitan, pero sí retrasan el castigo, extrañas resonancias anímicas con el mundo animal y vegetal, rituales familiares cuyo oculto y bárbaro sentido acierta a veces a capturar y, sobre todo, merced a su autoconciencia proteica luz interior que le lleva a reconocer ante la sirvienta Adela que es «el carácter más difícil de la familia».

Junto a Pelo de Zanahoria, otra figura, la de la madre, ocupa el centro del escenario: instrumento del destino que procura las desdichas del protagonista, mujer terrible y tanto más peligrosa para el niño cuanto que a la malevolencia hacia su hijo añade el preciso conocimiento de sus debilidades. El enfrentamiento —progresivamente convertido en odio— entre ambos personajes recorre el libro de cabo a rabo. En las páginas correspondientes al año 1900 del Diario íntimo, Renard se hace eco de la opinión de uno de sus enemigos, el cura de Chitry, quien dice: «Ha escrito Pelo de Zanahoria para vengarse de su madre, que es tan buena». En muchas otras notas de ese mismo diario se iluminan, con mejores explicaciones que la de la venganza, las razones literarias y éticas de la escritura de la novela. Pero resulta ciertamente trágico pensar que la madre de Renard siguió viviendo en Chitry y manteniendo contacto con su hijo muchos años después de publicada Pelo de Zanahoria. En 1906, cuatro años antes de su propia muerte y tres antes de la desaparición de su madre, Renard escribe todavía en su diario, comentando la tristeza que invade a quien le trajo al mundo: «Quizá

su pena sea por no haber sabido ganar el cariño como esposa ni como madre, por su vida fracasada.»

Alvaro Abós, acertado traductor de la novela, aporta en el prólogo la hipótesis de las pulsiones incestuosas de Renard, basándose en otra anotación de su «Diario íntimo», que, sin duda, ha sido expurgada de la edición que ha podido consultar. En cualquier caso, no puede obtenerse esa deducción de la novela misma. Bien al contrario, Pelo de Zanahoria opta por una unión más estrecha con su padre, el frío señor Lepic, tema que, asimismo, reaparece en el diario: «Mi padre y yo no nos amábamos exteriormente, no estábamos aferrados por las ramas; nos amábamos por nuestras raíces subterráneas.» Además, los episodios en que se aprecia una mayor hondura de relación son aquellos, de bellísima factura, en que narra la relación de Pelo de Zanahoria con su huraño y solitario padrino. Y tampoco es inoportuno señalar que es el anhelo de una mayor ternura con los miembros de su propio sexo el que lleva a Pelo de Zanahoria a hacer de soplón en el curioso episodio del internado.

Cuanto le ata y le impide explorar o ensayar durante los tanteos de la niñez, cuanto se presenta con la inevitabilidad de un desastre natural y paralizador, cuanto le revela sus propias insuficiencias y le mantiene hipnotizado en ellas, le llega a Pelo de Zanahoria por vía materna. La rebelión contra la madre —la desobediencia que irrumpe casi al final del libro— es también el rechazo de toda la aridez de su vida de niño, el intento por acabar con las capitulaciones. En esa rebeldía y en las subsiguientes confidencias, padre e hijo estrechan su implícita alianza a través del reconocido desamor filial y conyugal. De esta manera, Pelo de Zanahoria, tras su apariencia de libro menor, atenta contra uno de los mayores tabúes que se conocen. La dolorida crítica del libro —que Renard reconoció «mal compuesto, porque me ha venido a bocanadas»— cobra inesperadas proporciones merced a la intensidad, diversidad y penetración de sus denuncias de la maternidad.

(1) «Diario íntimo», de Jules Renard. Los libros de Mirasol, de Fabril Editora.
(2) «Pelo de Zanahoria», de Jules Renard. Montesinos Editor. Colección Edda Menor.

UN ALTO EN EL CAMINO... ¡SORIA!

De Burgos, dirección Zaragoza, me detuve en Soria: estaba visitando una parte de España desconocida para mí. Pero este alto en mi ruta tenía una significación diferente a la de la curiosidad turística o artística: Soria, Machado y Leonor forman un tríptico moral que no puede ser intranscendente para quien ha sentido el alma de don Antonio y ha intentado penetrar en los entresijos del pensamiento machadiano. Y me detuve en Soria para ver de cerca y sentir, con el contacto de la naturaleza soriana y las huellas del pasado, el recuerdo y la presencia de Machado y Leonor.

Cuando pregunté por la casa en donde vivieron y formaron amoroso hogar el poeta y su joven esposa, al indicarme noté cierta preocupación en el funcionamiento de la oficina de turismo: con gran sorpresa e indignación tuve el triste privilegio de ver arrancar, por una de esas monstruosas máquinas de demolición, el último muro de la casa de Machado y Leonor. ¡Cómo los dirigentes de la ciudad de Soria, que el poeta ha hecho conocer al mundo moderno en sus poemas, han permitido semejante atropello a la historia y al símbolo amoroso de donde salieron páginas célebres de la poesía moderna!

Y estuve contemplando largo rato los escombros de aquello que fue nido y en aquellos momentos era un amasijo de cascotes, un solar, en donde estuvo y se arrancó violentamente ese recuerdo, que es siempre alma y llama viva de un pasado y éste, de gran transcendencia, pues de allí, de esos cascotes y solar, cuando formaron una modesta mansión, salieron los versos más encendidos de la oferta machadiana a Soria... ¡Y Soria destruye ese símbolo!

Compré un ramo de claveles rojos y subí al cementerio del Espino, ¡al alto Espino!, y dejé sobre la tumba de Leonor esa sencilla ofrenda, cuyo color sangre parecía aportar, en esa mañana soleada y bajo el cielo azul de Soria, una presencia y un calor amistoso...



A LEONOR.

ANTONIO

Sencillo y grave, como fue siempre Machado, se lee en la piedra que cubre la tumba y que fijó mi mirada y mi pensamiento en una emoción profunda: Tres palabras nada más, para condensar el inmenso dolor y sufrimiento del poeta,

Señor, ya me arrancaste lo que más quería.
Oye otra vez, Dios mío, mi corazón clamar.
Tu voluntad se hizo, Señor, contra la mía,
Señor, ya estamos solos mi corazón y el I mar.

Y me fui a pasear mi melancolía por las orillas del Duero, entre San Polo y San Saturio, paseo predilecto de Machado..., ¡y que quieren también hacer desaparecer del paisaje soriano!, y

Álamos del amor que ayer tuvisteis
de ruiséñores vuestras ramas llenas,
álamos que seréis mañana lirras
del viento profundo en primavera,

Leyendo este poema, esculpido en piedra encastrada en la roca, cerca de la ermita de San Saturio, recordé, ensimismado en el silencio que me rodeaba y en la belleza del paisaje.

¿No ves, Leonor, los álamos del río
con sus ramajes yertos?
Mira el Moncayo, azul y blanco; dame
tu mano y paseemos.

El Duero deslizaba sus aguas, como entonces; los álamos erguían sus copas al cielo, como ayer: Leonor yace en el Espino, de Soria, y don Antonio, en el cementerio de Collioure, en la que le fue fraternal y acogedora tierra francesa, arrullado por el rumor del «Mare Nostrum».
Soria, agosto de 1980.

Antonio GARDO
(Profesor. Miembro de la Fundación Internacional Antonio Machado, de Collioure, Francia.)



“Traidor por una causa”

(fórmula de espionaje)

Escribe Alfonso MARTINEZ-MENA

un trabajo al que se entregan intentando superar escrúpulos no siempre superables.

A QUI los malos, claro, son los de la KGB, porque Markstein es inglés. Pero con otra óptica los malos serían héroes, si es que cabe serlo en una dedicación como la del espionaje, por muy idealista o patriota que pueda ser el espía.

NO se trata de descubrir la trama y el desenlace, porque el suspense es el único aliciente —aunque importante— de estos empeños novelísticos. Aunque si adelantaremos que el entramado está perfectamente urdido, que la tensión crece a lo largo del relato, que se presta a suposiciones múltiples y que aparece en toda su crudeza la mecánica del oficio, que no es fantasía disparatada, sino algo real y cotidiano en esa especie de submundo tenebroso y duro de los servicios secretos, mundo repleto de casos novelables que hacen palidecer por su semejanza y coincidencias con los novelados, por increíbles que éstos parezcan.

UNA novela, en suma, en la que se manejan todos los elementos necesarios para llevar al éxito el propósito de entretener, intrigar y satisfacer a esas mayorías que —tantas veces hemos insistido— conceden al marchamo de «best seller», cosa que, aunque pueda parecerse a alguien, no tiene nada de gratuito y sí de especialidad al alcance de pocos, y de menos cuando se consigue si no con gran brillantez, sí con categoría, habilidad y soltura, que no hay que discutirle a George Markstein.

LA traición, el espionaje, contraespionaje, el juego del caballo de Troya, el frío asesinato de agentes o científicos que desertan en posesión de valiosas informaciones, etc., es tema profusamente explotado y que cuenta con hábiles cultivadores, escritores de clases además, como George Markstein, autor de «Traidor por una causa», novela recién publicada por Ultramar en su colección Best-Seller, en la que, efectivamente, viene a sortear toda clase de lugares comunes y tópicos, para crear un clima de trepidante suspense, muy al gusto de los numerosísimos incondicionales de los géneros evasivos-mayoritarios —que por eso lo son—, entre los que se encuentra este del espionaje, como fórmula magistral; mejor dicho, importante ingrediente de una fórmula magistral, como todas las best-sellerías, de complejidades múltiples.

MARKSTEIN, que pasó de correspondiente militar durante la época de la guerra fría a reportero criminal, en Fleet Street, realizador de programas para la televisión inglesa e incluso guionista de cine (hizo el de Odesa), ha publicado anteriormente varias novelas, entre las que se cuentan «Manténgase alerta», «El hombre marcado» o «El testamento de Goering», con la que se doctoró en la especialidad de «espionaje», «en la mejor tradición de Eric Ambler», según la crítica inglesa. Ahora, en «Traidor por una causa», insiste en el tema del espionaje basándose en un caso, posiblemente real, de defecación, que trata con pulso experto y profundo análisis de las técnicas al uso en los servicios secretos para descubrir y aprovechar a las gentes que se pasan de un bando a otro, desilusionados o con el propósito de continuar sirviendo a su causa desde la propia guardia del enemigo. La inacabable lucha Este-Oeste, tan sugeridora de temas y partidismos.

ANATOMIA de una traición es parte de la frase publicitaria que subtítulo esta novela, montada a base de planos muy cinematográficos que saltan continuamente a distintos lugares donde se producen los hechos de la trama o desde donde se provoca la acción, en la que se ven implicados muy pocos personajes, perfectamente perfilados psicológicamente, casi arquetípicos: el vicecónsul soviético que «se pasa» de bando; los cerebros del contraespionaje americano; la esposa politizada que se siente desamada, víctima del juego; la hermosa que se entrega a la venganza..., y el posible despertar de sentimientos amorosos —agente femenino que empieza siendo cebo— o la monolítica profesionalidad del asesino encargado de liquidar traidores, entre la asepsia del comportamiento de la mayoría y los sucios y enrevesados métodos al uso en cualquiera de los bandos contendientes; hombres y mujeres que hacen

Escribe Juan Pedro APARICIO

DON CLAUDIO

EN LA HISTORIA DE ESPAÑA, DE MENÉNDEZ PIDAL

JOSE María Jover, catedrático de Historia Contemporánea de la Universidad Complutense, da fe, en la presentación que hace el tomo VII de la Historia de España, de Menéndez Pidal, de la alegría, que colma por igual a los editores y al actual director —el profesor Jover—, porque sea éste precisamente «el tomo de Don Claudio», con todo el simbolismo que esto entraña. ¿Qué simbolismo es éste? Parece que no hay más remedio, que su clave hay que buscarla en los caminos de la política. Veamos: largo paréntesis que abre la guerra civil, el exilio, el sacrificio y la pérdida de tantos valores. Paréntesis que se cierra, por fin, hoy, realizada la transición, en alborozado reencuentro con aquella Edad de Plata de nuestra cultura.

Ese parece ser el mensaje del profesor que menciona a Ortega y a Unamuno, a Zuloaga y a Vázquez Díaz, a Albéniz y a Falla, a Machado y a García Lorca. Nombres que, ciertamente, en la época, año 1927, en que Espasa Calpe encomendó a Menéndez Pidal la dirección de una historia de España, a la europea, en 12 tomos, habían visto la luz trece, diez de ellos durante el franquismo, bastante natural dada su dilatada vida. Así, una empresa, concebida en la monarquía, que había pasado como sobre ascuas por la república, que encuentra su mayor desarrollo durante el régimen anterior, llega hasta nuestros democráticos días con un tomo dedicado, precisamente, a «las raíces de España».

¿Qué significa esto? ¿Acaso «el tomo de don Claudio» es capaz de, con un mágico «decíamos ayer», situar la Historia de Menéndez Pidal en aquella edad de plata de la cultura española? Quede por ahora abierta la pregunta. Uno piensa, sin embargo, que aun siendo afirmativa la respuesta, y quizá por serlo, el anacronismo sería lo más destacado del empeño. Anacronismo que, inevitablemente, está presente en el libro y que en algún aspecto madrugadoramente declara don Claudio en advertencia previa a su lectura: «Habría querido reescribir todo lo publicado...», lo que no hace por razones varias, entre las que no es la menor la de que... «probablemente no habría podido superar las páginas escritas en plena madurez».

En este tomo VII, bellísimo y casi lu-

oso como objeto, está, pues, gran parte de la obra ya conocida del maestro de Avila, la dedicada a lo que él llama «los orígenes de la nación española». Hay también algunos textos inéditos que el maestro guardaba desde 1922; poca cosa, sin embargo, para hacerse notar en su obra. Obra que, como él manifiesta, ha sido erigida siguiendo el único método científico que existe: huyendo del, por algunos empleado, de concebir una idea o una teoría a fin de asombrar por su ruptura con las opiniones admitidas hasta allí y de acomodar luego los textos para fortificarla.

Declaración que no evita cierta perplejidad al porvenir de quien desde 1922, apoyado, naturalmente, en los textos, mantiene que Pelayo soñó ya la salvación de España cuando se decidió a luchar en Covadonga. Y es que ya advierte Gabriel Jackson, a quien quiera oírle, que, si bien sólo se puede escribir la historia sobre la base de los testimonios escritos, el historiador tiene con demasiada frecuencia la frustrante sensación de que aquello que puede describir de manera más concreta no fue en su momento lo más importante.

Frase sabia que sirve siquiera para establecer una primera cautela: sin desentrañar la intención con que se escribieron las fuentes es casi inútil leerlas. ¡Aviados estaríamos si tomáramos los discursos de don José Solís para escribir la historia del pueblo español durante el franquismo!

Don Claudio nos dice, por ejemplo, que los ciudadanos leoneses tomaron el agua del río Bernesga, cuando, por el desnivel de su cota con respecto a la ciudad, es al Torio, más alto que aquel, a quien la ciudad de León debe toda el agua que bebió en su historia. Un sólo documento menciona estas aguas del Bernesga para

llevar ad populationem de legione. Pero esta expresión debe estar referida a una zona cultivable del alfoz leonés, lo que es más acorde con la finalidad del edicto repoblador de Alfonso III tendente a la creación de una gran comarca leonesa, y a cuyo amparo se construye la presa.

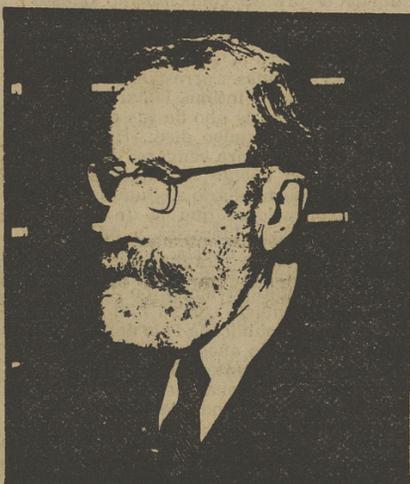
Anécdota, nimia en sí misma, que cobra importancia como indicio de un cierto modo de historiar en el que, al lado de un trabajo indiscutible, importantísimo, hay que anotar un apasionamiento tan hondo como poco iluminador para el quehacer científico.

Así Claudio Sánchez Albornoz busca en los textos, y las halla, razones suficientes como para probar repetidas veces, según propia expresión, la desertización secular del Valle del Duero, pilar teórico sobre el que alza, no pocas veces con caracteres de basilica, su historia de España.

Pero no es éste el lugar para discutir sobre Covadonga ni sobre lo que Caro Baroja llama una especie de hiato puesto por Sánchez Albornoz y sus discípulos en nuestro pasado. Si lo es para señalar que de todo este grueso tomo VII, que aquí comentamos sigue pareciéndonos lo más preciado «Una ciudad de la España cristiana hace mil años», toda una joya. R que en la valiente aventura que asume el profesor Jover de concluir la obra iniciada por Menéndez Pidal notamos algunas ausencias. Ausencias justificadas, sin duda, por alguna cotidiana obviedad, pero que a muchos traerán desazón y obligarán a leer entre líneas.

El arabista García Gómez, en una nota a «El siglo XI en primera persona», aconseja a quien quiera trazar una historia de los reinos de Taifas la búsqueda de un personaje que sirva de eje a la época. Este personaje es, para García Gómez, Alfonso VI; también, para Levi Provençal. No así para Menéndez Pidal, que eligió al Cid como gran protagonista del siglo. Y así confiesa García Gómez cómo al proyectar Levi Provençal su «Historia de la España Musulmana» no se atrevió a contradecir al maestro mientras éste viviese. Pero el maestro le sobrevivió muchos años, y Levi Provençal no pudo proseguir su historia.

¿Acaso el Cid de Don Ramón no se parece un poco a la Covadonga y al desierto del Duero de Don Claudio?



Escribe Jacinto LOPEZ GORGE

POESIA INEDITA DE CELIA VIÑAS OLIVEIRA

EL 21 de junio de 1954, en Almería, desaparecía del mundo de los vivos, cuando una total madurez creadora sazónaba su obra literaria, la poetisa y narradora Celia Viñas Olivella. Esta singular mujer no era sólo escritora volcada en su creatividad —lo que no era poco en ella—, sino profesora que irradiaba por todo Almería desde su cátedra de Literatura del Instituto Nacional de Bachillerato. De la obra poética de Celia Viñas, muy destacada por entonces en el ámbito de la poesía femenina española más activa, conocíamos tres libros en castellano —«Trigo del corazón» (1946), «Canción tonta en el Sur» (1948) y «Palabras sin voz» (1953)— y uno en catalán —«Del foc i la cendra» (1953)—. Nacida en Lérida, su lengua materna había sido la catalana y en esa área lingüística —Cataluña y Mallorca, donde residió casi siempre, con sus estudios universitarios en Barcelona— se movió y expresó con absoluta desenvoltura. De ahí que su lengua literaria tuviera esa doble vertiente desde que le nacieran los primeros poemas. Pero Celia Viñas, al instalarse en Almería cuando ganó su cátedra, se incorporó e integró en la cultura andaluza, aunque no dejaría de escribir y publicar en alguna medida en esa lengua de sus mayores. Entre las poetisas de aquellos años, su nombre sonaba en las revistas. Aparte de sus libros publicados, que no eran muchos, tenía otros ya dispuestos o en preparación. Pero, sobre todo, el grueso de sus poemas andaba desperdigado por las revistas o se conservaba inédito. Al morir, dejaba una importante obra inédita en verso —independiente de su obra en prosa: narrativa, teatro y, es-

pecialmente, literatura infantil—, que se hubiera perdido en el inmenso desorden donde yacía, de no haberla rescatado el profesor Arturo Medina, que fue esposo de Celia.

Al cumplirse el primer año de su muerte, Arturo Medina preparó la edición —Almería, 1955— de «Cómo el ciervo corre herido», serie de poemas de carácter sacro que —según su editor— forman un conjunto ya definido y agrupado por la poetisa, aunque el título, tras averiguación posterior que se nos revela ahora, debiera haber sido «El ciervo que va huyendo». Pero la inmensa obra sin ordenar, desperdigada o no hallada, seguía inédita. Y «temiendo que el nombre de Celia empezara a desvanecerse en el olvido», Arturo Medina reunió una parte de esos poemas y, bajo el título generalizador de «Canto», lo publicó en la Colección Agora —Madrid, 1964—, en tanto continuaba la búsqueda y preparación de la obra inédita totalizadora. Otra oportunidad de divulgación de la poesía de Celia Viñas se la ofreció la Colección Adonais, al editarle una «Antología lírica» —Madrid, 1976—, también seleccionada e introducida por él —con una breve última parte de poemas inéditos, además— y prologada por Guillermo Díaz-Plaja. Hasta que por fin, hace ya casi dos años, Arturo Medina pudo dar remate a su paciente labor de búsqueda, entre papeles dispersos, revisión y ordenación cronológica y clasificación definitiva de todo ese ingente cúmulo de poemas y poemillas —no en su totalidad rigurosamente inéditos— que constituyen el grueso volumen —más de 500 páginas— de «Poesía última» (1).

Entre los papeles hallados y revisados —da cuenta Arturo Medina en la minuciosa presentación que del volumen hace— se topó con el feliz hallazgo de una nota bibliográfica en catalán, que esclarecía algunas cosas. Era la nota informativa que Celia Viñas pensaba mandar a sus editores mallorquines de los poemas catalanes, agrupados bajo el título «Del foc i la cendra», publicado en Palma. Fue en esa nota donde Medina averiguó el título definitivo de los poemas sacros antes citados. Y por esa nota supo también que otra serie de poemas amorosos, titulada «El amor de trajo», había sido entregada por Celia —o proyectaba hacerlo— a otros editores mallorquines: los de la revista «Dabo». Pero de la existencia real de este libro nada se ha podido averiguar. Seguramente no llegó a ordenarlo ella, aunque los poemas de amor que quizá habrían de componerlo deben estar, sin duda, entre la mucha poesía amorosa que en este volumen recoge ahora el profesor Medina.

Sobre su título de «Poesía última» algo habría que decir. Hay quien no lo estima demasiado certero, como Carlos Murciano en «La clara voz de Celia», un reciente artículo del «Ya». La verdad es que no se trata de la poesía última de Celia Viñas, sino de la totalidad de su lírica inédita, desde los primerizos poemas en castellano (1935) y en catalán (1937) hasta algunos —no sabemos si últimos, puesto que ella aún vivió dos años— de 1952. Arturo Medina justifica el título «al considerar que con ello se cierra un ciclo de publicaciones y se cancela una labor investigadora». En cuanto al carácter inédito de esta poesía —¿por qué no haberla

titulado «Poesía inédita»?—, puede considerarse así, pese a las justificadísimas reincorporaciones que de algunos poemas hace, bien por tratarse de versión enriquecedora o porque se incorporaron a libros fuera de su marco cronológico, o por cualquier otra circunstancia que en la visión globalizadora de hoy le siguen confirmando ese carácter de inéditos.

El volumen tiene tres partes: una —la más amplia—, de «Poemas en castellano»; otra, de «Poemas en catalán», que se publican también en versión castellana de Aurora Díaz-Plaja —la que fue «leal compañera del alma» de la inolvidable Celia—, y una última, de un «Poema en gallego» —que también hizo incursiones Celia Viñas al idioma de Rosalía—, cuya traducción adjunta es del profesor Vidán Torreira. Dentro de las dos partes primeras, los poemas —aunque no siempre fue fácil averiguar su fecha creadora— se agrupan por años en riguroso orden cronológico. También contiene el volumen una sucinta iconografía con fotos sucesivas, que «coincidiesen paralelas al peregrinaje poético que se refleja en estas páginas», además de borradores manuscritos de algunos poemas, cuyos facsímiles completan la semblanza física y grafológica de Celia Viñas Olivella, aquella torrencial mujer, pedagoga y poetisa de «radiante paisaje interior», a la que con este libro definidor y definitivo el profesor Arturo Medina ha rescatado de un olvido que amenazaba con su tremenda injusticia.

(1) Celia Viñas Olivella: «Poesía última». Presentación, ordenación y notas de Arturo Medina, Almería, 1979.

Escribe Antonio FERNANDEZ-MOLINA

PICASSO, TAMBIEN ESCRITOR

CUANDO se trasladó a principios de siglo a París, sus más íntimos amigos, los poetas, contribuyeron eficazmente a la difusión de su genio. Apollinaire y Max Jacob, converso, de quien Picasso fuera padrino de bautismo, fueron sus máximos difusores de primera hora. Y, en el curso del tiempo, le unieron lazos de amistad y colaboración con otros poetas, como Cocteau, Reverdy, Eluard... Pero parece ser que hasta cumplidos los cincuenta años, a fines de 1934, no había escrito ningún texto con intención literaria y probablemente llevaría bastante tiempo sin escribir apenas, pues ya entonces había adoptado la costumbre de no contestar a su correspondencia. Circunstancias personales le situaron, durante una temporada, ante la casi imposibilidad de poder pintar y un día, para vencer la forzosa provisional inactividad, entró en un café y escribió sus primeros poemas.

PICASSO, POETA

GUILLERMO de Torre fue el primero o uno de los primeros en conocer esta actividad de Picasso, quien poco después, durante una exposición, se los mostró con la actitud de un incipiente poeta.

Algunos de aquellos poemas se publicaron por primera vez en 1935 en «Cahiers d'art» y luego traducidos por Guillermo de Torre al español, en 1936, en la «Gaceta de Arte», de Tenerife, de Eduardo Westerdal.

Picasso siguió colaborando esporádicamente como poeta en algunas publicaciones. De ello es muestra el publicado en 1948 en «Cahiers d'art» con el título de Texto del 2 de abril de 1942, que dice: «No les fue inútil a los tres cuerpos hechos de barro y de luz haber dado envueltos en sombra y en tristeza superado el cuarto de siglo en reconstruirlos totalmente las alas que se arrastran colmadas de luz erizadas de todas sus flores construyeron sobre el granito de las rocas duramente en cada piso en la ventana está iluminada con el candil oscureciendo el borde roído del plato la interminable cadena de peplos... agitada silenciosamente por la luna el olor tan violento del tono violeta oscuro esparcido sobre el verde manzana y el rocío que empapa de rosa limón calman hasta el completo ahogo la acre música naranja que salta sus cálidos suspiros a la indulgencia oreja abierta del amarillo ocre bruscamente despierto por las palabras duras y tiernas del excesivo perfume blanco tornasolado del cristal que la refleja completamente desnuda miserable comida de bodas celebrada tan ruidosamente, tan vergonzosamente en plena soledad llamada el once por la mañana, destacándose del lago suave oleaje la piel que sostiene la barca atada a la rama, que olfatea un tazón de leche el sortilegio que actúa directamente sobre su destino, lo engloba en el marfil pulido del que gotea fuegos fatuos encendidos bruscamente en cada hoja que mueve un dedo de aire, pasea el aceite de sus labios por toda la extensión del brazo dibujado por la hierba.»

Sus poemas muy pronto llamaron la

atención en los círculos artísticos y literarios más avanzados. André Bretón escribió en 1939 «los recientes poemas de Picasso permiten aprehender todo lo que exige el patético abandono y defensa en manera de crear, manera que, practicada durante más de treinta años, ha revolucionado toda la óptica moderna». Y le incluyó en su Antología del Humor Negro, junto a autores como Swift, Carroll, Baudelaire, Kafka. A partir de ese momento viene siendo incluido en las antologías de poesía surrealista.

Sin embargo, la poesía de Picasso no es estrictamente surrealista, o al menos no sigue la ortodoxia bretoniana, y está más cerca del dadaísmo, de las palabras en libertad de Tzara y sobre todo de los juegos de palabras que con frecuencia realizan los niños utilizándolas como objetos que usan y relacionan a su capricho, inventando en ocasiones nuevas fórmulas donde predomina la lúcida aventura. Todo ello condimentado con su peculiar personalidad que desde la pintura se trasmite en literatura. Así destaca su espontaneidad que ofrece un abanico de intimidades personales, su multifacética curiosidad, su poderosa vitalidad, su amor a las cosas que quedan permanentemente prendidas en su memoria. La pintura de Picasso nos ayuda a caminar a través de estos textos y ellos también nos ayudan a entender aspectos de su pintura.

PICASSO, AUTOR DRAMÁTICO

Entre los días 14 y 18 de enero de 1941 principalmente con el propósito de sorprender a sus amigos, en un cuaderno de ejercicios escribió la pieza teatral «El deseo atrapado por la cola». El texto fue publicado por primera vez en edición facsimilar en 1943. Al año siguiente, dirigida por Albert Camus, se estrenó en el apartamento de Louise y Michel Leiris. Fue representada por un elenco de excepcional categoría formado por Raymond Quenau, Dora Maar, Jean Paul Sartre, George Hugnet, Jean Aubier, Jacques Laurent Bost, Zanie de Champán, Louise Leiris y Simone de Beauvoir. La representación fue un acontecimiento en el París artístico y literario del momento. Entre los

espectadores estaban Serrault, Braque, Sallacrou, Bataille, Georges Limbour, Lacan... Fue seguida con atención creciente y aplaudida con entusiasmo.

La pieza es una farsa en seis actos. El tema es una onírica transposición de los días vividos en el París ocupado y aparecen las obsesiones del momento, la preocupación por los alimentos, por el frío, la obsesión por la muerte, y fuertes contrastes de humor. Como en sus poemas, el lenguaje se inventa a sí mismo sin la menor supeditación a las convenciones teatrales al uso.

Así como en su poesía no puede hablarse de adelanto sobre las fórmulas poéticas existentes, su teatro sí supone una clara anticipación de lo que años después triunfaría como «teatro del absurdo». Su genio se adelantó aproximadamente en una década a esas fórmulas que de algún modo contribuyeron a hacer vigentes. Su talento teatral en esta pieza es tan anticonvencional como el de Jean Tardieu y tan sorprendente como el de Ionesco.

Entre el 24 de noviembre de 1947 y el 13 de agosto de 1948 escribió otra pieza titulada Las cuatro doncellitas. Producto de una época más tranquila, ello se refleja en la obra. Utiliza el peculiar estilo

anticonvencional que le caracteriza. Los personajes son cuatro niñas que viven en una atmósfera que nos sugiere el recuerdo de Alicia en el país de las maravillas. En una huerta, las cuatro niñas hablan con desenvoltura en un cuadro lleno de gracia, dando expresión a sus anhelos mediante un lenguaje en el que se mezclan las canciones con los juegos de palabras y las frases de doble sentido. Probablemente en la consecuencia de la observación de Picasso de los juegos de sus hijos e incluso de su participación en ellos.

PICASSO, NOVELISTA

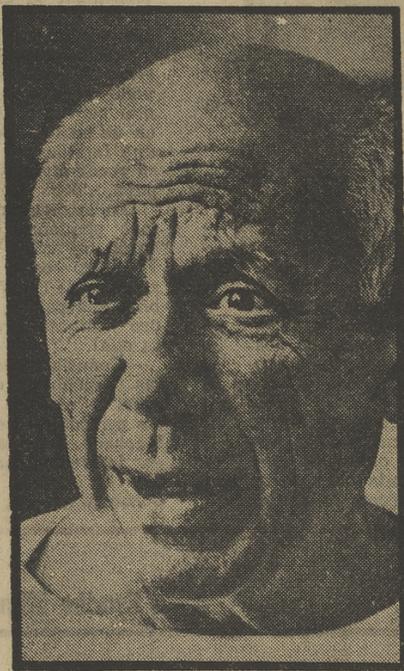
Su última obra literaria, por las anotaciones de fechas al final de diversos fragmentos, parece que fue escrita entre el 21-1-57 y el 21-8-59. La tituló, como el cuadro del Greco, El entierro del Conde de Orgaz. Ello de algún modo testimonia el ascendente que tuviera el cretense sobre el malagueño. El texto participa de las características de su poesía y su teatro, pero los engloba para acceder a un territorio novelesco donde la inspiración se desenvuelve con espontaneidad.

En la obra desfilan personajes con nombres de clara filiación humorística y popular como don Ramón, don Pedro, don Gonzalo, don Juez, don Peregrino, don Flavio, don Gustavo, don Rico, don Clavel... Y tan importante papel como el de los personajes lo juegan aquellas cosas de sabor popular, casi verbenero, como el chorizo, los huevos fritos, las bailarinas, los faroles, etc. Sin duda estos elementos se corresponden a imágenes de la infancia que quedaron fijadas en su sensibilidad y que al escribir afloran a la superficie liberadas por la fuerza de la palabra que empuja el pensamiento y a la imagen, y viceversa.

De este modo la fábula hace su recorrido serpenteando los vericuetos de un optimista laberinto en cuyas paredes se reflejan los cambiantes colorines de un portentoso caleidoscopio como un fabuloso espectáculo de pantomima y de fuegos de artificio que transcurre en un amplio escenario que rodea al espectador. El desarrollo es su propio argumento. La poesía y el humor conviven, se superan el uno al otro y a cada instante sucede su propio desenlace.

El libro termina proyectando sobre el lector la última frase como el eco del ambiente luminoso y optimista: «Una cebolla desarrolla sus cuerdas dentro del acaramelado despertar de la luna / el encaje plateado que levantan las palomas rien sus penas.»

Picasso escribió transcribiendo el discursar incontraído del pensamiento. Creo que en ningún otro caso se ha llegado a una mayor fidelidad a la escritura automática.



Escribe Koldo ARTIEDA

A LA SOMBRA DE ANUBIS

OUIEN quiso, pudo ver en la «tele» a un coriáceo Reagan nablando de renacimiento con ajustada redundancia. Da igual que se lea Tiempos Nuevos o Fortune, porque el diagnóstico es el mismo: crisis más mutación, o los ochenta como inicio de un después. Cuando las cosas están mal hay que hacer algo, y lo primero es elegir la palabra mágica que nombre lo que hay que hacer. ¿Qué palabra hay con tanto prestigio como renacimiento?

Las consignas que los poderosos insuflan a una época son su alma; Shakespeare lo sabía.

En este tiempo terrible en el que la vieja filosofía anda de capa caída en las blanquísimas salas del laboratorio de refashion, sufriendo reconfortantes terapias —nuevos neopositivistas y disidentes desembarcados en la Isla Zubiri—, parece como si los pensadores actuales, es decir, artistas, científicos y estrategas, encontraran en el antiguo Egipto las referencias de origen para su actividad. Ver esa gran película que es El despertar es menos un placer que una obligación.

LOS egipcios, que eran unas criaturas lo suficientemente curiosas como para forzar lo natural creando belleza del desierto y lo suficientemente ecuanimes para conocer ciertas verdades eternas y mutables como el Nilo, divinizaron a su animal carroñero, el chacal, con el nombre de Anubis, guardián de la región de los muertos y patrón de los embalsamadores. Aunque los animales carroñeros no despierten precisamente la simpatía de la población en ge-

neral, hay que reconocer que cumplen una inestimable función en el ciclo biológico: se comen lo muerto para que lo vivo viva y, al tiempo, lo muerto siga viviendo en otro espacio.

HOY, los animales carroñeros por excelencia, artistas, científicos y estrategas, están diseñando una nueva época «Sólo mirando hacia el futuro / podré volver a recordar», cantan, cargados de razón, Los Zombies, el mejor grupo de música «pop» que tenemos en casa. Que yo sepa, nadie lo ha expresado mejor. Ya es hora de que los europeos dejen de estar condenados a exportar cursilería.

A la sagrada sombra de Anubis, y dejando a un lado aquello de lo que estrictamente se ocupa la política, casi no existe otro material próximo digerible y embalsamable para los ochenta que los veinte y los sesenta.

LOS veinte, la década del fashion, es a la vez Einstein y la Schola Quantorum, las vanguardias artísticas y el primer acelerador de partículas, la generalización de los tejidos sintéticos y el sedán, las primeras emisoras de radio y televisión como servicio público; en fin, el auge del maquillaje y el nacimiento de la cirugía estética. En las sociedades más avanzadas, naturalmente.

Y todavía algo con más trascendencia: la demolición del edificio de la física newtoniana con la introducción del concepto de probabilidad. En palabras de Norbert Wiener,

cada vez más leído por los artistas con olfato: «La física ya no se ocupa de lo que ocurrirá siempre, sino de lo que ocurrirá con una probabilidad muy grande.» Y, ligado a esto, el inicio de la cibernética. Sucede como si lo desapercibido de los veinte se apercibiera en los ochenta a escala planetaria.

DE los sesenta, para no ser prolijo, es mejor no escribir por ahora; ya se ocupan de ello, unas veces bien y otras mal, otros embalsamadores y carroñeros a la sombra de Anubis.

DE postre, una curiosidad. Freud tuvo un amigo cirujano y berlinés que convenció durante un tiempo a mucha gente —entre otros, al mismo Freud— con una hipótesis extravagante. Según el doctor Fliess, tras cualquier fenómeno orgánico o inorgánico había un ciclo masculino de veintitrés días y otro femenino de veintiocho. Con múltiplos de estos dos números, sumando y restando, aplicó este esquema desde la célula al sistema solar. En la pseudonumerología de Fliess se basan los biorritmos que tanta gente consulta hoy para hacer cualquier cosa. Lo cuenta Martin Gardner en Carnaval matemático.

Veinte y sesenta suman ochenta; casi nadie se atreverá a discutirlo. En la rompiente de la segunda y la tercera ola —seamos tofferianos—, deseemos que los animales carroñeros no se confundan con los saqueadores de sepulcros.

SOLEDAD BRAVO, PUENTE DE CRISTAL ENTRE AMÉRICA Y ESPAÑA

■ Cantará hoy, sábado, y mañana, domingo, en el Centro Cultural de la Villa



MADRID. (PUEBLO, por Elvira DAUDET.)—Consternada por el sombrío nubarrón del golpe que los pasados días se ha cernido sobre España, esta mujer, hija de la tragedia del exilio, cuya exquisita sensibilidad se ha ido desarrollando de golpe en golpe, a lo ancho del continente crucificado, sufriendo y cantando a la esperanza y a la libertad con cada pueblo.

Soledad Bravo ha venido a España una vez más a cantar, más bien a susurrar en nuestros oídos ese viejo proyecto humano de la libertad, en la II Muestra de Cultura Latinoamericana, que se está celebrando en el Centro Cultural de la Villa de Madrid, patrocinada por el Ayuntamiento. Cantará en Madrid el sábado y el do-

mingo y después iniciará su marcha itinerante por once provincias españolas.

Y hoy está aquí, con nosotros, en PUEBLO, derrochando humanidad y lucidez, testigo vivísimo de la época. Comunicándose con su espléndida voz, con las manos, con sus ojotas de niña triste, con cada poro de su piel. Parece como si quisie-

ra apedrear las tres sílabas de su nombre Soledad, hasta romper el maleficio.

—Nací en Logroño, en el seno de una familia modesta. Mi padre era maestro de escuela hasta la guerra, que fue detenido y condenado a muerte. Le conmutaron la pena y yo nací en la posguerra. Cuando nos marchamos a Venezuela tenía seis años.

(La niña Soledad descubre el milagro de un mundo nuevo).

—En verdad fue un milagro, un revivir, algo completamente diferente a las penurias y el mal vivir de aquí. El ambiente familiar se hizo más grato. Por primera vez estábamos todos juntos, mis padres, mis hermanos y yo. Las dos cosas que más me impresionaron al llegar fueron que podíamos vivir con mucha más tranquilidad, sin miedo. Pero al poco de llegar nosotros hubo toque de queda y empezaron a aparecer por casa gente clandestina que mi padre acogía.

(La pequeña empieza a identificar la dictadura. Ya no es un relato de angustias sin imagen.)

—España estaba muy presente en nosotros, porque España es el tema, la obsesión que se llevan los exiliados en la mente. En el seno de una familia de exiliados no se puede olvidar nunca a España.

(En la distancia, las cosas más pequeñas empiezan a tener un valor trascendido. Y luego están las cosas grandes de España, sus hombres, sus poetas, que su padre y maestro recupera para ella).

—Conocía a todos los poetas españoles desde muy niña. A los doce años conocía perfectamente a Antonio Machado. E inmediatamente por influencia familiar a todos los poetas del exilio. Cernuda, Alberti, Emilio Pra-

dos, León Felipe... Toda la pléyade de poetas que dio España al mundo en aquel momento, y los latinoamericanos.

(Niña con el corazón cruzado por España y América. Nacida en España y amanece en Hispanoamérica, dice tener un estigma entre bastardo y enriquecedor, que debe ser lo que la hace única. En la línea de la nueva expresión popular hispanoamericana, su forma de recrear el «folk» y su manera de tratar los temas del folklore ha sido comparada con la de Joan Baez, «con la ventaja para ella (Soledad) de poseer una voz más tensa y brillante».)

—El cantar lo descubrí desde muy pequeña. Siendo muy niña yo cantaba canciones de la resistencia. Mis primeras influencias van desde mis abuelas a Atahualpa Yupanqui. Mi primera actuación cara al público fue cantando a García Lorca. Y con esas canciones grabé mi primer disco. Digamos que yo soy una cantante nata.

—Creo que tú has dicho en alguna ocasión que la canción es para ti un arma...

—Yo no recuerdo haber dicho eso nunca. Simplemente a mí me gusta mucho cantar y todas mis experiencias intento expresarlas a través del canto.

—¿Qué es más importante en una canción, la palabra, el momento y la forma de decir o gritar las palabras o la música?

—Yo creo que todo es importante. En el canto todo es armonía: la palabra, la voz, la música... La tarea de un actor es tratar de encontrar esa armonía.

—Lo que tú haces se puede definir como canción-poética o canción compromiso?

—Depende de lo que can-

te, de los temas que escoja. Es verdad que me interesa muchísimo la poesía, tanto popular como clásica, y todos los poetas y los temas de hoy. De todas maneras, la gente es libre de poner a lo que hago el título que quiera.

—¿Cuáles son tus preferidos?

—El primer poeta que conocí y que me acompañó siempre fue Antonio Machado. Era mi poeta de cabecera, siempre andaba con sus libros de un lado a otro. Todas las lecturas que hice de joven fueron de una forma desordenada y eran todos poetas españoles e iberoamericanos.

—¿Han pasado los años de la canción de compromiso, tal vez el declinar de las dictaduras le está quitando fuerza?

—Lo que pasa es que las dictaduras no han pasado. Las dictaduras iberoamericanas existen hoy y cada día son peores.

—Quizá sea que nuestra sociedad acaba asimilando y devorando todo...

—Creo que sí. Hay sectores de nuestra sociedad que lo toman así y se crean necesidades, situaciones límite. La cuestión está en no caer en la trampa. Claro que esto supone una lucha constante para ser más coherente.

(Su repertorio: de García Lorca a Alberti, pasando por Blas de Otero, Violeta Parra, Nicolás Guillén, Luis Emilio Recabarren, Patricio Lumumba, Silvio Rodríguez. De todos ellos Soledad confiesa que del disco que guarda mejor recuerdo es del álbum que grabó con Rafael Alberti: «Porque me acerqué a él a la vuelta de Alberti a España. Quizá a los españoles este disco no les haya gustado tanto, no ha tenido tanto éxito como los otros, porque a los españoles no les gusta que se les ponga el dedo en la llaga.»)

Escribe Miguel BAYON

El más amargo arroz

AL hablar de periodismo y literatura como géneros, los respectivos plumíferos adoptan con frecuencia atildadas poses coquetuelas, y esperan trenos y denuestos contra una de ambas formas de recrear la realidad. Sin embargo, las fronteras no son tan nitidas como la leyenda proclama.

PETER Scholl-Latour, periodista hasta las cachas, uno de esos enviados especiales absolutamente impenitentes, ha escrito un libro cuya fuerza narrativa rompe todo esquema estérilmente clasificador-discriminador: ¿literatura?, ¿periodismo? (1).

SU truco, admirable, estriba en no tener truco. Durante tres décadas cubrió informativamente los frentes indochinos, y sin alharacas ni teje-manejes se dedicó a contar lo que veía. Narrando, describiendo, pudo sugerir lo que había debajo de esos paisajes arrasados, esas carnes heridas, el dolor irreparable y constante de unas gentes que no conocían otra vida que la guerra.

SCHOLL-LATOUR, precisamente por haber dedicado su existencia al periodismo, sabe muy bien que nada más vano que la pretensión de «objetividad». Desde el principio enseña las cartas: «Este libro ha sido escrito de memoria y traduce vivencias personales. En mis treinta años de Indochina mi experiencia me ha hecho llegar a la conclusión de que,

con muchísima frecuencia, la información subjetiva es el método más honesto para aproximarse a la realidad o —si no se teme utilizar grandes palabras— a la verdad.»

UNA verdad ensangrentada con toda la barbarie y toda la mentira de nuestro tiempo. Desde 1945 este alemán trotamundos quedó atrapado por la ferocidad, las junglas y trincheras de Indochina; asistió al desastre francés, a la agresión y derrota estadounidense, al zarpazo chino. Todo era verdad: para contarla había que apretar los dientes y no cerrar los ojos.

LA muerte en el arrozal tiene, sobre «Apocalypse now», la ventaja de no recurrir a los efectos especiales ni al sonido ultramoderno; nada hay de inventado en estas páginas. El libro rezuma la misma insanía, el mismo desquiciado frenesí matahombres, rompealmas, de «Despachos de guerra», de Michael Herr (2), que, sin embargo, era por encima de todo el testimonio de la ruina moral de los jóvenes americanos que estuvieron «allí». Scholl-Latour se ciñe a lo que tiene delante, pero, asiático hasta los huesos, deja deslizar, de cuando en cuando, un silencio, un vacío, aún más abrumador que las palabras. Apenas nada hay que añadir cuando escribe: «En su instrucción se incluían los 'dirty tricks', el juego sucio.» O cuando el capitán Lewis, de Alabama,

se vuelve y dice: «Por favor, no filmen. Oficialmente, ni siquiera deberíamos haber pegado fuego a esas viviendas.»

ES, pues, un ejercicio estilístico que para nada pretende ser novedoso; no son novedosas la guerra, la masacre, las mil y una formas de sobrevivir de un pueblo decidido a todo: se trata, a la postre, de apuntes del natural. Vida cotidiana. Testimonios. Y, sin embargo, ahí, impalpable, camuflado como un «vietmihn-vietcong», late lo literario, el pulso indefiniblemente acelerado, la memoria irrestañablemente rota, el estupor, la vergüenza, la final dignidad de la mirada que contempla y calla, a la espera del momento en que habrá de relatar.

QUIENES a lo dandy preconizan ahora la obligatoriedad de una narrativa de la «aventura», de lo «luminoso», como opuesta a la garbancera y puñetera realidad; quienes no quieren ver que Stevenson, Melville o Conrad hablaban de bergantines, porque simplemente contaban lo que había y en ello se apoyaban para una literatura, en el fondo, nada luminosa sino muy hija de la verdad y del espanto: éstos tienen, en el relato de Scholl-Latour, materia para recapacitar. Más aventura que semejantes treinta años, difícil; menos gratitud, imposible.

(1) «La muerte en el arrozal». Planeta, 1980.
(2) «Despachos de guerra». Anagrama, 1980.