CICLO DE LITERATURA VIVA

MIGUEL DELIBES HABLA DE SU OBRA

CON la intervención de don Miguel Delibes como autor y don Emilio Alarcos Llorach como crítico, y bajo la guía del moderador don Eugenio de Bustos Tovar, catedrático de la Universidad de Salamanca, se inauguró el 23 de octubre el Ciclo de Literatura Viva en la sede de la Fundación.

Este ciclo, que se celebrará quincenalmente, continúa la experiencia realizada el pasado mes de junio con el Ciclo de Novela Española Contemporánea, en el que, bajo la dirección del profesor Martínez Cachero, participaron destacados novelistas y críticos cuyas intervenciones serán próximamente recogidas en un volumen. Dicho ciclo consistió en la intervención en cada sesión, de un creador y de un crítico de su obra, para, después, iniciar un coloquio dirigido por un moderador.

A lo largo del presente curso, intenvendrán narradores, poetas y dramaturgos, cuya obra será analizada por un crítico especializado, estableciéndose al final un diálogo, bajo la guía del moderador.

Presentamos un resumen de las intervenciones del novelista y académico don Miguel Delibes y del también académico don Emilio Alarcos, catedrático de la Universidad de Oviedo.

Miguel Delibes:

"LOS ESCRITORES SOMOS SERES DE UNA IDEA OBSESIVA"

ENTRE otras cosas, Miguel Delibes dijo: "Mi concepto de la novela quizá resulte a estas alturas un poco anacrónico. Para mí, una novela requiere un hombre, un paisaje y una pasión, elementos que engranados en un tiempo, nos dan una historia de minutos o de siglos. No debemos confundir la esencia de la novela –la anécdota– con sus elementos: construcción, enfoque, narración, personajes, tiempo narrativo. Estos pueden alterarse siempre que de alguna manera sirvan para contar algo. Mi concepto de la novela no es, pues, cerrado. Cabe la evolución, la puesta al día de sus elementos, siempre que no toquemos su esencia. Yo manejo hombres y cosas, no ideas, con lo que para mí la novela sigue siendo un intento de exploración del corazón humano y no concibo la consideración del hombre como un objeto más".

"A lo largo de un cuarto de siglo no he sido capaz de hacer más que un solo relato optimista: *Diario de un cazador.* Los demás reiteran una constante con variantes anecdóticas: la frustración, el acoso del individuo por una sociedad indiferente cuando no hostil. En el fondo, todos los escritores somos hombres de pocas ideas; si me apuran diría que somos seres de una idea obsesiva que de una u otra forma se reitera a lo largo de nuestra obra. Desde mi infancia –ensombrecida por un prematuro temor a la muerte– y mi adolescencia envuelta en la guerra civil, hasta nuestros días, me han dominado unos

sentimientos de incomprensión o de miedo. El hombre en mi mundo novelístico es siempre un animal acosado, bien por la ignorancia (*Las Ratas*), la crueldad (*Aún es de día*), la estulticia (*Cinco horas con Mario*), el desamor (*La hoja roja*), la organización político-social (*Parábola del náufrago*) o la violencia (*Las guerras de nuestros antepasados*). Tras la lectura de mis novelas, creo que se hacen evidentes dos cosas: primera, que en mi quehacer narrativo, yo me he erigido en notario de mi tiempo recreando unos tipos que están en trance de desaparición; y segunda, que ante el dilema que plantea la sociedad contemporánea, yo he optado por los débiles, los pobres seres marginados dentro de un progreso materialista e irracional. Esto significa que como novelista, he adoptado una actitud ética, siempre unida a mi preocupación estética, con el fin de procurar un perfeccionamiento social. Sin estas inquietudes como estímulo, es muy posible que mi obra literaria no se hubiera realizado."

"Cada novelista es un ser que le pone un tamiz a la vida. Pero la vida se repite y por ello, antes que la originalidad de un tema, el lector debe buscar en cada novela los nuevos reflejos que el novelista sabe sacar de temas viejos. Considero fundamental la fidelidad del escritor a sí mismo. Tanto en la exposición como en el contenido, el novelista debe mostrarse como es. Y esta fidelidad al propio yo quizá sea la única verdad y posible mérito que yo advierto en mi novela. A través de unos puntales reiterados, que traslucen mi afición, mi devoción o mi preocupación –naturaleza, infancia o muerte– yo vengo haciendo mis radiografías del mundo, esto es, mis novelas."

"SOY ESCRITOR DE VOCACION TARDIA"

"De 1940 a 1975 cuatro grupos o promociones de escritores han ido jalonando a lo largo de siete lustros nuestro quehacer narrativo, surgidos aproximadamente de década en década. El primero, nacido con los años cuarenta, se caracteriza por un pesimismo doliente a consecuencia de la guerra civil, su falta de contacto con los novelistas extranjeros coetáneos y su calidad desigual, y, en líneas generales, poco brillante. El segundo, que aflora por la década de los 50, el de los objetivistas, muestra una progresiva eliminación de los resortes emocionales, una honda preocupación por la construcción y el estilo y una actitud objetiva absolutamente imparcial hacia las historias que relatan. La tercera promoción, los social-realistas de los años 60, convierte el incipiente inconformismo del grupo anterior en una posición crítica radical y esencialmente político-social ante la sociedad, al tiempo que consideran como medio los ideales estéticos y formalistas de aquéllos. Por último, en nuestros días, asistimos al lanzamiento de un cuarto grupo, el de los experimentalistas, cuya aparición conecta con el 'nouveau roman' y es activada por el reciente 'boom' de la novela hispanoamericana."

" Por primera vez desde la guerra, la novela española abandona el cauce del realismo para apuntalar la narración en la estructura y el lenguaje. Los relatos se fraccionan, se altera constantemente el ángulo del narrador, se inmiscuye el pensamiento en la acción, se funden los tiempos, se eluden los signos de puntuación. El resultado, con frecuencia, es una obra inextricable en la que la frondosidad verbal sustituye al tradicional delineamiento de caracteres y a la acción misma. Sin embargo es evidente que no todos los narradores españoles de la postguerra caben en estos cuatro grupos y que evolucionan a tono con las exigencias literarias del momento."

"Dentro de este marco de corrientes representativas de la novela de nuestra postguerra, y de las cuales ninguna incitación me ha sido ajena, mi obra se adscribe en cierto modo a las cuatro. Si por mi edad debo incluirme en el primero de esos grupos, por mi preocupación por la forma novelesca, evidente a partir de *El camino*, me adscribo al segundo; por mi inquietud social –*Las Ratas, Cinco horas con Mario*– en el tercero, y finalmente, por mi afán de explorar nuevos horizontes, mi verbosidad y los atentados deliberados contra la gramática, notorios en *Parábola del náufrago*, en el cuarto."

"Yo soy un escritor de vocación tardía. Mis aficiones de infancia, y aun de adolescencia, me llevaron hacia el dibujo y el modelado. Luego vendrá mi inclinación hacia la literatura, fenómeno que se produce, como ya he dicho en otras ocasiones, estudiando el Derecho Mercantil de don Joaquín Garrigues. En este libro, la palabra se me reveló de pronto poderosa, maleable, escurridiza, y su mera manipulación me deparaba ya un placer que nunca hubiera sospechado", concluyó Miguel Delibes.

Emilio Alarcos

"DOS EPOCAS EN LA NOVELISTICA DE DELIBES"

"LA OBRA de Delibes, si prescindimos de sus primeros relatos de viaje, artículos periodísticos y cuentos, posee en conjunto una evidente unidad de tono y estilo. De todas sus novelas, sólo las tres primeras –*Aún es de día, La sombra del ciprés es alargada* (Premio Nadal 1947) y *Mi adolatrado hijo Sisí*– se distinguen por contener, como bien lo expresan sus títulos, un punto de vista que el autor impone a los hechos, mientras que en las demás son éstos los que parecen imponerse al escritor. Así, si en *La sombra del ciprés es alargada* es el personaje el que se identifica con el novelista, en las demás novelas se da una fusión de las dos perspectivas novelista-personaje, pero en sentido inverso: es el novelista quien se identifica con el personaje. El plano del narrador se irá esfumando progresivamente hasta el punto de que ante el lector sólo aparece el relato, y el narrador pasará a ser de meticuloso cronista de una historia a registrador de meros eventos (*Las guerras de nuestros antepasados*)."

"Podemos distinguir dos épocas en la novelística de Miguel Delibes, que presentan, pues, ciertas diferencias de factura y contenido sin que exista por ello una ruptura. La primera se caracterizaría por el predominio de modos añejos, recursos miméticos y un cierto tono de crónica, y la segunda por una evolución progresiva hacia un enfoque más abierto y de mayor ahondamiento en la realidad."

"Novelista equidistante de todo extremismo ideológico o expresivo,

DON EMILIO ALARCOS. Académico y catedrático de la Universidad de Oviedo. Secretario del Departamento de Creación Literaria de la Fundación Juan March.

Delibes refleja en su obra una actitud equilibrada y conciliadora, a pesar del radical pesimismo que parece desprenderse de ella. Existe un cierto optimismo esperanzador en el futuro del hombre, donde puedan reinar la justicia, paz y libertad de éste consigo mismo y con los demás. 'No se ha perdido todo, mientras uno subyace en la tierra', nos dice en *Aún es de día* el novelista."

" Aún hay camino, a pesar de las calamidades. Y la misma actitud conciliadora y equilibrada refleja *Cinco horas con Mario*, novela en la que el autor no sólo critica la mentalidad tradicional y rutinaria que representa Menchu, sino que también la postura de Mario es atacada indirectamente. Será el hijo de ambos quien encarne la esperanza en un futuro mejor, lejos de todo extremismo."

COLOQUIO CON MIGUEL DELIBES

DON EUGENIO DE BUSTOS. Catedrático de Historia de la Lengua Espanola en la Universidad de Salamanca. Secretario del Departamento de Literatura y Filología de la Fundación Juan March.

A LO LARGO del coloquio que se desarrolló bajo la guía del moderador, Eugenio de Bustos, Miguel Delibes respondió a una serie de cuestiones:

La actitud ética y esperanzadoramente cristiana de sus novelas, ¿no implica ya un cierto optimismo frente al futuro? ¿Cuál es el principal estímulo que le mueve a escribir?

Soy pesimista por temperamento y porque la sociedad no me ofrece otra alternativa. Admito, naturalmente, una última esperanza en el hombre, ya que si perdiera ésta dejaría de escribir. En cuanto a mi actitud ética, no creo que sea incompatible con el pesimismo. Mi mayor estímulo a la hora de escribir es contribuir de algún modo a una sociedad más justa y pacífica.

¿Cree en la manipulación económica de la novela como objeto de consumo?

No creo en una tal manipulación, dadas las desafortunadas condiciones en que la novela se da a conocer.

¿Qué importancia adjudica a la crítica?

He aprendido mucho de ella, y creo que ha sido excesivamente generosa conmigo. Pero su peso influye y aumenta las preocupaciones y responsabilidades de uno, desde el momento que concede demasiada importancia o da determinadas interpretaciones a lo que uno pensó como algo sumamente sencillo.

¿En qué medida el ambiente de la provincia ha influido en su modo de entender y hacer la novela?

Mucho, y es, además, una influencia de la que no quiero desprenderme. Hay más posibilidades de analizar la Humanidad en una ciudad pequeña que en una grande.

¿Por qué da tanta importancia al problema del progreso, y qué posibles caminos le ve? ¿Cuál puede ser el papel del intelectual en este aspecto?

El problema más grave que tiene hoy el mundo y que no se atiende lo suficiente, es la equivocada dirección que se da al progreso: la destrucción de la geografía por el proceso de un desarrollo incipiente, por ejemplo, es algo que me indigna. Corresponde a los intelectuales una función de denuncia y orientación. Cuando se denuncia el mal, se está señalando el camino para el bien.

Buero Vallejo:

"LA DESALIENACION, EJE CENTRAL DE MIS OBRAS"

LA SEGUNDA sesión del ciclo de Literatura Viva estuvo dedicada al dramaturgo y académico don Antonio Buero Vallejo, junto al crítico don Luis Iglesias, profesor de Literatura Española en la Universidad de Santiago, y bajo la guía del moderador don Eugenio de Bustos.

"EN TODA creación literaria actúan siempre tres motores o estímulos: las vivencias personales del autor, su relación conflictiva con la sociedad y la formación literaria que gravita sobre él. En este último aspecto, los críticos y estudiosos de mi obra han rastreado influencias de Unamuno, de Galdós, del 98 en general, que yo no niego. Incluso se ha llegado a adjudicarme cierto benaventismo –en sentido peyorativo– que yo interpreto más bien como ibsenismo, a consecuencia del gran influjo del drama burgués de fines del siglo XIX y principios del XX."

"Con respecto a posibles influencias y parentescos, yo me atrevería a confesar datos nuevos que hasta ahora no han sido rozados por la crítica, concretamente el gran peso que pudieron tener en mí las obras de Wells (*El país de los ciegos, El huevo de cristal*, etc.), escritor que, en mi opinión, es el más formidable creador de mitos después de Kafka, en nuestro tiempo; y, sobre todo, de dos escritores que han influido decisivamente a lo largo de toda mi obra: Cervantes con su Quijote, y Calderón, este último tanto en su vía metafísica (*La vida es sueño*) como en la social (*El alcalde de Zalamea*). Ambos describen, como también lo hace Casona –cuya influencia también se me ha adjudicado– un proceso de desalienación. Al fin y al cabo, el Quijote es un ser que vive en una atmósfera irreal y alienada creada por él mismo, aun a costa de su muerte, y en la gran

obra de Calderón, su sentido final viene a mostrar que la vida no es sueño. Así, en mi última obra, *La Fundación*, se repite ese leit-motiv: alienados e ilusorios que tienen que llegar a la realidad y a la verdad.

"A pesar de todas las influencias que puedan achacárseme, creo que mi obra es relativamente personal y original. Además, no hay autor que no haya sido en cierto modo epígono de otros. Es imposible ser absolutamente original. Y tampoco hay que olvidar, aparte de todas esas impregnaciones literarias, la importancia de mis vivencias personales, en ocasiones muy dolorosas."

"Mi concepto de la tragedia incluye la esperanza, es una concepción abierta siempre, a pesar de la teoría goethiana que rechaza esta posibilidad en el género. Y en cuanto a lo social y en qué medida mi teatro pueda ser una respuesta suficiente a la sociedad que nos rodea y a sus problemas, se me ha acusado con frecuencia de ambigüedad y de ten-

der al esteticismo. A ello podría responder con una afirmación de Borges de que 'la obra que perdura es la que tiene una infinita ambigüedad'. Yo añadiría que ojalá mis obras sean más ambiguas aún, ya que así serían más para todos. A pesar de los límites y dificultades con que el escritor se encuentra, yo asumo el deber de seguir escribiendo, lo cual es siempre más eficaz que callarse o marcharse. Desde mi primera hasta mi última obra, he intentado enfrentarme con las instituciones y la sociedad para darles una respuesta implacable en la medida de lo posible."

Luis Iglesias:

"TEATRO COMO INVESTIGACION DE LA REALIDAD"

DON LUIS IGLESIAS es profesor de Literatura Española en la Universidad de Santiago de Compostela. Su Tesis Doctoral lleva por título *El Teatro de Buero Vallejo.*

"DENTRO de una continuidad en la presentación de una serie de problemas fundamentales, hay en la obra de Buero una evolución constante, tanto en la técnica dramática como en la profundización de los temas abordados. En un principio Buero construye un teatro más conectado con las formas tradicionales que en sus producciones de los últimos quince años. Frente a ciertos elementos esenciales de lo que podríamos llamar su primer período –utilización de alguna o algunas de las unidades dramáticas, presentación de la trama en forma ordenada, especial atención a los problemas afectivos de los personajes y realismo simbólico– hay una segunda etapa, inaugurada en 1958 por *Un soñador para un pueblo*, caracterizada por una serie de elementos: el espacio escénico pasa a ser un lugar abstracto, un escenario simultáneo generalmente, junto a frecuentes saltos temporales presentados también simultáneamente."

"Pero dentro de esta innegable evolución, se dan ciertos presupuestos básicos que permanecen inalterados. En primer lugar, el deseo de conseguir la participación del espectador, no ya física como en algunas corrientes teatrales modernas seguidoras de Artaud, sino psíquica, más de acuerdo con su teoría de la catarsis trágica. A esta necesidad de que las últimas interrogantes del hombre sean incesantemente puestas en cuestión, se dirige precisamente la teoría trágica de Buero. Y un medio para hacer más visible dicho replanteamiento consiste en presentar la obra como un debate o enfrentamiento entre dos diferentes modos de entender la vida, encarnados en dos personajes, de cuya oposición surgirán caminos mejores para el futuro. De ese balance entre fe y duda, que caracteriza este teatro, la consecuencia más clara es la esperanza, como solución o síntesis dialéctica entre posturas en apariencia irreconciliables."

"Buero concibe, pues, el arte dra-

mático como un instrumento de investigación de la realidad, mostrada ésta como un campo desconocido en grandes áreas, y esencialmente misteriosa."

"En último término los temas centrales y recurrentes de esta dramaturgia reflejan una única preocupación: el hombre en torno al cual gira toda la problemática: sus anhelos metafísicos, sus trasfondos subconscientes, sus relaciones con los otros y con los enigmas que le rodean. El humanismo de Buero se basa, pues, en la idea de la perfectibilidad del hombre, y por ello, además de presentar conflictos, apunta la posibilidad de un hombre futuro mejor, liberado de muchas taras (sus protagonistas son con frecuencia seres disminuidos: ciegos, sordos, mudos, locos...)."

"Si se concluye con un fracaso es porque el autor es consciente de la realidad actual, pero la tensión dubitativa y esperanzada hacia el futuro es ofrecida como posibilidad alcanzable aunque no parezca a muchos ni lógica ni razonable. Es precisamente la constatación de una gran crisis en la razón, según la cual el hombre es un ciego de nacimiento que quiere ver y por ello algún día verá, símbolo central que aparece en *El concierto de San Ovidio,* lo que viene a mostrar cómo la razón ya no puede ser presentada como único principio rector. El teatro de Buero plantea en último término un problema ético: el hombre no vive solo, aunque esté aislado. Su relación con 'el otro' se reduce a dos únicas posturas, egoísmo o apertura a los demás. Deberá elegir, puede hacerlo, lo cual demuestra que la libertad existe."

COLOQUIO CON BUERO

¿Qué ventajas o inconvenientes hay para el propio autor o lector en el hecho de que el autor teatral deba tener siempre presente, al escribir su obra, que ésta va a ser representada y oída?

Evidentemente el texto dramático es importante pero no autosuficiente, y el autor teatral no debe ser sólo escritor sino hombre de teatro. Las acotaciones que yo hago en mis obras sobre detalles de la escenificación sirven no sólo de guía para el director, sino que también confieren su total significación a la obra. La representación se impone con una comprensión diferente, y acaso más honda que el texto leído, que es captado más racionalmente. Lo que atrae o repele al espectador no es tanto la claridad de lo que se dice sino esa totalidad subliminal que queda grabada en él después de haber visto la obra.

Con ese deseo de hacer participar activamente al espectador, ¿no trata usted, en cierto modo, de manipularlo?

No se trata de una manipulación. Intento despertarle, hacerle pensar. Mediante unos recursos que yo llamo "efectos de inmersión", exijo que se identifique con la interioridad psíquica de uno de los personajes, lo que es compatible con una actitud más objetiva ante la totalidad de la representación.

¿Percibe usted bien la reacción de su público?

Desde hace muchos años procuro colocarme, en los estrenos de mis obras, donde no pueda escuchar los murmullos o cualquier tipo de reacción del público. Las apreciaciones más objetivas y reales de cómo ha sido recibida la obra, me vienen luego.

ALVARO CUNQUEIRO EN EL CICLO DE «LITERATURA VIVA»

Alvaro Cunqueiro como autor y José María Alfaro como crítico, intervinieron en el Ciclo de Literatura Viva que viene desarrollándose bajo la guía del moderador don Eugenio de Bustos. Ofrecemos un resumen de ambas intervenciones.

CUNQUEIRO: «LA FUERZA MAGICA DE LAS PALABRAS»

"SOY un animal literario con una especial situación: un escritor que viaja con un país al fondo, mi Galicia natal, cuya peculiaridad no se debe tanto a la tradición de las 'meigas', como se suele creer, sino al hecho de haber sido durante siglos el punto extremo del mundo conocido, 'el país del olvido', como lo llamaron las legiones romanas cuando pisaron Galicia por primera vez. Mi tierra ha sido tradicionalmente lejana, un país sin caminos en un principio, un lugar de peregrinaciones después."

"Desde niño –procedo de una familia que lleva cientos de años habitando en Mondoñedo, una ciudad episcopal situada en un pequeño valle– no he oído hablar más que de tesoros ocultos (Mondoñedo es una de las zonas más ricas en tesoros prerromanos) y de buscadores de oro. También en mi ciudad natal es donde más romances artúricos y carolingios se han recogido, con cuyos héroes estoy incluso ligeramente emparentado por mis apellidos. Es cierto que a los gallegos nos ha gustado mucho este emparentamiento con los celtas, y sin embargo hubo pocos en Galicia; no es del todo verdad el atribuir la ironía y melancolía galle-

gas a los celtas. Pondal fue quizá el último de los poetas europeos que leyó los falsos Cantos de Ossián. Quiso darle a Galicia un pasado heroico transformando los topónimos en nombres legendarios. Todos fuimos educados en este ambiente de tradición heroica y fantástica."

"Casi toda mi obra está escrita en gallego. Yo desconfío del uso del bilingüismo pues creo que existe siempre una lengua de fondo. Cuando se produjo el Rexurdimento de la literatura en lengua gallega, en el siglo XIX, ni Rosalía, ni Curros ni Pondal conocían los Cancioneros de Amor y de Amigo. Nosotros sí pudimos leerlos y todos los poetas de mi tiempo escribimos nuestras cantigas de amor. Otra obra que me influyó decisivamente fue la *Balada de las Damas de Antaño,* de François Villon, el tema del 'ubi sunt', hasta tal punto que puede decirse que todos mis libros terminan siempre con una nota, muy gallega, de fracaso y melancolía, con héroes destruidos".

"Mi poesía es surrealista unas veces (Paul Eluard fue una auténtica revelación para mí) y resucitadora de los viejos cancioneros medievales, otras. Y siempre llena de sueños y de imaginación, que es el fermento necesario de toda actividad creadora. Claro que hay que preguntarse por la realidad, que es cambiante, tiene mil caras, y de hecho en mi país esa realidad es muchas veces sustituida por un esquema imaginativo tradicionalmente creído y transmitido de generación en generación".

LA ESENCIA DEL HOMBRE GALLEGO

"He tratado de buscar en mis libros la esencia del hombre gallego, que es crédulo y escéptico a la vez, racionalista y supersticioso, lacónico y discutidor. Esto reflejan los retratos que hago en *La otra gente,* por ejemplo. Por otra parte soy muy pirandelliano y creo que el hombre es variable, lo cual permite transformar la literatura en juego. De ahí que en mis *Mocedades de Ulises,* éste se presente a veces como Amadís de Gaula, y es que un personaje cambia según la situación en que se encuentra y porque es dueño de las palabras que corresponden a tal situación. Creo, con Valle Inclán, en el poder carismático de las palabras, en su fuerza mágica, tal como la tenían en la tradición medieval. Me gustan todos aquellos nombres secretos de países y ciudades en aquellos siglos y los adjetivos insólitos que dan toda la vida a una frase en Valle."

CUENTO SIEMPRE CON LA TRADICION ORAL

"Soy un gran deformador, y en esto, quizá me haya influido, entre otras lecturas, la burla y las invenciones grecolatinas del obispo Guevara. En mí no hay tanto una intención de burla sino más bien un buscar el perfeccionamiento de la anécdota, pues en definitiva lo que yo pretendo es contar cuentos, a la vez jugando, y a la vez sondeando lo que lleva dentro ese animal el más extraño, que llamamos hombre. Me seducen los conocimientos inútiles, perderme en una intrincada selva cuando leo un libro de caballerías. En los viajes que suelo hacer, siempre busco los lugares de mis obras: la Bretaña francesa, Irlanda, Avignon, la Florencia del Purgatorio de Dante..."

"Si hay algo de lo que me puedo envanecer y que considero como lo más alto que pueda esperar un escritor, es el haber contado siempre con la tradición oral de mi país. Me gustaría narrarla con pruebas, como lo hacían los antiguos celtas de España. Por eso nunca podré ser un escritor **à la page** y me conformo con ser un escritor provinciano que por encima de todo ama la vida."

ALFARO: «INSPIRACION E INSTINTO EVASIVO, CONSTANTES DE SU OBRA»

EL mundo de Alvaro Cunqueiro se alza una vez tras otra como una compleja orgía de países maravillosos, de portentos entre la niebla, de prodigios en desperezo... Toda una taumaturgia en movimiento que ejercita sus juegos de sorpresas en cada uno de sus dispositivos literarios. Sí, lo recalco, dispositivos literarios, porque para Cunqueiro, que asume la cultura con un talante a la par profundo e irónico, la literaturización es una maniobra frecuentemente previa a cualquier presencia del escritor.

Pensando probablemente en esa capacidad transmutadora de los hechos en la concepción poética de Cunqueiro, se le ha solido colocar la etiqueta de realismo mágico, entendiendo por tal "una nueva objetividad que trata de apresar la esencia de lo real en ciertos objetos misteriosamente puestos de relieve". Refiriéndonos concretamente a *Las crónicas de Sochantre* y a *Un hombre que se parecía a Orestes,* se esboza en estas obras una situación dentro de las supuestas constantes que califican ese realismo mágico: combinación de realidad y fantasía; deformación del tiempo y del espacio; técnicas para la verosimilitud; e historia de la historia. Creo que todo esto puede tomarse en buena parte como punto de partida para penetrar analítica y reflexivamente en su obra. Por otro lado, el sistema de signos de sus "mágicas" perspectivas no se ofrece como un proceso cerrado, como una voluntad hermética o un amurallamiento de alegorías y símbolos.

Cunqueiro sabe sonreír, con gesto lleno de insinuaciones y madurado en cientos de volúmenes, de modo poco frecuente en nuestras letras españolas, tan aquejadas por el dolor del tiempo y el angustiado interrogante existencial. Cunqueiro recoge bajo su sorna gallega los ecos iluminadores de la risa rabelaisiana. Incluso se podría pensar en una resonancia más cercana y afín, la jocunda y traviesa de nuestro Arcipreste. Pero esa alegría de vivir, ese humor satisfecho no se queda ahí: Cunqueiro exhibe para su literatura una clara genealogía renacentista, que va entrelazando su ramaje con el orbe legendario y vivaz de las mitologías celtas; con el pulular de magos y encantadores, trasgos y gnomos, marinos arrebatados por sirenas, y doncellas y caballeros jugando al torneo de la virtud y el heroísmo, todo ello adormecido por el distante tañer de campanas sumergidas junto con enigmáticas ciudades y misteriosas atlántidas.

Se ha podido decir que Alvaro Cunqueiro es un travieso desmitificador; que si reúne esos fantásticos personajes, sometiéndoles a las más extremas e increíbles distorsiones, es para desnudar sus paradójicas evidencias; que la burla es su musa y que el fin de su obra —con el anacronismo como pretexto lúdico— es una sobrenatural y disociadora sonrisa escéptica. No hay duda de que Cunqueiro no fue nunca un pío creyente, pero también es cierto que la mayoría de

sus relatos guardan rincones de nostalgia por un mundo desaparecido y maravilloso.

LA VOLUNTAD ARTISTICA

LA estela renacentista que se refleja en narraciones como la *Vida y fugas de Fanto Fantini* anda más vinculada con el iluminismo que pudiéramos llamar científico que no con la simple herencia de empresas de caballería o de brujos endiabladores. En la interpretación que Cunqueiro da a sus temas, prima una evidente voluntad artística. Artísticos son su estilo, tratamiento argumental, sistematización estructural —allí donde nos es dado adivinarla— la posible simbología y el proceso de desmitificación a que somete círculos, espacios y figuras. Lo artístico revela, en este caso, una autenticidad cuyas fronteras se establecen por la deformación, en un costado, y la ironía por otro.

Y aquí hay que detenerse en dos elementos claramente definidores de la obra de Cunqueiro: la inspiración y el instinto evasivo. La primera, pasada por el tamiz e incitaciones de la cultura, como hemos visto. Su fantasía se recrea en un espejear erudito, hasta tal límite que llega a entremezclar los conocimientos reales con los imaginados, y a servirse de los anacronismos no sólo como una travesura, sino como un cañamazo alucinante donde se inscribe una acción de insospechados condicionamientos y salidas.

Pero además la literatura de Cunqueiro está poseída por el ritmo y la brisa de la evasión. En este impulso se conjugan ardides, astucias y alusiones, junto a una conciencia de las supuestas realidades aparentemente tangibles. Sólo que él prefiere buscarles su revés y escapar con ellas a un estable y luminoso país de las maravillas. A través de las lentes fabricadas bajo esos conjuros rituales, todo adquiere una distinta textura, opacidad y transparencia, tanto si se trata de los trastrueques de tiempos y espacios de un Orestes sumergido en las paradojas de la historia, como si se pasa revista al elenco de profundos y taumatúrgicos habitantes de su Galicia mágica, empadronados en la rica tipología de *La otra gente*. Y es que en toda la labor de Cunqueiro relampaguean el humor y la fantasía, lo intelectual y lo mágico, lo nostálgico y lo artístico, lo desproporcionado y lo poético, y siempre que lo leemos, tenemos la sensación de que él mismo va a alzarse por detrás de sus páginas.

COLOQUIO CON CUNQUEIRO

¿Qué es lo que determina la melancolía y fracaso final de sus personajes?

Un cansancio de vivir y quizá la imposibilidad de recobrar esa Edad de Oro con la que mis personajes sueñan en sus horas felices.

¿Hasta qué punto su enraizamiento en el mundo gallego condiciona su visión de la vida y potencia esa tendencia a la ensoñación?

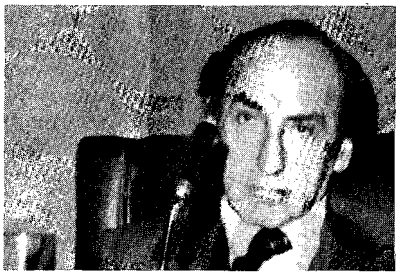
El contacto con los medios prodigiosos para adueñarse de la realidad procede sin duda de todos los prodigios que me contaron cuando era niño. De todas formas yo siempre me inclino a creer en prodigios.

Su evasión hacia una realidad imaginada y trascendente, ¿se debe acaso a un miedo a la muerte?

No. No me evado por miedo a la muerte. Creo que el hombre debe morir. A lo que realmente temo es a una muerte súbita.

CARLOS BOUSOÑO EN EL CICLO DE LITERATURA VIVA

El Ciclo de Literatura Viva que viene desarrollándose quincenalmente en la sede de la Fundación, bajo la guía del moderador don Eugenio de Bustos, contó en su cuarta sesión con la intervención de Carlos Bousoño como autor y Francisco Brines como crítico. Ambos son destacados poetas y críticos: Carlos Bousoño obtuvo el Premio de la Crítica en 1968 por su obra *Oda en la ceniza* **y el Fastenrath de la Academia Española por su libro** *Teoría de la expresión poética*; **Francisco Brines es autor de varios libros de poesía entre los que figuran** *Las brasas*, *Palabras a la oscuridad* **y** *Aún no.*



BOUSOÑO:

«He hecho dioses tristes»

«EL ARTE es siempre una forma que se pone a significar como tal forma, fuera o más allá de cualquier fin pragmático. Si la forma se halla al servicio de una función, *desaparece* en ella y deja de significar. Así un cristal sólo puede ser percibido como cristal si lo pintamos por uno de sus lados, eliminando de él su función de transparentarnos, por ejemplo, un paisaje. Por eso la poesía no puede tener como misión, tal como pensaban los poetas sociales, *modificar el mundo*, por mucho que como hombres deseemos que el mundo se modifique. Y no es que no pueda haber una poesía social sino que es muy difícil que lo que nos apasiona tanto en nuestras vidas sea expresado por nosotros con el desinterés emocional que el arte exige».

«Esta visión mía de la poesía explica algunos de los motivos por los cuales no seguí, en cuanto poeta, la tendencia social que predominaba en España hace algunos años. En relación con la poética de mi generación, mi poesía se propuso otras metas. La poesía social era una de las posibilidades expresivas de entonces, pero no la única. Estaban también por una parte una literatura realista referida a los problemas del hombre concreto del aquí y el ahora, y una poesía

existencial y hasta existencialista, tuviera o no una dimensión metafísica. Las líneas se centraban, en cualquier caso, en torno a la angustia frente a problemas sociales o religiosos».

«En este marco de tendencias, mi obra se constituyó al hilo del existencialismo. El mundo se me apareció como la «nada siendo» y lo he amado frenéticamente sabiéndolo perecedero. Puede decirse que toda mi poesía transcurre entre el valor y el desvalor, el ser y la nada, la primavera y la muerte. Unas veces predomina lo negativo, lo que la vida tiene de mortal, y otras lo positivo, la luminosa primavera. A veces, los dos aspectos al mismo tiempo».

«Al no creer en un más allá surgió el absurdo existencial, el amor grotesco y el intento de una moral humanista. Por ello muchas de mis composiciones cantan al amor, a la cultura, a las costumbres, a la música o a la poesía misma, a un jarro, a todo lo que dura y tiene solidez. He hecho unos dioses tristes a mi imagen. Los temas que más me han atraído siempre son el sufrimiento y la muerte, por su raíz existencial. Y el joven, al que he escrito un poema, uno de mis preferidos, quizá porque no envejece jamás, porque se manifiesta como un verdadero semidiós».

«Hablaré acerca de mi evolución literaria. Poco a poco me convertí en otro tipo de poeta opuesto al que había sido. Este cambio fue producto de las circunstancias, y, en cierto modo, puede ser equivalente al que experimentaron Juan Ramón y Valle Inclán. El primero pasó desde el impresionismo a una poesía pura, y el segundo del idealismo a la deformación esperpéntica de la realidad. En mí se produjo un notable cambio sin que se modificara para nada mi visión del mundo. Si en mis cuatro primeros libros fui un poeta estrófico, cultivador de una estructura relativamente sencilla que reflejaba una actitud emocional, aunque clara y lineal —un estilo, en suma, que unía el tema humano y el sentimiento—, en *Oda en la ceniza* y *Las monedas contra la losa* me encontré escribiendo de otra manera».

«No se trataba de experimentalismo; soy opuesto a todo experimentalismo y creo que el estilo nunca debe buscarse, se encuentra. Sin embargo, mi nuevo estilo me sorprendió. Cambiaba el modo en que llegaba al poema. De pronto aparecía movido desde una noción esencialmente paradógica, relacionada, supongo, con mi visión del mundo. Quizá se produjo un divorcio entre las dos actividades fundamentales de mi psíque —la tendencia emotiva y la racional y analizadora— lo cierto es que hacia los 40 años se unieron ambas mitades de mi ser: el poeta y el crítico-teórico.

«Creo que el poeta que escribe versos ha de ser el mismo hombre que como crítico emite unas teorías. Pues bien, la tendencia al análisis minucioso, a remontarme a la causa más remota y originaria en mi labor crítica, se reflejaba de alguna manera en la mente analítica de mis versos de entonces, aunque presidieran a éstos unos fines y medios puramente poéticos. ¿Cómo se produjo entonces esa transfiguración estilística, mientras mi visión del mundo permaneció inalterada? Quizá una de las causas fuera la lentitud de mi desarrollo espiritual o la influencia que en mí ejerció el realismo de posguerra, en discrepancia con mi tendencia al vuelo de la imaginación».

«En definitiva la causa fue una especie de soldadura psíquica entre esas dos partes de mi psíque que antes se habían expresado por separado. El poeta ahora, lo mismo que antes el teórico, tenderá al análisis, pero lo que como poeta analiza, consistirá en una metáfora, descompuesta por mí en sus menudas parcelas; o bien analizará una realidad y no una irrealidad. Si hace esto, los menudos trozos en que esa realidad se descompone serán objeto de un símbolo, con lo que cada objeto real será visto a través de una acumulación de ellos. Análisis racional de las irrealidades simbólicas y análisis irracional de las realidades: he aquí los dos polos convergentes de mi nuevo estilo, a cuyo través aparece un modo de irracionalismo diferente del superrealista».

BRINES:

«La vida como muerte primaveral»

«En la obra de Carlos Bousoño se perfilan tres tonos expresivos que se corresponden de dos en dos. En *Subida al amor* (1945) se destacan dos características que persistirán como constantes de toda la obra. La primera es su talante religioso, ahora sustentado en la creencia de ascensión mística, y que irá derivando en sucesivos libros hacia una transformación metafísica. La segunda es la poderosa capacidad retórica del poeta, con referencia a la temprana aparición de algunos recursos que nunca habrán de faltar. Junto a ellas, la aparición de dos subtemas: Cristo y España. En *Primavera de la muerte* (1946) aparece perfilada ya la cosmovisión bousoñana, admirablemente expresada en el título: la vida como muerte primaveral. Bousoño se nos presenta como el poeta actualmente más vivo de vante de este libro es la entrega de un tono de voz adolescente, que tan raramente se ha dado en la historia de nuestra poesía».

«La segunda etapa se inicia con *Noche del sentido* (1956) y con ella la madurez humana y poética. Encontramos ahora conflictividad y meditación. Es el libro de la duda y en él se canta la frustación del empeño de la existencia. Se trata de una duda de índole metafísica y, en respuesta, hay unas salvaciones éticas. Esta nueva visión conformará los viejos temas de Cristo y España. Bousoño ve originalmente a Cristo angustiado por la profunda duda de su propia existencia. En *Invasión de la realidad* (1962) es la realidad la que ocupa el lugar de Dios, y con ella ensaya una especie de rito religioso. En *El jarro* hallamos una ascensión religiosa que se transforma en salvación de la vida. Es este el poema más fervoroso y hondo que se haya escrito en nuestros tiempos, desde la incredulidad».

«La tercera y definitiva etapa, en la que alcanza Bousoño el tono de la gran poesía, da comienzo con *Oda en la ceniza* (1968), obra que le sitúa como el poeta actualmente más vivo de su generación; es un «lóbrego cántico» de condición hermosísima. Ahora es la confusión del ser y la nada lo que se nos adelanta en la vieja e inconmovible cosmovisión. En este libro acomete Bousoño la aventura mística en el hueco de Dios, la nada, allí donde se le niega. La vía purgativa consiste en la desposesión adquirida en el conocimiento experimentado en la miseria humana; la vía unitiva la hallamos en el abrazo aniquilador en la desembocadura de la más absoluta miseria: el no ser».

«Su última entrega, *Las monedas contra la losa* constituye el libro más renovador e intenso de todos. Su expresión es brillante y compleja, de signo marcadamente irracional. Las acumulaciones de símbolos yuxtapuestos o los desarrollos pormenorizados de los mismos, inconexos entre sí, adquieren una multiplicada significación en cuanto referidos a la intuición subyacente y unitaria que origina cada poema. Estos símbolos se nos presentan concretos siempre, en novedad del tratamiento simbólico. El poema se apoya en un discurso lógico que está en función de la explicación irracional del contenido, con lo que se intensifica tal irracionalidad. La poesía de Carlos Bousoño, de tan original visión metafísica, es sorprendentemente unitaria y aún más extrañamente diferenciada, y representa, sin duda, una de las más altas y arriesgadas aventuras espirituales de nuestra época».

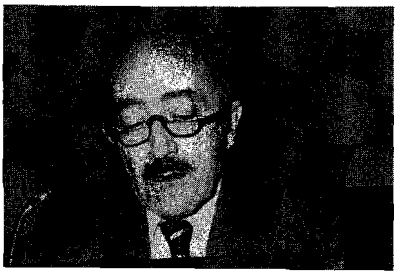
LUIS ROSALES Y FRANCISCO GARCIA PAVON EN EL CICLO DE LITERATURA VIVA

Félix Grande y Emilio Alarcos como críticos

El Ciclo de Literatura Viva que viene desarrollándose quincenalmente en la sede de la Fundación, bajo la guía del moderador don Eugenio de Bustos, contó en sus dos últimas sesiones con la intervención de Luis Rosales y Francisco García Pavón, como autores, y Félix Grande y Emilio Alarcos como críticos. Ofrecemos un resumen de las intervenciones:

ALARCOS:

«Ironía en busca del tiempo perdido»



Toda la obra narrativa de Pavón mantiene una unidad compacta en los temas, en la intención, en la ideología, en la andadura. La crítica suele anteponer, al juzgar la obra de Pavón dentro de la novelística actual, el rasgo de humor como el más definidor de sus relatos. Si bien no cabe duda de que humor e ironía informan constantemente su narrativa, los relatos de Pavón siempre llevan un trasfondo de gravedad y tristeza, de ternura y lirismo que generalmente está ausente de lo que suele llamarse humorismo. En cuanto al realismo, es cierto que sus ambientes y tipos están tomados en general de la realidad vivida y directa, pero siempre se entreverá el talante fantástico del autor. La intención radical de Pavón, en mi opinión, consiste precisamente en esa búsqueda —si no angustiada, sí dolorida— del tiempo perdido, en esa insistente reconstrucción del mun-

do del paraíso infantil. Esta actitud y este afán por zafarse del paso del tiempo son la raíz profunda de cuanto escribe Pavón. En consecuencia son frecuentes los pasajes referentes al misterio de la vida y de las ultimidades. No obstante, la resignada aceptación de estas realidades no se traduce en melancólicos ascetismos y tridentinas renuncias. Aunque los temas mortuorios —velorios, entierros, cementerios, autopsias— abunden en su narrativa, persiste siempre un fuerte sentido vital que le impulsa a gozar de la vida. La naturalidad y nítida espontaneidad sin recovecos con que Pavón se refiere a estos asuntos, hipócritamente velados por diversas tradiciones, le sitúan en el regocijante, limpio y auténtico mundo literario de Juan Ruiz, la Celestina y tantos otros.

La crítica de Pavón, en sus pasajes de recordación de la vida social de su pueblo, que equivale a la de todo el país, es sarcástica unas veces, cordial siempre, y equilibrada con el tierno e íntimo lirismo. La reconstrucción del mundo vivido de Pavón reduce sus ambientes, en general, a sus nativas tierras manchegas (Tomelloso y alrededores) y a la urbe madrileña donde ha pasado otra media vida.

La novedad que aporta Pavón en sus novelas, radica en haber adaptado el tema policíaco en la narrativa española, y haber creado un semeje original y manchego de la pareja clásica de Sherlock Holmes y el doctor Watson. Se trata de dos tipos bien individualizados, Plinio y don Lotario, vistos sin duda en la realidad, y reconstruidos con retazos psicológicos de hombres conocidos. No son en realidad personajes de la intriga, no les pasa nada, son sólo intérpretes del caso que se presenta, y en ello se diferencian de los protagonistas de otros tipos de novela, cuya trama consiste precisamente en el desvelamiento paulatino de su personalidad. De este modo, en las novelas de Pavón se entretejen otros elementos narrativos de signo contrario a la tradicional novela policíaca, resultando así estructuras de diversa complejidad, donde lo esencial, como en toda la obra del autor, es la vívida plasmación de un mundo concreto y humano.

Superados los tanteos indecisos de la prosa de su primera novela, Pavón ha ido logrando una maestría indudable en que se alían la elaborada adaptación al lenguaje directo de los personajes y la sabrosa, densa, sólida y rezumante adecuación del significante con el significado.

GARCIA PAVON:

«Muerte y sexo, temas reiterados en mi obra»

«APENAS publiqué mi primer libro, críticos y lectores me ficharon como un humorista, ante mi sorpresa. Con los años, me he resignado a este apellido, aunque no sé nunca a ciencia cierta cuales pasajes de mis libros y conferencias provocan la risa y cuales la morriña. No escribo por el deseo, al menos consciente, de comunicarme con los demás. Nunca sentí la necesidad imperiosa de contar mis arrechuchos y alegrías. Tampoco me creo en posesión de claves ideológicas para salvar el mundo. Lo hago más bien por una necesidad casi erótica de repetir indefinidamente mi propia película, por contarme a mí mismo... lo que ya sé».

«Como a todo ser consciente, y máxime nacido en este país tan raro, siempre me preocupó nuestra política y los problemas sociales, pero no tengo vocación de escritor político. Por ello, salvo en buena parte de dos libros y algunos artículos, me propuse metas digamos doctrinales. Para

mí la literatura es un ejercicio lúdico en el que antes busco el placer de la evocación, pintura de tipos, ambientes, recreación del lenguaje... y si es posible la belleza, que una propuesta ideológica, salvo que ésta surja y caiga por el canalillo de la pluma hasta el papel inocente».

«Creo que en mi obra hay dos caminos perfectamente deslindados. Uno, el de la imaginación un tantico deshumanizada, que se advierte en mi primera novela *Cerca de Oviedo*, en 1946, y que remerge veinte años después en *La guerra de los dos mil años*. Imaginación satírica, siempre peligrosa en este país, que me ocasionó contratiempos bufos o censorios en los libros citados. En ambos hay una crítica incisiva: de algunos aspectos de la sociedad ovetense de los años cuarenta, en el primero, y de la política española de la postguerra civil, en el segundo. Pero la mayor parte de mi obra, concretamente desde *Cuentos de mamá,* tiene mucho depósito de vividuras, de rebinaciones sostenidas de mi infancia y adolescencia, que sólo valdrán si mi pluma las hizo «diferentes», que no la singularidad de su temática. Esta inclinación autobiográfica de mi literatura obedece a diversas causas: herencia de la nostalgia de mi madre, la diferencia cultural de mi familia con el resto del pueblo, y sobre todo, una cierta hipersensibilidad que desde mis primeros años me hizo más proclive a la callada observación. Preferí el evocar y la observación a todo protagonismo. Aunque lector incansable por razones de oficio y vocación, siempre me impresionó más lo vivido o evocado, que lo pintado en los textos leídos. La receptividad de mis sentidos externos es mayor que la de los intelectuales. De ahí que a la hora de escribir, mis vividuras venzan casi siempre a todo proyecto literario, y que mi particular modo de transmitirlas tenga poco que ver con el dictado de cada ciclo literario o editorial que a uno le tocó vivir».

«Mis novelas policíacas no eran una invención total, ajena a mi autohistoria, sino recreación inconsciente de muchos aspectos, tipos y situaciones de mi mundillo infantil y adolescente. En estas novelas, sobre todo a partir de *El reinado de Witiza*, esa reencarnación de episodios de otro tiempo se funde con las metamorfosis pueblerinas de los últimos años. Fenómenos como la transformación de las costumbres labradoras en aquellos sequeríos de cereales y viñedos, por la mecanización del campo y los nuevos medios de comunicación; la multiplicación de regadíos, la emigración, etc., están reflejados en esas historias de Plinio, sin euforias ni nostalgias, como documento objetivo de un pueblo en sus inquietudes y quehaceres actuales, en sus costumbres, tipos y lenguaje hasta ahora inéditos en la literatura española».

«Aparte de estas paredes maestras, hay en mi literatura dos temas bastante reiterados, que casi siempre acusan los críticos con varia orquestación: la muerte y el sexo, binomio éste que sí estoy seguro me llegó por la guita umbilical del terruño. El muerterismo de estos pueblos no es terrorífico sino de amena resignación ascética, y en cuanto al sexo, siempre ha sido rodal apetecido para hacer comparanzas y provocarse los mayores regustos verbales e imaginativos. Muerte y sexo, los dos grandes temas, en burla, de la España pobre y reprimida, que ya han perdido frecuencia oral y literaria, pero todavía perviven en los predios campesinos, como mina inagotable de tropos placenteros».

FELIX GRANDE:

«La poesía de Rosales, epopeya del consuelo»

Luis Rosales es, sin duda, uno de los intelectuales con mayores conoci-

mientos y penetración en la poesía del barroco español, como bien lo muestra su gran obra *El sentimiento del desengaño en la poesía barroca* (1967) y otras antologías posteriores. No deja de ser significativo que la palabra *desengaño* sea clave en la obra de este poeta y que el cincuenta por ciento de ésta sea su tono, modulación y ternura.

Dentro del panorama de la poesía española contemporánea de las últimas décadas, que desde la guerra civil ha venido cumpliendo un proceso de rehumanización, en la recuperación y revalorización de los temas humildes, el regreso a la temporalidad como protagonista del poema y la búsqueda de la esencialidad del hombre, el grupo integrado por poetas como Luis Rosales, Luis Felipe Vivanco, Leopoldo Panero, José María Valverde, se vieron abocados a la poética de dos maestros que por entonces estaban violentamente prohibidos en nuestro país: Antonio Machado y César Vallejo. Su vinculación con ellos no fue tanto su labor de propagadores como su apropiación personal de dos poéticas «aproximadamente» inmortales.

Luis Rosales emparenta con Vallejo en la elaboración y expresión de una ternura casi cruel, en la revalorización de lo cotidiano como milagro inadvertido del ser, en sus retratos elegíacos de los seres queridos, en su ilimitado respeto por la esencialidad del hombre en el tiempo, en su cristianismo sin trampa, apoyado en la misericordia. En cuanto a Antonio Machado, Rosales le debe la interiorización de la materia poética previa a su plasmación en el poema. Este fervoroso amor a la memoria, en el que se apoya su sabiduría técnica, hace que su obra sea casi toda elegíaca. Como en Machado, experiencia y memoria son los dos pies que le sirven para caminar en la creación poética. Machadiano es también su concepto creador de la metáfora, que lejos de suplir conceptos o expresiones, son intuitivas y creadoras de expresividad.

Ya desde su primer libro de poemas, *Abril* (1935), posteriormente refundido en 1973 en *Segundo Abril*, aparece el planteamiento del poeta como hacedor de imágenes para devolver las palabras a los hombres, como dice Vallejo. Luego vienen los poemas navideños del *Retablo Sacro del Nacimiento del Señor* y *La casa encendida*, libro fundacional y obra capital de Rosales, que conjunta lo emocional, imaginativo y narrativo, el contenido del corazón y las conquistas del surrealismo, concebido éste como la forma más fantástica de cordialidad. Sigue su trayectoria con *Rimas*, con el que obtiene el Premio Nacional de Poesía 1951 y en el que el lenguaje es ya estilo; *El contenido del corazón* (1969) con sus poemas en prosa, de frase corta y ligada, tono coloquial y emoción persuasiva y casi contagiosa. Y en 1973 sus *Canciones*, un homenaje más a Antonio Machado, donde se funden la ironía, la desolación, el humor, la ternura y el cataclismo. Y en todos ellos siempre está presente el tono elegíaco fundamental de su poética.

Profundamente religiosa y elegíaca, la poesía de Luis Rosales es sobre todo una epopeya del consuelo, concebido éste como un sentimiento contagioso, dialéctico y profundamente fraternal, ya que en último término, todo poeta es tal vez un hombre que sólo se consuela en el acto de consolar.

ROSALES:

«Creo en la absoluta insuficiencia del lenguaje»

Por su parte, Luis Rosales, tras la lectura de diversos poemas pertene-

cientes a sus últimos libros, entabló un diálogo con crítico y moderador acerca de la insuficiencia comunicativa del lenguaje:

«Creo en la absoluta insuficiencia del lenguaje para expresar cualquier vivencia, ya que existe siempre un desnivel entre lo que pensamos y lo que decimos. No creo en las palabras. Por eso cuando converso, las voy empujando para llevarlas a un fin. Y es que el lenguaje, o bien gana en precisión y claridad o en comunicatividad. Corresponde a los poetas hacerlo más punzante y comunicativo, no más preciso. Una palabra, al no tener un campo semántico definido —varía según el tono de voz empleado, las diversas connotaciones que puede tener en un momento dado y dentro del contexto de la frase— vale más por lo que sugiere y despierta en el oyente. En mi caso, me he dolido a veces de la falta de precisión de mi lenguaje, y otras de la falta de comunicación. En cualquier caso, no puedo ver el lenguaje a través de las palabras. Las palabras no están ni siquiera en nosotros. Están ahí, simplemente. No es tan fácil y clara la relación entre el escritor y sus palabras... A veces me avergüenzo de tener una lengua inventada, lujosa, personal... Y me quejo de no poder ver el mundo como lo ve un niño».

«Me siento más asistido e identificado con la palabra de un Quevedo que de Garcilaso, quizá porque el primero es más afín a lo que yo considero que debe ser la concepción poética, expresión de lo afectivo y esencialmente humano».

Uno de los poemas leídos por Luis Rosales fue el que publicamos a continuación:

LA FISURA

A Miguel Angel Moreno

COMO SE HACE UNA BURBUJA DE AIRE EN EL HIELO,
o esa ligera incertidumbre del testigo ante el juez,
o ese amuleto que se pierde en el que nadie cree
pero nos deja un luto sin ventanas,
así llega la soledad,
así llega la hora que abre en tu corazón una fisura
de comunicación con el deshielo,
una fisura pequeñísima
donde la vida se contrae,
y se comienza a sustraer
como una herencia de agua,
dejándote desvinculado
porque te sientes incapaz de elegir,
y día tras día te vas quedando atónito
y tan corto
que se te olvida, como un sueño, todo cuanto has querido,
todo lo que te funda y enraiza,
sin que nadie lo advierta.

ROSA CHACEL Y LAURO OLMO EN EL CICLO DE LITERATURA VIVA

Francisco Ynduráin y García Pavón como críticos

EN LAS DOS últimas sesiones del Ciclo de Literatura Viva, que viene celebrando quincenalmente la Fundación, intervinieron Rosa Chacel y Lauro Olmo, como autores, y Francisco Ynduráin y García Pavón, como críticos. El catedrático de la Universidad de Salamanca, don Eugenio de Bustos, actuó como moderador. Ofrecemos un resumen de las intervenciones.

ROSA CHACEL:

«En mi próxima trilogía abandono la novela personal»

TRATARÉ de esbozar el camino que seguí hasta llegar a una época tan crítica de nuestra literatura como fue la que correspondió a mi juventud. Yo recibí una formación somera, pero excelente, una enseñanza rigurosa y disciplinada en el terreno del mero entender para vivir. Como me había acercado muy poco a la literatura española, la visión del mundo que me daban las literaturas europeas —siempre a través de la francesa— por su complejidad y profundidad, me llevaba a la convicción de que lo primero era vivir aquel mundo y luego escribir. Yo elegí a los doce años la filiación Dostoiewski, y poco después la del Balzac de *La piel de zapa.* Por entonces, no me movía entre los que iban a hacer literatura: yo misma no sabía que iba a hacerla; hacía escultura en aquel tiempo. Al casarme me fui a Roma y tardé en volver casi seis años, por esto no figuré entre los que inauguraban la generación gloriosa hasta ya cerca del treinta, pero de cerca o de lejos siempre estuve con ella.

Yo había elegido, entre todo lo que el mundo me ofrecía, los mismos ele-

mentos que ha formulado mi querido y admirado paisano Miguel Delibes: un hombre, un amor, un paisaje. Y creo que en esta coincidencia se ve claramente el paisanaje: es una elección de castellanos, de individualistas. Desde un principio, me mantuve en esas tres dimensiones.

Con todo esto, estoy explicando mi proceder y el de mi generación, las causas del distanciamiento, de la solución de continuidad en nuestra literatura. Era necesario rechazar algo y claro está que lo que exigía arreglo era la sociedad que la literatura de nuestros novelistas reflejaba. Mi generación arrastraba una carga negativa, la aversión a la literatura del siglo XIX. El rechazo, el divorcio que existía entre su mundo y el nuestro era un abismo de desprecio y burla.

Mi información artística —yo no frecuenté en mi vida más escuela que la de Bellas Artes— me hizo poner atención y amor extremados en lo que la literatura tiene de oficio. Ortega, Juan Ramón y Antonio Machado —no sabría decir en qué orden cronológico— nos descubrieron el paisaje. El de Machado y el de Ortega eran superpaisajes; el de Juan Ramón nos imponía su color, tan presente en toda su obra. El exquisito idilio de *Platero y yo* tuvo para mí la dimensión axial del Quijote. El deslumbramiento que produjo en mí Juan Ramón me hizo empezar a creer en la prosa como campo sin fronteras para el discurrir poético. Cuando en 1922 apareció la traducción del *Retrato del artista adolescente*, de Joyce, ví en este libro todo lo que podía encerrar una novela. Esa pequeña y admirable obra de Joyce marcó mi decisión narrativa. *Estación. Ida y vuelta* es mi primera novela y en ella está trazada rigurosamente toda mi ruta.

En el libro que constituye el primer volumen de los tres que estoy elaborando, y que aparecerá muy pronto, bato mi propio récord de extravagancia, y quizá por ello precisa de una advertencia. Todo el que me conozca sabe que nunca afecté originalidad; si digo extravagancia es porque siempre, desde un principio, vagué fuera del cercado. Este libro, que ahora va a salir, lleva por título *Barrio de Maravillas* y empezó a estructurarse en Roma, en el veintitantos, pero su origen procede de vivencias muy anteriores, por lo que puede decirse que germinó en 1908 ó 1910, en esos tres años en que viví en el madrileño Barrio de Maravillas, en esa esquina en que se cruzan las dos calles de San Vicente y San Andrés.

Siempre sentí que mi fidelidad a aquel lugar llegaría a prolongarlo hasta donde llegase mi fantasía. Sin embargo, este libro no es una autobiografía, aunque todo lo que en él se desarrolla, se proyecta, se evoca o invoca procede de aquel tiempo y de aquel lugar. Al afrontar este relato, trayendo a la memoria aquella etapa que era la despedida de mi infancia, yo veía tiempo y lugar como un cuadro en el que el movimiento y la extensión emitían un tono que yo, desde mis casi treinta años, contemplaba y consideraba compasivamente. Me sumergí en la memoria, dando al olvido ese presente de mis treinta años, y rehíce aquel universo en toda su inocencia. Yo llamo inocencia al vivir de un tiempo anterior a otro tiempo, al vivir sin saber lo que va a pasar, un vivir absolutamente desprevenido. Creo que esta empresa no ha sido acometida por nadie, porque si bien en nuestros días han aparecido obras importantes y admirables de reproducción histórica fidelísimas, en ellas el autor no se ha desprendido de su conciencia actual.

En este libro he querido retratar la clase media culta que existió por entonces: un grupo de chicos que nacen en ese cruce de calles. En el hábitat de esas vidas no hay más que pobreza e inteligencia. Nacieron allí y vivieron allí y en ellos llegó a ser el espíritu de aquel barrio. Su inocencia, es decir, su ignorancia de otros barrios, de otros problemas, no era falta de curiosidad ni indiferencia egoísta: era ensimismamiento. Tal vez mis personajes, con su yoísmo exacerbado, resulten antipáticos, pero me he esforzado en forjarlos, tal como son. Abandono en este libro la novela personal, que es la que siempre cultivé. Nunca me gustó la novela acéfala, multitudinaria, pero esta vez he querido imponerme —casi como expiación— la pluralidad de personajes, sólo que es imposible desertar de lo que uno le es propio: mis personajes son muchos, pero cada uno

despliega su personalidad como si estuviera solo en el mundo.

He de insistir, finalmente, en el empeño formal que puse siempre —quiero decir incoercible ante toda moda o conveniencia— por dos motivos: uno porque mi temperamento y formación artísticos me inducían a ello; otro, porque era lo que faltaba en la prosa española. Dar ese paso hacia lo elaborado sin preciosismo, crear un mundo novelístico en el que el pensamiento tantee la vida con los sentidos me parecía, simplemente, perfeccionar la máquina, para mejorar el producto.

FRANCISCO YNDURAIN:

«Obra vivencial y de continuo autoanálisis»

ENTRE la segunda y tercera décadas de nuestro siglo, el pensamiento literario español ofrecía una compleja convivencia de autores, unos ya afirmados y con obra apenas alterada sustancialmente después; otros más jóvenes, ni epígonos ni radicalmente opuestos a los anteriores; otros, aún, que por entonces empezaban a manifestarse, un tanto rebeldes respecto de *seniores* y más próximos en edad. Entre los escritores que hemos incluido en el tercer grupo, ha de situarse, y en primera línea, a Rosa Chacel, cuya primicia literaria apareció en la revista *Ultra* —un breve relato— y que se relacionó con una selecta nómina de personalidades: Juan Ramón, Ortega y Gasset, Guillermo de Torre, Gómez de la Serna, etc. Con esa generación compartió admiraciones y rechazos, como el de las letras nacionales del siglo XIX.

En cualquier caso, lo cierto es que por aquellas calendas, la prosa narrativa (no digamos la poética) y el género mismo, ya venían siendo sometidos a distintos experimentos de ruptura, en los que sobresalieron Ramón Gómez de la Serna como más tempranero y de más inventiva, seguido por Ayala, Aub, Bacarisse... Y aquí es donde encaja nuestra autora, bien que con personalidad propia desde sus primeros pasos. El hecho de haber vivido fuera de España con bastante frecuencia, y ello antes del 36 y después del 39, no le han desvinculado de sus afinidades, más selectivas que impuestas, y hasta se diría que ha mantenido una permanente fidelidad a sus principios literarios y de pensamiento.

Hay en su obra dos épocas bastante nítidamente delimitadas, cronológica más que formalmente. Su primer libro, escrito entre 1925 y 1926, se publicó en 1930: *Estación. Ida y vuelta* (Eds. Ulises, Madrid). Se trata de una novela en la que acaso haya una incitación unamuniana en buscar la personalidad como eje y foco de la novelización, salvo que Rosa es menos abstractiva y no lleva la carga moral tan patente en Unamuno. Además, su prosa es ágil, de vivaz imaginería que, en ocasiones, recuerda la greguería de Ramón, aunque con un grado de «compromiso» que la aleja de aquel arte deshumanizado.

Deberíamos incluir en sus escritos de esta primera época la novela *Teresa* (Buenos Aires, 1941), resultado de una atención sobre Teresa Mancha, la amada de Espronceda. No se trata de una novela histórica convencional, ya que lo de menos es el ambiente histórico, y a cambio se nos llena de humanidad el hueco evanescente de un casi fantasma, la figura de la desdichada amante. Entre tanto vale la pena recordar la serie de colaboraciones en *Hora de España* con ensayos y artículos que nos muestran otros aspectos de su pluma.

Con esto se cierra esa primera eta-

pa y después de un lapso considerable, vuelve a publicar y ya con más asiduidad. Una colección de doce relatos, *Sobre el piélago* (1952), que luego reagrupará, junto con otras dos series, en *Icada, Nevda, Diada* (1971). Es muy notable este aspecto de su obra y no parece muy descaminado el situar sus cuentos en la línea de una literatura fantástica, menos frecuente en España que en Hispanoamérica. La comunicabilidad con un mundo de maravilla, sin violencia ni arrequives trucados, hacen de esta parte de su obra algo muy digno de atención.

La sinrazón (Buenos Aires, 1960), su novela más ambiciosa, sigue en la línea de novela de una personalidad, la del autor-narrador, que nos lleva hasta sus más íntimos secretos mediante las memorias, el diario, «confesiones» más bien. Y en esta década publica en España la deliciosa novela *Memorias de Leticia Valle* (1971), también montada sobre la ficción de la rememoración, una colección de ensayos, *Saturnal*, y su autobiografía hasta los primeros diez años, *Desde el amanecer*, libro éste fundamental para seguir a nuestra autora, ya que esos diez años fueron decisivos en su larga vida ulterior.

Y llegamos a la obra para cuya escritura obtuvo una beca de la Fundación Juan March, *Barrio de Maravillas*, de inminente aparición. Lo asombroso es que en esta obra se nos muestra como escritora renovada en buena parte y con un impulso creador que le ha exigido convertir la obra en trilogía, de la que ya están en avanzado curso las dos siguientes, *Escuela de Platón* y *Ciencias Naturales*. La rememoración de dos personajes femeninos a lo largo de una vida que se extiende desde finales de siglo hasta nuestros días, da a la obra el empaque de una verdadera *saga* familiar. Nada menos parecido a lo que hasta ahora había venido escribiendo Rosa, pese a la analogía en el enfoque y punto de vista. Su estilo cobra ahora una variedad de modulaciones, de tonos y andadura, que nos encanta y arrastra. El discurso indirecto libre, la dramatización, el relato o la descripción se alternan, dando a la prosa una jugosa maleabilidad. Acaso sea en estas obras donde venga a culminar la capacidad creativa de Rosa Chacel, al menos por ahora.

Toda la obra de Rosa Chacel está llena de problematicidad y exigencia. Entre las características más señaladas de su arte, cabe citar esa tendencia tan suya a la visualización de las cosas, la búsqueda de rasgos realistas pero siempre abocados a la maravilla y el tono proustiano en el mecanismo de la memoria involuntaria a partir de una sensación. Su obra es esencialmente vivencial y de continuo autoanálisis.

LAURO OLMO:

«El oficio de escribir, rotundamente dramático»

«MÁS de una vez he dicho que como escritor, le debo mucho a la calle y a la vida manifestándose espontáneamente. Esta influencia en mí es más decisiva que la del libro. Hasta el punto de que cuando una vez me preguntaron que qué era yo, respondí que «un golfo de bien» en perpetua aventura callejera, unas veces participando y otras observando; pero no como «espectador», sino como «mirón», que es una forma de estar en el juego, en el ruedo, el «ruedo ibérico», claro.

Eso del oficio de escribir es algo rotundamente dramático. Y si el escritor o el autor teatral debe sostener, como sea y contra lo que sea, su insoslayable deber y derecho a poner ante la sociedad el incisivo espejo del

arte escénico, sostener ésto aquí, en el «ruedo ibérico», produce un no escaso número de hombres gastados y descentrados. Francamente, todo aquel que esté tratando de realizar un teatro que refleje la problemática de nuestro tiempo, de nuestras calles y hogares; todo aquel que conciba el teatro como un revulsivo y como un espabilador de conciencias —y en sentido creador, el teatro no es otra cosa que una clarificación en pro de una conciencia más civil— no ha nacido en fechas fáciles y debe disponerse a aguantar la embestida del arbitrismo, de la mediocridad y del hambre.

Meditando un poco sobre nuestra realidad, dos actitudes que fatalmente surgen de estructuraciones sociales como la nuestra destacan con inusitado vigor: la que desemboca en la expresión esperpéntica y la que da vida a la expresión grotesca. De ellas brota ese hálito que caracteriza en su más honda significación nuestro desgarrado modo de ir tirando, de vivir. En definitiva, el que caracteriza a la tragedia española. Una tragedia que no viene producida por los antiguos dioses, sino por esa injusticia que arranca fatalmente de una estructuración social que no proviene de ningún olimpo. Teniendo en cuenta la situación precaria y de frontera cerrada que hasta hace poco ha padecido nuestro teatro, se imponía una toma de contacto con los escenarios europeos. A algunos de los autores del llamado teatro social no nos ha sido fácil esa toma de contacto. Gracias a mi obra *La camisa*, soy uno de los que la ha conseguido y ha podido así comparar situaciones y ahondar en nuestras propias raíces.

Nunca me han preocupado las preceptivas, aunque sí las búsquedas, y cuando pienso en los distintos géneros en que he tratado de expresarme, me sorprendo yo mismo y hasta dudo de su ortodoxia literaria por la falta de preocupación con que me he metido en ellos. Mi punto de arranque siempre ha supuesto la iniciación de una incitante aventura a la que partía con una intuición general del tema. Creo que, por lo regular, no ha funcionado mal del todo mi facultad selectiva y, como premisa de ésta, mi sentido crítico.

Con respecto a mi lenguaje, más de una vez, y considero que precipitadamente, se me ha comparado con Arniches, lo cual no tiene nada de ofensivo, desde luego. Pero yo, antes de ponerme a escribir, llevaba ya «el lenguaje» y muchas de las situaciones de que brotaba. La diferencia entre don Carlos y yo es que él ha sido un observador o un espectador de lo que yo he vivido. Algo le debo, claro, pero es algo que también viene de los pasos y de los entremeses, por no hablar del romancero, de esa línea popular soterrada que hace saltar sus liebres expresivas por plazas y calles.

Me referiré ahora al problema de la censura y de sus males. Dos de éstos son el que afecta al teatro en general y el que se centra en el autor. En cuanto al primero, el mal es grande porque impide su desenvolvimiento. Con respecto al segundo, la cosa es grave: si a un autor teatral le privas del enfrentamiento con su propia obra, no sólo le prohibes «unos textos», sino que vas anulando su desarrollo. Dada la entidad que como autorealización posee el teatro, podríamos llegar al extremo de denunciar al censor como «asesino metafísico».

GARCIA PAVON:

«Chabolismo y emigración, constantes de la obra de Olmo»

LAURO Olmo se ha convertido en el dramaturgo más representativo del pueblo de Madrid, especialmente des-

de el estreno, en 1962, de su «drama popular en tres actos» titulado *La camisa*. Hay dos circunstancias en el currículum de Lauro Olmo que con el tiempo se convertirán en constantes temáticas de su obra. Una, su infancia en el Madrid popular y barriobajero, en convivencia con golfos de mal y de bien. Estas vivencias influirían luego frecuentemente en la creación de sus personajes, escenarios, comportamientos y decires. El otro capítulo biográfico es la obsesión migratoria, eje del drama de *La camisa*, y sus conflictos subsiguientes.

Al doctorarse Lauro Olmo como dramaturgo en 1962, en el teatro español habían ocurrido mutaciones muy importantes. Desde 1949, con el estreno de *Historia de una escalera* de Buero Vallejo y de buena parte de la producción de Alfonso Sastre, había cambiado el panorama de nuestra escena conformista y alérgica a todo planteamiento real de la sociedad española. En el nuevo teatro la crítica sociopolítica asomaba con enunciados enormemente genéricos. Aparte de sus valores literarios, la gran novedad que traía *La camisa* de Olmo, fue abordar de manera muy directa y con naturalismo patético, el grave problema del chabolismo madrileño y la emigración al extranjero, único remedio para tantas familias españolas.

En la obra de Olmo, desde los primeros pasos, hay, pues, una crítica decidida de los fundamentos sociales y políticos de la España que le tocó vivir. Sus tipos, obreros, amas de casa humilde, criadas, taberneros, emigrantes, vendedores ambulantes..., y no digamos los problemas de sus dramas, a pesar de su corte castizo, son vigentes. La necesidad de emigrar para mejorar la vida, el enfrentamiento de generaciones, los conflictos más degradantes originados por cierto tipo de turismo, la frustación erótica de la mujer, etc. son reflejos de una España auténtica y popular que está ahí.

La imagen popular y de crítica sociopolítica de su teatro, ha hecho olvidar con frecuencia su gran calidad literaria. Lauro Olmo, que empezó su carrera como narrador y poeta, es ante todo un escritor. Su teatro es casi siempre un gran espectáculo, y en *El cuarto poder,* espectáculo total, donde el protagonismo fulgura desde todos los ángulos del escenario. En sus textos cada expresión está medida y estilizada, sin caer jamás en la reiteración o el exceso. Buen conocedor de la filosofía popular, todo está sugerido con medias palabras y ademanes. Su obra, tan directamente heredada del teatro costumbrista, especialmente madrileño, jamás cae en la tentación del estereotipo.

COLOQUIO CON LAURO OLMO

—¿Hasta qué punto hay una influencia notable de Arniches en ti? ¿Qué elementos distinguen claramente, en tu opinión, su popularismo del tuyo?

—El pertenecer él a la anteguerra y yo a la postguerra. Ese lenguaje que brota de una invención recreativa, tan suya, era difícil que se diera en nosotros que teníamos necesariamente que sufrir el peso dramático de la guerra. De todas formas, creo que mi casticismo no procede del arnichismo. Ese lenguaje, no ya del pueblo madrileño, sino de la capacidad afectiva del pueblo en general para expresarse, es la misma raíz del teatro popular. Arniches lo supo captar pero no es una invención suya exclusiva.

—¿Qué persigues con ese localismo? ¿Ahondar en un problema humano, el chabolismo, por ejemplo, o la mera elección de un determinado lenguaje?

—Busco la denuncia de una situación social concreta y el contraste que supone ese lenguaje popular. El término «madrileñismo», tan usado, me parece facilón e inexacto.

JOSE HIERRO Y AURORA DE ALBORNOZ EN EL CICLO DE LITERATURA VIVA

EN LA ÚLTIMA sesión del Ciclo de Literatura Viva, que viene celebrando quincenalmente la Fundación, intervinieron el poeta José Hierro como autor y Aurora de Albornoz, como crítico.
El catedrático de la Universidad de Salamanca, don Eugenio de Bustos, actuó como moderador en el coloquio.
Ofrecemos un resumen de la intervenciones.

JOSE HIERRO:

«Me siento un poco poeta jubilado»

LA POESÍA es, para mí, comunicación de una parte de mis experiencias. Más que una forma bella, ha de ser una forma eficaz, cuya misión, además de comunicar, sea persuadir. La mía es quizá monótona, ya que, a fin de cuentas, lo único que tengo que contar es el sentimiento del tiempo, pero intensa y verdadera. En ella se da siempre un contraste muy barroco entre materia y espíritu, entre el reportaje y la alucinación. En su evolución, van extremándose progresivamente los elementos realistas y a la vez se va haciendo cada vez más vaga, como una especie de palabra encadenada.

Desde un principio, mi poesía se reveló participando al mismo tiempo de lo lírico y de lo colectivo. Nunca he estado de acuerdo con que la poesía tuviera que ser solamente social. La sencillez extrema y el propósito de que la obra poética fuera accesible a todos sin excepción, fue el error en que cayeron muchos poetas sociales, y la causa de que se escribieran muchos poemas de baja calidad. En mí ha habido siempre una tentativa de conciliación entre los elementos

líricos personales y los generacionales.

Mi generación, la de la postguerra, tenía ante sí un ejemplo admirable e imposible de superar: los poetas de la generación del 27. Pero pronto nos dimos cuenta de que aquéllas vertientes poéticas ya no valían, en una época en que yo, al menos, me identificaba fuertemente con una determinada gente y una realidad sociopolítica muy concreta. Cuando escribí *Tierra sin nosotros*, en 1944, en Valencia, tratando de reconstruir el paisaje de Santander, allí José Luis Hidalgo me hizo ver claramente que ya no se podía seguir con metáforas e ingeniosidades. Abandoné entonces en esa obra el tono vanguardista y me sentí de pronto ante algo que poseía ya un carácter más personal y propio.

Me siento un poco poeta jubilado, más que por desilusión ante la poesía, por desilusión ante la vida. Por ello mis libros están concebidos como un conjunto que va desde un tono inicial de entusiasmo y exaltación hasta la desilusión. Mis últimos poemas y obras acusan siempre un tono más desmayado, más lánguido. Siempre he pensado que la poseía no es otra cosa que el intento de formalizar experiencias propias, algo semejante a como se ven los recuerdos de un viaje a través de fotografías, y el poeta, una especie de Narciso que al retratar sus vivencias logra liberarse de ellas. Así mis poemas me revelan cómo soy yo. A ello se une ese afán de comunicación que es la finalidad de la poesía, dirigirme a unas gentes que están lejos en el tiempo y en el espacio. Más que los hechos que se cuentan, lo importante realmente es el calor con que se cuentan.

En mi poesía, visionaria y realista al mismo tiempo, he hablado siempre de mis propias experiencias y emociones. Quizá por haber sido marcados, algunos de nosotros, con el sello de la triste experiencia de la guerra y postguerra, se suele pensar que tratamos de hacer política con nuestra poesía, cuando en realidad es la obsesión por liberarse de una serie de vivencias lo que nos ha movido a escribir esas experiencias. Y es que el poeta trata siempre de curarse mediante la palabra.

AURORA DE ALBORNOZ:

«Hierro, poeta testimonial, entre el reportaje y la alucinación»

José Hierro es uno de los poetas más interesantes y complejos entre todos los surgidos durante este largo período de postguerra que aún seguimos viviendo. Una infancia en una capital de provincia —Santander—, su interés desde niño en las artes, en la pintura en particular, en la música, en el teatro, el contacto con Gerardo Diego, al que considerará siempre su maestro y con el pintor José Luis Hidalgo; la guerra civil, que perderá en 1939, y, tras cuatro años de cárcel, una durísima vida de postguerra, como obrero primero, y pequeño empleado, después. Hechos éstos que dejarán una imborrable huella en su poesía y de los que Hierro da siempre testimonio, unas veces directamente, otras en forma velada.

La prehistoria poética de José Hierro, algunos de cuyos frutos llegaron a publicarse, abunda en poemas de corte creacionista, muy influidos por

Gerardo Diego. Pero será desde *Tierra sin nosotros* (1947) cuando el poeta se nos presenta con una marcada personalidad y una cierta unidad temática y tonal. Domina en este libro un tono nostálgico que revela un sentimiento por la pérdida de algo: un tiempo transcurrido sin un *yo* y sin un *nosotros* que lo viviesen plenamente. Y es que en todo el pensar poético de Hierro, vida y tiempo se identifican. La *vida perdida*, es evocada por el poeta en este primer libro, con una nostalgia profundamente dolorida. Y junto a ella, a manera de contrapunto, un ansia de vivir, reflejada en un ritmo vivo, apresurado y nervioso, logrado por el empleo casi constante del eneasílabo, del encabalgamiento, las reiteraciones anafóricas y una síntaxis cortada.

Para José Hierro, la vida está siempre por encima del arte. *Alegría*, publicado pocos meses después, es un canto a la vida. Toda una serie de palabras —*mar*, *viento*, *luz*, *sol*, *flor*, *pájaro*...— crean esa vida, y aparecen nuevos experimentos por el camino del ritmo. En sus libros siguientes, ensaya José Hierro una serie de procedimientos estilísticos que vendrían a ponerse de moda en nuestra poesía mucho más tarde: el préstamo literario directo, el empleo del «collage».

POESIA SOCIAL

Cuando en 1953 publica *Quinta del 42*, está en pleno auge la llamada poesía social. En este libro hay una serie de nuevos procedimientos imaginativos de carácter visionario, la creación de dos mundos —la fea realidad cotidiana y la bella realidad soñada—, y las dos constantes de la obra poética de Hierro: el reportaje y la alucinación, clave de un mundo poético en el que se mezclan elementos racionales e irracionales tan íntimamente que muchos de sus poemas podrían ser llamados «reportajes alucinados».

Por otra parte, en los poemas que el propio Hierro llama «alucinaciones» —poemas donde domina un tono contemplativo— hay siempre algún dato que nos remite a la realidad objetiva, como si el poeta no pudiera o no quisiera borrar esa realidad. De este modo sus alucinaciones son «alucinaciones testimoniales», envueltas en niebla, como él mismo ha dicho alguna vez. Y esta digresión nos lleva a hablar de los dos últimos libros del poeta: *Cuánto sé de mí* (1957) y *Libro de las alucinaciones* (1964), que constituyen, en mi opinión, la cima de su obra poética. Características de esta —hasta ahora— última etapa de Hierro son, entre otras, el empeño en tomar como punto de partida de un poema frases o palabras triviales, hechos anecdóticos en apariencia sin importancia, noticias de un periódico; la presencia constante de la alucinación mediante la fusión o confusión de tiempos, enumeraciones caóticas, retahilas infantiles de frases incoherentes y el empleo de toda una serie de procedimientos de tipo visionario como las superposiciones espaciales y espacio-temporales, el desdoblamiento del *yo* en una situación distinta, etc. José Hierro, desde sus primeros libros, había intentado encontrar ese mundo de la alucinación *total*, que para él se lograría si se consiguiese detener por un instante la vida-tiempo, sin que ello significara la muerte.

Acepto personalmente que Hierro sea un poeta social, en el sentido más amplio del término. Y afirmo que es poeta testimonial siempre, desde sus primeros libros hasta los últimos; desde los más claros reportajes hasta las más confusas alucinaciones. Lo es, porque aun en sus poemas más envueltos en niebla, puede dar testimonio de un problema colectivo: el problema del emigrante, en *Alucinación de América*, por ejemplo.

Como conclusión, acaso la máxima virtud del poeta José Hierro está, a mi juicio, en su capacidad de transfigurar la realidad vivida en realidad imaginaria —en obra de arte— haciendo que lo vivido, que está siempre en el origen de su creación, no llegue nunca a borrarse del todo, quedando mágicamente asimilado a la realidad imaginaria.

FRANCISCO UMBRAL Y CELSO EMILIO FERREIRO EN EL CICLO DE LITERATURA VIVA

Carlos Luis Alvarez y Basilio Losada como críticos

EN LAS DOS últimas sesiones del Ciclo de Literatura Viva, que viene celebrando quincenalmente la Fundación, intervinieron Francisco Umbral y Celso Emilio Ferreiro, como autores, y Carlos Luis Alvarez y Basilio Losada, como críticos. El Catedrático de la Universidad de Salamanca, don Eugenio de Bustos, actuó como moderador. Ofrecemos un resumen de las intervenciones.

FRANCISCO UMBRAL:

«Hedonismo patético y crítico en todo lo que escribo»

Tras comentar algunas de las lecturas de adolescencia que más influyeron en su vocación literaria —Rubén Darío, Fernández Flórez— Francisco Umbral dijo:

«Primero leía un libro y luego, según lo que me había gustado, decidía si venderlo o no. Era ya el censor que llevamos dentro todos los españoles. Era el inquisidor secular que renacía en aquel niño de derechas, y era, sobre todo, una manera de instruirme deleitándome y con provecho, ya que de mis inquisiciones o venta de libros sacaba un dinero, como creo yo que lo han sacado siempre los inquisidores.

Si con el erotismo se me curó para siempre el militarismo, luego vino, con otro libro, el escepticismo. «*Los que no fuimos a la guerra*» de Fernández Flórez, me hizo comprender que la guerra era una de las formas menos divertidas del absurdo, quizá la única forma del absurdo no di-

vertida. Y por este procedimiento de lectura y salvación, me cargué toda la colección de «La Farsa», unos tomos de teatro que habían salido antes de la guerra, más algunas otras toneladas de versos y prosas amarillecidas por el tono de época y el mucho sol de cursilería que habían tomado.

Y finalmente llegaría, de modo mágico y necesario, mediante eso que los surrealistas llamaban el «azar objetivo», finalmente llegaría, digo, el lirismo, con *La guerra carlista* de don Ramón del Valle Inclán, que me descubrió cómo debe ser una novela y lo más importante: la dimensión lírica del mundo, la narración lírica de la vida. Vino así a completar mi trinidad personal: erotismo, ironía, lirismo.

Ahora, a los cuarenta años de vida y casi veinte de profesión, me parece que sigo igual: sin nada que decir, sin ideas, sin imágenes, sin palabras, sin ortografía, sin erudición. Pero tengo la vocación, la misma de entonces, y por eso sigo. Y tengo el espejo de la consola de mi abuela, que se llevaron para venderlo: el espejo de un cierto narcisismo, de ese desdoblamiento interior que le hace a uno verse vivir mientras vive, y que es todo el secreto para disfrutar una perspectiva literaria de la propia vida. Por eso puedo estar haciendo literatura indefinidamente sobre mí mismo y seré siempre confesional, autoconfesional, memorialista, introspectivo, lírico.

En Ramón Gómez de la Serna descubrí que estaba todo lo anterior, en una sola fórmula y mejor: el erotismo, la ironía, el lirismo, y, sobre todo, el hedonismo, la literatura como juego, el placer de escribir, que es un placer que no me ha abandonado nunca, un furor que se confunde en mí con el furor de vivir, y por eso me da igual que lo escrito me salga mal o bien, porque escribo como la que riega sus tiestos, y unos geranios se le crían hermosos y otros se le secan, y qué mas da.

Creo que en todo lo que escribo hay una especie de hedonismo patético que es lo que los críticos debieran haber visto hace ya mucho tiempo, pero los críticos no ven otra cosa que sintagmas, que un día se les va a meter un sintagma en un párpado y lo van a pasar fatal, y ya no van a ver nada claro nunca más. Bien entendido que el hedonismo manda tanto en mí como el patetismo, y que el patetismo supone crítica de la vida, conflicto con la gente, dolor de la política, acusación diaria de todo lo que pasa, de lo que no pasa, de lo que debiera pasar y de lo que no debiera pasar. Pesimismo de la cabeza y optimismo del corazón, según la fórmula de Gramsci. Con el patetismo solo no habría literatura. Con sólo el hedonismo, no habría más que juego. Sólo hay obra porque hay ambas cosas y ambas son ya la misma. La lucidez y el estilo.

CARLOS LUIS ALVAREZ:

«Umbral, escritor insólito y dandy trascendental»

RESPECTO a Francisco Umbral, tengo que decir, en principio, que no estoy convencido de nada, pues el convencimiento cierra los caminos hacia la poesía. En general, toda su personalidad me resulta particularmente eufónica. Al reflexionar acerca de él, al hacerle eso que se llama la crítica, no tengo en cuenta ninguna verdad estética preexistente, sino el hecho de un hombre ante su verdad, tanto más fugaz y difícil cuanto más complejo es el hombre. A la larga, una vez alcanzada la perspectiva suficiente, tendremos de toda la literatura de Francisco Umbral una sola imagen que contendrá simultáneamente sus diferentes vidas, y tendremos la prueba

de la permanencia y de la unidad profunda del mundo en el testimonio de su literatura.

Umbral, visto de tan cerca, visto aún como un contemporáneo, es un montón de fragmentos, de incongruencias, que evidentemente resultan atractivas, de amputaciones y yuxtaposiciones, de versiones distintas, como si cada ojo viese un Umbral distinto. Convertirle en una lección de literatura sería disolverle. Sin duda hay en su literatura una tendencia inconsciente a seguir cierta pauta de construcción, y, además unas razones orgánicas muy sutiles para formar y fijar esa tendencia. Pero creo que Umbral no tiene la visión completa de lo que va a escribir antes de escribirlo, o por lo menos que confía en una línea lateral y misteriosa de su pensamiento que le va suministrando «en vuelo», por decirlo así, materiales y ritmos. Todo lo que entra en su sensibilidad es transformado en literatura umbraliana, desde la idea de Dios hasta un peine. Pero la literatura de Francisco Umbral no es fantástica sino realista; es justamente la realidad la que es fantástica, cuando se tiene capacidad para percibirla, cuando se pone originalidad perceptiva.

A este fenómeno coopera decisivamente la propiedad del lenguaje, —lenguaje propio, quiero decir—. Umbral tiene su propio lenguaje: cuando nombra una cosa, está nombrando otra. O no está nombrando nada. Un ejemplo clásico en esto es el estilo mallarmeano.

Umbral es siempre autobiográfico, se trasmuda en los seres y en las cosas de las que escribe. Y en este sentido, es un romántico, en la medida en que podamos llamar romántico a Proust. Y llegamos aquí a una de las grandes capacidades de Umbral, acaso la más exquisita de todas: su capacidad de evocación. Utiliza las sensaciones, los deseos y las cosas para construir obras que, en función de su cualidad estética, son mayores que su propia experiencia aislada y singular. Umbral ama el tiempo en el que se debate, y lo que no soporta, como él mismo dice, es el absoluto, que nos angustia y nos ciega. Es que el absoluto, con su matemática precisión, no le deja ver el tiempo, no le deja hundirse en él. Umbral es así una especie de proustiano consciente y secularizado. Esa especie de combate entre el absoluto y el tiempo se expresa, de un modo u otro, en numerosos pasajes de sus libros.

He dicho que Umbral era un Proust secularizado porque siempre he creido que por debajo de la inimitable evocación proustiana hay una nota de racionalidad helada, casi eclesial. En uno y otro se cumple de alguna manera esto que el propio Umbral escribe: «Arte es reducir las cosas a uno sólo de sus rasgos, enriquecer el universo empobreciéndole, quitarle precisión para otorgarle sugerencia.» Si en Proust hay como una tendencia perversa a cierta precisión científica, en Umbral se trata de forzar la exigencia de precisión hasta descubrir la indeterminación o vaguedad de la naturaleza, algo así como el principio de Heisenberg en el arte.

Ya en otro plano, encontramos en Umbral un ramonismo finísimo, elaborado hasta la originalidad, y que concentra muy bien el estilo personalísimo de este escritor. Pero si en Ramón la greguería es un mecanismo, un artificio al que se le ve la cuerda —y en eso precisamente reside su gracia—, en Umbral la «greguería» pertenece de lleno al contexto, a todo un proceso que no es ese simple salto mortal de Ramón. En cualquier caso, es también un deseo de concentrar el mundo, de buscar lo absoluto en la constante dispersión de las cosas. El estilo de Umbral, ese maravilloso estilo azul, invariablemente tallado en el dolor y en la melancolía, un dolor y una melancolía muy terrenales, suele adelgazarse de pronto en lo que es el arma secreta y blanca de este escritor: el lirismo. Su prosa va adelgazándose hasta la poesía.

De ahí que hablar de costumbrismo, de que tiene unas novelas que son el ciclo de la guerra, que tiene facilidad y desenvoltura, y todas esas cosas que se leen de él, es una frivolidad, es no conocer a Umbral. No hay que olvidar que empezó escribiendo acerca de Larra, y que él mismo es un dandy trascendental, con una levita, una pistola y un espejo. Umbral es un escritor insólito y lo maravilloso de él es que siempre está de acuerdo con el universo que prefiere.

CELSO EMILIO FERREIRO:

«Mi poesía, más cercana a la solidaridad que al lirismo»

SE HA dicho que la nota peculiar de la poesía gallega es el lirismo. Si aceptamos que la poesía lírica es aquella en la que predomina lo subjetivo sobre lo objetivo, el sentimiento sobre el pensamiento, y el intimismo individualista sobre la solidaridad, debo afirmar que tal interpretación es falsa. Una gran parte —y no por cierto la menos valiosa— de la poesía gallega nace en el campo del cuestionamiento social. La denuncia social y la beligerancia ya surgieron en los cancioneros galaico-portugueses medievales, y son asumidas posteriormente por Rosalía, Curros, Lamas Carvajal, y años después por Ramón Cabanillas, con casi todos los poetas que lo siguieron en una tradición no interrumpida hasta hoy.

Las teorías poéticas no me atraen demasiado. Soy, sencillamente, un hombre que algunas veces escucho voces que no pertenecen al mundo de la lógica ni de la escolástica. Esto quizás sea ser poeta. Pero si lo soy, lo soy en el sentido menos pretencioso de la palabra. Un poeta al que no le ha sido dada la facultad de hablar de la poesía vista desde el ángulo crítico o del análisis académico. La poesía que yo preferentemente cultivo es aquella que, de alguna manera, refleja el conflicto entre el hombre y la sociedad que lo contiene. De ahí que mis poemas estén más cerca de la solidaridad que del lirismo, entendido a la vieja usanza. Una poesía planteada en el campo de la beligerancia, de raíces muy gallegas y también muy antiguas, pues la historicidad de la poesía comprometida es tan vieja como la poesía misma.

Siempre consideré a la poesía como un motor antropológico. Su fórmula, a mi entender, no está en aquello del verbo hecho carne, sino al revés, de la carne hecha verbo. Porque la poesía es un acontecer de la naturaleza del hombre y no el hombre un acontecer de la naturaleza poética. Sobre la situación marginal de nuestro pueblo dijeron verdades como puños casi todos nuestros poetas del XIX y la mayoría de los de este siglo. Yo no hice otra cosa que incorporarme a esa corriente tradicional, insertándome en ella con un concepto de nuestro tiempo. Escribo en gallego porque, en primer término, es mi lengua natural y con la que empecé a descubrir el mundo. Por otra parte, esta lengua está marginada, y desde este hecho evidente mi poesía intenta contribuir a su mantenimiento y supervivencia.

Para mí no existe nada más determinante de nuestro tiempo que el hecho ético-social, entendido como el ser y el estar del hombre en el mundo. Por ello siempre he pretendido que mi poesía esté perfectamente identificada. Mi norma está en la ética y se fundamenta en el principio de que el contenido directo de la poesía se inserta en el hombre histórico-social, porque él es su soporte directo.

Puedo afirmar que la poesía gallega, más que preocuparse de lo que «se lleva» en el mundo, se preocupa de responder al entorno histórico, social y lingüístico de Galicia, para ser una respuesta válida a su presente, que está muy lejos de ser un campo edénico. Por todo eso, tanto la poesía gallega de ayer como la de hoy, no puede ser juzgada con el fácil prodedimiento de compararla con la de otras lenguas hispánicas.

BASILIO LOSADA:

«Denuncia y sarcasmo en Ferreiro»

CUANDO en 1962 apareció *A longa noite de pedra*, pareció al principio que este libro suponía una ruptura con la línea tradicional de la poesía gallega. Constituyó una sorpresa, ya que venía a devolver a ésta su aire de normalidad tras el silencio de los años 39 a 46, período en el que no se publicó ningún libro en gallego. En 1950 se funda la editorial Galaxia, verdadero cauce para devolver optimismos, y se reanuda la creación en lengua gallega siguiendo las líneas de la anteguerra, prolongada posteriormente con la gracia sutilísima y cargada de melancolía de los cancioneros gallegoportugueses en Alvaro Cunqueiro.

O sono sulagado rompe esta línea de poesía nostálgica, que ya no servía de acicate y consuelo a los poetas gallegos, y que venía a mostrar como junto al imaginismo culto, a una poesía enraizada en el paisaje, el juego sutil de alusiones y vaguedades, por las que el lector ha de adivinar el sentido oculto de las palabras, había toda una vena sarcástica y una rigurosa denuncia en la poesía de Celso Emilio. De ahí que *Longa Noite de pedra* significara para los jóvenes poetas de entonces, todo un descubrimiento y un fuerte impacto.

Sin embargo, el libro pasó algo inadvertido, hasta que ocho años después la obra de Celso Emilio fue conocida en versión castellana, publicada por El Bardo. Esa obra se convirtió en el libro de poesía más vendido en España desde los años de la guerra. ¿A qué se debió esa magistral incidencia? Sin duda alguna, a su contenido directo, su referencia a los problemas vivos de Galicia, esa «longa noite de pedra» por la que pasaba la cultura gallega. Un libro que presentaba el aspecto hiriente de la realidad que, con una ironía sutil, trasluce esa otra realidad de la «lingua proletaria» de nuestro pueblo.

Celso Emilio fue también emigrante. Se marcha a Venezuela en el año 62. *O Viaxe ao pais dos enanos* refleja esta realidad del emigrante, no un emigrante indiscriminado, como muchos han querido ver, sino de un tipo muy concreto: el triunfador que, una vez integrado en la nueva comunidad, olvida sus orígenes y reniega de su raíz y de su sangre. Celso Emilio refleja en este libro, que despertó grandes tormentas, su frustación íntima ante la esperanza de volver a su Galicia, y reacciona con la iracundia con que Rosalía y otros poetas lo hicieron.

Poeta popular, Celso Emilio enlaza así con la gran tradición de la poesía gallega, que no es sólo evasionismo nostálgico y estético, «dulce queja», sino también violencia imprecatoria, sarcasmo y fuerza inmediata sobre la realidad. En su poesía se da un perfecto equilibrio entre la expresión culta y la popular. El lenguaje es en Celso Emilio un lenguaje popular en el sentido de que puede hacerlo suyo el pueblo, un lenguaje que durante siglos ha venido siendo menospreciado y relegado al uso popular, sentido como estigma y obstáculo para el ascenso social y cultural.

La obra de Celso Emilio Ferreiro es lo bastante amplia como para poder valorar lo que haya tenido de valioso o negativo, pero a pesar de que este poeta ha ofrecido la creación lírica más noble y eminente de Galicia, ha tenido, en mi opinión, una cierta incidencia negativa en la más jovén poesía gallega. Muchos poetas pusieron su poesía al servicio de un mensaje, descuidando lo que hay de valoración de la palabra poética, de ese esfuerzo por lograr la justa expresión irónica, la sutileza y el matizado sarcasmo presentes en Celso Emilio.

JUAN GIL-ALBERT Y LEOPOLDO AZANCOT EN EL CICLO DE LITERATURA VIVA

LA ÚLTIMA sesión del Ciclo de Literatura Viva, dentro del presente curso académico, contó con la intervención de Juan Gil-Albert como autor, y Leopoldo Azancot, como crítico. El Catedrático de la Universidad de Salamanca, don Eugenio de Bustos, actuó como moderador en el coloquio. Ofrecemos un resumen de las intervenciones.

GIL-ALBERT:

«El impudor y la inocencia, mis dos premisas básicas»

LO QUE más me ha mantenido, a lo largo de mi edad, sumido y encandilado ha sido un «no salir de mi asombro», escribir, como he dicho en el prólogo de mi *Heraclés*, al dictado de lo que esa condición irrevocable, y como estentórea, a la vez que intimista, de ser un escritor o un artista, me impone. Se me ha adjudicado con profusión lo de escritor intimista, y no digo que no sea cierto, sólo que a la vez me interrogo: ¿qué intimismo es éste? Un intimismo con visos de impudor. Hay, además, una dificiencia que me caracteriza al mismo nivel: la ausencia del drama. No es que yo sea insensible y que no me esté dado el sufrir, eso no, pero el drama del sufrir ni me pervierte ni me deforma, me añade intensidad pero no me resta confianza. Tengamos en cuenta, pues, las dos premisas sobre las que descansan mis pies conduciendo mi voz: el impudor y la inocencia. Y me pregunto a qué puede deberse esa especial atención que me han prestado los jóvenes, en un momento en que el corte entre dos generaciones reviste caracteres de sima abismal. Y tras muchas vueltas acabo por creer que ha sido el encontrarse con un hombre extremadamente civil, digamos civilizado, en el que no han podido marchitarse las raíces profundas de la anarquía vital. Sí, esto es lo que ha podido atraerles: la inocencia al desnudo.

Con ocasión de una entrevista que me hicieron unas jóvenes, acerca de

si era creyente, de lo que representa la muerte para mí y de cuál es mi opinión sobre la juventud, recuerdo que respondí: «Soy profundamente religioso, pero no creyente. No tengo creencias ni convicciones, sólo momentáneas certidumbres. Con respecto a la muerte, he acabado por comprender que es la verdadera espiritualizadora de la vida, la que comunica a nuestros actos y a nuestra misma alegría el eco de su incomparable intensidad». Creo en el hombre. La juventud y el hombre son una misma entidad, sólo que en unidades de tiempo distinto. Yo me eduqué, bien o mal, en *El retrato de Dorian Gray*, cautivo del ideal juvenil, del hecho de ser joven. Y he tenido que cumplir los setenta años para que mis libross salieran a la calle, revueltos en las bolsas estudiantiles.

No hay nadie menos optimista que yo. El optimismo es algo así como una nadería, una trampa de incautos. Los dos cerebros fecundantes del mundo moderno son alemanes, Schopenhauer y Nietzsche. Y también Marx. ¿Quién, sino ellos, con vehemente viraje, hicieron irrumpir en nuestros pulmones un aire nuevo y crudo que despertándonos de todos los ensueños, nos hicieron sentir la intrusión de un vigor doblado de pánico? Mi estar en el mundo podría troquelarse en dos endecasílabos que me oí germinar un buen día:

No hay nada dentro de mí que no me diga soy el vivo exponente de la nada.

Y ese vivo exponente que yo soy me salva. Porque la nada es sólo como contrapartida de la existencia. Todo vive y en eso reside el gran enigma de la existencia. Y en ese sentido, también la nada es algo.

Remitámosnos a la vida corriente. Soy un escritor como tantos. En lugar de hablar de mi obra, he preferido asumir un papel que me pertenece y hablar desde mi intimidad; más como hombre que como escritor, sumido por tanto, por así decirlo, en su enigma. Enigmas, eso somos, conocedores de técnicas y prácticas. ¿Quién somos en el fondo de nuestra raíz, y qué papel cumplimos, cada cual, en este que nuestro clásico llamó, con propiedad que no ha dejado nunca de actuar sobre mí su impronta viva, el gran teatro del mundo?

AZANCOT:

«Gil-Albert, artista impecable y antirromántico»

TODA aproximación a la obra de Juan Gil-Albert tiene que iniciarse con un interrogante: ¿Por qué la producción creadora de un artista verbal tan eminente y versátil —ha escrito poesía, novela, ensayo, memorias, aforismos— encontró durante treinta y cinco años, más o menos, tan escaso o nulo eco? Los jóvenes de las generaciones que se han sucedido desde la guerra tuvieron que buscar fuera de España lo que aquí hubiera podido proporcionarles Gil-Albert: un acceso a la problemática espiritual más acorde con las necesidades de los mejores, de aquéllos a quienes no onnubilan las luces inciertas de un presente por definición deleznable.

¿A qué, pues, se ha debido esa falta de reconocimiento que hoy, paradójicamente, acrecienta su prestigio a ojos de los más jóvenes? Para mí, la explicación reside en la singularidad extrema de su postura ante lo dado, de su visión del mundo, de su jerarquización de las prioridades espirituales, ante la cual toda diferencia política u otra se anula en el reconocimiento de una unidad de fondo frente a lo radicalmente ajeno, que en este caso, podríamos llamar el acristianismo de Juan Gil-Albert.

Por supuesto esto no debe entenderse en el sentido de que Gil-Albert sea anticristiano: en su obra abundan los testimonios de comprensión y de valoración de ciertas actitudes y realidades cristianas. Y además, a pesar de su radical extrañamiento del cristianismo, Gil-Albert conserva adherencias a éste, la más llamativa de las cuales pueden rastrearse en su actitud ante la homosexualidad —expuesta con extremo rigor y belleza en *Heraclés*—, actitud que presupone un intento de justificación frente a la condena cristiana de esa forma de amor. Gil-Albert entronca con un universo de ideas antagónico con el cristiano: el universo griego, pero con la singularidad de reducirse al ámbito de lo ético y de no ignorar la decisiva transformación del hombre occidental operada por el cristianismo.

Con toda probabilidad fue el descubrimiento de la estatuaria griega el que, desvelándole por vez primera la existencia del sexo en su plenitud y de esa peculiar simbiosis de lo físico y de lo espiritual que llamamos belleza, y uniendo a sus ojos erotismo y armonía carnal, abrió a Gil-Albert las puertas del universo griego. Praxis y teoría, poéticas, primero; enriquecidas con una dimensión ética, después, fueron así las vías de las que se sirvió para alcanzar el puesto desde el que hoy hace frente a lo dado.

Aunque Gil-Albert se ha servido indistintamente de los diversos géneros literarios para encarnar su actitud global frente a los elementos constitutivos del mundo, una lectura atenta de su obra revela que ha encontrado algunos de dichos géneros especialmente idóneos para ciertos elementos concretos. Se sirve de la poesía para asumir la aventura griega a través del caos cristiano. Para él la poesía no constituye un exutorio de sus pasiones, perplejidades y esperanzas, sino el lugar de un diálogo con lo que le es ajeno, gracias al cual él, yo y el mundo conservan sus respectivas autonomías y se acordan sutilmente en un milagroso equilibrio de lo objetivo y lo subjetivo.

Gil-Albert puede ser tenido por la antítesis del romántico, por cuanto reconoce al mundo su alteridad, reivindica los propios límites y se complace en ellos, establece esa distancia con lo otro que permite al diálogo, sin dejar de ser tal, convertirse en un solitario levemente irónico.

En este soliloquio es fundamental la aquiescencia silenciosa del interlocutor, y adecúa el tono de su voz a dicho soliloquio en un susurro elegante que coarta el desbocamiento de la pasión. Gil-Albert, pues, no se acerca al mundo con su yo constituido, sino en estado de disponibilidad absoluta, siendo en su confrontación con ese mundo donde su yo se constituye, a través de un proceso que tiende a delimitar las respectivas esencias de las dos fuerzas encontradas. El yo que así emerge no ha perdido en nada su disponibilidad originaria —el poeta se resiste a identificarse con las manifestaciones de su yo en el pasado— es un yo que existe sólo en el poema, y Gil-Albert, distanciado de él, lo observa con curiosidad, teñida en ocasiones de humorismo: Narciso prudente que no confunde la imagen con la realidad, que sabe de la relación entre ambas, pero que no fuerza una identificación que, imposible de suyo, sólo puede ser concebida como algo que vulneraría esos límites de lo humano que el poeta tan celosamente defiende.

Para conseguir delimitar la esfera de actuación del hombre y mantener a éste en su esencia, para proporcionar a la ética un fundamento objetivo, para asignar al arte una función a la medida de la naturaleza humana, Gil-Albert ha tenido que enfrentarse con lo humano desquiciado por el cristianismo. Este enfrentamiento con el cristianismo, que en el fondo no ha constituido sino un alejamiento de él, es —creo— la causa fundamental del silencio durante años sobre la figura y la obra de Gil-Albert, silencio que sólo se ha roto una vez que las generaciones nacidas tras la guerra civil —acontecimiento que marca el fin de la vigencia comunitaria del cristianismo en nuestro país— ha podido alzar su voz.

Hoy, Gil-Albert comienza a ser reconocido como se debe: como un artista impecable —sin precedente aquí— que rompe el cepo asfixiante en que estaba presa la cultura española, haciendo factible el vuelo hacia la libertad espiritual, hacia la aventura.