

**Datos
sobre
una poetisa
perdida**

Ha muerto la que en su día encarnara las mórbidas delicencias de las heroínas de F. Scott Fitzgerald, ya en las cuevas del «jazz» europeas, junto a lienzos de trazo tembloroso —Hemingway paseando nocturnamente a lo largo de un Sena desleído—, ya en los salones de un castillo culminando una montaña panzuda por el virulento diamante alojado en sus entrañas.

Louise Bogan —obsesionada perseguidora de los paraísos panto-democráticos cantados por Whitman— nació en 1897, en el seno de una familia de ascendencia irlandesa. Casada a los diecinueve años, a los veintitrés era madre y viuda; a los veintiocho, esposa en segundas nupcias; a los cuarenta, divorciada. En el interín, se había convertido en una figura característica y representativa de lo que fue la poesía del «Jazz Age», época en la que la literatura norteamericana se plantea por vez primera la problemática de una creación que sirviera de revulsivo, de sátira y parodia ante una sociedad «descompresionada» por la consumación de la primera guerra mundial, en la que el viraje de las conciencias produce un profundo tajo entre aquellos valores idealistas, ingenuos y fideizantes de principios de siglo, y los posbélicos, producto de un análisis materialista de los hechos y de una actitud consecuente y, por tanto, iconoclasta. Es la época del «Gran pánico rojo» y las deportaciones.

En 1927, Sacco y Vanzetti, «bastardos anarquistas» según el juez que en 1920 los condenara —Webster Thayer—, son electrocutados, únicamente culpables de ser extranjeros y radicales en una sociedad borracha de xenofobia y de ilusiones perdidas. Las faldas se acortan hasta la rodilla y el «whisky» se disfraza en tazas de porcelana. La Bogan consigue en 1930 el Premio John Reed Memorial y, en 1938, el Helen Haire Le-

vinson, ambos concedidos por la revista «Poetry». En 1931 se hace cargo de la sección crítica de la revista «New Yorker» y durante los años 1945-46 desempeña en Washington la labor de consultora de poesía en la biblioteca del Congreso.

«Sólo me preocupo por mantener el anonimato de mi vida», son las palabras quizá más esclarecedoras de la tragedia de una mujer que vivió la frustración colectiva de toda una generación de escritores norteamericanos. Fuera de sus textos, es una de las figuras literarias contemporáneas más escueta en cuanto a noticia sobre sus rasgos personales. De ella sólo se sabe que era «... esbelta, de quebradizo pelo oscuro, aquilinas facciones y profunda mirada». En el monumental «Twentieth Century Authors. A biographical dictionary of modern literature» es una de las escasísimas reseñas que carece de testimonio gráfico.

A los setenta y tres años —y W. H. Auden se preguntaba: «¿Quién de nosotros se escapará a esta edad del flagelo de la ley?»— ha dejado de existir Louise Bogan, quizá la poetisa más frágil, romántica y aterrorizada que haya escrito sobre la cumbre de la montaña diamantina. «En el sueño, el terrible caballo comenzó a patear en el aire, tratando de alcanzarme con sus golpes/por sus crines se derramaba el terror guardado durante treinta y cinco años/ y un desquite igualmente antiguo, o casi, alentaba a través de su nariz».

Entre sus obras destacan: *Body of His death* (1923), *Dark Summer* (1929), *The Sleeping Fury* (1937), *Poems and New Poems* (1941) y *The Blue Estuaries*, recopilación de los poemas escritos hasta 1968. En 1951 publicó el ensayo crítico y antología *Achievement in American Poetry, 1900-1950*, esencial para el conocimiento de los orígenes, influencias, tesituras y alcances de la poesía norteamericana de la época. (Existe traducción castellana de Juan Ferraté: «Poesía Americana, 1900-1950». Editorial Juventud. Barcelona, 1955.) ■

EDUARDO CHAMORRO.

ARTE

La actualidad del arte no siempre le ofrece al cronista una pauta mínima para la síntesis unificadora. Estos días madrileños nos ofrecen tres exposiciones que, cada una a su manera, son ejemplares: la de Baltasar Lobo, el escultor español de París; la de Lucio Muñoz y la de Agustín Redondela. Dejo aparte la primera para dedicarle la próxima crónica: la escultura de Lobo, porque nos llega desde

mos primero de uno y luego del otro.

**LUCIO MUÑOZ
(Pinturas
en la Galería
Juana Mordó:
obra gráfica
en la Galería
Egam. Madrid)**

Lucio es uno de los jóvenes maestros contemporáneos en quienes más se ejemplifica el hecho de que la pintura de nuestros días también es una tectónica. Es que, en su caso, esa peculiaridad se ha ejercido incluso enfáticamente: parece como haberse complacido en declarar que sí, que ahí está la huella topográfica de una madera provocada por la

to que Lucio necesita el relieve: una cierta accidentada volumetría. Pero lo que necesita no es el relieve en sí mismo, en función escultórica, sino una consecuencia lateral del relieve, llamada *sombra*, la cual, como oposición a las eminencias luminicas de su obra, es capital en su argumentación pictórica. Su argumentación pictórica, que es... sí, el paisaje; un cierto paisaje. Un paisaje no ensoñado, sino, acaso, levemente insinuado: aludido y, al mismo tiempo, eludido. La pintura de Lucio Muñoz nos está diciendo siempre que no practica la ideología de la anti-representación —que no la practicó nunca—, pero que nunca se dejó ganar por la demagogia de una lógica representativa. Sus «paisajes», de pronto, inician una



Proyecto para un amanecer general.

fuera, merece atención especial. Pero a Redondela y a Lucio... ¿cómo los unificamos? No, no los unificamos. Yo iba a decir que uno, Redondela, hace pintura de paisaje, mientras que el otro, Lucio, hace paisaje de la pintura; pero eso, que es verdad, no es más que una frase. También el otro, también Lobo hace un paisaje con el cuerpo de la mujer. Pero... No, hablé-

gubia y el cincel, a la que el pintor le ha violado toda su planimetría original. Y es natural que sea así. Lucio es un pintor que nos enseña su idioma pictórico desde la primera palabra. Pero es que Lucio es un pintor que tiene un idioma pictórico. No hablaré una vez más de su alfabeto ni de su lexicografía; hablaré —levemente, como la ocasión exige— de su morfología. Es cier-

expresión perspectiva que, en efecto, parecen conducir a la distancia, pero que, de pronto, se vuelven contra sí mismas y retornan a un primer plano, renunciando bruscamente también a su condición geográfica, en incluso topográfica, para recuperar una como dormida zoología... En esta ocasión, Lucio nos ha ofrecido también, junto a la obra pictórica expuesta en Juana Mor-

RELIGION

H. CHAIGNE Y OTROS: «CRITICA DEL CAPITALISMO», EDITORIAL NOVA TERRA.—Los religiosos franciscanos laicos que están unidos en el movimiento «Frères du Monde», han escrito este libro colectivo que recoge con acierto una crítica documentada y humana del capitalismo en la actualidad.

El excelente libro de Germain —otra crítica divulgativa— se había quedado un poco anticuado, y era necesario publicar algo más actual, como es este libro. La seria formación social y económica de los autores avala la seriedad del libro, dentro de su aspecto vulgarizador.

L. DEWART: «EL FUTURO DE LA FE», EDITORIAL NOVA TERRA.—Este es quizá el libro más importante publicado por un pensador católico en los últimos diez años, y uno de los más valientes y serios para hacer la renovación que deseamos, y que va intentando infructuosamente abrirse paso desde hace cien años.

Se centra —como es natural— en el tema básico, sin el cual sólo se va por las ramas: que es el tema de Dios.

Si tanto hablamos de desmitologizar —traducir los mitos al lenguaje actual, sin eliminarlos— y aun de arrancar los mitos religiosos, de una vez para todas, de nuestra vida y lenguaje, todo eso resulta palabrería vana si no ensayamos de una vez, tal como hace Dewart en pionero.

El Catecismo Holandés es sólo un tímido ensayo (laudable, por supuesto) —por más que se haya dicho lo contrario en España— de desmitologizar. En cambio, el libro de Dewart —un profesor universitario seglar— es algo más que eso: es el intento de desechar todo mito y todo antropomorfismo en el lenguaje y concepto acerca de Dios. Y por medio de este saneamiento del lenguaje —en el sentido más profundo de la palabra—, arrancar de la vida la paralizante alienación religiosa en que se encuentra todavía muchas veces el creyente.

Ya sé que esto no es más que un paso, por importante que sea. Pero, mientras no vayamos a una acción de limpieza de las creencias semimíticas, o míticas, que están encamisando nuestra fe, no podremos, de verdad, entregarnos a la acción en el mundo, porque siempre habrá en el fondo de nuestra subconsciencia, una reacción paralizante por intermedio de esa falsa imagen o idea que conservamos de Dios.

P. ARRUIPE Y OTROS: «EL RIESGO DE LA EXPERIENCIA RELIGIOSA», EDITORIAL MAROVA.—Un breve libro lleno de interés. Es una confrontación, acerca de la experiencia religiosa, entre creyentes y no-creyentes.

Para los católicos se hace digna de especial meditación la intervención del profesor marxista, de matemáticas, Lombardo-Radice, que postula una original actitud del marxismo ante el cristianismo, y que —por otro lado— supone un punto de vista abierto en casi todas las cuestiones humanas y religiosas, dentro de esta corriente social. ■ E. M. M.



Redondela: «PAISAJE».

dó, obra gráfica expuesta paralelamente en la Sala Egam. Ahí el pintor renuncia voluntariamente a su recurso tectónico. Pero, en cambio, se acentúa esa extraña polivalencia argumental de mundos indecisos, ambiguos...

La actual obra de Lucio ha ganado mucho en concreción. No en concreción argumental, pues eso sería como negarse a sí misma, sino en concreción estructural y, por así decirlo, pictórico. Se ve que Lucio puede superar perfectamente la etapa de sus colores fundidos, los cuales, dicho sea de paso, eran un excelente recurso en sus manos.

AGUSTIN REDONDELA (En la Galería Biosca)

De entre todos los pintores que integran esa nómina indecisa que llamamos "Escuela de Madrid" ("la escuela de cercanías" le llamaba maliciosamente el pobre Pancho Cosío), Agustín Redondela es el más fiel al paisaje. Prácticamente, toda su obra es paisaje. Y, sin embargo...

Y, sin embargo, si otros hacen la pintura dominada por

el paisaje, Agustín Redondela hizo siempre un paisaje dominado por la pintura. No estoy señalando una virtud ni un defecto: señalo una característica. Por ejemplo: Benjamín Palencia es un pintor devorado por el paisaje; él mismo es paisaje. Redondela, no. El no es como un árbol ni como un pedrusco en el rastrojo. El pinta porque es espectador, porque no es lo que pinta. Lo que nos ofrece no es la traducción de sí mismo, sino su visión cordial de algo con lo que se siente muy identificado.

Yo creo que es importante comprender esto para poder comprender correctamente la posición singular de Redondela en eso que se llama "Escuela de Madrid". Iba a escribir aquí que él es el que usa al paisaje más desde la inteligencia, pero eso puede mover a equívocos y, además, iba a tener que explicar que, en este caso, la inteligencia no es necesariamente una categoría pictórica... Lo diré de otra manera. Atendamos a esta exposición. El recurso cromático está ensordecido y completamente a merced del pintor; llega sólo a donde el pintor quiere que llegue y ningún cuadro se deja dominar por

esa demagogia pánica que el paisaje promueve casi siempre. Pero, además, y es lo sorprendente de esta exposición, lejos de que ella esté dominada por su pictoricismo, por su cromía, por sus recursos pictóricos —lo cual sería lo natural, tratándose de paisaje—, está dominada... por su grafía, por su estructura, por sus esquemas. Es decir, que la exuberancia pictórica está perfectamente sometida a la dictadura de la inteligencia. Eso es muy raro en un paisajista de verdad como es Agustín Redondela. ■ MORENO GALVAN.

TEATRO

Ante dos Festivales Internacionales

Ahora que se anuncian los dos primeros Festivales Internacionales de Teatro en Espa-