



**Colección  
KUNY  
verano 1971**

Boccaccio ha sido también este año el marco justo para la presentación de la colección verano 71 de trajes de baño KUNY, la marca española de alcance internacional. Las novedades de la actual colección KUNY incluyen principalmente en la creación gráfica de los estampados. Encarnación Domenech —creadora de KUNY— ha utilizado colores calientes, a la vez que ingenuos. Motivos de animales salvajes de la fauna africana componen el elemento decorativo de una parte de la colección. Reaparece la tendencia «azteca», que tanto éxito obtuvo en la colección de 1969 y que, sorprendentemente, no ha perdido su actualidad. Y los estampados de tipo hawaiano, clásicos en todas las colecciones de KUNY, también se reflejan en la actual. Grandes flores de todos los colores, contrastando con fondos de distinto tono.

La brillante recepción de Boccaccio sirvió también para la elección del modelo de traje de baño que oficialmente será utilizado para la elección de «Miss Europa 1971» y la de «Miss España 1971».

**A  
RTE**

Ya no nos acordamos de cómo eran las cosas hace pocos, muy pocos años. Ya no nos acordamos de cuando, para defender lo que pretendíamos defender, teníamos que estar preparados para defendernos también del posible ataque de nuestros enemigos conceptuales. Hablo del tiempo en que «la vanguardia» era realmente militante: de cuando cualquier opinión respecto al arte comportaba una actitud polémica. Ya no pasa nada de eso. Es que la batalla está ganada. Pero, a la vista de una exposición como la de Carmen Laffon, no puedo evitar suponer. Supongamos que algunos de aquellos proyectos señores, nuestros enemigos conceptuales de entonces en la Sevilla de mi juventud y de la niñez de Carmen, vieran esta exposición. Se frotarían las manos, tendrían entre ellos un significativo tacto de codos, se guiarían pícaramente y dirían entre

ellos: llegar desde toda la barahunda de nuestro siglo.

**La exposición  
de dibujos  
de Carmen Laffon:  
en la galería  
Egam, Madrid**

¿Pero qué es lo que estoy haciendo? ¿Polemizando ahora con los fantasmas? Dejémoslos de alancear moros muertos.

Efectivamente, el mundo de Carmen es el de la intimidad. Desde el primer momento se piensa en Proust. No quiero citar de memoria, porque citaría mal y vendría algún fiscalizador a llamarme al orden, como me ocurrió, no hace mucho, cuando cité —mal— a Lautréamont. Pero pienso —es tan evidente el paralelo—, cuando veo esa niña enferma tendida sobre su cama, en el niño enfermo que evoca ese escritor que anda buscando el tiempo perdido, y que a partir del más nimio accidente de su pequeño entorno —un rasguño de la pared, por ejemplo— es capaz de elaborar un mundo de extrema fantasía...

¿Pero qué estoy haciendo? Me estoy entregando al juego del literaturismo... Pues, si,



ellos: el tiempo ha venido a darnos la razón.

Pues no, señores: el tiempo tampoco les da la razón en este caso. Para alcanzar esto que alcanza Carmen Laffon en esta exposición hace falta estar situado en un ángulo conceptual absolutamente distinto al que están ustedes. Voy a ver si consigo explicarlo de una manera extremadamente sintética: Hoy, para ver con entera plenitud a Velázquez, hace falta estar situado, por lo menos, en Picasso. Ustedes tampoco ven a Velázquez. Y para ver verdaderamente a la intimidad, como lo hace Carmen, hace falta

Y no hay que tenerle miedo a las conclusiones incluso literarias si una realidad, que puede traducirse literariamente, informa la pintura de Carmen. De Carmen o de quien sea. En definitiva, la pintura de Carmen —en este caso, el dibujo de Carmen— tiene la virtud de hacernos revisar muchos conceptos.

La respuesta a todas las conclusiones que se nos podrían formular en ese orden podría establecerse más o menos así: La pintura de Carmen —como toda pintura que lo sea verdaderamente—, se cimienta en una realidad. Y claro está que esa realidad podría tener también su ver-

siendo literaria, pero no dejaría por eso de ser «realidad». Un artista verdadero no puede tenerle miedo al origen de su realidad. Lo malo sería una realidad sin origen... es decir, una representación sin ningún contenido... ¿Pero no está dicho ya todo en ese sentido? ¿A qué seguir polemizando por ese camino?

Y ahora resulta que Carmen vuelve sobre las viejas representaciones menospreciadas por la vanguardia... Pero no. Veamos (las cosas con calma. No vuelve sobre ellas. Encuentra representaciones que, en cierto modo, podrían recordar a las viejas, en su camino profundizador de ciertas realidades íntimas. Pero no son, ni mucho menos, las viejas «representaciones». Remarco la palabra. Aquellas, difícilmente sobrepasaba el nivel de representaciones. Estas, las de Carmen, lo son también, evidentemente, pero añaden al mero dato de su pura presencia, una infinita ley de alusiones adyacentes. La pintura y el dibujo académicos era, efectivamente, representativo. Nada más. Lo que hace Carmen es... no voy a detenerme en el umbral de la palabra: Lo que hace Carmen es poesía. Habrá que explicarse. Yo no sé si la definición puede ser aceptada canónicamente o académicamente. Digo, por aproximación, mi idea de la poesía. Pues poesía es aquello que carga de realidad a la obra de arte. Mejor dicho, la poesía es aquello que logra convocar a una serie de realidades en la obra de arte. Las realidades acuden, aun cuando no se las sepa definir. Pero están allí: se advierte su presencia invisible.

Pues la pintura académica no convoca a nada. Lo que está en ella es lo que se ve y nada más. La pintura de Carmen tiene, a lo que se ve, claro, pero esa presencia está convocando a infinitas ausencias... ■ J. M. MORENO GALVAN.

**L  
IBROS**

**La poesía última  
de José Angel  
Valente**

Mediada la pasada década, los poetas más representativos de la generación dada a conocer en los años cincuenta habían entrado ya en su pe-

riodo de madurez y, con la irracional mecanicidad propia de jóvenes promesas, se convertían, de jóvenes establecidos. Ciertamente, libros como *Moralidades*, de Jaime Gil de Biedma; *Tratado de urbanismo*, de Angel González; *La memoria y los signos*, de José Angel Valente; *Alianza y condena*, de Claudio Rodríguez, o *Palabras a la oscuridad*, de Francisco Brines quedarán entre lo más valioso de la poesía española de posguerra. En el conjunto de estos poetas, sin embargo, el caso de Valente es singular; ninguno ha sentido como él la experiencia de un replanteamiento fundamental del propio problema poético y —aunque haya sido a costa de arriesgarlo todo—, ninguno ha conseguido, dar como él el salto que separa al poeta simplemente notable del poeta de real importancia. En algunos aspectos, *La memoria y los signos* (1966), era ya un gran libro; era, en todo caso, un libro excelente, y sin lugar a dudas la culminación de la manera iniciada en los anteriores títulos del autor. *Siete representaciones* (1967) era igualmente una obra muy destacada. Pero, a partir de *Breve son* —su libro más desigualmente acogido por la crítica, que aún se mostraría más indiferente a la siguiente entrega de Valente, *Ceremonial para la inauguración de (un monumento)*—, Valente, con una sinceridad y audacia poco comunes, emprendió un resuelto camino experimental, que no dejaría de sorprender o desconcertar a su público. El esquema usual de la generación era roto y Valente aparecía, cada vez más, como un nuevo Cernuda, y ello en el sentido más auténtico y genuino; no era en absoluto un epigono, un corifeo poscernudiano, sino que repetía el gesto que hizo la grandeza de Cernuda: la soledad. Quizá ningún poeta, de los que formaban su grupo generacional —si realmente lo hubo—, ha tenido tanto valor y tanta lucidez para plantearse la necesidad de ir más allá de los propios logros. El poeta que ha escrito *El inocente* (1) ha conseguido, a costa de la arriesgada y difícil aventura de sus dos anteriores libros, un salto cualitativo único en su generación. Hasta el presente, Valente era un poeta muy notable; era, incluso, un poeta excelente; este libro le acredita ya como algo más: un gran poeta o, si se quiere, un poeta total.

El estilo de Valente es inconfundible; ya aparecía, más

(1) Editorial Joaquín Mortiz. México, 1970.

sumariamente, en su primer libro, *A modo de esperanza* (1954). Es un estilo poco común en los poetas españoles. Se caracteriza por la saqueada la concentración expresiva, la ausencia de verbalismo, cierta áspera concisión. La temática es a menudo sombría, crepuscular, reflejo de una sociedad en crisis; la nota sarcástica y desesperanzada, lo aludido o elidido, las zonas sombrías, el examen implacable del propio proceso poético son las principales constantes de *El inocente*. Valente es ante todo un moralista, y su poesía está en las antípodas de la elegante frivolidad —cómplice, en última instancia, de la reacción— que caracteriza a otros poetas de su generación. El amor, que aparece frecuentemente en su poesía, está presentado en forma absolutamente ascética. No se trata de erotismo o de pasión del sentimiento; es el amor como instrumento de liberación, en la más genuina tradición surrealista. Las alegorías son escuetas, a menudo oscuras, como mensajes cifrados que se proponen principalmente inquietarnos; quizá no aludan a nada concreto más allá de sí mismas, como no sea a nuestra propia inestabilidad esencial, a nuestras contradicciones, al peso muerto o el callejón sin salida que la poesía académica se propone ante todo ignorar. Lautréamont, Rimbaud o Artaud serán lógicamente los puntos de referencia de esta poesía. Ya en *Breve son*, Valente hacía suya la conocida consigna de Ducasse: «La poesía debe tener por objeto la verdad práctica». En *El inocente*, el poema de homenaje conjunto a Lautréamont y Rimbaud —cuya fuerza des cansa principalmente en su extraordinaria convicción y rotundidad— o el homenaje-collage a Antonin Artaud nos hablan de la fidelidad de Valente a la única corriente auténticamente revulsiva de la poesía moderna.

Se ha desfigurado, con demasiada frecuencia, la imagen de Cernuda. Cernuda es grande principalmente por la ejemplar honradez de su trayectoria, y no desmintió nunca sus orígenes vanguardistas. El poeta de *Desolación de la Quimera* y el de *Los placeres prohibidos* es el mismo. Y más aún: nos dice lo mismo. De ahí que sean esterilizantes y, en último término, anticernudianas las corrientes mímicas que, centrando su atención en el sector formalmente más clásico de la obra de Cernuda, ignoran toda su significación vital, su violenta

subversión de las pautas de conducta de una sociedad alienante poesía amaestrada, académica, cuya condena el mismo Cernuda pronunció en un poema inolvidable: *Birds in the night*. Como Cernuda, Valente ha aprendido la verdadera lección de Rimbaud; de ahí que ningún otro poeta español sea tan auténticamente cernudiano. La poesía de Valente, en el momento de su madurez, se replantea a sí mismo y proyecta su acción corrosiva sobre una realidad a menudo brutalmente abyecta. Los últimos poemas de Valente —a veces de sorprendente laconismo y poder de síntesis— son a un tiempo sondeos o inquisiciones en el lenguaje y en la vida —es decir, en el poema y en la verdad práctica—. Cualquier indulgencia sentimental ha desaparecido; así, los poemas que evocan recuerdos de infancia o adolescencia del poeta —ya extremadamente parcos de efectos en *A modo de esperanza* o *La memoria y los signos*— están exentos de toda complicidad afectiva. El tono es casi siempre frío y neutro; cuando el poeta accede a introducir en su dicción serena, enunciativa y distante algún elemento de énfasis, será para poner entre paréntesis el material poético o para distorsionar el lenguaje por el sarcasmo más negro, desesperanzado e hiriente. Los elementos temáticos «nobles» —así, por ejemplo, las referencias mitológicas— están brutalmente desmitificados, reducidos al nivel de la cotidianidad. Incluso el poema histórico —del que en *El inocente* hay un solo ejemplo, dedicado a la grandiosa y solitaria figura de Miguel de Molinos—, lejos de toda tentación decorativa, se convierte en un monólogo angustioso del poeta con la figura evocada.

El sentido de *El inocente* es el de toda gran poesía: la negación de lo usual, de lo aceptado, la contravención de lo establecido —empezando por la propia poesía, por el propio hecho poético. Desde una madurez expresiva nada frecuente, Valente ha sabido dar su parte a la sombra, al silencio, a lo no descado, a la rebeldía en suma. Con demasiada frecuencia la poesía es entre nosotros lo que Dylan Thomas llamaba «un oficio o aburrido arte»: un ejercicio retórico, en suma. *El inocente* es auténtica poesía, es decir: poesía que tiene por objeto la verdad práctica. Quizá esta voz solitaria no sea de momento comprendida. Acostumbrados a la lectura de los

versos, ¿habremos olvidado que la poesía es algo más y, sobre todo, algo distinto? Se impone una mayor precisión en el vocabulario: no parece aconsejable que la misma palabra pueda designar a la poesía académica y a la poesía que se propone un cometido liberador, es decir, a la poesía de vanguardia. ■ PERE GIMFERRER.

### La historia de nuestra adolescencia

El hombre de clase acomodada no es arrojado al mundo cuando nace, como sucede con los otros. Goza del privilegio de crecer en esa incubadora que es la familia cerrada y protectora o el internado si se trata de chicos campesinos. Se le permite el



J. M. Vaz de Soto.

enfrentamiento con el mundo una vez que ha superado la adolescencia, es decir, cuando se le supone preparado. Su inserción en la vida no se hará, por tanto, en condiciones precarias, de «busca», sino con todas las garantías. Los internados —casi siempre regentados por religiosos— han cumplido tradicionalmente esta tarea de establecer un paréntesis antinatural en la historia de miles de muchachos. En esquema, el objetivo de estos centros es separar al adolescente del adolescente

del otro sexo (el pecado), de someterle a unos aprendizajes y una disciplina rígida (el deber) y de preservarle de toda información «perniciosa» (el orden). Sin embargo, todo hombre es arrojado a la vida cuando nace e incluso antes. De aquí la rebelión típica de todo internado.

La rebelión de unos colegiales y su desconcierto posterior es el tema de la primera novela de José María Vaz de Soto. James Joyce, Pérez de Ayala, Mario Vargas Llosa acuden sin esfuerzo a la memoria después de haber leído «El infierno y la brisa» (1). El microcosmos que ha levantado Vaz de Soto no se regrega el radical anticlericalismo de «A. M. D. G.», no alcanza la temperatura religiosa y política de «El retrato de un artista adolescente», ni conoce procedimientos tan sádicos como «La ciudad y los perros». En el caso que nos ocupa, la mediocridad del internado es sintomática de nuestra sociedad. La religión es formularia, la cultura librecia, la autoridad torpe. La ironía de Vaz de Soto recae especialmente sobre estas pobres compensaciones que el internado ofrece a unos adolescentes arrancados de la experiencia amorosa, obstaculizados en el desarrollo de su sensibilidad ante la vida de la Naturaleza, desviados de una libertad presentida. El acopio de unos saberes fosilizados no resiste la comparación con el placer que hubiera podido ofrecer el contacto con la Naturaleza, la amistad, el amor y la elección de un camino. Ironía y tristeza consiguen una narración distanciadora y entrañable al mismo tiempo. La cita en francés que precede a la novela nos informa ya del fracaso que sobrevendrá a la rebelión común: «Los alumnos, después de una prueba de fuerza, consiguen hacerse con el poder. Es el reino de la libertad, pero también del desorden y de la anarquía. Poco a poco llegan a comprender que la revolución es imposible a su nivel porque no han aprendido el uso de la libertad...». La historia de los personajes de Vaz de Soto es la de tantos adolescentes que tuvieron que enfrentarse no ya con el mundo real, sino con un mundo enrarecido, falsificado, condenado a rebelarse sin disponer de los elementos suficientes para extraer de la experiencia unas conclusiones válidas. El privilegio de hijos de familia se torna pe-

sadumbre íntima, marca definitiva: «Esta sombra triste del colegio —se dice de un personaje— es algo que ha pasado en tu vida, que te ha marcado para siempre, seguramente más que la ruina de tu pueblo y de tu familia».

Vaz de Soto se ha servido de una técnica plural para conseguir su propósito narrativo. En ocasiones pone voz de adolescente, en otras emplea la segunda persona, en otras es el creador omnipotente, introduce páginas de diario, inserta diálogos que recuerdan los de «El retrato del artista adolescente»: cultos, irónicos, divertidos. Creo que a veces la prolijidad resta eficacia a la narración y que, en general, el autor no ha seleccionado suficientemente un material valioso. En definitiva, uno piensa que este es casi el precio obligado que debe pagar todo novelista en su primera salida. Y Vaz de Soto, andaluz de Huelva, catedrático de Literatura en el Instituto de Vitoria, de treinta y tres años, es un novelista ya. ■ CESAR ALONSO DE LOS RIOS.

### Dos obras tempranas de Peter Weiss

La editorial Grijalbo, que había publicado «Persecución y asesinato de Jean Paul Marat» y «La indagación», incluye ahora en un solo volumen dos obras del mismo autor, «Noche de huéspedes» (estrenada en noviembre del 63) y «De cómo el señor Mockinpott consiguió liberarse de sus padecimientos», escrita en su mayor parte en el 63, aunque concluida cinco años más tarde. Ambas versiones son de Alfonso Sastre —sobre una traducción de Pablo Sorozábal Serrano— que ya hiciera, utilizando un seudónimo, la del «Marat-Sade», y ya con su nombre la de «Trotsky en el exilio», este último un texto político capital en el discurso lúcido e insobornable de Weiss.

No hace falta recordar que nos hallamos ante uno de los dramaturgos más ricos y estimulantes del teatro contemporáneo. Lo que, como es lógico, presupone no sólo un discurso ideológico valioso sino la correspondiente propuesta de unas formas teatrales abiertas e innovadoras. Porque con Weiss, en tanto que autor importante, se cumple la norma de que nuevos contenidos plantean la búsqueda.

(1) «El infierno y la brisa». EDHASA, 1971.