



DE
1973
A
1974
CON HUMOR
Y CONTESTACION

CHUMY-CHUMEZ

Una biografía

El libro más internacional del humor español. Publicado ya en Italia y Francia, próximamente en los Estados Unidos.

200 pesetas.

OPS

Mitos, ritos y delitos en el país del silencio.

«Nuevo libro de OPS, nuevo estremecimiento, nueva culminación de una obra que va constituyendo uno de los acontecimientos más importantes de nuestra cultura inmediata» («Informaciones»).

200 pesetas.

COMIX UNDERGROUND USA 2

Nuevas aventuras de los héroes de la contracultura con una excelente introducción sobre el tema de Ignacio Fontes.

200 pesetas.

Le recordamos que aún está a tiempo de adquirir el primer volumen COMIX UNDERGROUND USA 1, al precio de 150 pesetas (segunda edición).

EDITORIAL FUNDAMENTOS.

Caracas, 15. Madrid-4.
Teléfono 419 55 84.

ARTE • LETRAS • ESPE

al Williams hombre; ese regusto que muestra por las cosas (y a veces por las más simples) no provoca nunca una enajenación sensorial en el Williams poeta, sino que le impone una dura labor, a través de la cual las sensaciones se hacen objetos verbales, evitándose así el empequeñecimiento, el empobrecimiento, de la realidad limitada únicamente a la significación estricta que la mirada del hombre le otorga. La palabra, en el poema de Williams, adquirirá plena entidad, no estará sometida a una significación, sino que será, aparecerá como una realidad esencial, ontológica.

«El poema de Williams —dice Octavio Paz— es complejo y desigual. Al lado de fragmentos mágicos o realistas de gran intensidad, largos trozos deshilvanados». Pero lo que realmente nos puede interesar de la poesía del norteamericano es su pureza (sin falsos eufemismos); pureza de la que la imaginación es, en un elevado porcentaje, su fuerza generadora. Piénsese que Williams, íntimo de Pound, fue también gran amigo de Allen Ginsberg, padre del movimiento beat. La poesía de Williams es fundamentalmente sustantiva («Pero hay todavía, si se mira bien, unas cuantas hojas/amarillas meneándose/bastante lejos, una aquí, otra allá/temblando vividas»), recorrida por una tersura y una claridad impresionantes, y todo ello gracias a la esencialidad que el escritor le otorga a la realidad, gracias a que prescinde de todo aditamento anecdótico, historicista, que no hace otra cosa que relegar aquella realidad a los estrictos y convencionales límites de la significación concreta, y por lo concreta parcial. La poesía, como tal creación, nace precisamente ahí, en el tránsito desde la valoración referencial de la realidad a su radicalización ontológica. Porque es entonces cuando la palabra adquiere valor total.

Y, justamente, donde brota ese sentimiento de hermandad en que hombre y realidad se hacen uno. Las cosas así no se enmascaran, no se hacen falaces o hipócritas, sino que aceptan libremente esta comunión; porque la palabra que las nombra no las cubre, sino que las muestra cada vez más verdaderas. Y este es el proceso poético de Williams, al que se viene a sumar un nuevo sentido de los actos, una moral pura también, radical también, que valora íntimamente las acciones, único vehículo que hay para ser íntegramente hombre. Leyendo ese estremecedor poema, «El gorrion», nos damos cuenta de que, a pesar de su pureza esencial, la poesía de Williams vive en el tiempo y para el tiempo («Práctico hasta el fin, lo que triunfó/al cabo/fue el poema/de su existencia [...] Ese fui yo,/un gorrion./Hice lo que pude,/adiós»). O «A Elsie», poema en apariencia simple e intrascendente, pero cuya valoración dramática alcanza límites insospechados. O ese otro, «Retrato proletario», cuya elementalidad se alza como verdadero revulsivo en medio de esas ruinas vivas del futuro, de que habla Octavio Paz: «En esos inmensos basureros industriales han parado la filosofía y la moral del progreso. Con el mundo moderno se acaba el titanismo del futuro, frente al cual los titanismos del pasado —incas, romanos, chinos, egipcios— parecen infantiles castillos de arena.

«Es difícil/sacar noticias de un poema», dice Williams. Es difícil, sí, saber hasta qué punto la poesía sigue siendo, o no, un arma cargada de futuro, «pero los hombres —sigue diciendo nuestro escritor— todos los días/mueren miserablemente/por no tener aquello que tienen/los poemas»; a saber, la pureza, la limpieza y la verdad de las cosas. «Oyeme;/también a mí me toca esto,/co-

mo a cada hombre que ansía/morir en su cama/ reconciliado». ■
JORGE RODRIGUEZ PADRON.

A propósito de un cancionero

La edición del «Primer cancionero flamenco», de Manuel Balmaseda (ZYX, serie S, número 32), en un clima de exaltación folklórica aquejado de alguna beatería, pone de nuevo sobre el tapete el espinoso problema literario y sociológico que supone la adecuada valoración de la poesía popular. El de Balmaseda —del que sólo conocíamos alguna referencia erudita— viene avalado por el prestigio humano de su autor, un obrero del ferrocarril nacido en Málaga y muerto legendariamente «de hambre» al cabo de una vida penosísima. Lo poco que de ésta sabemos procede de la noticia contenida en una carta de Luis Montoto a Machado padre, con motivo de la muerte del «honrado obrero», que el actual prologuista Ortiz Nuevo ha tenido el acierto de incluir en su edición. Comparto la emoción devota de Ortiz Nuevo, pero estimo imprescindible situar debidamente la obra de Balmaseda de cara a una justa apreciación de sus valores estéticos y de su significado sociológico, y al objeto de evitar que, una vez más, cunda la imagen romántica y místicoide del poeta popular desencajada de su horizonte, y privada, por ello, de su verdadera dimensión.

El «Cancionero» de Manuel González Balmaseda —o Balmaseda González, según he visto escrito alguna vez— apareció en 1881, coincidiendo, como nota su prologuista, con la aparición de los Machado Álvarez y Rodríguez Marín; es decir, en un momento de notable interés por la producción y los estudios folklóricos. Es preciso notar, sin embargo, que este interés por las

formas poéticas populares no era entonces nuevo, sino que estaba llegando a su cumbre tras una larga evolución y, cuando menos, tras veinte años de intenso desarrollo, circunstancia que obliga a enjuiciar la obra de Balmaseda sobre este ancho fondo literario y desautoriza la presentación de su imagen aislada. En efecto, durante la década de los sesenta y después de ella son muchos los poetas cultos que tratan de aproximarse a la expresión popular por causas que no caben aquí, pero entre las que convendría adelantar la derivación populista del espíritu romántico, así como la creciente presencia del pueblo alrededor del 68. Hay, pues, quien recoge composiciones vulgares, quien trata de imitarlas y quien conjuga ambos propósitos, siempre dentro del culto costumbrista por las formas de expresión populares, del que son buena prueba los numerosos «cancioneros» aparecidos desde finales del XVIII —Valladares, Ataíde, Roca y otros— y multiplicados en el XIX —desde «Don Preciso» (J. A. de Iza) a los que comentamos, pasando por la obra folklórica de «Fernán Caballero», que son muchísimos—. Cualquiera cultiva la seguidilla, el polo o la tirana, como notaron, muy adversamente, por cierto, los mejores críticos del momento, entre ellos Valera y «Clarín».

Pero hay más, y es que cuando Balmaseda saca su «Cancionero», se está justamente en un momento álgido de la tendencia populista. Aparte de ejemplos bien significativos, como don Alberto Lista o Ruiz Aguilera, la Restauración cuenta con dos poetas casi «oficiales» que influirán decisivamente en este gusto: Ferrán y Campoamor. La influencia de Ferrán, no tan esclarecido como el otro, es, no obstante, incontrovertible desde que en 1861 publica su cancionero «La Soledad», largamente preparado, y en el que reúne la colec-



La Maja y los Contrabandistas

ción recogida y la producción propia. La de Campoamor no necesita comentario, pues nadie duda de su capitán lírica en la época. Lo que interesa, en resumen, es subrayar que existía un clima generalizado de populismo en cuyo marco es preciso inscribir el interés de los poetas y estudiosos andaluces —como el grupo sevillano de Machado—, y al que es preciso remitir el ensayo de Manuel Balmaseda.

De este modo no deben persuadirnos los intentos pasionales, como el muy apreciable de Ortiz Nuevo, que proponen una imagen casi mística del poeta popular. Frente a ellos debe entenderse que un poeta como Balmaseda, evidentemente popular en su base, crea, sin embargo, desde un ambiente de acusada influencia culta. Es un poco lo mismo que pasa con el Romancero y el Cancionero, tradicionales, sobre todo a partir del XVIII. Quienes de ellos se han ocupado —el eminente don Agustín Durán, por ejemplo— suelen interpretarlos como precipitado de una mezcla de lo culto y lo popular; es decir, no suelen admitir fácilmente la independencia mística del poeta popular, o, como se decía en tiempos de Lope y Góngora, de los «ingenios legos».

Balmaseda, dentro del clima general descrito, nos habla con acentos sin duda populares, y no hay duda de que aporta hallazgos que sólo se entienden desde este carácter. Pero no sería completa su imagen literaria si no la sombreáramos con los tonos de origen culto que hay en su obra. Así, el prologoista nota, con razón, que hay en su obra composiciones que son temas viejos reelaborados. ¿Cómo iba a ser de otra manera? No sólo reelaboraciones; en el «Cancionero» hay todo un fondo, todo un precipitado, añejo y moderno, que el instinto del pueblo metaboliza y reforma, unas veces con provecho, otras con pérdida. Decía Durán del Romancero que era éste como «libro de memoria, donde el pueblo aprendía cuanto le era permitido saber». Apliquemos la idea al cancionero popular y tendremos, entre otras cosas, la explicación justa del famoso carácter «sapiencial». El pueblo elige una forma directa y urgente de expresión poética, que es la única que entiende y la única que puede dominar, pero que es también, en alguna medida, tributaria de la culta. Pero esto no debe entenderse como un argumento conservador, sino todo lo contrario, porque es una clave que puede aclarar

las razones de la frecuente condición reaccionaria de las producciones populares. Ya es hora de que sustituyamos el misticismo y la beatería romántica por una explicación dialéctica de la cultura popular. Con menos hambres y con menos pelambres, precisamente porque hambres y pelambres son una prueba tremenda en el juicio histórico y no deben ser exhibidas como lacras de feria. En el caso de Balmaseda —y desde luego en su mejor homenaje— lo que importa es ver cómo el talento del pueblo recoge y supera la aburrida filosofía —dolorosa y humorada, de entonces y de ahora!— que ha puesto en danza el populismo prosaico de una burguesía que se siente «filosófica» y paternalista; ver cómo refleja la situación desesperada de la clase; cómo desmonta, en el breve expediente de una seguidilla, el artificio complicado del moralismo y del humanismo bienpensante. Que muriera de hambre o no, es cosa que debe quedar, a mi contrario juicio, para los inevitables hagiógrafos. Una legión numerosa, por supuesto, que con la mejor intención está prestando a la causa popular y a la historia obrera un servicio bien endeble. ■ JOSE ANTONIO GÓMEZ MARIN.

Muerte y transfiguración del Arte

Como se ha señalado en diversas ocasiones, nuestro siglo abunda en agonías tan interminables, que suele decretarse la muerte de pacientes que aún estertoran con relativo entusiasmo. Como le decía una portera a Bataille, hablando con horror de los bombardeos alemanes sobre París: «¡Entre los escombros se han encontrado cadáveres que todavía estaban vivos!». Uno de los cadáveres vivos con los que contamos es el Arte, cuyo fallecimiento ha sido confirmado innumerables veces en lo que va de siglo; Jean Galard certifica de nuevo su defunción en un ensayo titulado, algo toscamente, «La muerte de las Bellas Artes» (1), al que responde en el mismo volumen François Châtelet con una «Carta con la mano izquierda». En principio, la idea central del escrito de Galard coincide en gran parte con una tesis mía expuesta en una conferencia dada en Madrid en 1971, poco antes de la aparición del texto de Galard en Francia, conferencia que luego se incluyó en «La filosofía tachada»; ambos partimos de esta cita de Nietzsche: «Para qué sirve todo nuestro arte de obras de arte, si perdemos ese arte superior que es el arte de las fiestas?», y apuntábamos en direcciones parecidas, aunque Galard se permita conclusiones bastante más positivas que yo en la segunda mitad de su trabajo. Veamos cómo se plantea el tema.

Algunos de los artistas más lúcidos de nuestros días tienden a enfrentarse con la consideración del arte como una producción especializada de cierto tipo de objetos, integrados, co-

mo cualesquiera otros, en un mercado regido por las maniobras de la oferta y la demanda. Tales «objetos» (las obras de arte) se reclaman como vehículo de la comunicación con el mundo de una individualidad más o menos estable y narcisista, o, en nuestros días, como instrumentos de reforma de la sociedad, adocctrinamiento o edificación. Ambas consideraciones coinciden en dar por supuesta la necesidad de que el arte cristalice en cosas estables e imperecederas, exigencia netamente económica, pues «para que el producto de la actividad artística sea comercializable es preciso que sea *aislable*, transportable por su comprador, o, cuando eso no es posible, que al menos sea secuestrable, que pueda ser puesto al abrigo de las miradas que no hayan pagado por verlo». Esta necesidad productiva y el hecho de que el arte ya no se confunda con las técnicas directamente ligadas a la vida corriente, como ocurrió hasta el siglo XVIII, divide la vida humana en dos planos contrapuestos: el uno, sublime, luminoso y creador, de la fabricación de esos «objetos separados» que constituyen el arte; el otro, gris y sin relieve, de la vida cotidiana. Pero algunos artistas que practican un arte «anti-obra-maestra» —sea por privilegiar como artístico cualquier objeto (*readymades*) o por atarearse en actividades estéticas perecederas «que no pueden llevarse a casa»— comienzan a apuntar nuevas direcciones que trastocan la consideración tradicional de la belleza. «La necesidad estética puede satisfacerse con lo momentáneo, con lo efímero, con el espectáculo improvisado de reproducción imposible. Si está fijada a las obras, es porque se ha unido históricamente a otras necesidades, a la pasión por lo impercedero, por ejemplo, de la que

podrá, también históricamente, liberarse». Al distinguir entre un empuje deslumbrante —el Arte— y una vulgaridad irremediable —la cotidianidad—, el papel aparentemente luminoso del primero subraya y confirma la mutilación de la segunda. Pero el abandono de la obsesión productiva puede, de algún modo, lanzar un puente entre ambas, convirtiendo el abismo que las distanciaba en superflua pedantería que encubre una urgencia comercial: «Supondremos, en efecto, que una actividad estética, concebible con independencia de la actividad artística fabricante de obras, incluso si no se ha educado históricamente más que a partir de la frecuentación de obras de arte, puede sobrevivir al deterioro de lo que la ha formado, puede aplicarse ahora a terrenos que son totalmente extraños a las Bellas Artes, puede extenderse, por ejemplo, a la propia vida cotidiana».

Lo que Galard propone a continuación es un «esteticismo colectivo del hombre lúcido», enraizado en las más abiertas posibilidades que presenta al hombre una vida no sometida. Este esteticismo se enfrenta, por un lado, con la dimensión moral, que busca la universalidad y la norma, mientras que la dimensión artística se solaza en la dispersión y la diferencia; por otro, con el mito de la comunicación: «el "lenguaje" artístico se halla en realidad sin código, sin mensaje y sin emisor, probablemente no habla más que al oído finísimo de los maníacos de la comunicación...». Superada la fase productiva y sus correlarios, la intención moral y el afán comunicativo, la actividad estética se entrega a un juego en el que cada cual prolonga con su vida misma los entrecruzados y aleatorios juegos de los otros, en cualquiera de los campos no-separados en que

(1) «La muerte de las Bellas Artes», de J. Galard, seguido de «Carta con la mano izquierda», de F. Châtelet. Editorial Fundamentos, 1973.