

de Valladolid en no menor medida que al autor de Don Julián. ■ LUIS ALFONSO DIEZ.

En memoria de Alfonso Costafreda

Con motivo de la aparición del libro póstumo de Alfonso Costafreda, *Suicidios y otras muertes*, editado por Ocnos, se reunió en la librería Tramontana, de Madrid, un grupo de los que fueron amigos del poeta. La reunión no fue muy numerosa, unas veinte o veinticinco personas, las que puede convocar un poeta injustamente olvidado, como Alfonso Costafreda, pero tuvo una sencilla y honda emotividad, y en ella se dijeron algunas cosas importantes.

Alfonso Costafreda nació en Tárrega (Lérida) en 1926, y ha muerto este año de 1974 en Ginebra. Su poesía se adelantó en varios años a la de sus compañeros de generación: Carlos Barral, Jaime Gil de Biedma, José Agustín Goytisolo, José Ángel Valente, Jaime Ferrán, José Manuel Caballero Bonald y otros poetas. Obtuvo el Premio Boscán de Poesía en 1949, con su libro *Nuestra alegría*. Posteriormente aparecieron sus libros *Ocho poemas*, en 1951, y *Compañera de hoy*, en 1967. El libro que acaba de aparecer está escrito tras un largo paréntesis de silencio, fruto de una súbita inspiración, de una trágica reflexión que desde hacía años venía empujándole a la muerte. Se ha dicho, incluso se ha escrito, que Costafreda se suicidó. No es exacto, y Carlos Barral, que fue su amigo más íntimo, explicó que el suyo había sido «un suicidio preterintencional», un accidente, aunque, como lo sugiere ya el título de su último libro, la idea del suicidio, de la voluntaria aparición ante la muerte y ante la nada, flotaba desde hacía años en la mente del poeta. Jaime Ferrán recordó que Costafreda había dedicado sus

mejores poemas a poetas que se suicidaron: Hart Crane, Gabriel Ferrater, Paul Celan, Sylvia Plath...

Tuve de mi existencia la imagen que me [daba el temor de la muerte. Salí de un laberinto donde todo era enorme. Salí, así lo espero, de una vida grotesca.

había escrito Alfonso Costafreda, de quien Vicente Aleixandre dice en el prólogo de *Suicidios y otras muertes*:

«Había escrito poco. ¡Pero cuán arrancadamente! ¡Con cuánta fatalidad asoladora! Hasta que se acercó el final. Su inquietud, su desazón, su destrucción continua, cavaron en su alma, de repente, un veneno...». Y recordando la última visita que le hizo Alfonso, dice: «Era el mismo muchacho de hacía veinticinco años. Pero estaba frente a otro más. El presente, después. Y yo lo presenté: el escritor de sus versos finales (yo no podía llamarlos finales), pero el poeta verdadero que estaba justificado, presente, representado, con una ardiente voz donde la vida es el borde de la muerte, la conciencia de su consecución».

Estaban presentes, entre otros, en la reunión de Tramontana, Juan García Hortelano, Enrique Badosa, José Luis Cano, José Manuel Caballero Bonald, Laly Soldevila, que leyó unos

poemas de Costafreda, además de Ferrán y Barral. Jaime Ferrán describió su última conversación con Alfonso con motivo de la lectura que éste hizo del libro que acaba de aparecer en la cátedra de la Universidad de Syracuse que Ferrán dirige. Enrique Badosa glosó unos versos de Costafreda que dan la clave profunda de su poesía:

Obseso en la pregunta [estoy. Existir a través de las [palabras, vocación insolente.

José Manuel Caballero Bonald evocó su amistad con Alfonso, y Carlos Barral hizo lo que podría llamarse una «confección generacional»: «Hemos sido nosotros mismos, los poetas de la generación a la que Costafreda pertenecía, y a la que se adelantó en 1949, los que le hemos excluido, los que le hemos desterrado de las antologías». Dijo que aun cuando él y otros de sus compañeros generacionales habían hecho individualmente todo lo posible por remediar el silencio que envuelve la obra de Costafreda, en parte debido a su alejamiento físico de España, pues vivió durante muchos años en Ginebra, donde trabajaba para un organismo internacional, sin embargo, su generación había sido culpable de ese silencio. Explicó que Jaime Gil de Biedma, que no había podido acudir al acto de Tramontana,

le había encargado que hiciera de su parte una confesión que es muy del estilo del autor del *Diario de un artista seriamente enfermo*. Cuando Castellet preparaba su famosa antología de la poesía española contemporánea, que fue la antología de esta generación de poetas, Gil de Biedma, molesto por algunos sarcasmos que Costafreda había hecho sobre su propia poesía, recomendó a Castellet que no lo incluyera.

Así transcurrió el acto de Tramontana. Fue algo más que una lamentación por el «destierro» de Alfonso Costafreda de la historia de la poesía española. Fue sobre todo un acto de recuperación, para decirlo en frase que el mismo Costafreda escribió a propósito de otro poeta, «de la obra viva, aun más viva ahora, de un gran poeta destruido». ■ L. C.

Francia: premios literarios

PARIS.—Estamos en plena zarabanda de los premios literarios. Cada año se repite el mismo proceso, se emiten idénticas consideraciones sobre su oportunidad y sobre las decisiones de los Jurados; la crítica de este tinglado editorial es tan monótona ya como el mismo montaje, así que resignémonos a un mal quizá necesario y pasemos a dar noticia de la atribución

de los dos premios más importantes.

Empecemos por el Goncourt. Recayó en Pascal Lainé, que ya había obtenido el Médicis en 1971 con *La Irrevolución*. Entonces se reveló como un novelista atento a las circunstancias y al humor de la vida contemporánea, a sus contradicciones y a sus inevitables ambigüedades. Ilustraba la agudeza de los conflictos —particularmente los que surgieron después de mayo del 68— con trazos satíricos y rabiosos. En su novela que le vale ahora el Goncourt, titulada *La encajera*, Pascal Lainé sigue interrogándose sobre los motivos del desorden permanente y pérfido, sobre la transformación de los deseos en frustraciones y sobre la sumisión de los humildes a un destino que consideran inevitable.

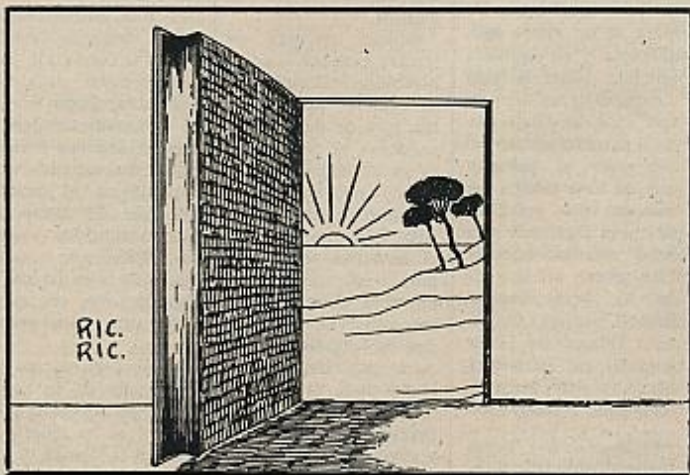
Manzana (porque tenía las mejillas redondas y brillantes), principal personaje de la novela premiada —corta y escrita en estilo directo—, vive en un pueblo del Norte de Francia una existencia pobre, pero que ella logra hacer feliz por la humildad de sus deseos. Su madre (el padre las abandonó) trabaja en un bar, y se prostituye sin complejos para llegar al fin de mes. Las dos mujeres se asemejan por su indiferencia ante el destino, por su forma de vivir y por su inaptitud a convertirse en personajes de novela. Son seres que no pueden expresarse ni ser expresados. Madre e hija vienen a París, y Manzana trabaja en un salón de peluquería. Todo el mundo la aprecia por su sencillez y carencia de ambiciones. Un buen día, durante una estancia en la costa normanda, Manzana conoce a un estudiante, algo aristócrata y tímido, como ella. Se enamoran y viven juntos en París. Pero a medida que transcurren los meses y se presentan los tópicos hogareños, el joven comienza a cansarse de ella; no soporta ya su silencio, su sumisión, su presencia sin dobleces —ese rostro liso en el que no puede

leer nada—. Cuando le anuncia que el idilio ha terminado, Manzana, después de la última nota de una sinfonía de Mahler, friega los platos de la cena, hace la maleta y se va más silenciosamente que nunca. Silenciosa, pero herida de muerte. Después de la ruptura, el destino de Manzana no sigue la línea indecisa que se podía esperar. Se derrumba, se borra de la vida. Años más tarde, el antiguo estudiante la visita en un asilo psiquiátrico, donde sobrevive. La narración pasa bruscamente a la primera persona, como para hacernos una confidencia. Quizá el narrador se sienta culpable y trata de eludir los remordimientos. Cuenta la sonrisa de la encajera con una ternura casi materna: «Me pareció que había adivinado mi angustia y que se apiadaba de mí».

Pascal Lainé es un militante feminista, y su novela es un acto más de su lucha: «En 1972 —dice— hice, con veinte colaboradores, una gran encuesta por toda Francia. Interrogamos a mil cien mujeres. Esta novela es el resultado de dos años de reflexiones sobre los documentos que recogimos».

Georges Borgeaud, autor de *Viaje al extranjero* (Premio Renaudot), había salido del anonimato (para volver a él) en 1952, cuando se le concedió el Premio de la Crítica por su novela *El patio*. Curioso destino: Recabar premios cuando se es el hombre más discreto del mundo y menos preparado para recibir honores. Pero no está mal que en una época de facilidad y de escepticismo se recompense a un esteta y a un moralista. *Viaje al extranjero* es una obra insólita en la literatura actual, que nos lleva a recordar el estilo límpido de Nerval o de Rousseau, por quienes Borgeaud —suizo, residente en Francia, como Juan Jacobo— tiene una admiración declarada.

Y algo rousseauniano hay en la vida de Jean Noverraz, que cuenta en *Viaje al extranjero*: El prior de un convento de



benedictinos, donde quería entrar, le aconseja que se ponga de preceptor de un joven, hijo del conde de Moresée. En su castillo pasará cuatro meses, y esos ciento veinte días son contados minuciosamente en cuatrocientas páginas de novela. La vida lujosa del castillo, su humillación por parte de un alumno que le desprecia y maltrata, ecos del Frente Popular francés (estamos en 1937) y de la guerra de España; su primer amor con una dama invitada por sus amos —todo es contado con amenidad y pulcritud—. Es un libro de un clasicismo olvidado y de un autor de sesenta años que, sin duda, regresará a su vida serena después de esta nueva aparición mundana. ■ RAMON CHAO.

ARTE

Hace tres o cuatro años conocí a Andrés Nagel en San Sebastián, con motivo de uno de esos premios donostiarros de arte vasco, de los que no recuerdo ahora si él obtuvo alguno. Recuerdo que su escultura me sorprendió a mí, pero también le sorprendió a Eduardo Chillida, como sorprenden los descubrimientos. Y eso... eso era verdaderamente raro. Porque la escultura de Nagel estaba en las antipodas conceptuales de la de Chillida. Yo diría más: era una escultura "anti-Chillida". Le sorprendió a Chillida, digo... Claro, sorprende siempre lo que no se espera, porque, acaso, viene planteado en un orden de cosas totalmente adverso al de uno. Pero sorprenderse, maravillarse, en el concepto platónico de las cosas, "es comenzar a entender". Andrés Nagel —¿no tiene algo de germánico, de no vasco, ese nombre?— ha hecho recientemente una exposición en la galería Iolas-Velasco.

Galería Iolas-Velasco: esculturas de Andrés Nagel. Madrid

De cualquier manera, por germánico o simplemente por vasco, lo que Andrés Nagel no quiere, evidentemente, es hacer uso del legado clásico —mediterráneo— de la forma. Acaso él no sea tan consciente de esa inquina fundamental que yo le veo incrustada en las fibras más profundas de su naturaleza de escultor. Pero yo lo veo así. Cuando Nagel hace uso, con toda su fuerza, de lo que llamaré «cultura del pantalón», se está oponiendo culturalmente a los bellos desnudos áticos, a las consabidas Afroditas de Milos y de Cirene, pero también a los armoniosos pliegues de la divinidad de Samotracia y de esa Niké graciosa que se calza la sandalia... Nagel lucha contra el pliegue desde la arruga y contra el desnudo desde el «en cueros». Nagel luchará siempre en favor del derecho que le asistirá a Alejandro de Macedonia a tener una verruga en la nariz, contra el deber que pareció asistir a sus panegiristas de idealizarlo como algo olímpico...

Pero lo que hace Nagel tampoco es lo que hizo el mundo romano. Los romanos —los grandes retratistas de la escultura— defendían también la posible verruga en la nariz, porque estaban proponiendo el tipo diferenciado frente al arquetipo olímpico... Nagel ni siquiera propone eso. Adviértase que sus figuras incluso pueden carecer de la cabeza diferenciadora. Nagel propone la renuncia al arquetipo y, sobrepasando ese objetivo, la renuncia también al tipo... No propone la genericidad olímpica —que eso sería el arquetipo—: El arquetipo sería el máximo común divisor de las facultades humanas. Nagel propone la generalidad gregaria de nuestras peculiaridades: El mínimo común múltiplo



de nuestras debilidades...

De nuestras debilidades antiarquetípicas. Por esa renuncia, Nagel rechaza la vertical de sus figuras y la limite de la posesión de un centro de gravedad. Por eso no pesan: No quieren pesar. Y por eso no quieren pesar es por lo que usa de una serie de materiales livianos anti-escultóricos para la concreción de sus figuras. De ahí, ese aire de vencidos de cada uno de sus personajes.

Pero en el fondo, el argumento fundamental de la escultura de Nagel es su antiidealismo. Esa es una escultura profundamente antifascista. En la Alemania hitleriana, esa escultura hubiera merecido el honor de ser quemada por lo que aquellos salvadores de patrias consideraban «un arte degenerado». Me gustaría suponer —y no puedo evitar una sonrisa al pensarlo— la estatua de un héroe concebida por Andrés Nagel.

Pero, en fin, estoy describiendo a esa escultura, a pesar de todo, por sus caracteres negativos. Nadie niega si no es para afirmar.

¿Y qué es lo que afirma Nagel? Está afirmando las condiciones esenciales y fundamentales en las que tiene que asentarse un realismo... un nuevo rea-

lismo. En estos tiempos en los que —dicen— está naciendo un nuevo realismo, por aquello de la llamada crisis de la abstracción, a cualquier cosa se le llama «realismo». Lo de Nagel sí que lo es. Eso es realismo no porque sea representativo, sino porque está afirmando una serie de realidades por encima de toda posible idealización. «La Primavera», de Botticelli, que era ciertamente muy representativa, no era, sin embargo, «realismo»: Era idealismo... más o menos. «El aquelarre», de Goya, que no era una traslación directa de la realidad, no tenía nada de idealista: Era realista. ■ JOSE MARIA MORENO GALVAN.

TEATRO

«Compañero presidente, compañero», Premio Alcoy 74

Para un premio, fue una jornada perfecta. Como debieran serlo, y

rara vez lo son, las jornadas mayores de nuestros premios teatrales.

Se habían presentado exactamente 39 obras, sometidas a un Jurado formado por hombres de teatro de la propia ciudad, más el autor de la obra que ganó el año anterior, más críticos de Barcelona y de Madrid. Cuatro obras fueron proclamadas finalistas, cuyos títulos y autores podemos dar, por ser premio que se resuelve sin plica, con los nombres de los dramaturgos siempre al descubierto. Las obras en cuestión fueron: *La perdiz*, de Javier Navarro; *Lo cadafal que s'alxequí*, de Miguel López; *La buena vida*, de Fernando Macías, y *Compañero presidente, compañero*, de Daniel Cortezón. Las votaciones posteriores redujeron la lista a los dos últimos títulos. En este punto, el debate fue largo y complicado. La pieza de Macías parecía a algunos más hecha, dramáticamente más acabada. La obra de Cortezón, sobre la caída de Allende, se inscribía dentro de un teatro documento bien informado, serio, pero necesitado de una equilibrada y nada fácil reelaboración con vistas a la puesta en escena. Por mayoría —y contó decisivamente el voto de los alcoyanos del Jurado— se impuso la obra de Cortezón, que ganó así el Premio Alcoy 1974. Un premio que a estas alturas, y al margen de las conocidas consideraciones sobre la eficacia o ineficacia de tales manifestaciones, bien puede estimarse como el más serio de cuantos existen en España creados y dotados por un particular.

Por la noche, en el Teatro-Circo, el grupo La Cazuella, de Alcoy, estrenó el premio del año anterior. Se titula la obra *Moltes variacions per un coixí* («Demasiadas variaciones para una almohada») y su autor es Frederic Martínez-Solbes. El drama, de tres personajes, plantea, visto con el público de Alcoy, muchas cuestiones positivas. La

primera quizá sería la vinculación del idioma de Martínez-Solbes a un tema importante. Vale la pena detenerse en este punto. El bilingüismo obligado de muchas de nuestras regiones se traduce, en lo que al teatro se refiere, en una asociación del idioma propio al sainete o a la obrita menor, mientras el castellano se vincula a los dramas y temas de mayor nivel. En Alcoy, esto fue patente. El público buscaba una y otra vez los elementos cómicos de lo que poco a poco tuvo que ir aceptando como drama. Los resultados obtenidos por La Cazuella —en una dirección de Mario Silvestre— no pudieron ser más satisfactorios. Fue una lucha ganada contra corriente, que sienta un precedente teatral de gran interés para la vida cultural de la ciudad.

La obra trasunta una problemática fuertemente autobiográfica. El autor la ha trascendido valiéndose, entre otras cosas, de una anécdota que, a buen seguro, sobrepasa su experiencia cotidiana. Pero las ideas y los sentimientos de *Moltes variacions per un coixí* pertenecen a un tipo de español de nuestros días fácilmente identificable. Se plantean los problemas de la soledad, de la relación con los demás, de las oscuras represiones sexuales, de la violencia como afirmación, de la incoherencia última de un juego social que no acaba de entenderse y del que no se es parte. Los tres personajes de Martínez-Solbes, representados con todo decoro por los actores de La Cazuella, no hacen sino interrogarse sobre estas cuestiones y buscar salidas, que luego se revelan falsas. La obra acaba casi en el mismo punto en que empieza. Ninguna variación podrá salvarles, porque es el tema, su manera de estar en la sociedad y en el mundo, cuanto hay en ellos de expresión de un momento y una época, lo que está viciado y no admite ninguna respuesta satisfactoria.