

**Felizmente,  
poemas  
de Valéry**

La ternura de Valéry, cuando leímos su **Cementerio Marino**, nos pareció distante, hasta si se quiere calculada. Un parapeto invisible nos alejaba de ella. Aquel afilado verso, por ejemplo, construido con una soberbia piadosa que rezaba **Yo, sólo yo, contengo tus temores** (1), nos decía una confesión medida, nunca más allá de su mismo creador.

Hoy es Carlos R. de Dampierre, como en su oportunidad lo fue Jorge Guillén, quien nos devuelve vertido al castellano la voz de Paul Valéry. Ana, **Aria de Semiramis** y **La Joven Parca**, entre otros más, son los poemas que Dampierre nos presenta (2).

Veinte años fueron, aproximadamente, los que consideró prudentes el poeta de Sète para no brindarse al público. Veinte años de silencio, organizado y fructífero. En esa gran esfera de tiempo cerrado y casi hurao, el poeta realizaba su obra poética. Elaboraba y reelaboraba. Precisaba con un inteligente y lúcido empecinamiento no sólo la zona lingüística que dibujaba su poesía, sino la misma lengua francesa. Con Paul Valéry, el sobrio clasicismo francés podrá proseguir altivamente su trayectoria acusando con el poeta un nuevo y luminoso territorio. El simbolismo con Mallarmé a la cabeza penetraba aquel territorio. La simbiosis no podía ser más lograda y perfecta. Valéry heredaba de su maestro (Mallarmé) no tanto su técnica como si su afanosa búsqueda de una uto-

plia. La detención de un absoluto. El instante pletórico de sugerencias, colores y sonidos, detenido por un gesto mágico del poeta.

Titánico alquimista, el poeta que era Valéry esperó durante largos años la obtención de un fulgor impercedero. Dicho fulgor, expresado siempre en verso rimado (excepto en su **Poesía en bruto**); no obstante, nos dice una diferencia con su maestro, en cuanto a la práctica poética se refiere. La vehemencia por la expresión acabada, justa, casi devenida categoría, es en Valéry vehemencia de un anhelo último: «... una especie de ética de la forma», que conducía al trabajo infinito» (3).

Para el autor de **M. de Teste**, la palabra poética era siempre una señal perfilada. Y el instante que ella aprisionaría, jamás aceptaría una estructuración fácilmente violable, fácilmente olvidable. El instante, quizá la única unidad de tiempo válida para los poetas, convertido rápidamente en metáfora, en imagen, debía, a nuestro entender, en la actividad de Valéry ganarle al pasado. A la rutina de un tiempo lineal y continuo, había que oponerle un tiempo nuevo; es decir, una nueva forma de vivir el tiempo.

Para Valéry tenía que haber en cualquier pasado un dato sublime, aunque minúsculo, pero sublime al fin por el solo hecho de poder potencialmente vivir diversas simultaneidades. Una prueba de ello la tenemos en el poema dedicado a la fundadora de Babilonia. Podríamos asociar perfectamente a esto último dicho el hecho mismo de que nuestro poeta estuviera emparentado filosóficamente con los filósofos presocráticos y especial-

mente con los de la escuela de Elea. Efectivamente, esa permanencia de un ser que no acierta a vivir en su propia permanencia sin pensar constantemente en la existencia de «una sensación, de una sorpresa, de un recuerdo, de una presencia o de un vacío... de un bien, de un mal, de un Nada y de un Todo», nos parece estar apoyada a veces por la cosmovisión de Parménides.

Dejemos ahora lugar para las palabras del poeta:

**Entre las blancas sábanas mezclada, abandonado/el cabello a los ojos con letal languidez;/Ana mira sus brazos lejanos, reposando/suavemente en el vientre de lunar palidez.**

Con esta estrofa comienza **Ana**, equilibrado poema. El mismo Dampierre dice con justicia de esta obra: «Pocos ejemplos habrá en la poesía moderna de una evocación más cruda y más delicada a un tiempo del deseo sexual». Y así es. El instante de reposado y suave expresionismo que el poeta nos ofrece, es el mismo instante que una vez pasado ya no volverá sino como una can-

ción, como aquella «sola canción que a los muertos encalma/ardiendo, entre tres hojas, comienza el ruiseñor». Para Ana ya «no volverá la anciana de los dedos de fuego» su «sombra a redorar». Ana permanece en un espejismo nostálgicamente dibujado. Como una metáfora, habita la Nada que pudo más que su ser. De viene en otra presencia, en otra desnudez, tal vez menos próxima a nosotros, pero más constante.

**Aria de Semiramis** y **La Joven Parca** son los próximos poemas importantes insertados en esta edición.

En el primero de estos poemas, Valéry elabora sobre un hecho histórico real (el reinado de Semiramis, fundadora de Babilonia) una confesión apócrifa, un deseo conjetural, aunque igualmente capaz de estremecernos por su audacia y crudeza.

**Aunque del dulce amor alguna vez tocada/no me ablandó ternura ni renuncié al vigor.**

Dice la conquistadora de Egipto. El poeta aproxima a su heroína la palabra que pueda entregárnosla sabia y vigorosa.

**Mi corazón me lleva hacia la soledad/ y he plantado tan altos mis jardines colgantes.**

En **La Joven Parca**, poema que Valéry dedicó a André Gide, está presente una problemática que en cierta manera el poeta habría de heredar de Mallarmé: la estructuración de un contenido metafísico con una forma lo más pura posible. La solución formal a un problema metafísico tenía que producir una obra cerrada, es decir, una obra resuelta con sus mismos elementos lingüísticos-conceptuales.

**Cada beso presagia una nueva agonía.**

Como con una extraña y pensada ternura, Valéry nos indica una ley. La joven que desnuda su brazo, tiene que vivir desde su pedestal de pulidos signos su tremendo designio:

**¡Luz!... ¡Y tú también, muerte!, al más pronto me entrego.**

Para decir casi al final lo único que puede decir.

**Dulcemente/home aquí: a esa renuncia se somete mi frente;/ yo perdono a este**

cuerpo y gusto su ceniza.

Otra de las características de Paul Valéry que no deben interpretarse como una simple manía de perfección, es su gusto por la casi indefinida corrección de sus poemas (que, dicho sea de paso, no fueron muchos). Para él, la poesía era «una investigación más que una entrega, una elaboración de mí mismo, y por mí mismo más que una preparación con vistas al público» (4). El mismo nos declara con suficiente precisión: «Sin embargo, no recomiendo que se adopte este sistema, no tengo autoridad para dar a nadie consejo alguno, y dudo, por otra parte, de que sea bueno para los jóvenes de una época apremiante, confusa y sin perspectiva» (5). ■

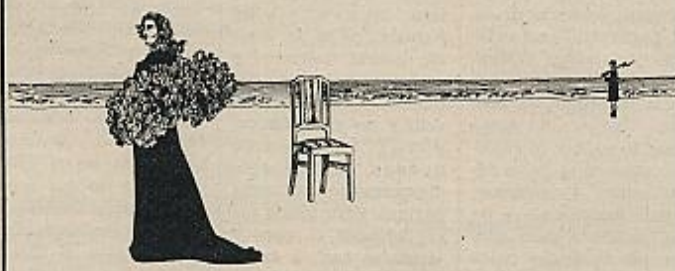
JORGE DIP.

**ARTE**

La primera vez que yo oí hablar con elogio de César Montaña fue en boca de José Planes. Lo había llamado yo para hablarle —para recomendarle— de otro joven y excelente escultor, cuyo nombre no importa ahora, que concurría a una pensión en la Academia de Roma, de cuyo Jurado formaba parte Planes. Planes aceptó mis razones de la excelencia de lo que le recomendaba —porque yo no recomiendo más que aquello en lo que creo firmemente—, pero me hizo una advertencia: "Pero a esa oposición concurre Montaña, y primero hay que atender a su potente escultura...". He ahí por dónde yo fui a recomendar y salir recomendado. Pero, ¿quién era ese Montaña,

(4) Op. Cit. Pág. 11.  
(5) Op. Cit. Pág. 11.

**TELLEZ**



(1) De «Cementerio Marino». Segunda edición. Estrofa XIV, página 35. Alianza Editorial, 1970. (El subrayado es del mismo autor.)

(2) «Poemas», Paul Valéry. Alberto Corazón Editor.

(3) De «Cementerio Marino». Prólogo de Paul Valéry. Segunda edición. Página 10. Alianza Editorial, año 1970.



«Vendedora de globos», bronce de Montaña.

cuyo nombre, junto a las referencias de Planes, parecía evocar una estatuaria rupestre o cuaternaria? Yo lo conocí después de su estancia en Roma —que ganó, creo, junto con mi candidato— y de los viajes de estudio que realizó entonces por los países clásicos y por el Norte europeo. En su conversación no tiene nada del personaje cuaternario que parece indicar su nombre, más bien lo contrario: esa impregnación civilizada que produce no sólo Italia, sino el conocimiento previo de Pico della Mirandola y del Petrarca...

**César Montaña (esculturas), en la galería Ponce. Madrid**

Queda algo, sin embargo, en Montaña que es como un último reducto de su sensibilidad cuaternaria. Algo que no se manifiesta solamente en su maciza estampa personal, como del oso astur que deambula solitariamente por los picachos de su tierra; algo que está en su escultura misma. Alguien ha hablado de alguna de ellas como de garabatos trazados por

la forma, porque también son eso, efectivamente, en su enfrentamiento con el espacio circundante. Pero no es a eso a lo que me refiero ahora. El garabato requiere una previa vida civilizada incompatible con esas «formas-paleo» que ahora quisiera señalar. Me refiero, por ejemplo, a su vividura de la piedra conservándole su natural estado primario, o a su experiencia del hueco como un dato primordial; a su señalamiento del espacio —del vacío— próximo con lineaciones formales pregeométricas, a un paso ya de la simbología más elemental, a un paso ya del Neolítico...

Pero insisto en mis palabras iniciales: César Montaña es un hombre de la civilización... Más aún: es extremadamente civilizado. Me pregunto cómo sería, cómo podría ser esa incursión suya en la tectónica y en la sensibilidad rupestre si él no mirase las cosas desde lejos, desde la extrañeza, desde el humanismo cuatrocenista: desde una actitud que, también, queda, mucho más que la nuestra, en los antípodas de las caver-

nas. Lo que quiero decir es que si César Montaña ha podido llegar a esa especie de acuerdo tácito con el mundo rupestre, es porque él —dejando aparte ciertas semejanzas ocasionales y circunstanciales— no tiene nada de común con el oso rupestre de sus solariegos picos astures. Se es espectador de lo que no se es; se es espectador desde la extrañeza. Y Montaña, pese a su nombre, no es un pelecólico.

¿Qué es? No: tampoco es un cuatrocenista, mundo al cual puede mirar, como a ese primario de que hablaba, desde la extrañeza. Pero se ve —se le ve a su escultura— que lo tiene muy bien asimilado. Tanto, que, adelantándose en ello al tiempo que asume, llega a veces, con plena conciencia, al manierismo: al manierismo como actitud histórica, no como decadencia. Se le ve, sobre todo, en esos desnudos-garabatos, en los que, por ejemplo, la curvación de una pierna se entrega de tal manera a la inercia de su incrustación curvilínea —de su manera—, que acaba por poseer, más que la ley de la pierna, la ley de la curva que adopta.

Por lo demás, es cierto lo de su garabatismo escultórico. Su tendencia a ello se evidencia por su propensión a convertir la forma en trazos referenciadores del espacio, adelgazándola, escapándose de su entrega a las masas. En esas ocasiones, las masas juegan frente al papel de las lineaciones en garabato el papel de manchas...

Pero no se piense que César Montaña es un artista que «pinta» el espacio con formas escultóricas. Lo que hace es ocupar el espacio con lineaciones corpóreas, además de con los cuerpos correspondientes.

Respecto a una posi-

ble dialéctica entre su primordialidad de la forma y su concepción civilizada de la misma, existe, sí, pero en su caso está ya salvada por una síntesis. El realiza la forma civilizada —es una manera de llamarla— desde su primordialidad rupestre. Pero realiza su rupestre forma cuaternaria desde su condición de espectador «civilizado». ■ **JOSE MARIA MORENO GALVAN.**

**TEATRO**

**El Premio Arniches: Una nueva perspectiva**

Esta era ya la undécima edición del Arniches. Son, pues, ya once las obras lanzadas a la atención teatral española a lo largo de dos décadas; algunas de importancia reconocida, otras ignoradas, varias prohibidas, que forman en su conjunto un muestrario de la línea seguida durante ese período por nuestro mejor teatro crítico. Porque la verdad es que el Premio, salvadas sus primeras convocatorias, en las que pareció atenerse al modelo de quien le daba su nombre, ha servido, sobre todo, para señalar la presencia de una serie de dramaturgos más o menos marginados por la realidad socioteatral española de nuestros días, poco dispuesta a acoger a gentes como López Mozo, Pérez Dann, Sanchis Sinisterra o Jesús Campos. Y también para evidenciar hasta qué punto las propuestas «clave» del teatro moderno —Brecht, Weiss...— pasaban por la

obra de nuestros autores secretos.

Ahora, en la edición del 74, han ocurrido varias cosas de interés, además de fallarse el XI Premio para obras escritas en castellano y el II para obras escritas en catalán. El primero le ha correspondido a Jesús Campos, por su texto «En un nicho amueblado»; el segundo, a Ricardo Badosa, por «Panorama entre reixes». Y lo ocurrido ha sido que el Jurado, en el acto siempre un tanto protocolario de la lectura del fallo, hizo cuatro recomendaciones que, inmediatamente, la máxima autoridad municipal acogió y prometió poner en marcha. Consistían estas recomendaciones en concretar, en condiciones artísticas razonables y salvo la consabida «fuerza mayor», el estreno de las obras premiadas; en editar, con prólogos y trabajos sobre el teatro español del momento, los textos galardonados hasta la fecha; en incorporar al Jurado a personalidades de la vida intelectual alicantina; en celebrar, paralelamente a la concesión del Premio, una serie de actividades —debates, cursillos, conferencias...— que contribuyan al desarrollo teatral de la ciudad. Recomendaciones que, ya digo, han dejado de ser las tradicionales muestras de buena voluntad para convertirse, en virtud de las palabras del ilustrísimo señor alcalde, en elementos remodeladores del Premio. Los términos en que la prensa alicantina ha celebrado los nuevos planteamientos subrayan la necesidad y la oportunidad de los compromisos contraídos, útiles para la ciudad y para el teatro español en general.

En cuanto a los ganadores de la última edición del Arniches, todo el mundo sabe que Jesús Campos es también el vencedor del último

Lope de Vega y que su obra debe estrenarse esta temporada en el María Guerrero. También es sabido que «En un nicho amueblado» había sido seleccionada para el Festival de Sitges de unos meses atrás, sin que su montaje se llevara a efecto porque Campos exigió ser el mismo el director de la obra, y la petición se avenía mal con la distribución tradicional de las obras elegidas entre los diversos grupos teatrales españoles. Esperemos que este lícito deseo del autor no sea ahora un obstáculo y que sus intereses y los del Arniches se compaginen adecuadamente para llegar al estreno.

Digamos que la pieza es una especie de sainete negro, que acepta y a la vez traiciona todos los supuestos de nuestro costumbrismo. Externamente, en su estructura y en su lenguaje, la obra puede ser calificada de sainete, aunque posea un pensamiento interior y una intención que subvierten radicalmente la coherencia fondo-forma de aquel género. Campos revela el carácter enajenador de ciertas costumbres e instituciones, metiendo su rebeldía de autor en la falsa, aparatosa y revulsiva sumisión a los patrones teatrales de la comedia de costumbres. En última instancia, Campos rechaza a un tiempo una serie de ideas y la convención teatral que tales ideas han impuesto, y ello, tácitamente, por el ahogo de sus personajes en el mundo tradicional y en las formas teatrales que ese mundo ha generado.

De la pieza catalana, quizá irrerepresentable, habría que decir que se trata de una muestra de teatro testimonio en torno a la vida de los presos políticos en las cárceles españolas. Obra sin demagogias ni discursos, extraída de experiencias personales o