

paisaje, encoleriza la visión y la estira, la mitifica, la deja por fin languidecer en un trasunto del alma. Todo lo natural —y todo es naturaleza aquí—, vuelto espejo del poeta, entra a ser presencia de una divinidad seglar e imposible, al par jubilosa y desesperada, comedida y excesiva, reducida a ese estar momentáneo de las cosas. Una divinidad panteísta que escapa en visiones instantáneas de agua y jolgorio: hay aquí la dignificación del instante, del presente, que se palpa a nivel de adjetivos sutilísimos. Y mientras, el poeta parece no darse cuenta, ocupado en sus esencias temporales, acechando la presencia inabarcable de la muerte.

Cuando toca recorrer este tema, se conjugan el desamor y la belleza casi animal para hacernos la más sorprendente y horrible. Enfrentado al tiempo, insondable, el hombre, sacado de sus raíces, encuentra otra vez la soledad del destierro en vida, del paraíso perdido. El fondo de un recuerdo que voluntariamente diviniza y oculta, mistifica y engaña. Esta actitud ante la realidad, que la llena de máscaras, tiene mucho que ver con la autonomía voluntaria de los textos. Al final del primer relato, Cernuda se vuelve hacia el lector (lector-hembra, que diría Cortázar, lector que busca el hecho extraordinario para dejarse trabajar afectivamente por la historia) y dice: «Señora: en esta historia, nada pasa. Lo mismo sucede en la vida, donde si algún día ocurre algo, es tan inverosímil y absurdo que preferiríamos que no hubiera ocurrido. Pero mi historia es imaginaria... y la escribí porque me dio la gana, acaba. Paralela a la soledad del hombre, la soledad del texto, producto voluntario de la imaginación, que exige ser leído como tal, ser racionalizado e interpretado.

Ya es tópico decir que Luis Cernuda es el último de nuestros románticos, el último de nuestros clásicos. La lectura

de Hölderlin va en este sentido, y la recuperación de Bécquer. Su persecución del aura poética y la desesperación individual ante el tiempo que no se detiene, justifican lo primero. Pero por su lectura de los románticos, por su cultura anglosajona y su necesidad de folklore y belleza mitológica, han pasado los carnales movimientos de nuestros días. La sensualidad de la generación a que pertenecía y el surrealismo, recaudador de locos divinos como el propio Hölderlin, de mundos autónomos poblados de obsesiones inconfesadas, de sucesos innombrables, de realidades ocultas. No hay que olvidar que Cernuda inspecciona, básicamente, lo que de sí mismo puede engañarle: la sensación, el sentimiento, la memoria.

Y precisamente para esconder todo esto, para refugiarse en un mundo secreto, Cernuda escribió estos cuentos tensos, inseparables de su increíble poesía, que exploran el suceder del sentimiento del hombre. En todos ellos, la realidad pugna por manifestarse —prohibida, desterrada— en un texto que desconfía de las palabras, que quiere darles la misma esencia pasajera y fugaz que al propio autor: «Las palabras deforman nuestro corazón; son exageradas y olvidadizas como los hombres, y no es menos útil confiar en unos que en otros». Y por eso trata de hacerlas asépticas, lejanas, aunque aparecen finalmente traidoras, al mostrarnos enteros. Y por eso es un clásico. Porque goza de la maldición de nuestros poetas más equilibrados, incapaces, pese a las formas classicistas, de esconder la pasión alucinante que llena de tensión historias, mitologías, lenguajes, versos. Porque sufre la atracción iluminada de una expresión que descubre y rechaza un mundo enloquecido, un yo trágico y oscuro.

Enseñado con un tiempo y un amor imposibles, quebrada definitivamente la realidad

en dos mitades —la vida y la literatura—, Cernuda se aferra a su universo ficticio. Es un cazador de fantasmas. «Ahora conoces lo que me ata a esta tierra —dirá—: un sueño y una sombra. Pero tan fuertes son sus lazos, que nada podrá desatarlos ni separarme ya de aquí». ■ ROSA MARIA PEREDA.



En los últimos días hubo dos exposiciones madrileñas íntimamente relacionadas entre sí: la de Península —Rafael Alberti, José Guinovart y Antonio Saura— y la de Rayuela —sólo Guinovart—. Yo mismo soy un poco responsable de esa relación, pues, aparte de que para la de Península fui el ideador de su leve colectividad tripartita, para ella también se me ocurrió idear el concepto de 'lo jondo', del que consideraba sufragáneos a los tres artistas. La relación con la de Rayuela es obvia: Guinovart, su protagonista único, era uno de los tres implicados en la anterior; pero es que, además, y con destino a no sé bien a qué exposición o actividad barcelonesa, yo había elaborado más o menos esa idea con destino a Guinovart, y ahora lo veo ahí, como si con la exposición de Rayuela estuviese reclamando para sí mismo ese concepto.

Rafael Alberti, José Guinovart y Antonio Saura. Galería Península. Madrid.

De todas maneras, la exposición de Península no se pensó así, aun cuando no se descartaba

que en la idea inicial que nos llevó a asociar esos tres nombres no existiese una previa identificación estilística por el vértice. Pero si esa fue la idea que presidió la agrupación, no fue de ninguna manera —no quisimos que fuese— la que le dio nombre a la exposición, que se limitó a titularse con los tres nombres protagonistas. Y no quiero andar repitiendo conceptos, pero hay que justificarse...

«Lo jondo» es, en el canto, la voz que no quiere someterse ni a la facilidad de un posible virtuosismo ni a la ley de la melodía. La voz «jonda» nace del grito primario del instinto y la sangre y compromete al

estilo de todos nuestros muertos. Por eso, cuando con la voz que se pretende «jonda» aparece una musicalidad virtuosamente melodiosa, los que saben de eso suelen comentar despectivamente: «Tabaco rubio». Los que están en el secreto mágico del canto saben cuándo, en la orgía propiciatoria en que esas cosas se buscan, aparecen «las voces negras» —las grandes, las profundas, las «jondas» de verdad— y cuándo, por la ley de la locura que todo eso reclama, «se rajan los camiones». Por eso, en el gran canto, toda interpretación es una creación primera y virginal que no podrá repetirse nunca. Picasso, sin bus-

car eso, encontró eso: no la melodía, sino el grito; no la cadencia, sino la ruptura...

No la cadencia, sino la ruptura. El arte moderno —que es «jondo», en términos generales— ha comprendido eso intuitivamente. Por eso ha roto con la ley de la forma, llámese «divina proporción» o «código de Policleto». Alejándose de la proporción ha entrado en el camino de la expresión. Saura —en quien pienso ahora especialmente— no rompe porque sí el código de la antigua belleza, que es, dígame lo que se quiera, un código estrictamente formal. La ruptura con la armonía proporcional es directamente expresiva porque es interiormente gesticulativa... Cuando Saura pinta «El retrato imaginario de Goya» no hace una ruptura con la ley armónica del retrato que la ley expresiva del concepto «jondo» de Goya reclama. Saura advierte en esa obra que Goya es «jondo», y él personalmente, también.

Alguien, creo que Pepe Hierro, me ha discutido mi derecho a llevar mi idea de «lo jondo» hasta Rafael Alberti, a cuya obra, a lo sumo, le concedo el parentesco con un «fandango de Cádiz». Aparte de que yo no sé que es eso (de Cádiz, la gran creadora de cantes, hay muchas cosas, pero desconozco sus fandangos), creo que en el fondo de todo se desliza un cierto menosprecio por la «jondura» de Rafael. Y no para justificarlo por esa vía, que de antemano la sé metafórica, sino para buscar mi propia idea de las cosas por ese concepto, diré que, como opinan los que saben de eso, no hay «cantes jondos» «a priori» por sus géneros. Cualquiera cosa, hasta un fandango, puede ser «jondo» según cómo y quien lo cante. Yo he oído un «Padrenuestro» en latín perfectamente «jondo». Y sí: lo de Rafael es «jondo», aun cuando la vía de su ruptura con la proporción no sea la de la expresión dramática, sino otra forma de la ruptura y, por tanto, de la expresión: la



Las composiciones de Guinovart.

SIGLO XXI DE ESPAÑA EDITORES S.A.

M. CASTELLS

Movimientos sociales urbanos

G. PUENTE OJEA

Ideología e historia
El fenómeno estoico en la
sociedad antigua

E. FERNANDEZ
DE PINEDO

Crecimiento económico
y transformaciones sociales
del País Vasco (1100-1850)

G. RUDE

La Europa revolucionaria
(1783-1815)

J. BAUDRILLARD

Crítica de la economía política
del signo

F. DOLTO

Psicoanálisis y pediatría

J. J. SALOMON

Ciencia y política

XXI Emilio Rubin, 7
Telf. 200 09 78
Madrid-33 España

ARTE • LETRAS • ESPE



Retrato imaginario de Goya, de Antonio Saura.

gracia. La gracia, que, no lo olvidemos, es una cierta imperfección. Imperfección «dentro de un orden» —como la libertad que quieren para nosotros las gentes de bien—. Finalmente, Guinovart, al cual dejo para el final para enlazar lo que diga de él con lo que tenga que decir como comentario a su exposición de Rayuela.

Guinovart, diré para ampliar en mi crónica posterior, no marcha, como Saura, desde la expresión a la ruptura. Marcha desde la ruptura a la expresión...

**José Guinovart,
en la galería
Rayuela.
Madrid.**

Guinovart, a pesar de la legión de seguidores con que cuenta, es un caso raro en la pintura. Sí, porque es mucho más un catalán que un barcelonés. O, mejor dicho, tal vez es un barcelonés bajo condiciones estrictamente catalanas. Hay en él un fermento —una levadura— rural insobornable: de ahí nace la condición «jonda» de su pintura. ¿Rural?

O tal vez menestral. O tal vez proletaria. Ese hombre, nacido y criado en la ciudad de Barcelona, no tiene tanta conciencia de las virtudes burguesas que podía haber adquirido en su ciudad (las que dieron paso, primero, al «modernismo», y luego, como reacción, el «noucentismo»), como de la pertenencia a un país más amplio —y más arcaico—, lleno de muchos paisajes y de muchos tipos de hombres. Anida, pues, en su persona una cultura populista que su pintura no puede dejar oculta. Por eso, si atendemos a sus genes constitutivos y a fuer de hombre de progreso, más que un burgués es un menestral de la ciudad y más que un liberal es un libertario. Lleva encima de él las tradiciones como las llevan los hombres verdaderamente tradicionales, sin tradicionalismo, con una noción verdaderamente vernácula de las cosas.

A la pintura de Guinovart le pasa como a la arquitectura de los albañiles: que refleja su tiempo sin deliberación, como una fluencia

natural derivada de su edad y de la edad en que vive. Guinovart, por eso, realiza la expresividad sin haber ido al «expresionismo». Y así, también realiza la condición «jonda» de la ruptura con la forma sin haber ido al aformalismo...

Guinovart, pues, nunca ha pasado por donde pasó siguiendo ese mandato externo de las cosas que se llama «la tendencia» o «la moda», pero pasó por la tendencia o la moda, porque, cuando éstas nacen, nacen por necesidades naturales, como los instintos del Guino.

Por eso nació la necesidad de ruptura en Guinovart. Guinovart, al romper con la línea medida y mensurada del clasicismo, rompe, por caminos elípticos, pero que no son indescifrables, con el idealismo burgués, que es lo que siempre ha constituido una enemiga de la cultura que pasa por su sangre: cultura popular de su ancestro campesino y cultura proletaria, de su vida y su vivencia de la ciudad.

Pero esa exposición de Rayuela quizá no exprese con toda propiedad lo que yo llamaría en él «línea quebrada». Línea quebrada de Guinovart, en donde lo que se quiebra no es tan sólo la recta armoniosa, sino la melodía infinita de la línea curva... ■
JOSE MARIA MORENO GALVAN.



**«El retablo
del flautista»,
segundo
y definitivo
intento**

De todos es sabido que el estreno de *El retablo del flautista* ha

de ser recordado como uno de los hechos fundamentales del moderno teatro catalán. Durante varios meses, el Capsa, de Barcelona, se llenó de un público que veía en la obra de Teixidor no sólo una parábola crítica, sino una afirmación idiomática de la cultura catalana. Los términos de la parábola eran, por lo demás, muy sencillos y nada criptográficos; cualquier espectador podía entender que aquello era un ataque a ciertas corruptelas políticas del capitalismo; al alcance de cualquier espectador estaba trasladar a nuestros días algunas de las situaciones de la obra; elementos del lenguaje eran unas canciones y unos pasos de baile destinados a hacer aún más comunicable y abierta la sátira... El intento de Teixidor estaba claro: frente a la forzada criptografía de cierto teatro crítico, obligado a vivir entre líneas y sólo para unos pocos, él se proponía casi lo contrario: que la crítica fuera más limitada, pero clara; que salvase los obstáculos de censura en función de su misma simplicidad y ausencia de recovecos; que este carácter elemental de *El retablo*... quedara ampliamente compensado por su posibilidad de llegar a un público mayoritario... En el fondo, Jordi Teixidor se planteaba una relación irónica con los censores del momento, y lo cierto es que la obra se estrenó, con los resultados que apuntábamos al principio.

Después, el mismo autor escribió la versión castellana. Y *El retablo del flautista* se estrenó en numerosos lugares de España.

En Madrid fue Tábaro —y el hecho era lógico si consideramos las características ideológicas y formales del grupo que estrenó *Castañuela 70*— quien montó la obra. La prohibición de las representa-