

nos, de un altísimo nivel.

En suma, más que como «cántico americano» veo los ochenta poemas seleccionados como una muestra, variada y valiosa, de la producción guilleniana de los años de exilio. Aunque esta muestra, para ser completa, debería, a mi juicio, incluir alguno de los poemas dedicados al recuerdo de Germaine Cahen, llenos de una emoción humana magistralmente trasmutada en arte. En este «cántico americano» ocupan, desde luego, el mayor número de páginas los poemas surgidos del contacto con la tierra, con los hombres, con la sociedad de América. Pero abundan también los que yo llamaría «poemas de exilio» o, mejor, «poesía de un exiliado español». Y es precisamente en este terreno donde, a mi juicio, alcanza Guillén los máximos logros.

Sería en extremo interesante analizar este aspecto de la poesía guilleniana, cosa que no me propongo llevar a cabo en esta ocasión. Es preciso, sin embargo, señalar que en esta «poesía de exilio» no solemos hallar —al menos a primera vista— esa nota nostálgica, tan característica en muchos otros poetas que vivieron experiencias comunes a las vividas por Guillén. Pero no nos equivoquemos: si la nostalgia no se nos entrega siempre en forma directa es porque Guillén, intencionalmente, la vela, unas veces, o la transforma, en otras ocasiones. Asoma de vez en cuando, oculta tras una expresión contenida y sobria; así cuando «un emigrado», desde Nueva Inglaterra, evoca otros paisajes: «Entonces no veía más que un otoño rojizo de arces. Y más allá de su horizonte imaginaba un octubre leve, dorado, trémulo de chopos» (3). El aspecto, sin embargo, más llamativo, más visible, del exilia-

do Guillén es su faceta de «poeta comprometido»; comprometido, claro está, con sus propias ideas; la poesía del hombre-poeta que —machadianamente hablando— se coloca «a la altura de las circunstancias». Dentro de esta línea de compromiso, la gama guilleniana es variadísima: Guillén se hace, unas veces, acusador de unas páginas de la historia política de su país; otras, crítico o, tal vez, estudioso de una psicología... Hay en su poesía de compromiso, a veces, desesperanza; otras, duda; con frecuencia, duda que se transforma en esperanza final: «Esa España que quiso demastado/ Con grandeza afanosa y tuvo y supo/Perderlo todo, ¿se salvó a sí misma?/De su grandeza queda en las memorias/Un hueco resonante de Escoriales./De altivos Absolutos a pie firme./ No, no. Más hay. Desbarra el plañidero./Hubo ardor. ¿Hoy cenizas? Una brasa./Arde bien siempre».

A mi juicio, tal vez los máximos logros de todo este largo período de la obra guilleniana están contenidos en una serie de poemas en los que, partiendo de una circunstancia concreta, el poeta llega a trasmutar en «poesía pura» una serie de dolorosas realidades colectivas. Pero entiéndase «poesía pura» como «poesía donde no falta un punto ni sobra una coma; donde cada palabra es insustituible y definitiva». Podría traer a colación varios ejemplos. Baste, como muestra, este poema que, a mi ver, es una cumbre de la poesía de Jorge Guillén y una cumbre de toda la poesía del último gran exilio español: «El destierro terminó ya./No es de nadie ese fondo ciego./Que ignorando el nombre de arriba./Ni emplaza en sitio humano al muerto./No hay país por esas honduras./Tan remotas, del cementerio/Donde sólo nosotros somos/Melancólicos extranjeros./ Quien fue el ausente yace ahí./Última tierra en el destierro». ■ AURORA DE ALBORNOZ.

«La ilustración poética española e iberoamericana»

«No digáis que agotado su tesoro...». Ha salido una nueva revista de poesía con título de regusto decimonónico: «La Ilustración Poética Española e Iberoamericana». Aunque decir «nueva» no implica que se trate de «otra más», como si abundaran tanto. La realidad es que en este país de poetas y de tan rica tradición lírica (lo más notable de nuestra literatura es la áurea floración de generaciones poéticas) y de tan clara nómina de publicaciones dedicadas a esta producción, esca-



sean hoy las revistas. El mercado es exiguo y, a su pesar, narcisista. Siguen algunas, aunque languidecientes, y están en sus primeros números otras: «Poesía Española», «Alamo», de Salamanca; los papeles de «Relieve», de Valladolid; «Fablas», canaria; «Trece de Nieve», en Madrid. Las colecciones poéticas tienen mayor vitalidad: «Provincia», de León; «Ocnos», en Barcelona; «Aguaribay» y «Adonáis», en Madrid; «Fuendetodos», en Zaragoza. La meritoria «El Bardo» deberá recibir una valoración especial en estas páginas, ya que desaparece.

«La Ilustración...» es iniciativa y obra de tres poetas: Martínez Sarrión (el senior de los novísimos), José Esteban y Jesús Munárriz. No irrumpen con formulaciones programáticas, tan sólo —y es bastante quizá— tienen la pretensión de dar a co-

nocer inéditos de gran calidad. Una constante será la publicación de traducciones que han tenido una significación histórica, tal la que aparece en este primer número (seis poemas de Hölderlin, vertidos al castellano por Cernuda y Hans Gebner, que habían aparecido en «Cruz y Raya»), o que hoy puedan tener un valor informativo por tratarse de poetas no conocidos en España. Así, la traducción que aparecerá en el número dos: unas muestras del poeta alemán oriental Kunert, en versión de Munárriz. Además de los poemas de Hölderlin, nos ofrece «La Ilustración...» producciones inéditas de Celaya, Agustín García Calvo, Juan Benet (también es poeta Benet), José María Álvarez (cuya obra próxima, «Museo de Cera», aparecerá en seguida) y Marcos Ricardo Barnatan. «La Ilustración...» prepara un número dedicado al 27, cuyo quehacer editorial de algún modo ilumina al equipo animador de la revista.

La edición de «La Ilustración...» es de 500 ejemplares numerados. La portada de este número que reseñamos va ilustrada con un «collage» de Munárriz.



«Los Comeneros», de Ana Diosdado

Un drama sobre los comeneros castellanos es empeño, sin duda, importante. Lo es, porque, al margen de las posibilidades dramáticas de una historia como aquella, del relieve de sus distintos acontecimientos, de la suerte cambiante de sus protagonistas nominados y anónimos, contiene un conflicto político cuyos términos aún afectan a la

sociedad contemporánea. No es, pues, extraño, que el tema haya tentado a los autores en más de una ocasión, conscientes de que tenían entre las manos un material rico, apto para sostener, con las ventajas y la frialdad del «distanciamiento», un discurso político caliente y cercano. El hecho de que en el pleito de los comeneros con el Emperador Carlos V se dieran unas circunstancias específicas, sepultadas por la historia desde hace mucho tiempo, no sólo no es un obstáculo, sino una ventaja, puesto que ello permite interpretar con mayor libertad un conflicto político cuya sustancia no se agota con el levantamiento de las ciudades castellanas. El juego a que se ve abocado el dramaturgo contemporáneo tentado por el tema no puede ser más claro: respetar los hechos históricos, escenificar sus personajes y circunstancias, y, al mismo tiempo, actualizar sus claves políticas, conseguir que los públicos de hoy se sientan interrogados por el drama.

Ana Diosdado escribió, hace algún tiempo, «Los Comeneros», aceptando estas reglas de juego. El estreno se postergó, quizá porque algunos consideraron incómodas las meditaciones de nuestra autora. Ahora, el drama se ha montado en un teatro oficial, el María Guerrero, sustituido quien fuera durante muchos años su director titular, por José María Morera. ¿Por qué se ha estrenado? ¿Acaso las interrogaciones de Ana Diosdado ya no debían inquietar a nadie? ¿Se ha decidido, tal vez, afrontarlas? ¿O será, simplemente, que al teatro se le reserva el papel de hijo tonto, cuyas inoportunas manifestaciones no deben ser tomadas en cuenta?

La última pregunta es la más desoladora. Porque «Los Comeneros» contiene, confrontada activamente con la vida española de nuestros días, más de un filo capaz de malherir la modorra dominante. Nada de eso ha sucedido, sin embargo. La dirección de José María Morera,

el conjunto de sus actores, la atmósfera del escenario, no han conseguido ensamblarse en un espectáculo clarificador y profundo. Lo que podríamos llamar lectura ideológica de la obra apenas ha existido; ausencia siempre grave, pero mucho más en el caso de dramas como éste, nacidos antes de la necesidad de interpretar políticamente los hechos, de formular a su costa algunas interrogaciones, que de los hechos mismos. Un planteamiento riguroso, comprometido, de «Los Comeneros» —y es obvio que el tema histórico contiene sugerencias que pueden, lícitamente, enriquecer la puesta en escena de la obra, las haya o no recogido explícitamente Ana Diosdado— ha de engendrar, necesariamente, una postura estrechada, con imágenes que golpean implacablemente al público. ¿Es necesaria la violencia?, se pregunta Ana Diosdado a través de los personajes de Padilla y Carlos V. ¿Era necesaria la ejecución de los comeneros? ¿Quién tiene derecho a matar en nombre de la justicia, cuando es evidente que ésta se apoya a menudo en principios cuya significación —por ejemplo, la idea de autoridad absoluta y de origen divino, que mueve al Emperador— cambia con el tiempo y las circunstancias? ¿No será más claro, entonces, abandonar las pretensiones de justicia y situar la violencia en el terreno concreto de determinados medios para determinados fines? ¿Qué fines y qué medios en cada caso?

Formulo aquí sólo algunas de las preguntas básicas que ha hecho Ana Diosdado en un drama que, la verdad, aún está por recrear escénicamente. Por desarrollar. Lo que hemos visto, al margen del esfuerzo de algún actor o actriz —como sería el caso de Gemma Cuervo o Irene Gutiérrez Caba— por dar emoción a su trabajo, sólo es una ilustración elemental de una materia que posee razones más que evidentes para haber convertido al María Guerrero

(3) Un emigrado, recogido en el libro de Justina Ruiz de Conde, como los otros poemas que aquí cito.



en una saludable y polémica tribuna.

Los personajes, las situaciones, la acción histórica, la época, contenían, por otra parte, una serie de notas que podían haber contribuido a la riqueza dramática de la puesta en escena. También este aspecto visual ha sido poco cuidado, sin que la escenografía, las luces y los trajes alcancen a crear —salvo contados momentos— esa emoción plástica que la simple lectura del texto, con la colaboración de nuestra imaginación, provoca.

Quizá todo esto parezca muy duro con José María Morera, director irregular y, a menudo, interesado por grandes textos. Pero, en un momento quizá decisivo de su carrera, conviene ser exigentes con él para estimularle a que su trabajo de director esté al nivel de su interesante selección de temas y de textos. ■ JOSE MONLEON.

CINE

La Hermana «Qualité»

Cuando un realizador cinematográfico se ve obligado a responder a una imagen, a la imagen que un éxito comercial ha determinado o a la que él mismo se ha autodesignado, será inevitable que sus películas sufran un forzamiento estilístico. Si la imagen es anterior a la obra, no podrá evitarse un condicionamiento, que anulará en la mayoría de los casos la espontaneidad de la narrativa.

Algo de esto creo que le ocurre a Franco Zeffirelli con su «Hermano Sol, Hermana Luna». Tras los éxitos de «La mujer indomable» y «Romeo y Julieta», Zeffirelli no parece dispuesto a presentarse al público con una obra sin pretensiones espectaculares, sin grandes alardes de vestuario, co-



«Hermano Sol, Hermana Luna», de Franco Zeffirelli.

lor y ambientes. Olvidado totalmente el camino (mediocre, por otra parte) que suponía su primera película, «Camping» (1957), Zeffirelli juega a ser un nuevo Visconti. Las ayudantías de dirección con este director y una sensibilidad superficialmente no muy lejana le hacen considerar la posibilidad de una reencarnación. Pero, sin necesidad de crear paralelismos, su diferencia fundamental con Visconti estriba en que mientras el director de «El gatopardo» acaba creando un espectáculo de indiscutible belleza a partir de un riguroso planteamiento de lo que desea expresar, en Zeffirelli la belleza formal es anterior al sentido último de su película. El desdoblamiento existente entre la pretendida sencillez de la vida y obra de Francisco de Asís con el despliegue de color y «belleza» exteriores llega incluso a chirriar y, lo que es más importante, a distanciar y a desinteresar. En «Hermano Sol, Hermana Luna» se trata casi de un «tour de force» para mejorar la secuencia anterior en lo que a espectacularidad y «belleza» se refiere.

Pero este sentido de la belleza, que plásticamente es indiscutible (Zeffirelli se remonta a los maestros pictóricos italianos que conoce y domina a la perfección)

no surge nunca del interior; y puede llegar-se incluso al mal gusto que en este caso sería lañoñería, la cursilería o la banalidad.

Zeffirelli se ha planteado su película insistentemente como un espectáculo monocorde y, entonces, no ha podido profundizar en el sentido último de esa historia de rebelión que nos plantea ni se ha podido apoyar en la imagen para relatarnos la corrupción contra la que se rebela Francisco de Asís ni el mundo simple y naturalista que él propone a cambio.

Posiblemente, la historia de la película naciera de un deseo de acercarse a un público joven, tentado por lo que Zeffirelli y sus productores consideran como una mentalidad «hippy»; pero el resultado dista mucho de poder interesar a ese público porque se ha acabado haciendo, quizá sin querer, una apología de lo clásico y, en última instancia, del gusto de un buen burgués. Son demasiados lirios, demasiados pajarillos, demasiados ojos azules, demasiados horizontes quemados por el sol, demasiadas músicas celestiales... Y, a cambio, no hay profundización en un carácter, en una época, en una actualización de un drama que quizá podía haber interesado de ser expuesto en términos más rigurosos.

La grandeza es aquí la miseria de la película. ■ DIEGO GALAN.

Un vodevil intelectual

Desconocemos en España los cuatro films de Michel Soutter (Ginebra, 1932) que preceden a «Les arpenteurs». De 1966 a 1970, este antiguo poeta, cantante de cabaret y realizador de televisión, dirige «La lune avec les dents», «Haschisch», «La pomme» y «James ou pas», a los que al añadirse, en 1972, «Les arpenteurs», le convierten en el cineasta más prolífico dentro de la actual producción suiza de habla francesa. Encuadrado en el conocido Groupe 5, de Ginebra, junto a Alain Tanner, Claude Goretta, Jean-Louis Roy e Yves Yersin (1), Soutter se ha mantenido hasta ahora en los límites del film de bajo presupuesto rodado en colaboración con la SSR (televisión suiza). Sus cinco largometrajes citados se filmaron en 16 mm. —ampliados posteriormente a 35 mm. para su distribución comercial—, blanco y negro y en un tiempo mínimo, que en «James ou pas» alcanzó tan sólo los dieciocho días, y veintitrés en «Les arpenteurs». Para quienes han podido seguir con continuidad la obra de Soutter, ésta se caracterizaría por el mantenimiento de una línea continua basada en los encuentros de varios personajes que intentan relacionarse, y utilizan la palabra como herramienta de conocimiento, como medio para dicha relación. Ello, dentro de un tono intimista, poético, donde la ternura y el humor ocupan plaza privilegiada. Cada película de Soutter se situaría como paso

(1) Sobre la actividad y características del Groupe 5, de Ginebra, escribió Diego Galán en su artículo «La sorpresa del cine suizo», de TRIUNFO, número 588.

adelante respecto al film que le precede, superando errores y llegando a una mayor concreción en sus propuestas estéticas y morales. Nos hallaríamos, entonces, ante lo que en inglés se denomina «a work in progress», un trabajo que va avanzando a medida que su autor lo realiza, y que, lejos de cristalizarse en algo ya inmutable, se autorrenueva en busca de una cada vez mayor consistencia.

Participa al máximo «Les arpenteurs» —cuya traducción es «Los agricultores», y no, por supuesto, «El imposible juego de cuatro»— de esas características extremas que diversos críticos suizos y franceses nos han dejado prestadas y que nosotros sólo podemos verificar en este caso concreto. Soutter rechaza en principio cualquier tipo de estructura novelesca, de deseos de «narrar una historia» —aunque, finalmente, acabe haciéndolo en «Les arpenteurs», nada más que a través de métodos distintos de los habituales—, para centrarse en las idas y venidas de unos personajes cuya realidad se limita a los momentos en que permanecen ante el espectador, sin ningún proceso de psicologización o de interiorización que los complete. Estamos, pues, ante una nueva experiencia de estructura desdramatizada, de la que tan fecundo se muestra el cine contemporáneo a partir de la década de los sesenta, y que halla uno de sus primeros precedentes en «Viaggio in Italia», de Rossellini (1953). Si analizamos los pívotes en que se basa todo el armazón de «Les arpenteurs», convendremos en que son los mismos que soportan un vodevil tradicional: el malentendido, el equívoco, la confusión en la identidad de los personajes, sus entradas y salidas dentro de un mismo decorado, el enfrentamiento de sentimientos crónicos contrapuestos, un aire de «divertimento» y de juego, etcétera. La diferencia sustancial en

cuanto a resultados formales deriva de que todos estos elementos han sido sometidos a un proceso de depuración intelectual, a un succionamiento racional que ha dejado tan sólo el esqueleto, la estructura, para cubrirlo posteriormente de una carne distinta.

Como «un poeta sensible de mentalidad calvinista» definió, hace ya cuatro años, Freddy Bauche a Michel Soutter, frase que —a la vista de «Les arpenteurs»— me parece plenamente válida. Bajo esa apariencia de ternura y encuentro sutil de sentimientos que encierran muchas de sus imágenes (secuencias entre León y Ann, León y Alice, Alice y Ann), se da en este cineasta suizo un doble momento creativo, idéntico, en lo sustancial, al que origina cierta amplísima zona del «arte de vanguardia» de nuestros días: una muy fuerte y sólida elaboración intelectual de la obra que, utilizando a menudo arquetipos tradicionales a los que se vacía de su sentido habitual para darles otro distinto, se formula de manera lúdica cara al espectador. En definitiva, «Les arpenteurs» viene a ser como una ejemplificación del juego infantil conocido como «tres en raya». Sus personajes fracasan, no llegan a moldear una consistencia real de sus sentimientos, igual que los malos jugadores de «tres en raya» se muestran incapaces de conseguir la diagonal entre las fichas, que les haría vencer según las reglas establecidas. León, Alice, Ann, incluso Lucien, no aciertan a «ponerse en diagonal», a mantener una continuidad en sus intercambios personales. Sólo logran interrumpirse continuamente y pasarse, de forma no voluntaria, unos objetos (gorra, encendedor, gafas, cesta de verdura) que se configuran como signos externos del anagrama que también es «Les arpenteurs». ■ FERNANDO LARA.