



CALANDRAJAS

Papeles de arte y pensamiento

Edita: Tertulia Calandrajás
Apartado 247

TOLEDO

NUM. 26
ABRIL 1992

Con la mayor brevedad posible sorprendo aquí, quietecito, en alguna de sus poquísimas largas estancias, a quien no acertó a estar quieto, sin precipitarse. Para elegir Toledo y Granada no me faltan motivos ni, por lo visto, le faltaron a nuestro rey. En ningún punto de España —ni siquiera en Yuste— pasó Carlos V tanto tiempo como en Toledo: unos veintiún meses. La bien llamada ciudad imperial, que es la custodia, entre otras, de una de nuestras más gloriosas (y menos recordadas) tradiciones, mantuvo en sus calles y casas, viva y fecunda, la convivencia de tres credos religiosos dos siglos antes, y emprendió el esclarecimiento y la difusión de tesoros literarios en la inmortal escuela de traductores, bajo el amparo de otro rey, candidato al imperio, y así se hizo patente la trama delicadísima de corrientes espirituales, solidarias en la cultura universal.

(Ramón Carande, "Palabras previas", en *Ceca y banca de Toledo*, Madrid, 1966, p. 16)

SOLOGUREN Y LA MORADA DEL SER

Los estudiosos de la obra del notable poeta peruano Javier Sologuren acostumbran a desdoblarla en tres fases distintas: la primera abarca la producción desde *Detenimientos* hasta *Vida continua* o *Regalo de lo profundo*; la segunda, desde *Otoño, endechas*, hasta *La gruta de la sirena*, y la tercera, desde *Recinto* hasta *El amor y los cuerpos*, destacándose *La hora*, su más largo y célebre poema, escrito en 1980. Desde entonces, Sologuren ha publicado colectáneas bajo el breve título de *Vida continua*, a las que va agregando su nueva producción. De la edición más reciente, de 1989, por "Colmillo Blanco", forman parte, además de poemas de ese año, la colección *Poemas 1988*, en los que convergen las características de su poética.

Fue Miguel Cabrera, en *Milenaria luz* (Ediciones del Tapir, Madrid, 1988), un excelente ensayo sobre la obra del autor, englobando un análisis crítico, una larga entrevista y anotaciones sobre su perfil poético, además de considerable documentación bibliográfica, quien nos llamó la atención por primera vez sobre la temática abordada por Sologuren en su obra. Es, sin duda, una poética ligada a los misterios de la vida y de la muerte, a la naturaleza como regeneración de la vida transmitida, vista en perpetuo movimiento cósmico. Una poética vuelta hacia el espacio, a su amplitud, a su insondable dimensión que tanto le fascina, lo que realiza sin relegar a un plano inferior la contemplación del mínimo gesto, de la miniatura en que se convierte el nacimiento de una flor, o los pasos silentes y ansiosos del gato en dirección a la paloma. Es también Sologuren el poeta del *claroscuro*, un juego que conoce como pocos, que le permite ir del día a la noche, encender la bóveda celeste con sus estrellas, resolviendo siempre esta relación dialéctica bajo el prisma de una lógica original. Es, sobre todo, un poeta del espacio exterior, que traslada al interior de su "morada del sentido" sus impresiones de viaje. Un observador en el astrolabio del universo circunstante, sumergido en la inmensidad del mar. Esto posiblemente explique la existencia de sus *emisores/emisarios* rumbo a tales grandezas y que sean ellos generalmente pájaros/aves o seres del mar, a los que indaga sobre lo que va más allá. Son sus augures y sus pájaros de color ámbar, a cuyas respuestas somete un tratamiento poético encantador. Más aún: Sologuren capta el gesto de la escritura *corporeizándose*, y en ella anticipa los ecos de un nuevo lenguaje, a veces el propio silencio. De qué medios se vale, de qué arsenal de técnicas se provee para explorar y revelar un universo tan amplio hablaremos más adelante.

Inicialmente, una de las cuestiones que afloran en el análisis poético de Sologuren, y no exenta de cierta polémica, es el alcance social de algunos de sus poemas. Es cierto que escribió versos de carácter contestatario, pero su indignación tiene sus raíces en la iniquidad, en la triste condición humana en que viven la mayoría de los pueblos, en la violencia consecuyente. En *La hora* escribe el poeta: "la historia no se vacía de sucesos/la gota es evidentemente de sangre." Aquí está su clamor contra lo que llama "el rapto de la razón", contra la iniquidad, en suma. Por otra parte, es el propio poeta quien cuida de aclarárnoslo: "... Creo que la terrible precariedad de la vida humana, llevada hasta límites catastróficos en la actualidad, por las guerras y todas las manifestaciones de la violencia, hace que el hecho de la muerte esté muy cercano a uno, cada vez penetrando más en la vida del ser humano." Bajo esta motivación parece haber actuado el poeta al escribir en *Poemas 1988* los versos de "El futuro que el presente engulle", que publicó en los Estados Unidos. No obstante, ésta debe ser vista apenas como una más de las caras del poeta (el ciudadano, hombre de su tiempo) y no más allá en el análisis de su obra, de espectro mucho más amplio, urdida en los dominios de la trascendencia. Lo que no le impide indagar: "¿A qué pueden aspirar los pueblos que no tienen una seguridad para su prole, que no tienen futuro?"

Cuestión previa es todavía la de situar la estética de Sologuren, no sólo en cuanto a su valor personal, sino histórico. Su perfil poético arranca del modernismo, pero atravesó las peregrinas rutas de las vanguardias que rozaron la poesía hispanoamericana, sin fijarse en ninguna de ellas. Y nótese que la fuerza de atracción en la poesía de su país fue mucho mayor, tuvo densidad de información muy superiores a la poesía de la llamada *generación modernista* en el Brasil, sometida por supuesto a las élites intelectuales profundamente autoritarias. Al galvanizar la atención de segmentos importantes de los grupos y movimientos poéticos de América Latina, estéticas importantes, como el surrealismo; conquistaron adeptos, se entrañaron en las vanguardias del continente. Lo que el Brasil prácticamente desconoció, por razones que no es oportuno discutir aquí. Ciertamente es que el mismo Sologuren llena sus ejercicios de experimentos vanguardistas, de que son ejemplos (evitando el riesgo de la catalogación) los poemas "Viento de vocales" y "Los pájaros emigran", del libro *Corola parva* (1973/75), "Las cinco hermanas", de *Retornelo* (1973) o "Márgenes", de *Folios del enamorado y la muerte*, de naturaleza concretista, y —para centrarnos en *Poemas 1988*— los magníficos versos, de hechura surrealista, "un pájaro se abate/y se ahoga en la tinta", o metáforas



Javier Sologuren

como “polvo de estrellas” y “duermo decapitado”. Es importante notar que eso se hizo, en toda Iberoamérica, sin ningún *decreto* de muerte histórica de la poesía tradicional de esos pueblos, como se quiso y se quiere hacer creer aún en el Brasil. Y tanto fue así que el propio poeta afirma: “La poesía del Siglo de Oro español ha sido una de las fuentes en donde he abrevado con intensidad y placer,... En cuanto a la influencia del surrealismo es innegable, pero no el surrealismo ortodoxo, puesto que no hay... una ortodoxia surrealista... Tampoco es ajeno a mi formación la contribución de la gran poesía romántica particularmente de alemanes e ingleses: Hölderlin, Novalis, Keats, Shelley...” Como vemos, un poeta *plural*, también un apasionado de la poesía oriental, extrayendo elementos que se sumaran y produjeran su estética, una poesía de innegable modernidad, de profunda penetración en el misterio del ser.

La unidad de la obra que comentamos nos parece garantizada por tres bloques estructurales: la indagación, en esencia metafísica, del sentido de la vida; la dialéctica entre luz y sombra (la que hemos dicho transcurre en la atmósfera del *claroscuro*), y la búsqueda de un nuevo lenguaje, sobre un fondo “blanco y azul”, que constituyen en conjunto lo que llamamos su *morada del ser*. Es esta amplitud de imágenes la que exige del autor un extremado dominio técnico de las formas de expresión poética, de la ponderación de cada sección en el conjunto/

confrontación dialéctica, precisión y exactitud (términos literales de Sologuren). Una poética del espacio, en síntesis, captada con gran sensibilidad por Bachelard. Nos dice este poeta-filósofo, hablando del espacio en sí, que, fenomenológicamente considerado, se desdobra en contenidos como *grande y pequeño, cerrado y abierto, interno y externo, y redondo* (por curioso que pueda parecer este último, asociado a Rilke, a Van Gogh y Mozart, para no circunscribirse a la expresión *literaria* del arte). Vista en esas coordenadas, en ese contexto, la poesía de Sologuren se muestra permanentemente incitante. El autor ha penetrado ciertamente en un universo original, en lo que llamaríamos un *mundo manual*, expresión que hemos acuñado y que tan grata nos es, mágico, no-mecanicista, onírico y personal. Para revelarlo, la estrategia del poeta se concentra en la utilización de los ya mencionados *emisores/emisarios*. Adviértase que el autor habla, *in verbis*, de un “pueblo de los pájaros”, al que se refiere en nada menos que quince oportunidades a lo largo de los treinta y cinco poemas que componen *Poemas 1988*. En otro extremo, las figuraciones marítimas (seres, movimientos) son evocados en veinticuatro momentos/eventos de ese libro (el poeta llega a vaciar ese anhelo elemental en el poema “Razón de vida”, aludiendo a “... mi arcana memoria/donde el mar se hospeda”). Como los pájaros y el mar son los *emisarios* de Sologuren rumbo al páramo de su universo poético, nos parece plausible identificar en el espacio exterior la morada del ser interior del poeta, atentos a la observación de Bachelard de que la inmensidad está semantizada en una expansión del ser, si bien la vida la refrena. Todavía el ser la reencuentra y de nuevo se expande en la soledad. Al remitirnos al delirio observa que la inmensidad es el verdadero producto y la conciencia de esa ampliación. Por eso, al volverse hacia el universo, al dirigirse al exterior, Sologuren amplía su inmensidad interior (y amplía *ipso facto* la nuestra). Nos transforma en partícipes de una fascinante experiencia con la amplitud de los seres, de los hechos, de los fenómenos de la vida circunstante, en fin, de un universo poético. De donde se deriva que el poeta no escribe para sí mismo, sino para comunicarse con el lector, y su poesía nos redimensiona también, lo que le consagra, en nuestra opinión, como un artista verdadero. Sologuren, así, nos coloca en estado de trascendencia psicológica, *traspasando* la gama de estímulos que accionan la sensibilidad del lector para la expresión literaria más densa y profunda. Poesía del hombre maduro, sabio, sencilla y legible (de extraordinaria legibilidad), Sologuren es el poeta, el geómetra, el submarinista de los espacios de la *inmensidad* íntima, no del intimismo, sino de la proximidad del lector.

Sérgio Campos

¡CLIC!

(DONDE SE MUESTRA QUE LA MÁQUINA DEL TIEMPO TAMBIÉN TIENE INCONVENIENTES)

Allí estaba. Para admiración de todos los que habían creído en Wells; para sorpresa de cuantos habían dicho que era imposible. ¡Una verdadera máquina del tiempo!

Sin embargo poseía dos variantes, en sus fundamentos, con respecto a las anteriormente pensadas: la primera, confirmando a San Agustín y a Popper, consistía en aceptar que era imposible viajar al futuro (por más que Marx lo hubiera considerado cuestión de mecánica). La segunda demostraba que era un inocente sueño científico la vuelta a *cualquier* pasado; sólo podía regresarse al *propio* pasado. (Claro está, ello se deducía de una tesis olvidada por los mecánicos del tiempo: *no es posible vivir fuera de la propia vida*).

Quizá la falta de percepción de estos dos principios había impedido hasta entonces el feliz desenlace de otros intentos.

Subió a la máquina, situó con exactitud los relojes y los dígitos del calendario y apretó el botón que ponía en marcha los regresos:

El primer encuentro no fue de su gusto: se hallaba ante una situación embarazosa. Acababa de romper un valioso florero en casa de unos vecinos y esperaba el momento inevitable en que iba a ser descubierto. Apenas se demoró, y salió de allí sin el menor interés.

A continuación eligió otra fecha y hora y vino a caer en una vulgar escena de cuarto de baño en la que se afeitaba de prisa, urgido por alguna cita, y donde no pudo evitar la torpeza de infringirse, otra vez, aquellos dos cortes en la cara. Cuando preveía llegar a la cita retornó al presente.

En el tercer intento apenas le fue mejor: coincidió con una larga cola frente a la ventanilla de algún ministerio. Recordó entonces que aquella espera se alargó durante varias horas sin que finalmente obtuviera resultado alguno.

Así estuvo durante varios días sin lograr hallar ningún episodio de su vida verdaderamente interesante. Pensó entonces que toda su vida se reducía a unos breves episodios en los que apenas se mostraba el fulgor de la existencia y que el resto no era sino una sarta de trivialidades. Lo cual le produjo un extraño desasosiego.

Procuró, pues, por todos los medios, agilizar su recuerdo, e intentó acertar con aquellos sucesos singularmente deseables (curiosamente casi todos se reducían a la pasión del amor en la que tan parco había sido), pero no logró dar con ellos. O, al menos, no supo coordinar suficientemente relojes

y memoria. ¡Y pensar que la máquina era subsidiaria de la memoria —se dijo— cuando precisamente se trataba de rescatar a ésta!

No cesó en el empeño e intentó un nuevo regreso, pero en esta ocasión ocurrió algo que no podía esperar: ahora sí, ahora había acertado con uno de esos momentos dichosos. Allí, bajo la luz que restallaba en las gotas de agua que perlaban su piel, estaba ella: Lucía. Rubia y esplendorosa, con la cabeza levemente inclinada hacia atrás, dejándose invadir por el sol que descendía sobre su cuerpo, apenas cubierto por un mínimo bikini.

Ella advirtió su presencia y le pidió con aquella voz solícita que se acercara. El lo hizo, rodeando la piscina. Lucía parecía fundirse con el sol, y los rayos le prestaban a las dunas de su cuerpo el aspecto ardiente del desierto. Se dirigió hacia ella. Y en ese momento, al saltar sobre uno de los desagües, sintió una especie de calambre, una inmovilización repentina que le mantuvo con un pie en el aire y el otro de puntillas, como un atleta en inverosímil equilibrio. A su vez, Lucía adquirió una rigidez desusada, como si la espina dorsal, tan grácil antes, se le tensase hasta dejarla petrificada.

¡Clic!, volvió a oír ahora con mayor claridad. ¡Clic-clic...! Era un ruido intermitente, adverso, que le venía del presente por el transmisor de situación y que le hizo desviar su atención de la hermosísima Lucía. Fue entonces cuando se percató de que uno de los motores de la máquina se había encasquillado, tal vez a causa del mal funcionamiento de aquella polea de la que siempre tuvo dudas. Por un momento pensó que el retornador automático se pondría en funcionamiento, que debía haberlo hecho ya, pero no saltó el mecanismo.

“Dios mío, pensó, no puedo reactivar la máquina desde el pasado”.

Lucía permanecía frente a él, con la sonrisa rígida, el pelo caído hacia un lado y el cuerpo tenso. Él, con el pie en el aire, en actitud de salto, y los ojos clavados en ella, iluminados aún por el deseo.

Una inesperada tonalidad sepia fue inundando el espacio, como si la tarde cayera repentinamente y las luces últimas contagiasen el interior de la piscina. El volumen de las cosas se iba desfigurando. Todo permanecía inmóvil.

En aquella situación no podía saber si Lucía pensaba, ni siquiera si le veía. Y si lo hacía, al igual que él, no podía decir nada, ni un solo gesto para indicarlo.

En su interior comenzó a darse cuenta de que sólo desde el presente alguien podría poner de nuevo la máquina en funcionamiento. Pero, ¿cómo, quién, si el laboratorio se hallaba cerrado y nadie estaba al tanto de sus investigaciones? El sol de la piscina parecía no calentar.

Eliacer Cansino

EL DESTIERRO DEL ARTE

Una serie de lecturas diversas acerca del arte, de la Historia y de la modernidad, y otra de propósitos escuchados sobre la crisis del arte, de la sociedad y del progreso me han hecho pensar nuevamente que el defecto mayor de nuestra capacidad reflexiva es el no tener una visión global de los acontecimientos históricos y del proceso de nuestra racionalidad. Se vive, se piensa, se escribe los hechos como si estuvieran aislados y acaecieran por casualidad, y cual si el estado actual de las sociedades avanzadas fuera entonces una catástrofe repentina que sume a los individuos en la “decaencia” y en el desconcierto total. El resultado es patético, pues el desconcierto, fruto de la falta de real reflexión histórica y de síntesis, da lugar, de un lado, a comentarios serios mas erróneos, de otro lado a propósitos ligeros, cuando no cínicos. La situación es tanto más delicada cuanto que las sociedades occidentales han obtenido un tal grado de libertad, que es extremadamente difícil imaginar, así fuera un sólo instante, la posibilidad de que esa libertad fuera ficticia, una mera ilusión, o una trampa, o, si no una ilusión (no lo es, pues se la utiliza, y nos salpica), una fuerza extraordinaria y paradójica de sometimiento.

Es la creencia, ingenua, en esa libertad como un absoluto logrado que obliga a tantos intelectuales a repudiar lo que se ha dado en llamar el carácter “lineal” de la Historia, incluso, en el colmo del desconcierto y del terror, a descalificar, despectivamente, la coherencia de los hechos históricos —que es tan evidente, sin embargo, que no se ve. La misma creencia que invita a tanto artista y crítico de arte a permitirse cualquier actitud que haga pensar que la “dinámica” vanguardista está aún vigente, a pesar de las claras pruebas de lo contrario desde hace poco menos de treinta años.

Quizá sea necesario el breve recuerdo de ciertas pautas antes de proponer al lector una reflexión acerca del cinismo, o simplemente de la incuria intelectual de ciertas corrientes artísticas que, aunque ya *démodées*, siguen brillando en el mercado y en la credulidad del público y de las escuelas —me refiero particularmente a la Transvanguardia italiana y a sus sinónimos alemán y francés, el Neo-expresionismo y la Figuración libre, respectivamente, sin subrayar necesariamente otros posmodernismos.

La historia del arte occidental es la historia del Occidente a secas, y esta historia es la del moldeamiento de una estructura cerebral racional, cuyo inicio tiene fecha. Es por lo tanto imposible afirmar, como hicieron y como lo pretenden la incompetencia, la altanería y el lirismo de Achille Bonito Oliva, que las crisis de las vanguardias históricas están basadas en el hecho de que la imposibilidad para los artistas de hacer la revolución social a través del arte fue debida a las dictaduras de derecha. La historia del arte, teniendo en cuenta que, desde que adquirió autonomía en el siglo 15, buscó un objetivo (el núcleo de la energía de la vida, o sea su propio funcionamiento) a través del método más antiguo y más certero (la imitación de la naturaleza), esta historia del arte se basta a sí misma y se ha hecho sola: el tópico de un “arte revolucionario” es esencialmente inválido. La evolución de la estructura cultural de Occidente es eminentemente conceptual, y arrastra en su proceso a la ciencia, a la religión, al arte, a las costumbres y a los objetos de uso diario. Ningún estilo o forma artística ha dependido de lo político, aun si es cierto que en la coyuntura *general* del siglo 20 el *aspecto* político fue de importancia (y serio, pero únicamente en el caso del Surrealismo y del Expresionismo alemán. En el seno de este último especialmente, los artistas se sirvieron del mantillo político ofrecido por su misma historia

a fin de liberar la subjetividad de un Ego que, de todas maneras, terminaría en la misma Abstracción lograda simultáneamente por los geómetras rusos, holandeses, belgas y franceses gracias a la posición racionalista opuesta: la de la pura objetividad.) El proceso histórico —e inconsciente— de la antirrealidad, de la no representación, del antinaturalismo, incrustado en nuestro idealismo fundador, el proceso de la cada vez mayor funcionalidad y transformación de la percepción del mundo en su simulacro ha dependido del edificio mismo de la racionalidad, cuya meta ha sido alcanzada: sustituir el símbolo por lo real, la representación por el hecho, el tiempo por el instante, la realidad por su imagen y la solidez del mundo en algo “ni visto ni tocado”, conforme al voto de Malevich y de la mística greco-cristiana. Las cosas, desde entonces, no necesitan ya explicación, se definen con tautologías, a la imagen del antiguo concepto de Dios, invisible, existente en su pura y real invisibilidad, inexistente en su potente hiperexistencia. Y en esa “realidad” no hay ya, consecuentemente, *historia* del arte. Queda sólo la tentación y la necesidad de volver a pensar la historia pasada a fin de comprender lo que no podía ser comprendido en la época, pues se estaba haciendo: por qué, como lo señalaba Kierkegaard, amante de la paradoja, por qué el pensamiento busca su pérdida; por qué, como lo han señalado los artistas Irwin y Turrell, el objeto artístico busca desembarazarse de su necesidad.

Es cierta la afirmación de Bonito Oliva de una catástrofe antropológica, que él data rápidamente de los años 70 (1). Ella data, en mi entender, de 1789, la cual venía ya de la primera fragmentación conceptual moderna de la mentalidad occidental promovida en el siglo 15, preparada a su vez en el último tercio del siglo 13. Son ciertas también la *debacle* de la esperanza comunista y la volatilización del proyecto y del modelo. Creo, sin embargo, que se deben invertir los términos de la proposición, porque las causas y los efectos se imbrican por desgracia y con frecuencia demasiado sutilmente en el curso de la Historia. No me explayaré aquí al afirmar que no basta constatar la ausencia de proyecto y de modelo, es necesario explicarla. Sólo diré que la ausencia de modelo no es una causa, es el resultado. Las sociedades humanas secretan siempre sus propios representantes, sus estrategias, sus criminales, sus objetos y sus artistas. No es porque faltan grandes hombres que ya no hay guías; es al contrario porque las sociedades occidentales contemporáneas no los necesitan que no los hay. Así como no es la máquina fotográfica, como se cree, que ha insensibilizado al hombre; es más bien la insensibilidad ontológica de la razón occidental, idealista, objetiva y pragmática, la insensibilidad de su cerebro racionalista, globalizador y necesariamente técnico quien inventó oportunamente un artefacto que pondría término a la tarea de hacer desaparecer la consagración de la mirada.

Es natural, en un tal nivel de abstracción, en el cual ya no puede haber reglas de juego ni control posible, ya sea individual o social, dejarse llevar por el arribismo y por la “irrisión de la facilidad”, esa “forma democrática del milagro”, en el decir de León Chestov. La Transvanguardia recupera “en la historia de la cultura todo lo que quiere” haciendo un uso legítimo, sin duda, pero sospechoso, de su “nomadismo cultural”, de su “nihilismo productivo” y de su “eclectismo significante”. Facilidad de la creación, bien entendido, puesto que la historia del arte ha culminado con la penetración del Verbo fundador en la carne del mundo. E irrisión de la crítica, puesto que una encarnación tal no pude finiquitar con el comentario, limitado, desde Wittgenstein, y hasta Stella y Magritte, a la constatación de lo que se ve, y de lo que es.

En un mundo así determinado por la pérdida del sentido, el nihilismo productivo adquiere entonces garantía de calidad, cuando en realidad no es sino la incapacidad de significar algo preciso. El nomadismo cultural se ve elevado al rango de originalidad, cuando en verdad no es sino la incapacidad de ser sedentario. El eclecticismo significativo se adorna con la aureola de la inteligencia, cuando en el fondo no es sino ausencia de una verdadera opinión y sentido de la elección. La ausencia de modelo servirá, por su parte, a justificar una afirmación inadmisibles: "El artista de la Transvanguardia recupera el placer de la creación en el arte", supuestamente extraviado durante los años 60 "bajo el signo ideológico de la política". Una afirmación que (aparte el hecho de que jamás todo el Arte Conceptual, o el Pop-Art, o el Land-Art o el Arte Corporal pretendieron veleidades políticas) desearía hacernos creer, primero, que un arte de tipo mental, aquél de los años 60, habría estado desprovisto de placer; segundo, que la Transvanguardia, la Figuración Libre o el Neo-expresionismo poseerían la exclusividad del goce creador. Y como si, por último, la conceptualización no hubiera existido, si bien en pañales y con placer, desde el Impresionismo.

El miedo de que la libertad sea una ilusión inducida por el propio sistema democrático es más que nada el temor, paralizante, de que el reconocimiento de tal verdad deje a los individuos occidentales, despojados ya de muchas fuerzas, e imbuidos de sí mismos, en la nada. De allí que se aferren desesperadamente a la ficción de una Historia no lineal, incoherente, que los libra de determinismos, a la falacia de las imágenes, a la quimera del dogma de un arte inmutable y de valor eterno, cuando la realidad de los hechos históricos, de los propósitos de los artistas y de sus obras ponen de manifiesto una simple *noción* de arte relativamente reciente, y que ha aspirado, además, a su encarnación en el flujo mismo de la vida. El individualismo impenitente del creador occidental no soportaría —y de hecho no soporta— lo que cualquier lúcido pensaría sin alboroto, e incluso con altura: "No somos humanos sino por el pensamiento, no pensamos sino lo que la historia nos hace pensar, y es posible que ésta no tenga sentido... El hombre es un azar, y en el fondo el mundo está hecho de olvido." (2) El engaño de las obras de arte contemporáneas, disimulado por una retórica de pacotilla, consiste en hacer brillar una energía histórica caduca y móviles ajados: "La Transvanguardia nos sitúa en la centralidad del arte mismo, de la experiencia creativa, de la subjetividad, de la individualidad, que significan la recuperación de las motivaciones interiores del artista." Sin desear acentuar la banalidad del texto, debo decir que Bonito Oliva olvida que la subjetividad (ver Theodor Adorno) no es otra que aquella determinada por la lógica del sistema que la permite y le da vida, y que deja huellas profundas en sus obras, por más individuales que sean. La subjetividad posmodernista estará por lo tanto lastrada por una objetividad milenaria y pernicioso que hará de ella un juego de espejos, una mentira de verdad, un artificio natural. La Transvanguardia no es, en principio, ni más libre ni más creativa que las vanguardias precedentes, y el Ego "disociado", que para el crítico italiano es también otra cualidad (cuando se trata en resumidas cuentas de un Ego y de una mentalidad que tienen de la realidad una representación esquizofrénica) se desfoga ya abiertamente en el Art Brut y en el Body-Art. (3)

La insuficiencia de las ponencias contemporáneas, invulnerables en la lógica de la incoherencia y de lo "no importa qué", es tanto más grave cuanto que la catástrofe antropológica que atravesamos requiere urgentemente una actitud



HIGUERA

que, sin tomárselas en serio, sin pretensiones, y sin darle demasiada importancia a la razón, sea lo mínimo de la condición racional, una actitud razonable. Mal que les pese a los abanderados de la "dinámica" artística contemporánea, no hay ningún rasgo de madurez en las creaciones de la Transvanguardia, de la Figuración Libre y otras corrientes plásticas actuales, son apenas "formas" residuales (abstractas), efectivamente fragmentadas, de un mundo provisoriamente en vías de una nueva estructuración, a la espera de nuevas reglas, y en espera de las cuales, tal cual lo predijo Gramsci, las manifestaciones más mórbidas serán posibles. Entre ellas: la contradicción erigida en praxis clara y obligada, la anarquía en inteligencia libertaria, la amalgama en demostración, el cinismo en franqueza, el fraude en libertad y, por qué no, la oclusión de la opinión en la mayor opinión.

El artista libre de los años 60-90 (pero ya Marcel Duchamp, a quien faltó la conceptualización de lo "no importa qué") puede escoger impunemente cualquier cosa desde que el mundo, despojado de sus símbolos, *está allí*. En este *hic et nunc* reside la explicación de un arte conceptual que, paradójicamente, no tiene nada de moderno, pues en la encarnación del Verbo en la carne del mundo, el arte regresa al estado minimalista, primitivo e inocente de una humanidad desprovista de lenguaje —y habría que profundizar entonces el significado de los sustantivos regresión (Lorenz) y puerilidad (Ortega), al tiempo de hacer el mismo trabajo con la crisis del lenguaje, el infantilismo de la música popular, la conquista de lo instantáneo y *original* del tiempo, la ausencia de proyecto social, la hipótesis del fin de la Historia. Sigo creyendo, personalmente, sin creerme mecanicista, en la perfecta coherencia del recorrido sinuoso (no lineal) pero correctamente direccional, de un Occidente idealista, en busca de la luz, y de un pensamiento que se pensaría a sí mismo, de un arte que transformaría (ya lo ha hecho) el concepto mismo del arte en obra de arte, fatalmente

desprovisto de objeto, y por ende invisible, elevado a la apoteosis de su propia eucaristía, origen de su fin. La historia de la realidad del mundo se termina, la historia del mundo comienza. Es por eso que ninguna manifestación artística posterior al éxtasis de la auto-definición del Arte Conceptual, y al del auto-castigo del Arte-Vídeo (definición y castigo considerados como el origen del hombre en las Escrituras), puede pretender ser calificada de arte en una historia ya cumplida antes de ellos. A lo más sólo de "formas" generales con vestigios artísticos, y fuera de Historia, ruido fósil proveniente de un viejo universo de la representación.

La invulnerabilidad de esta insuficiencia de la práctica artística contemporánea es real, pues la insuficiencia en cuestión es lo que le basta y sobra: la insuficiencia "en cuestión" es incuestionable, la crítica es imposible. Los teóricos de la escuela de Francfort ya habían claramente expuesto, en los años treinta, este callejón sin salida de la racionalidad. Teniendo en cuenta la *debacle* de los sistemas, la "destrucción de la razón" (Lukács), y la amenaza de un racionalismo totalitario, no hubo para ellos otra decisión que la de forjar una teoría crítica global de la sociedad en la cual la estética sería filosofía, y ésta política. Teoría fatalmente radical y suicidaria, pues, funcionando en las entrañas mismas de la ideología que denunciaba, la teoría misma, surgida de la ideología, tenía a corto o largo plazo que terminar siendo interrogada, carcomida desde adentro por su propia autocrítica. Adorno declararía, el año de su muerte (1969), que la teoría era inapta a comprender racionalmente a las sociedades industriales avanzadas; y que la *Teoría estética* podía considerarse como "acabada" delante de la "irracionalidad del mundo moderno". (4)

Es esta irracionalidad que se ha liberado en el frenesí de la Transvanguardia, de la Figuración Libre, del Neo-expressionismo, de todo el sistema exclusivamente productivista que es el nuestro. Si se acepta la paradoja de la belleza de lo feo, del mal gusto como anti-arte (que es arte); si se acepta el hecho de la recuperación absoluta de la insignificancia significativa y de lo "poco importa qué" —lo que es objetiva, histórica y racionalmente aceptable—, si se acepta el pretexto del "expediente", del "abuso consciente", del "espectáculo", del "efecto", del "dispositivo", del "artificio", del "verdadero falso", del "deus ex machina", actitudes explícitamente adoptadas por los contemporáneos (5), es decir, si se acepta la coartada, entonces ningún punto de vista crítico es válido, cualquier mirada se ve condenada a la ceguera puesto que no puede dirigirse a ningún lugar, objeto o punto de referencia: la obra de arte reivindicada por los contemporáneos se disimula a sí misma antes ya de la mirada, de la crítica, juega con citas, se esconde detrás de su propia ironía, su propia aparición consiste en afirmar su inexistencia, o en afirmar su tautología, o sea su muerte, justificada como inevitable, lo que me parece bien. Sólo que es notorio que no muere para el mercado. De allí que el cinismo contemporáneo sea cinismo. Algo por consiguiente incalificable desde el exterior, algo eminentemente sustantivo, forma pura (el cinismo no es "cínico"). Una esencia intocable, perenne, todopoderosa y divina. Lo que explica que para la expresión artística actual —desde los años 10— el límite haya sido alcanzado y que se llegue a la "posibilidad de no poder pintar" que sorprende a Marga Paz —o a la posibilidad de pintar siempre lo mismo, que es el caso de Daniel Buren y de Niels Toroni. O de "hacer" un *ready-made*. En los tres casos la posición es la de Dios. La "crítica", por su lado, y lógicamente, cual una agencia de publicidad, no puede dejar de ser indiferentemente positiva, o neutra, y ese absolutismo acatado.

Una posición que afirma: respondamos al mal gusto con el mal gusto como gusto, es una que, no sólo se limita a constatar la ausencia de proyecto, sino que rehusa forjar uno. No es que sea incapaz de forjarlo; ni siquiera rehusa hacerlo: la sociedad funcional del futuro no necesita proyecto si es cierto que el funcionalismo es el voto solemne e inconsciente de la teología occidental. "O la humanidad renuncia a la violencia de la ley del Talión, o la supuesta praxis política renueva el viejo terrorismo", escribió Adorno, para explicar su rechazo de las acciones espontáneas de los estudiantes alemanes, más radicales que él, ávidos de acción violenta. Parafraseando al filósofo, se podría decir: "La irracionalidad de la estructura artística actual impide un desarrollo racional en el interior de la crítica". La Transvanguardia, y otros minimalismos, objetarán que no hay crítica racional posible pues el movimiento posmoderno pretende justamente ser lo contrario de lo coherente y de lo racional. Mas olvidan notar que en el éxtasis de la razón, fruto de la encarnación del Verbo en el mundo, los extremos se tocan: la razón y la sinrazón se confunden. Ahora bien, la confusión y la estupidez siendo el abono de la dictadura, y puesto que el sujeto crítico ya no tiene objeto artístico, ni el arte objeto, no queda sino una vía: la que obligue al arte a romper el círculo vicioso de un radicalismo casi fascista y que lo ate a reglas precisas de otro calibre que el de su propia regla, lo que significaría el fin de la historia de su autonomía. Dicho de otro modo: el fin de la historia misma del arte occidental. Mas de eso precisamente se trata. La noción de arte ya no resiste al peso de lo único que puede auto-definirse impunemente: la vida. El arte deberá sublimarse en ella si el hecho de otorgarse reglas nuevas sella su muerte.

Gastón Fernández Carrera

NOTAS:

1. Extraigo estas notas sobre la Transvanguardia de la conferencia pronunciada por Bonito Oliva en Tenerife el 7 de junio de 1983, publicada en *Syntaxis*, 4, La Laguna, invierno 1984, pp. 8-18, en traducción de Sergio Ramos Hernández.
2. André Malraux, citado por Marc Fumaroli, *L'Etat culturel*, París, Ed. de Fallois, 1991, p. 282. Fumaroli acusa a Malraux de nihilista, sin imaginar un segundo que ningún idealismo puede salvar ya a un Occidente perdido, justamente, por los idealismos; y que es precisamente su contrario, una lucidez aguda y dolorosa, la única posición capaz de fundar lo que sería el verdadero primer Humanismo de la historia occidental.
3. Las contradicciones abundan en la posición crítica de teóricos que no pueden escapar de ellas, faltos de fundamentos. "Esta recuperación de la pintura en el arte de transvanguardia responde también al deseo de unas imágenes no de consumo sino capaces de ofrecer una resistencia al tiempo", escribe Bonito Oliva. Pero, a menos de un error de imprenta, el lapsus es inevitable pocas líneas después: "el artista crea obra por obra, fuera del mito de la coherencia, según el erotismo de la creación, un erotismo de la producción y del consumo del arte..." Es imposible, debo decir, que haya nihilismo productivo sin consumo. En una sociedad como la nuestra, en efecto, donde ya no hay ni modelos ni parámetros, y en la cual el artista crea libre del mito de la coherencia, la incoherencia es virtud.
Es asimismo sintomático, en el seno de esta libertad en la que se mueve actualmente la crítica de arte —y por extensión la de literatura— que Marga Paz haga distinciones indebidas al escribir, acerca de la nueva generación de artistas, que éstos realizan una "fulgurante marcha ascendente en popularidad y en difusión —y también, por supuesto, en el mercado del arte..." Un guión y una exclamación, previo adverbio, que son traidores: es el mercado que fabrica la popularidad y la difusión, no el artista, popular y difundido *ya*, quien haría luego, por obra y gracia de no sé qué santidad, una concesión al mercado. (Ver Marga Paz, *Hans Peter Adamski*, en *Syntaxis*, *Idem.*, p. 19).
4. Marc Jiménez, *Vers une esthétique négative. Adorno et la modernité*, París, Le Sycomore, 1984, p. 32.
5. Ver el catálogo de la exposición *Alibis*, Centro Georges Pompidou, París, 1984.



López Romeral, *Misteriosa figura*, o/1, 1987.

ELLA TOCA LA FLAUTA EN LA TERRAZA

*Tu silbo de oro en el jardín de las antenas
llena la tarde de hilos de cometas
que siguieran a un loco pez por los tejados*

*Aquí tú y yo tenemos nuestra despensa de ocre
nuestro palacio de aire sostenido por los pájaros
para que tú le busques cosquillas a la flauta
y nos beses por turnos*

al do

al re

y al mi

*Abajo están los ruidos de la prisa
el fragor de la inmensa araña callejera
fagocitando seres como larvas laboriosas
del termitero histérico que bulle a nuestros pies*

*Que el miedo no detenga la risa de tus dedos
ni vulnere los nidos de aliento de tu pecho:
si alguna vez sentimos su ojo innumerable
incendiando de ansia nuestra escondida rama
te prometo buscar otro rincón del aire
donde nada amenace tu silbo de flautista*

*Ahora sigue tocando segura entre las olas
de este mar de tejados que guarda nuestra isla
porque somos los dos únicos habitantes del mundo
y disponemos de este instante infinito de belleza.*

AL DÍA DE HOY

*Ya no sabemos nada: nos desborda
el mar inabarcable de la duda
después de tantas olas como trajo el desengaño*

*Si alguna vez supimos dónde empezaba la razón
y dónde
terminaba el clamor de la mentira
hoy lo vemos todo sin nombre
como un campo*

que nos rodeara de sus nocturnas voces

*Ya no sabemos nada: el universo
es una boca inmensa que bosteza un sueño de infinitos
y arriba de las nubes
emborrachado de sí
sestea un dios callado que nunca dice nada.*

RETRATO

*El gesto habla en tus labios tan callados
una cerrada sílaba de enojo
una alusión de polvo
una erizada
nota de dolor
angustia
o pena*

*Tus labios no encarcelan
transparentan
la ciega realidad de tu sonrisa
y en balde está tu gesto silenciando
la queja que me das sin tu alegría.*

NUBE DE OJO

*Alargar el tiempo, en la cumbre de la sierra,
mi alma, a medianoche
y apartarse de la compañía, perdiéndose.
Aquella fue la hora, aquí donde estoy, ausente.
Arrollar manta y calentarse al fuego,
canto de órgano, claro en sonido,
luna de conjunción y creciente, cielo estrellado,
enamorado así, enmudecido, entregado
y vivir dos en uno, espejo en que se miran.
Grande en hechos, de instinto natural,
ilustre en sangre, en algún tiempo.
Iremos juntos, en el juego de palabras,
para con humildad mantener y sustentar a otros
y ligar con hechizos mi ser y el tuyo,
ermitaño y montañés.
Mostrar lo oculto y escondido, el pensamiento,
pronóstico para los inanimados,
puerta por donde entramos,
¿cuántos días? ¿meses? ¿años?
Querer de voluntad, querer bien, amando.
¿Quién dicen que soy?, rayo de fuego de las nubes,
recordar al que duerme, renegar y renombrar,
responder a argumento,
¿retraerse o apartarse?, ¿retronar o tronar?,
saber por el entendimiento... risueño,
sembrar esparciendo y derramando.
Sueño que soñamos, sueño verdadero,
tallo de hierba... templo de ídolos... tiempo oportuno.
Todo ojo se mira,
uno de dos, uno solo, uno.*

CARTAS DE MARIA TERESA LEON Y RAFAEL ALBERTI A JUVENAL ORTIZ SARALEGUI (y II)

7. (manuscrita)

13 febrero 1943

Querido Saralegui: recibí los poemas de Sebastopol (15). El mejor, el tuyo. Ayer se celebró aquí el acto anti-nazi. Fue un gran éxito. Más de mil doscientas personas. Todos los que formaron parte muy simpáticos y muy artistas. Pocas veces se consigue algo tan bueno. Yo hablé, ¡cómo no!

Estoy más tranquila. Aitana tiene sus dos colmillos, pero tengo que estar con la niña la mañana entera. Ramona (16) sigue haciendo huelga y sin salir de casa. Rafael se marcha al Parador y yo tengo que conformarme con no trabajar nada. Claro que tampoco se me ocurre mucho. Mañana mandaremos el título de la conferencia sobre Machado. Si Rafael está de humor.

Nos enteramos ayer que se le hizo un homenaje a Giambruno. ¡Cómo sentimos no haberle mandado un telegrama! Si le vieses díselo. ¿Quieres hacerme un favor? Entéranos si hay leche condensada Nestlé en Montevideo. Necesito comprar unas cuantas latas para Aitana. Ya sólo tengo una. Si las hubiese me mandas con la ONDA (17) un par de ellas, y me dices el precio. No se te olvide.

Abraza a tu mujer y a la peque. De los tres de la casa el afecto. *María Teresa*

También te agradecería direcciones de la Cáceres, Giselda, Rodríguez Pintos y algunos de esos, por ejemplo Juana Ibarbourou y esa señora donde yo hablé del teatro y el fotógrafo Frangella, quiero mandar a todos o casi todos un saludo.

* * *

8. (manuscrita)

Buenos Aires, 19 septiembre 1943

Querido Juvenal: recibí, ¡al fin! tu libro (a Serrano Plaja (18) le entregué su ejemplar). Me alegra infinito tener ya tus "Dos Niñas" (19) aquí en mi casa, al lado de Aitana, niña también de mis poemas de presencia constante en mis últimos versos. Tu libro, que no conocía en conjunto así, ordenado, sino de manera dispersa, forma un primoroso todo transparente, de levedad, ternura y delicadísima gracia. Acabo de prestárselo a González Carbalho, que quiere dedicarle en "Crítica" una nota; también lo comentarán en "De mar a mar". Yo te felicito y

abrazo por él con una doble comprensión: de poeta y luego, de poeta que siente hasta temblar lo que es una niña en esa edad, desasosegadora, más a merced del aire que de uno.

¿Y "Alfar"? Espero recibirlo y descubrirle nuevas erratas. Da un fuerte abrazo a su heroico director. (20)

Dentro de unos días te diré si puedo ir a dar las conferencias en la primera quincena de octubre. ¿Sería muy tarde ir en los primeros días de noviembre? Tengo mucho trabajo atrasado: pero necesito de todos modos la ayuda de esas disertaciones en Colonia (21). Nos pondremos de acuerdo en seguida. Hasta pronto y con abrazos de los tres para los tres. *Rafael*

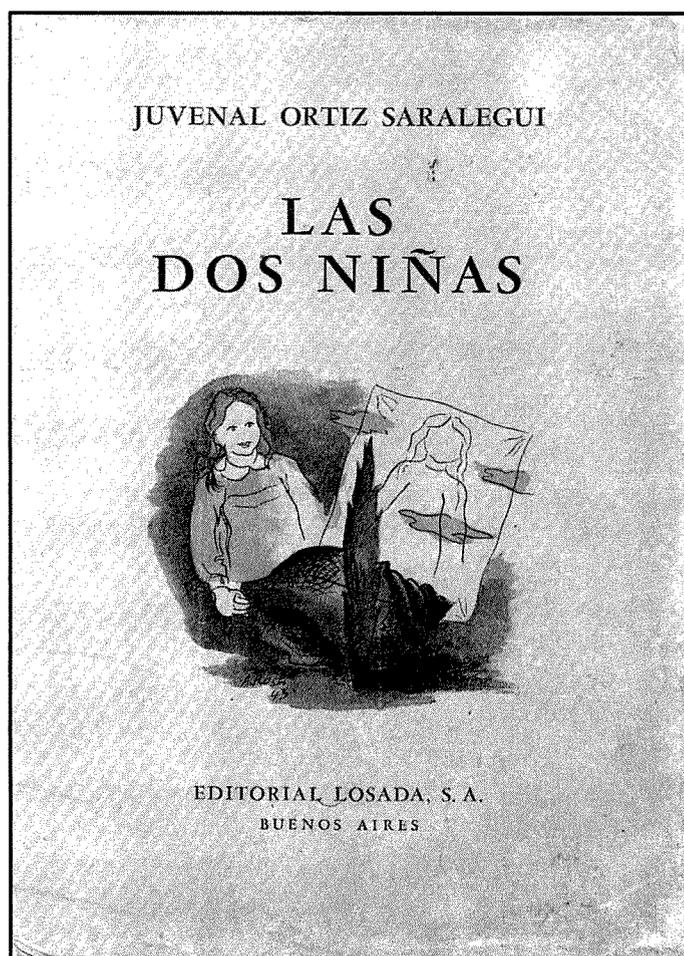
¿Quieres telefonar a (22) y decirle que mande de una vez firmadas las "Numancias" que le llevó Rossi? (23)

* * *

9. (manuscrita)

1 de enero 1944

¡Queridísimos Saralegui! ¿Cómo habéis entrado en el año 1944? ¿Os gusta la forma de los números? Le llamaremos el año 4 de la Victoria. No sé si



se lo merecerá. Los augurios son sin embargo prometedores. ¡Qué cerca de Polonia! Estoy deseando ver cómo saltan aquella línea *ideal* que cuando yo la crucé estaba erizada de caballos de frisa y alambradas. Ese día habrá grandes y sincerísimas borracheras. Los escritores amigos de aquel país nos han puesto un telegrama de felicitación de pascua. Están en todo. Son grandes de a Dios rogando y con el mazo dando. Ayer nos sorprendió la noticia de la muerte de Juana de Ibarbourou que lanzó una radio. La dieron como suicidio y nos emocionó extraordinariamente. Por fortuna la desmintieron luego.

Creo que también sabréis la gravedad que tuvo la enfermedad y aborto de Nana. No tenéis idea lo grave y cerca de la muerte que anduvo. Hoy está bien pero hicieron venir a la madre de Chile.

Diosdado (24) va a trabajar en la película y para que todo sea difícil tuvieron que cortarle la punta de la nariz pero afortunadamente dicen que quedará *hermosísimo* y le han hecho dos años de contrato.

No diréis que os cuento pocas cosas. Margarita (25) ya se fue a Chile dejando aquí a Isabelita Pradas que tiene una lesión pulmonar que necesita cuidarse.

En fin que parezco el correo del Plata con tantas noticias. Nosotros marido y mujer seguimos trabajando. Rafael en una obra de teatro y yo en mi novela nueva. Creo que voy a poder escribir más, por lo menos hasta que empiece la filmación de *La dama Duende* (26). Quiero hablar en *Correo Literario* de tu libro. Aitana crece, engorda y despierta a la vida con toda felicidad. Para ayudarla a las tres cosas nos hemos cambiado de casa y vivimos en Las Heras 3783. Es una casa con jardín mucho más grande que la que conoció Juvenal. Realmente es muy bonita. Aitana se pasa el día desnuda y dice que es Piriápolis. No sé si este año podremos ir antes de marzo. Nos interesaría mucho pasar dos meses fuera y dicen que marzo y abril en Punta del Este son preciosos. Iríamos allí a preparar el otro argumento para *María Dual*. Ya os dí todas las noticias y proyectos. ¿Vosotros qué hacéis? Cocho (27) trabajará seguramente mucho en cosas muy interesantes y Juvenal escribirá versos y Silvia aumentará su parecido con los arbolitos. Es cosa fácil de saber pero me gusta que de cuando en cuando escribáis algo más que una tarjetita para saber que además de estar bien sois felices. Os mando los abrazos de esta trinidad albertiana deseándoos un año (no pidamos más) de suerte y alegría.

María Teresa



Juvenal Ortiz Saralegui y Vicente Aleixandre
(Madrid, diciembre de 1955).

10. (manuscrita)

27-junio-1944

Mi querido Ortiz Saralegui: ¡Qué alegría recibir carta de ustedes! Hace una temporada que vivimos sordos, llenos de trabajo y casi te diría, entre gustos y disgustos, más de los últimos. Se estrenó *El Adesio* (28). La crítica se dividió en sol y sombra. Dicen que es difícil de entender porque, como siempre, tratándose de poetas modernos, piensan que detrás de cada palabra sencilla está abierta la trampa. El público se ha portado en general muy bien, aplaudiendo con entusiasmo. Margarita está genial. Yo creo que mejor que nunca. Seguramente es lo mejor que ha hecho de cuanto yo le he visto.

Cuando vaya a Montevideo, veréis cómo tengo razón. La obra, a mi juicio, y “el conocimiento la razón no quita” como dice el cante jondo, es muy buena. Hace muchos años que no se escribió nada semejante en el teatro español.

En general esa es la opinión de los que aún están capacitados para sentir la tragedia. Una gran tragedia de fondo clásico y españolísimo. Así es “*El Adesio*”. Hoy te lo mando publicado para que juzgues.

Siento mucho no poder enviaros ninguna cosa sobre *Delmira* (29) a quien admiro tanto como vosotros pero estoy vacía, incapaz de escribir nada ni medio lúcido. Os enviaremos un telegrama con nuestra adhesión. Perdonadme.

Ten la bondad de decir inmediatamente a Paco que nuestro amigo el abogado de Corrientes no está nada bien. Tal vez pudierais hacer algo. Abrázame a tu mujer y a Silvia, también a Julio Casal y a todos, todos. Ojalá podamos ir cuando vaya Margarita. Os queremos siempre y mucho a ti

María Teresa

11. (manuscrita)

Buenos Aires 9 agosto 1945

Mi querido Juvenal: te llamé, cuando fui a Montevideo, la vez última. Pero con mala suerte. No te encontré. Sigo recibiendo "Cuadernos J. H. Reissig". Buena idea. Te felicito, y te doy las gracias por la continua presencia de mi nombre y del de los buenos amigos. Mañana llegará por ahí Juan Ramón (30). Ve a verle. Está más escantador y humano que nunca. No le han venido mal estos años incómodos, fuera de España. Adiós. Quizás nos veamos pronto. Abrazos para tu mujer, para Chispita y para ti con felicitaciones otra vez por tus "Cuadernos". *Rafael*

¿Quieres entregarle a Casal esas letras? Gracias.

* * *

12. (manuscrita)

1-set-1955

Querido Juvenal Ortiz Saralegui: ¡Cuántos años! ¡Cuántas cosas! Mejor unir nuestras manos como entonces, repitiéndonos nuestra amistad. Después de la muerte del *Tío Julio* —como cariñosamente le llamaba Rafael— y sin que nos contestara nadie nuestro pésame —un poco tardío y que fue desde San Pedro, la chacra sobre el Paraná donde estábamos— estoy deseando siempre escribirte para mandarte algunos poemas juveniles de Aitana, la niña que debió nacer en Uruguay ¿te acuerdas? y que es rioplatense, y poetisa. Ya hemos editado su primer libro y como le puede interesar y gustar a Chispita, te lo mando con su cariño —os recuerda vagamente— y el nuestro. Creemos —los padres claro está— que es un pequeño poeta lleno de encanto, una fuentecita nueva, original y triste. Todo el complejo de nuestro tiempo, la herencia se la ha pegado a los cantos que canta. Con alegría hemos visto que el mundo, en estos sincerísimos poemas, está presente en su dolor y sus quebrantos. Léelos con tus más poéticos lentes y recibe un abrazo de tu vieja

María Teresa León

NOTAS:

15. La ciudad rusa de Sebastopol, en la península de Crimea, había caído en poder de las tropas alemanas en junio de 1942.
16. "Cuando la niña Aitana nació y la llevamos a Totoral, aquella quinta llena de pájaros que nos había prestado Rodolfo Aráoz Alfaro, vino a cuidarla una mujer hermosa y fuerte. Se llamaba Ramona." María Teresa León habla de Ramona, la niñera de Aitana, y de su pintoresca y trágica peripecia, en las páginas 262 y s. de su citado libro de memorias.
17. ONDA era la sigla de la primera, y por muchos años única, compañía de transporte que unía el interior de Uruguay con la capital: Organización Nacional de Autobuses. (T. V.)
18. Arturo Serrano Plaja, poeta, nacido en San Lorenzo del Escorial en 1909, colaboró en Madrid con Alberti en la redacción de la revista *Octubre* y, durante la guerra civil, en la Alianza de Intelectuales Antifascistas. Por los años en que se escribió esta carta, Serrano Plaja, que había estado exiliado en Chile, lo estaba en Argentina.
19. Juvenal Ortiz Saralegui, *Las dos niñas*, Editorial Losada, Buenos Aires, 1943: Se publicó dentro de la colección "Poetas de España y América", que dirigían Amado Alonso y Guillermo de Torre.
20. La revista *Alfar* comenzó a publicarse en octubre de 1923, en La Coruña, donde su director, Julio J. Casal (1889-1954), era cónsul uruguayo. Comenzó con el número 33, pues era continuación de otras dos revistas, *Vida* y *Revista de casa América - Galicia*, publicadas también en La Coruña, entre 1921 y 1923. Casal volvió a Uruguay en 1927 y continuó publicando *Alfar* en Montevideo. El último número de la revista, el 91, que Casal tenía preparado, apareció después de su muerte. (T. V.)
21. La ciudad portuaria de Colonia, en Uruguay, está situada en la orilla izquierda del Río de la Plata, frente a Buenos Aires.
22. Nombre ilegible.
23. Se trata, seguramente, del pintor argentino Attilio Rossi, que trabajaba como ilustrador para la editorial Losada.
24. Enrique Álvarez Diosdado, actor español, que intervino en la película *La dama duende*.
25. Margarita Xirgu.
26. Película argentina, "de prestigio internacional" según Alberti (*La arboleda perdida* (Segunda parte), Barcelona, 1987, p. 69). El guión fue escrito por María Teresa León y la dirigió Luis Saslavsky (M. T. León, *op. cit.*, p. 280).
27. Así llamaban familiarmente a la esposa de Juvenal Ortiz. (T. V.)
28. *El adefesio* o *Fábula del amor y las viejas*, obra dramática de Rafael Alberti, fue estrenada por Margarita Xirgu en el teatro Avenida de Buenos Aires (R. Alberti, *La arboleda perdida* (Segunda parte), Barcelona, 1987, p. 279).
29. La gran poetisa uruguaya Delmira Agustini.
30. Sobre el viaje de Juan Ramón a la Argentina, para dar conferencias y recitales en el teatro Politeama de Buenos Aires, escribe R. Alberti, *op. cit.*, pp. 125 y s.