

NUEVA ESTAFETA

z-44



14

enero 80

CONSEJO DE DIREC-
CION: LEOPOLDO
AZANCOT•CARLOS BARRAL•
JOSE MANUEL CABALLERO
BONALD•JOSE LUIS CANO•
ROSA CHACEL•JESUS FER-
NANDEZ SANTOS • JUAN
CARLOS ONETTI•

NUEVA ESTAFETA

Director:
LUIS ROSALES

Subdirector: JUAN EMILIO ARAGONES
Redactor jefe: ELADIO CABANERO
Secretario de Redacción: MANUEL RIOS RUIZ
Redactor: FRANCISCO TOLEDANO
Confeccionador: JUAN BARBERAN

Redacción: Avda. José Antonio, 62. Madrid-13
Teléf.: 241 93 23 y 241 98 34

Administración: Torregalindo, 10. Madrid-16
Imprime: BOE
Depósito legal: M. 1174-1979

SUSCRIPCION ANUAL

ESPAÑA. Correo normal	800
ESPAÑA. Correo aéreo	1.000
EUROPA. Correo normal	1.100
EUROPA. Correo aéreo	1.300
OTROS PAISES: Correo normal	1.100
OTROS PAISES: Correo aéreo	2.000

Edita: Ministerio de Cultura

sumario

N.º 14 ENERO 1980

RAFAEL SANCHEZ FERLOSIO	4	<i>Ogai El Viejo: Historia de las Guerras Barciales.</i>
CARLOS BARRAL	15	<i>Dos poemas para el nieto Malcolm.</i>
M. ANTOLIN RATO	21	<i>Mundo araña.</i>
JOSE LUIS CANO	26	<i>Cinco poemas.</i>
HECTOR ROJAS HERAZO	33	<i>Autorretrato. Pintura y poema.</i>
FELIX GRANDE	39	<i>Héctor Rojas Herazo (viaje a la biografía de una lágrima).</i>
ROSA CHACEL	50	<i>Memoria de Corpus Barga.</i>
ANTONIO COLINAS	56	<i>Actualidad y esencia de lo griego.</i>
JACINTO LUIS GUEREÑA	66	<i>La alentadora poesía de Blas de Otero.</i>
HECTOR ROJAS HERAZO	71	<i>Pintura.</i>
VARIOS AUTORES	75	<i>Critica y notas bibliográficas.</i>

CARTAPACIO

107	<i>Destacamos el nombre de... DIEGO GRANADOS: Romanza en ocr². MANUEL ROBLES MARTINEZ: La fe de Miguelín.</i>
112	<i>Crónicas: MANUEL RIOS RUIZ: Contreras Pazo, el último novelista del exilio. JUAN EMILIO ARAGONES: De cómo Nieva rescata —ocultándolo— a Cervantes «cautivo».</i>
115	<i>ΣANTIAFO: Lechu-Zen.</i>
116	<i>Artículos: MANUEL CAMPOY: Graham Greene. CLARA ABRIL DE VIVERO: Maruja Mallo.</i>
121	<i>Información: Premios Nacionales de Literatura 1979 y Premio de Cuentos Cortos, Cortos de NUEVA ESTAFETA.</i>

Portada de José María Iglesias.



OGAI EL VIEJO

HISTORIA DE LAS GUERRAS BARCIALEAS

Libro primero

I

Acerca de si estas guerras fueron ocho, como pretenden unos, o no fueron, en cambio, más que siete, conforme otros prefieren suponer, no puede conseguirse ninguna razonable certidumbre. A falta de ella, pues, no cabe más que consignar el fundamento de tal disparidad y confiarlo al arbitrio estimativo de cada entendimiento. La primera de ambas opiniones es, de las dos, la más tradicional, o mejor dicho, simplemente la tradicional, habiendo disfrutado el privilegio de ser única, y por ende indiscutida, durante largo tiempo. Sólo por esta circunstancia, esto es, sin que ello sea decidir ni prejuzgar, se mienta aquí cada una de las guerras según la designación de quienes llevan la cuenta sobre ocho; lo que, por lo demás, no es sino ajustarse al uso más común, que de paso resulta, frente al otro, no sólo indiferente, sino también más racional. Indiferente, por ser siempre el que adopta quien suspende el juicio en torno al número de guerras, mientras que aquel que, en cambio, las designa sobre la cuenta de un total de siete sabe que ya con sólo eso está indicando que quiere ser oído y entendido como quien de manera positiva —y acaso desafiante— se pronuncia por esta última opinión. Más racional,

porque incluso para negar una de esas guerras, no menos que para afirmarlas todas, hace falta mentarla y, por lo tanto, disponer de un aparato a propósito para poder nombrarla entre las otras de modo distintivo y sin lugar a confusión: a aquello que no ha sido, a lo que no llegó a nacer o acontecer, le es dado permitirse carecer de nombre tan sólo hasta que llega el momento en que de ello hay que decir «no ha sido»; desde ese mismo instante ya lo tiene, y el nombre es algo que se adquiere de una vez por todas y sin que en nada afecte haber nacido o dejado de nacer. Vano, carente de sentido, irracional, es ya, pues, a este respecto, el empeño de querer reducir a siete las Guerras Barcialesas y el arbitrio de reajustar la forma de mentarlas con arreglo a la cuenta corregida. ¿No requieren, acaso, seguir siendo ocho también para poder ser una falsa y siete verdaderas, del mismo modo en que siete nueces llenas y una vana siempre ocho nueces son? Lo contado no puede ya dejar de haber sido contado; únicamente cabe ya restar. Pero lo que se resta, siéndole obligado estar también, más arriba, en estado de sumando, queda, ni un punto menos que lo que en este estado se mantiene, asentado en la cuenta para siempre. La opinión que negaba la existencia de una de las ocho guerras vino,

pues, a caer, de modo intempestivo, sobre la que ya era desde tiempo imperturbada voz de tradición. Se propagó, tardía y repentina como el cardo de mayo entre el pasto de febrero, solamente a mediados de la quinta paz, esto es, la que sucedió a la quinta guerra, puesto que no se contaba como paz la concordia primitiva, anterior a toda guerra, repugnando la idea de que el propio nombre «paz» pudiese preexistir a la guerra y a su nombre ni, por lo tanto, convenir retrospectivamente a aquel estado mudo todavía de semejante voz (al modo en que la caricia, según lo que ella es, no habría necesitado ni aun podido concebirse si primero la mano y la mejilla no se hubiesen reunido en la opuesta figura de la ofensa corporal). El llegar a engendrarse de aquella en un primer pronto audacísima opinión de los que sostenían no haber habido hasta entonces más que cuatro guerras fue a partir de las circunstancias que en adelante se dirán.

II

Ya desde el principado de los gemelos Caserres y Obnelobio la ciudad de Esteverna se había distinguido entre los Grágidos por el gran número y la ardiente actividad de sus letrados. Justamente con ocasión del descontento que en relación con esos príncipes invadió el ánimo de todas las ciudades, y de las cuales Esteverna se erigió en estandarte y portavoz, se inició entre sus letrados la tendencia y el criterio de sujetar y fundar los procedimientos, los planes, las querellas, de la política presente en la más rigurosa interpretación de las figuras institucionales a la luz de los datos del ayer. No en otra cosa lograron cimentar (y con coherencia irreprochable, por sorprendente y hasta pueril que, pese a compartir sus mismas miras respecto al principado, pudiese parecerle a la fogosa y extremada colectividad de los eremitas el artificio de hacer manar las novedades justamente del manantial de lo pretérito) aquella grande y arrojada aspiración, tan infaustamente malograda, de extinguir o, más exactamente, resolver, al igual que se dice de un contrato, la institución del principado; aspiración por la que sin desfallecer se debatieron durante toda una clara y memorable década. El motivo de aquella actividad indagatoria, cuyos expertos recibieron pronto el nombre de «lectores del ayer», fue, por lo tanto, inmediatamente práctico, político; se trataba de impugnar la pertinencia de determinados actos y capacidades de las instituciones (de las que de hecho, en aquella década, fueron

tocadas exclusivamente las del principado y ninguna de las de los gobiernos de las once ciudades), mostrando que se fundaban en una interpretación equivocada de la correspondiente figura institucional. Las pesquisas documentales no llevaban, así pues, otro designio que el de confutar la interpretación vigente y presuntamente abusiva contrastándola con la que resultase de las respuestas del ayer, a partir de las cuales se pretendía restituir el contorno legítimo de las figuras, reintegrándolas en sus originarios límites de capacidad. El uso, con sus constantes cambios—tales como la variación de medida y de materia—, dilatada en unos puntos, y en otros comprimía, la figura de las instituciones. El grano se transporta en grandes arcones de madera, reforzada con cantoneras de hierro por el mucho trasiego que tienen que sufrir; las sartas de metal raro o pedrería, los menudos caudales en plumas de aves nobles de las damas, se guardan en cajitas de madera, igualmente reforzadas, que no parecen, por su semejanza, sino la imagen de las arcas de grano reflejada en pequeño en la pupila; si ahora alguien metiese en una de estas arquetas no cosas de valor, sino patente e inconfundible grano, cualquiera que lo encontrase allí metido no

podría dejar de resistirse a la evidencia de los ojos e intentaría, a través de mil exámenes y por todas las conjeturas concebibles, descubrir el secreto valor de aquellos pocos granos de inocente cereal: así es cómo la alteración de la medida o la sustitución de la materia provocan una exigencia de reinterpretación. Al cabo de muchos años la relación entre el estado de hecho de tal o cual institución y su forma nominal se volvía tan retorcida o tan evanescente, que la correspondencia entre ambos términos se hurtaba a la fantasía, resistiéndose a cualquier clase de representación. De esta suerte los cambios de materia y de medida, al imponer la reinterpretación (pues el hombre repele la desconfianza y la zozobra de tener que moverse y manejarse en lo que por rehuir la representación no le resulta abarcable de un golpe de vista y le exige andar a tientas, de corredor en corredor), se resolvían al cabo en mutaciones de la forma. Y, finalmente, de esta reinterpretación o mutación de forma nominal se derivaba ya inmediatamente una tácita remoción de las capacidades y las atribuciones, pues en el momento mismo en que los actos legítimos y consuetudinarios de tal o cual institución venían a ser concebidos y sentidos a la luz de una imagen diferente de aquella por la que el fuero los legitimaba, quedaba implícitamente promovida una dislocación correspondiente en los límites virtuales de legitimidad para cualquier acto posible; o con otras palabras, en el momento en que el público sentir sustituyese el contenido nominal de cualquier acto legítimo y consuetudinario, desalojando el que, según el fuero, le correspondía, en el acto quedaba transmutada la propia facultad a la que tal acto pudiese obedecer, y con ella y en ella el espectro o repertorio de los actos posibles que abrazaba.

III

Los juristas de Esteverna inventaron la lectura del ayer como el expediente político natural y decisivo para atajar los abusos inmediatos y la oculta transmigración de las instituciones que acechaba tras de cualquier reinterpretación del contenido nominal de los actos y relaciones que componían el movimiento de la vida pública, reinterpretación a su vez a menudo acrisolada por la gratuita autoridad del tiempo. Las instituciones—estimaban los letrados—eran el aparato visible de aquello que la vida pública había querido tener de

juramento, de compromiso vinculante, de depósito de garantía, y todo compromiso, toda dejación y fijación de voluntades se hacía, según ellos, por una especie de surrogación de uno mismo en cuanto sujeto de determinaciones venideras en uno mismo en cuanto depositario de ese albedrío renunciado por el futuro en favor del presente; el convenio era el acto autoconstrictivo en que el compromisario salía por fiador de sus propias determinaciones venideras; y el documento, en fin, era la pieza material de ese convenio, que, manteniéndose idéntica a sí misma, representaba y hasta encarnaba los atributos de constancia y de constrictión desde el pasado, que eran los atributos esenciales de toda institución. «La Constancia—reza literalmente una formulación conjunta de la escuela—es común a la Institución y a la Costumbre; pero ésta no la contiene más que como hecho y a la vez no consiste más que en el hecho de la Constancia misma; aquélla, en cambio, la conlleva ya como acto, ya como producto: como producto, por cuanto proyecta la voluntad de Constancia sobre su exterior, y como acto, por cuanto sobre sí misma la refleja; la Institución es un ingenio mental garantizador de

la Constancia, porque es el compromiso de reflejarla y proyectarla; es, pues, productora activa de Constancia, lo que no quiere decir sino que la genera mediante Constricción.» Así, pues, si toda la consistencia de las instituciones dependía de dar por bueno el hecho (esto es, de atribuirle o concederle una vigencia y un sentido) de que alguien ayer hubiese dicho «tengo poderes para firmar aquí», las instituciones no podían pretenderse cosas entre las otras cosas de este mundo más que reconociéndose idénticas al documento; y no sólo a su contenido, no sólo a su letra, sino también a su fecha, a su materia, a su color, a su peso, a su medida. De esta forma era como los letrados de Esteverna veían en la opción de remitirse a la instancia de los documentos no el arbitraje más seguro, sino el único posible, si es que las instituciones querían mantenerse a la parte de acá de los umbrales por los que se traspone hacia los ámbitos del espejismo y la alucinación. Pero esta extrema opción de los juristas, débilmente ilustrada (como si el propio velo fuese ya tan frágil que ni siquiera pudiese uno arriesgarse a prender demasiado bien los alfileres) con la superficial, benigna y conciliatoria imagen de que en el acto del convenio el futuro —o sea el hoy— había hecho dejación de su albedrío para depositarlo en fideicomiso en el presente —o sea en el ayer—, de modo que éste pudiese suscribir el documento conforme al cual salía por fiador de la constancia, aún tenía que pasar por la tribulación de verse sometida al desgarrado asalto de los eremitas, que, en su repulsa ante el criterio y proceder de los juristas de Esteverna, de cuya maniobra por la extinción del principado eran, no obstante, los más radicales y activos valedores, hablaban por el contrario (demostrando de paso, al replicar sobre el mismo modelo de figura, la vulnerabilidad de aquella ilustración), de «suplantación y usurpación del futuro por parte del presente», al respecto de todo compromiso, de todo juramento, de todo documento fundador de legalidades y legitimidades, al par que, por su parte, en consonancia con este sentimiento, se guardaban con extremoso escrúpulo de incurrir incluso en la más nimia y cotidiana promesa verbal: «¿Tan vana habría de serme la jornada que va de hoy a mañana —gustaban de decir—, que no hubiese adquirido yo mañana un día más de piedad, un día más de sentido, un día más de clarividencia, para poder resolver acerca de esto, siquiera sea tan sólo en la medida de un pequeño día, mejor de lo que pue-

da hacerlo hoy?», o bien: «¿Quién soy yo hoy para ponerle riendas, como a caballo propio, al que he de ser mañana?»

IV

Sin embargo, el fracaso de su gran intento sumergió a los letrados de Esteverna en el desfallecimiento consiguiendo y aun en la total imposibilidad política que sobrevino de pronto y para largos años. Imposibilidad que no podría, por cierto, achacarse a la amenaza ni a la persecución, ni siquiera a la popularidad del sentimiento opuesto, sino a algo mucho más eficaz que todo eso: a que alguien había zanjado la querrela mediante una victoria rotunda y fulminante, que no fue, sin embargo, más que un audaz golpe de mano totalmente incruento. Pues conviene notar que la victoria no está necesariamente en proporción con el esfuerzo ni con la magnitud de la laceración y el escarmiento; la victoria anonada no tanto por lo que alcanza a tener de destructora cuanto por lo que acierta a tener de deslumbrante. Ciertamente que aun este efecto de apariencia resulta por lo común más esperable de grandes, cruentos y exterminadores hechos de armas sobre las carnes de los enemigos, pero tampoco faltan, en la experiencia de lo acontecido, ejemplos de quien con el castigo y el fuego más devastador —si bien moroso, opaco y polvoriento— no acertó a hacer resplandecer a la victoria de forma sugestiva y concluyente, así como de quien, por el contrario, con sólo un pequeño impulso afortunado, con un gesto oportuno, con un feliz destello, certero, raudo y ágil, proyectado de lleno sobre las pupilas —como el taimado espejuelo que deslumbra y abate sobre el suelo las aves del amanecer—, logró llevar más decisiva y anonadadoramente al enemigo a la convicción de la derrota, pues al fin la victoria no consiste más que en su propio resplandor. Tal fue el famoso Vuelco de Irisesia, por el que Sorfos, nieto de Obnelobio, apareciendo de sorpresa en el país y en la ciudad, disolvió la regencia y se alzó con el principado mediante aquel gran golpe de perspicacia y osadía de ir él oficialmente, con los suyos, a devolver, uno por uno, en una ininterrumpida galopada de dieciocho días, a los once regentes, cada uno a su ciudad. No se metió en disputar siquiera la victoria, sino que de antemano se dio por vencedor; sin contender, se apoderó directamente de ella y del poder que le otorgaba, tomándola en sus manos y alzándola en el aire, como un tro-

feo de cucaña. Había logrado hacer resplandecer de manera tan vívida y tan próxima la simple imagen de la victoria en sí, que imponiendo con ello al adversario la más súbita y apremiante sugestión de acabamiento, no le dejó otra opción más que la de quedar, como precipitando en un hechizo, definitivamente convicto de derrota. Pero si aquel tal vez demasiado taxativo sentimiento de imposibilidad en que a raíz del Vuelco de Irisesia se dejaron caer, acertada o equivocadamente, los derrotados juristas de Esteverna venía también a despojarlos del motivo por el que entre ellos había llegado a dibujarse la ocupación de «lectores del ayer», y que era, según se ha dicho, el de perseguir a través de ésta un designio político inmediato, no por eso decayeron, en sí mismas, por sorprendente que pueda parecer, la afición y la actividad indagatorias, sino que, emancipadas ahora de su estrecha motivación originaria, ociosas ya de todo apremio práctico, dilataron el haz de su mirada sobre un panorama más mediato y más distante, y, por lo tanto, sobre un campo de cosas y sucesos más lato, más disperso, más vario y más profundo.

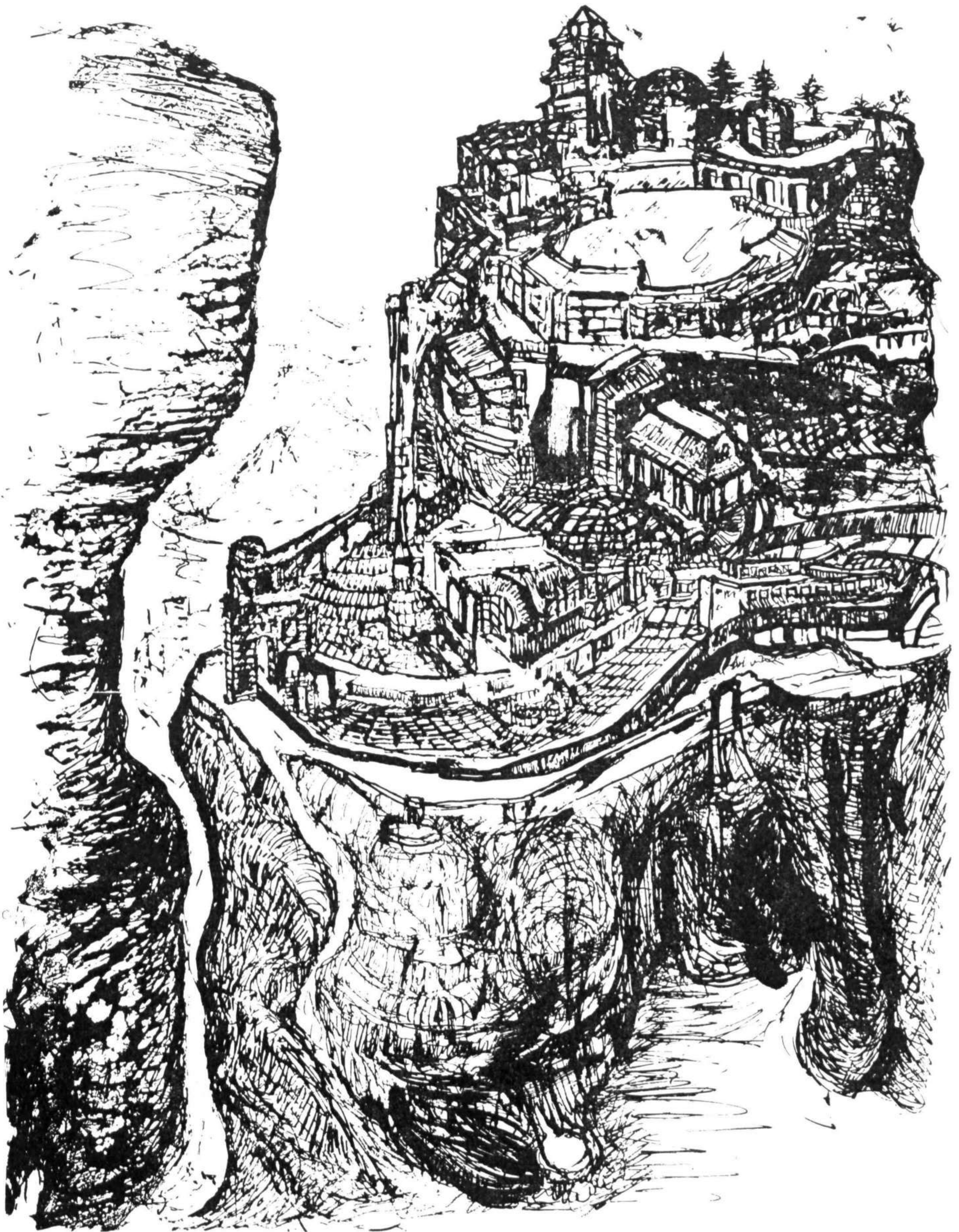
V

Un siglo antes de estos hechos había habido en Tetrecia, durante algunos años, un grupo de hombres dedicado a la misma indagación que los lectores del ayer y también dirigido expresamente, al igual que éstos en su primer impulso, hacia una finalidad práctica concreta. Más concreta y más práctica, si cabe, salvo que diferente, ya que no se trataba sino de reajustar, por una parte, el hasta entonces ambiguo calendario, y establecer, por otra, una Era propia para el pueblo grágido. Para ello, a causa de la necesidad de compulsar los inciertos testimonios de las edades más remotas, se había juzgado imprescindible trabajar en común con los Atánidas, de forma que la Era terminó por ser la misma para uno y otro pueblo, conviniendo en fijar por año cero el del comienzo de la primera guerra que habían tenido ambos pueblos entre sí—esto es, de la Primera Guerra Barciallea y justamente aquella de la que más adelante se discutiría si había sido cierta o legendaria—, expresión, esto último, de su concordia en reputar por eje de sus vidas el jalón de la mutua enemistad. Para la fundación de Sóxina, la más antigua ciudad de los Atánidas—fundación que era el hecho más remoto de cuantos se llegaron a datar—, se había estimado el 242 antes

de la Primera Guerra Barciallea; para la de Tetrecia, la ciudad más antigua de los Grágidos, la fecha de veintiún años después. En cambio los calendarios respectivos, aun siendo idénticos en la extensión del año, quedaron finalmente, por un postrer desacuerdo irreductible, encabalgados en su colocación, si bien por diferencia tan sólo de seis días: los mismos que, por ser algo más cálida y, por ende, más temprana la tierra de los Grágidos, mediaban entre las dos fechas rituales de apertura de la recolección. Aquellos cronologistas, cuyo colegio fue disuelto no bien hubo cumplido la tarea que le había sido encomendada, habían dejado el conjunto de sus tablas y sus apuntes—escritas a buril en finas láminas de níquel y en lajas de pizarra—en los archivos viejos de Tetrecia; y allí fue, pues, donde tan sólo el transformado espíritu de los nuevos lectores de Esteverna acudió finalmente a rescatarlas del olvido, no sin que fuese primero necesario apalancar y desquiciar las puertas, tanto era el tiempo que nadie las abría. Los tetrecios, súbitamente celosos de un tesoro que solamente el interés ajeno tan a deshora les hacía apreciar, no dejaban sacar de sus archivos aquellos documentos (como, por lo demás, los respetuosos lectores estevernios no habrían osado pedir ni consentir), lo que a partir de entonces, y aun por muchos años, fue ocasión para un tráfico continuo entre las dos ciudades—distantes entre sí unos 20.000 cuerpos-de-caballo—, habiéndose convertido el Cómputo de Tetrecia, como ya en adelante se llamó el legado de los cronologistas, en la primera plataforma de que dispuso la escuela transformada para un reconocimiento del pasado de forma complexiva, al igual que una urdimbre ya tendida que lo solicitase para tejer la trama. Los celadores, apresurada e innecesariamente puestos al cuidado de las preciosas tablas por el propio gobierno de Tetrecia—con el acostumbrado turno rotativo entre un sector de ciudadanos que era norma común de los servicios públicos—, empezaron en ocasiones a su vez, como a remolque de la curiosidad de los lectores de Esteverna, a aficionarse con la antigüedad; y de ellos habrían de salir más adelante algunos de los más apasionados y capaces lectores del ayer.

VI

Mas todo aquel que se encuentra en los albores de la lectura del ayer parece indefectible que tropiece, y del modo



Bibienzo, la ciudad santa de los Atabates

más natural e inadvertido, en el error de tomar por un oráculo la silenciosa voz del testimonio, ya sea por la espontánea sugestión de que aquello que como el documento se presenta impasible e inalterable no es sentido como algo que pueda desdecirse; ya sea porque el primer semblante con que el pasado se nos representa es el de desvelador y desenmascarador del hoy que se manifiesta a nuestros ojos, y doblemente a aquellos que como los lectores de Esteverna traían ya por su filiación de los letrados, la positiva inclinación de empuñar y blandir entre sus manos el ayer del documento como si fuese la infalible cuchilla con la que se disponían a cortar, y de una vez por todas, aquel bramante imaginario que, según ellos, mantenía enhebrada la sarta de mentiras que, al igual que un collar de muchas vueltas, colgaba, como escondiéndolo y adornándolo a la par, sobre el doloso pecho del presente. A lo cual aún habría que añadir, y de manera especial por lo que al Cómputo de Tetreca se refiere, que el propio hecho de tener que descifrar tan trabajosamente una escritura desde las claves de la que en cien años corridos no podía haber dejado de sufrir respecto de ella las más notables modificaciones (por no hablar de las formas contractas o abreviadas, tan recurrentes en los níqueles de las tablas propiamente dichas o de la natural corrosión y exfoliación de la pizarra, por lo que atañe a las apuntaciones), tenía por fuerza que dar pábulo a una segunda sugestión, tan inocente como la primera, y consistente en el no menos gratuito sentimiento de que lo que a través del agreste camino de tan largos devanamientos y fatigas finalmente se alcanzaba no podía ser ya más que la verdad. Del documento sí que habría de serlo, ciertamente, en el caso más deseable y esperado; pero el esfuerzo mismo que había permitido dar alcance a aquella cima —como el del primer pastor que en la migración de estío de los rebaños de Ascabona alcanzaba el immaculado nevero del Gran Dalm— no podía ya dejar lugar al pensamiento de que tal vez más allá de la verdad del texto quedaba todavía otra verdad. Pues no habían sido los grillos ni los pájaros, sino los propios hombres, quienes habían librado el testimonio y, por tanto, no en el impulso reversivo de la voz de aquéllos —que tan sólo a sí mismos, con su canto, se anuncian y se dan a conocer—, sino siempre en la voluntad o en la ilusión de proyectarla sobre un lugar distinto y separado de aquel en que toma forma y dirección, como es lo pro-

pio de la voz humana; la cual por eso mismo está sujeta, al igual que la azagaya, ya a hincarse en otra tabla de la que por blanco le ha sido fijada, ya a rebasarla atravesando el aire a su costado para agotar su impulso en el vacío, si es que estos casos se admiten por figura de los sesgos adversos de la voz humana: de la mentira, el que mejor le venga, y el que no peor le cuadre, del error. El caso es que por las causas antedichas sólo el semblante del presente era escrutado en aquel primer momento con mirada dispuesta a concebirlo susceptible de engaño y de doblez, mientras que en lo que atañe al testimonio del ayer no sólo, de modo inerte, no se había caído —según ya se ha dicho— tan siquiera en la idea de pensar respecto de él en términos de mentira y de verdad, sino que, más aún, si bien se piensa, al concederle el carácter de revelación y con él, llegado el caso, la facultad de desengañar y la función de desmentir, se le venía implícitamente a conferir de modo positivo el sumo privilegio de gozar frente a la duda un estatuto total de inmunidad. O, por decirlo de forma más sensible, al ser introducido en aquel uso activo que lo contraponía al presente como el refutador frente a lo refutado, ya no era el caso de algo que meramente se sustrae, de modo neutro, a la servidumbre de tener que ser falso o verdadero, sino el de algo a lo que se atribuye, inadvertidamente si se quiere, pero no menos positivamente, el carisma de la veracidad. A tenor de esto fue, pues, cómo desde el día mismo de su inopinada exhumación y en adelante para muchos años, la autoridad del Cómputo de Tetreca llegó a alcanzar entre los lectores de Esteverna la desmesura de una severa tiranía. Mas tal vez justamente la propia prepotencia de aquella autoridad, más y más minuciosa y exigente con el pasar del tiempo y el aumento de las constataciones, y que tan arduo de anudar y combinar había ido haciendo el siempre creciente manojo de las hebras, tan enojosa de tejer la trama del pasado, a cada vuelta más artificiosamente enrevesada sobre la obligatoria y rectilínea urdimbre de los inamovibles testimonios, hizo que el día en que los lectores Momorra de Tetreca y Orbeides de Esteverna (que no era insólita, ya, tan honrosa amistad y asociación entre lectores de las dos ciudadanías) llegaron finalmente, más como en chispa de luz que bajo ráfaga de sombra, a concebir y expresar por vez primera la sospecha de que también en el unívoco e inmutable rostro del ayer podía hallarse celada la mentira, lejos de ser rechazado

semejante aviso con un clamor de escándalo y reprobación o aceptado con una repentina sensación de vértigo, con un intempestivo escalofrío de desamparo, pareció en cambio venir a refrescar y despejar las frentes como el benéfico soplo de una brisa pluvial y recorrer los nervios de la escuela entera como un estremecimiento de alivio y de recuperación, ¡que tan insospechadamente ingrata y rigurosa puede llegarnos a ser, en ocasiones, la estrechez de lo fiadero, la inapelabilidad de lo seguro, la rigidez de la misma certidumbre!

VII

Pero no fue tan sólo en esta forma negativa de mera liberación frente a la asfixia práctica y sensible de aquella tirana urdimbre como únicamente fue sentida y celebrada entre los lectores la gran denuncia de Momorra de Tetrechia y Orbeides de Esteverna. No, la satisfacción no fue tan sólo la de verse de pronto emancipados del implacable yugo de aquel concreto caudal de testimonios imposible de articular y concertar, como echando de menos o envidiando la imaginable fortuna de otra situación de hecho, en la que una más fiel memoria de la piedra, el metal o la pizarra les hubiese brindado un semblante del ayer más franco y menos espinoso de atender y contentar: la conmoción valió mucho más que todo eso; llegó a tocar otra orilla más remota que la de las meras alternativas de hechos singulares, justificando del modo más egregio el que al nombre de Escuela Transformada, con el que el cuerpo de lectores se venía designando desde el cambio de rumbo que tomara a raíz del Vuelco de Irisesia (diferenciando retrospectivamente con el de Escuela Vieja a sus antecesores), sucediese de ahora en adelante el de Escuela Nueva. Pues había dos cosas bien distintas; una de hecho: el cambio de disposición frente a aquel determinado y singular caudal de testimonios, y otra de derecho: el cambio de actitud frente a cualquier testimonio en general y al concepto de su veracidad, lo que no era otra cosa que una transmutación de fac-

ciones en el velado rostro de «La de no tembloroso corazón», como de antiguo entre Grágidos y Atánidas era llamada la verdad. Esta, precisamente, concebida desde remotos tiempos, como revela el antónimo antedicho, tan sólo en relación con el valor de decirla y sostenerla (ya que ese paladino corazón ha de entenderse obviamente como lo que se sobrepone al temor de quien habla frente a quien escucha) y opuesta, por lo tanto, tan sólo a la mentira—no también al error—, esto es, sentida solamente como pieza de trueque en la lealtad entre hombres y no también como llave de eficacia en el trato con las cosas, dejando, por consiguiente, reducido el alcance de su idea al territorio del comercio público y jurídico y de la convivencia familiar, era también representada en la imaginación tradicional de uno y otro pueblo como montando en un carro ligero con un tiro de cuatro yeguas blancas. Y existía, por cierto, en las altas praderas de los Llábrides—pueblo de la misma progenie que los Grágidos y los Atánidas, aunque menos semejante de ambos que éstos entre sí—una famosa y preciadísima raza de caballos blancos, casi extinguida por aquel entonces, en la que se había logrado que ya el potro saliese blanco como la nieve del vientre de su madre, sin tener que pasar por el pelaje tordo, como los caballos blancos más comunes, para tornarse blancos solamente más allá de los seis u ocho años; animales de delicada y finísima figura, con el pelo muy largo en los nevados inviernos del país, fronterizo de los Grágidos, a la trascumbre del Yarvendes, del Pequeño Dalm y del Gran Dalm, cortísimo en verano; los ojos de un celeste tan pálido, que a ellos solos debían, a despecho de las excepcionales cualidades para la marcha y la carrera, el haberse librado siempre de la guerra, por el inconveniente decisivo de deslumbrarse con la luz del sol—lo que no se volvía sino una ventaja inestimable para andar de noche por el paraje más negro y más abrupto—, y finalmente los párpados y el belfo de un color rosa claro anacarado, como si los colores de su cuerpo no hubiesen sido robados, sino a la misma nieve: el blanco, de su matiz y el rosa, el celeste, el iris, de sus reflejos y sus tornasoles. De aquí que en el público sentir las cuatro yeguas blancas de la representación de la verdad se remitiesen a aquella raza de caballos y hubiese un voto muy común en las conversaciones populares, que consistía en jurar por las yeguas de los Llábrides, identificando con éstas a las de la verdad. Pero nada había de averiguado sobre si aquella fi-

gura de la verdad venía efectivamente de una invención de Llábrides; ni dado el alcance que tenía por entonces la idea de la verdad parece razonable lo que algunos suponían: esto es, que el motivo de la representación residía en la nictalopía de aquellos animales; ya que si la capacidad de ver en las tinieblas parece, indudablemente, un atributo muy propicio y adecuado para representar honrosamente a la verdad, se ajusta mal, en cambio, a su concepto antiguo, que la oponía tan sólo a la mentira, no también al error, y por ende no había llegado a comprenderla como propia del ver, sino únicamente del decir. Descartada esta conjetura tan hermosa y tan propia de invención como, desgraciadamente, inverosímil, nada cierto ni dudoso podría aventurarse sobre el motivo originario de aquella representación ni, por tanto, juzgar de lo certero o lo torpe de la imagen. Imagen que, al parecer, por lo demás, nada decía ya en aquella época, nada mostraba o descubría sobre la complejión peculiar de la verdad, permaneciendo reducida a muda estampa pedagógica con la que los hombres aleccionaban a los niños, en largas, minuciosas y encomiásticas descripciones (ajenas, sin embargo, a cualquier fundamento cualitativo para el parangón y dirigidas, por ende, tan sólo a los sentidos y no al entendimiento), confiando en que por admiración y hasta por amor de aquellas cuatro yeguas blancas florecería en el niño un corazón veraz. Sea de ello lo que fuere, el caso es que hubo de ser precisamente de esta muda imagen de la que supo valerse del modo más feliz un eremita —fogoso y célebre antipalatino en el Decenio de Esteverna, pero ya anciano y casi ciego por entonces— para ilustrar siquiera ante los ojos lo que no por vago o por incierto, sino precisamente por no tener un punto de aparente o de banal no se ofrece con fácil asidero para una explicación satisfactoria, esto es, aquel cambio sutil, pero profundo, en la propia idea de la verdad por el que, infinitamente más que por la concreta impugnación del cómputo de los cronologistas, mereció ser apartado el nombre, no por ello indecoroso, de la Escuela Transformada, para dar paso a los anales de la que en el acto habría de llamarse Escuela Nueva. Tal figura parece venir muy a propósito, con su buen tino y su expresividad, para poder rehuir aquí, cediendo ante lo arduo del objeto, pero sin la resignación de pasarlo por alto en un total silencio, la alternativa de una explicación cuyo intento tendría que retenerse sin más por arrogancia. Previniendo así, pues, el eremita lo



desdeñable de cualquier zozobra que ante la pérdida de aquel presunto oriente inamovible pudiese desatarse con respecto al alentar de la verdad, adelantándose a la superficialidad de un precipitado diagnóstico de muerte para ella, vino a decir con expresiva rapidez de anciano no bien le fue enunciada la denuncia de Orbeides y Momorra, que se sentía dichoso de no morir sin haber visto cómo al fin las riendas de las cuatro yeguas blancas con las que se pintaba el esfuerzo y el empeño impulsor de la verdad venían a ser desatadas de las férreas argollas que colgaban del ciego e inerte muro de los testimonios, para ser empuñadas de una vez por las videntes, activas y deliberadas manos del discernimiento.



Tetrecia

VII

Con aquel comentario, que, apreciado sin duda por quien lo recogiera, se difundió por todas partes con rapidez inusitada, el sentimiento de la multitud llegó a poner la figura del anciano —que vivió ya tan sólo pocos meses— al lado mismo de las de Orbeides y Momorra: éstos aparecían en la imaginación desanudando las riendas de la verdad de las argollas del muro de los testimonios, y aquél, poniéndolas en las manos de los vivos, ¡tal llega a ser a veces la fortuna de una simple imagen, si acierta a ser rotunda y sugestiva! Así aquélla llegó a ser como la enseña, constantemente contemplada y señalada y reiteradamente vuelta a interpretar, de los lectores de la Escuela Nueva: no inmóviles, inertes asideros, sino tan sólo la encendida mente, la mente de los vivos, debería ser la instancia destinada a entender de la suprema apelación de la verdad, determinando a pulso y como en vilo, al modo en que el cochero gobernaba las riendas de su tiro, el arbitraje que habría de decidir de todo testimonio. Anticipadamente se veía objetado el sabihondo que con escéptica y fácil amargura habría de ponerse al día siguiente a comentar la novedad, viendo ya, en la caída de su presunta ciudadela, fugitiva, sin residencia y sin refugio, definitivamente perdida la verdad. Pero buenas razones había tenido siempre no sólo el sabihondo de la plaza, sino cualquier mortal para decir una vez más la frase, nunca tachada de convencionalismo ni retirada del comercio público gracias tan sólo a ese resistente tornasolado de amargura, débil pero innegable como el del cuello de un pichón, que misteriosamente la acompaña, aquella frase que reza: «Todo miente.» Sólo que tal constatación no atentaba en modo algo contra la verdad, sino tan sólo contra algo

con lo cual fácilmente hasta entonces podía ser confundida, algo que caminaba siempre a su costado y acaso acarreándole alguna vez más daño que provecho, es, a saber: la garantía. Pero contados eran los lectores del ayer, que, aún admitiendo y aprobando con todos la denuncia de Orbeides y Momorra, lamentaban no haberles cabido la fortuna de emparejar, conforme demandaba el espíritu de la garantía, que no el de la verdad, con un caudal de testimonios realmente inconmovible, y ninguno de ellos, ciertamente, era de los que figuraban en la nutrida y animosa nómina de los «jinetes del ayer», muy pronto ya famosa, sea en su conjunto, como tal novedosa y definida especie de viajeros, sea en su múltiple determinación individual, ya todos caras conocidas en los días o voces familiares en las noches de las fondas y postas del camino maestro de Tetrecia, que, remontando por largo trecho el Duld y sin dejar más que en alguna abrupta torrentera la media cota del faldón en que la meseta de Esteverna se rompía bruscamente en erosivo talud sobre el valle de este río, continuaba después hasta el puente y las puertas de Tetrecia, tomando la corriente del pequeño Grages (río que había dado su nombre al propio pueblo de los Gráridos, que fundara a Tetrecia en sus orillas), ya a partir de la misma confluencia en que éste cumplía con el Duld su eterna deuda tributaria. Jóvenes sin fatiga y sin quebranto o viejos testarudos en quienes el empeño y la pasión sometían despiadados, con no espaciada periodicidad, los ya débiles cuerpos a la maceración de 20.000 cuerpos-de-caballo de camino, ni unos ni otros permitían que el alba llegase a sus ventanas, conociéndola sólo como un pródigo auxilio de la luz para quien, ya a 1.000 cuerpos de caballo de Esteverna, se dispusiese a bajar el inestable y empinado talud de su meseta, en donde la violenta escorrentía del aguacero arrancaba y borraba en ocasiones el camino mismo, arrastrando sus piedras hasta depositarlas en el lecho del caudaloso Duld. Un trote nuevo, en fin, una nueva polvareda, pareció reavivar y aun redoblar inesperadamente el tráfico, por entonces ya un tanto amortiguado, del camino maestro de Tetrecia, el día en que los jinetes de Esteverna llevaron entre el vuelo de sus mantos ya no la sometida y reverente lámpara de la Escuela Transformada, sino la escrutadora, maligna, desafiante linterna de la Escuela Nueva, pues el Cómputo mismo se trocaba a su luz en otro texto enteramente nuevo y diferente.

*DOS POEMAS
PARA EL
NIETO MALCOLM*

CARLOS BARRAL

I

EL NIÑO OBSERVA UN TEMPORAL MEMORABLE

Remota voz de náufragos, quebrada
en el ruidoso bulto de las aguas,
en las crestas silbantes y en las cuevas
de rencor enroscado y de cercano
descomunal estrépito.

Los golpes
avanzan, se atropellan, se encabalgan
y el mar inspira hondo
el entregarse de la tierra aterida
que el ritmo expresamente conmemora.

Acuden relucientes
al rostro las agujas y la escama
del viento y el vapor de lo anegado.
Llueven como de abajo, desde el fondo,
erráticos humores, hoscas frondas,
secreto de la sima reventada.

Y él, con dolido adentro, se pregunta,
escrutando las charcas, finalmente
vencido y asustado,
por el cubo de plástico y su pala.

II

ENTIERRA EN EL JARDIN UN PAJARILLO

Ser como el pájaro, o no ser
más ser que el pájaro y tenerlo
ya quieto entre los dedos, que no sabe
de rama en rama, ni de abismo
de ondulado viaje. Al fin y al cabo
inmóvil maravilla, con conciencia
interrumpida de reconocerse. Día
fervoroso de brisas habitadas
de pronto ensombrecido y triste, tanto
como si fuera el otro, inmenso,
el gran mono sin dioses
pesadamente inerte en su jardín.

EJERCICIO DE RETORICA

LA SUBITA PUDRICION DE LOS DIENTES

Atenea te vuelve viejo,
rinde las sogas de tus brazos,
enflaquece tus piernas,
te curva sobre el vientre
mirando andar el suelo.
Te hace torpe en el paso,
desplomado.
Llama afuera a tus huesos
y los muestra, los urge,
sorda piedra advertida de su sal quebradiza.
Con lastimoso encanto,
pone brillos de escama
en tu cuero rugoso
y lluvia en las cavernas
enfáticas del pecho.



Fotografía de Daniel Carretero

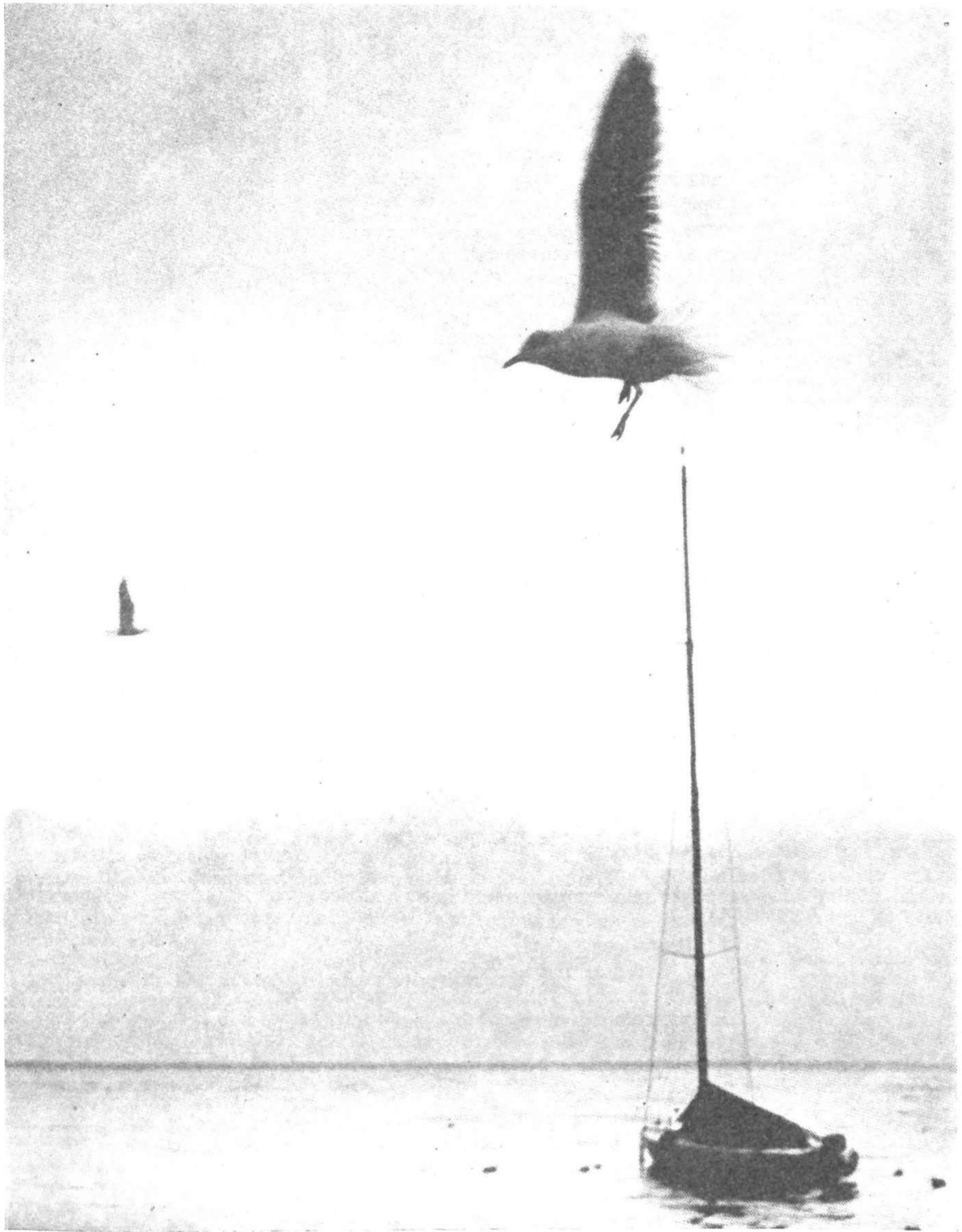
Y te ha abandonado,
no la busques.

Mira en vez el vacío
desde la roca hirsuta:
la playa de cascajo,
la orilla rebrillante,
y, después, hacia arriba,
la loma sin senderos,
escalada por lajas,
por entre los espinos,
que parten con las algas el contorno salado,
abajo, hacia las ondas
de Forcís de dos puertas,
selladas por la espuma
dorsal del arrecife.

Hizo de ti otro hombre, sin fuerzas,
¿cómo harías

para izarte de un salto
del agua a la regala,
brincando sobre el flanco
barbón del bastimento,
o para halar la estacha
con los pies afirmados,
como garras de grifo
contra el mojado escudo?
¿Detendrías el carro de caballos furiosos
suelto por los barrancos
de la guerra gimiente?

Para vencer a Iro de mañas miserables
no bastarán tus nervios
templados de justicia,
ni las anchas espaldas
solidarias del remo.
No encordarás el arco
ni acertarás la pica.



Fotografía de Pedro Sènder



MUNDO ARAÑA

M. ANTOLIN RATO

CIUDAD de Midbar bajo la sombra de las espadas. Recinto amurallado de espejos electromagnéticos a orilla de los grandes pantanos químicos. Fantasía luz & sonido de acontecimientos simulados resolviéndose en secuencias espectaculares. Gigantesca multipantalla circular donde espectadores de los puntos más variados sintonizan simultáneamente idénticas imágenes.

Asedio de llamas frías que brotan de la nada. Crepúsculo artificial que enmarca al oeste volúmenes móviles. Funciona el generador de muerte. Ha empezado el Realshow.

Fosforescentes resplandores púrpura iluminan a criaturas moribundas. Seres quemados, destrozados y desesperados agolpándose en las afueras de la ciudad de Midbar. Borrachos del amargo néctar radiactivo, son cazados sin piedad en los desiertos de Tierra-Dos por enormes monstruos reptilianos de otra edad del universo.

El sufrimiento se oye agudo, innegable. Pasan cintas magnéticas a velocidad incorrecta. Chirrían frenéticamente. Se interrumpen.

Ruedas concéntricas de fuego, al girar, presentan versiones sucesivas de una seudorrealidad, impregnada de contenidos míticos revenidos y fragmentos de ideologías olvidadas. Los signos proyectados se repiten y amalgaman en una empresa tentacular de rechazo extremado del mundo.

Rarefacción de situaciones. Imaginación creadora del espectador, sacudida. No existen he-

chos, sólo hay versiones. Acechan cortacircuitos astronómicos. Las mentes entran en ebullición. Reiterados ¡bang! y ¡whaam! son disparos y explosiones.

Los datos confirman que el silencio es lo que más aterroriza a un público que se mantiene inestable, al borde del infarto. Grita desafortadamente, y el ruido de sus voces resulta tranquilizador y apacigua todos los demás. Ya no se trata de vivir, sino de funcionar a partir de conocimientos derivados de la naturaleza contradictoria de una experiencia controlada. Los dispositivos de alarma detectan cualquier distracción o pausa en la concentración. Es obligatorio participar en las operaciones de bricolage (a caballo entre la nostalgia, los pulsantes cuerpos extraños y la desesperación), que en el Realshow siguen líneas temáticas tan poco variables como las de los sueños.

En una cinta sin fin, la ciudad de Midbar, que a contraluz emanaba un aura maligna, un halo con los siete colores del espectro a cada cual más amenazador, se nimba de monotonía. Hay cantos, danzas, destellos fugaces, música y lenguaje incesantes en una secuencia repetida otra vez. El aburrimiento queda elevado a la categoría de una seguridad social. Mentes y cuerpos se mueven sincrónicamente en interacción sin ser conscientes de ello.

Congelación de la escena del Realshow para proporcionar una visión de conjunto que revela a la ciudad de Midbar como el resultado de incontables siglos de poder y disciplina férreas.

Vibran al fondo (quizá hace

mucho o dentro de demasiados siglos o a saber cuándo), campos galácticos con rojos soles moribundos envolviendo a Tierra-Dos. Nebulosas naranja de nubes de polvo e hidrógeno de las que nacerán otras estrellas, deslumbran desde las pantallas en solidovisión multidimensional.

En primer plano, con falsa apariencia de presente difuso y artrítico, tras la estática visual unas fuerzas unidireccionales llegan al mayor número de personas con el máximo de mensajes. Modifican los cuadros perceptivos alterando el sentido de la duración, mientras fuera azota el gélido viento mefítico. Gente afectada de dolencias radiactivas (han perdido los dientes y desarrollan encías blandas) sigue pugnando por penetrar en Midbar. Sufren alteraciones genéticas a causa de los iones de plutonio que se han introducido en sus pulmones. Nubes amarillentas cargadas de ácido sulfúrico y huracanes que alcanzan las doscientas millas por hora llenan el vacío entre los cuerpos.

Pureza clínica del sonido. Luz cegadora de quirófano en la ciudad de Midbar. El ambiente ca-

rece de contenido dramático. Junto a los mares de sangre fría de Tierra-Dos y sus corrientes asesinas de sueños, brillan por su ausencia las situaciones calientes. Durante el Realshow se recorren autopistas cerebrales trilladas por los mensajes machacando sin cesar. Toda conversación, toda imagen o escena, no tienen un significado literal, sino cifrado. Hacen referencia a otros significados ocultos de cuya existencia hasta se duda. Si los hubiera, podrían ser descubiertos por el enemigo que, de ese modo, controlaría todos los canales.

Desde las ciénagas de metano de Tierra-Dos (imágenes realmente muy lejanas de individuos con los potentes motores psicoeléctricos rotos amontonándose en las afueras de Midbar), relampaguea algo así como una estrella de magnitud menos veintisiete, y cualquier supuesto período de transición momentáneo se hace permanente.

Aunque no todos creen en lo que les dicen, actúan como si lo creyeran admitiendo que sobrevuela a la ciudad de Midbar una ilusión inalterable, que los trabajos tendrán fin y se terminará por descansar en una felicidad limpia, sin nubes.

Las mentes quedan tranquilas ante un techo de perspectivas tan favorables. Los espectadores del Realshow al unísono esperan la lluvia de un maná que va a convertir la pesadilla en una aventura de colegiala romántica con los ojos llenos de estrellitas. Todos admitiendo que si se encuentran en dificultades tienen abierta la posibilidad de cambiar de medio.

—Soy dueño de mi destino —dice una voz en la pantalla, que se superpone y tacha cualquier otra expresión emitida por los espectadores—. Si quiero cambio de canal. Estoy capacitado para buscar un nuevo destino cuando el propio produzca malestar o no me guste. Las elecciones que ofrece el Realshow para conseguir la adecuada realización de mis necesidades son múltiples. Las paredes electro-

versas posibilidades de satisfacción inmediata de los deseos.

La violencia explota casi incontenible contra las paredes que, en Midbar, se elevan claustrofómicamente alrededor. Forman una muralla de espejos llenos de evidencias sensibles reposando sobre las metamorfosis concretas de objetos sometidos a leyes de luz & sombra. Más allá de las afueras de Midbar, son el horizonte que oculta un exterior donde el tiempo se ha condensado, pasada Tierra-Dos, en una gran noche, umbral de la zona negativa.

Descargas de tiniebla profunda. Oscuridad de agujeros negros sin fondo que, ocupándolo todo, lo vacían. Astros viejísimo que se han hundido hacia dentro, sobre sí mismos, con gravedad tan desmesurada que ni la luz escapa a su atracción. Monstruos de humo congelado, creciendo e hinchándose hasta borrar el cielo, se disponen a descargar su odio encima. Bárbaros Exteriores es su nombre de guerra y, confundidos con la noche, de la cual son su parte más negra, atacan.

Inflación permanente de estímulos. Milagros prefabricados listos para consumir. Principios que se han disuelto. Teorías flotando a la deriva sobre la creciente marea de ambigüedad del Realshow.

Muchos espectadores tiemblan y se estremecen. Padecen tantas y tan violentas convulsiones que nada ni nadie (tampoco las sofisticadas técnicas de psicoactivación) consiguen calmarlos. Cada voz disuena de las otras, y de esta dañina disonancia, fundida con los alaridos de aque-

llos que se apiñan en las afueras de la ciudad ardiendo a lo bonzo vietnamita, brota un ritmo como de epilepsia colectiva.

—Eso es lo bueno —exclaman otros espectadores, aplaudiendo como niños malditos que piden a voces un exorcista.

Carecen de una memoria fiel estos espectadores. Se preocupan exclusivamente, y con gran interés, de las cuestiones de actualidad (dejan para los historiadores, carentes de auditorio, las que ya no les interesan). Son atraídos de modo irresistible por el vértigo de escenas espectaculares, obligatoriamente inéditas en el Realshow para que conserven su capacidad de impacto y eficacia. La sugestión directa, acompañada de ritmo, monotonía, un buen montaje teatral y alusiones a las actitudes e ideas más profundas, aunque inconscientes, les inducen un estado emocional que no es ajeno al hipnótico.

La maravilla incesantemente renovada del Realshow, que se repite con monotonía, continúa desarrollándose en las paredes, cerrando el horizonte.

Muchos miles de vatios de aplastante sonido multifónico. Más miles de vatios aún de cegadoras luces estroboscópicas. Rayos láser escribiendo intermitentes eslóganes de:

—No pienses, mira.

Púrpura lluvia artificial. Nubes de incienso entre las que danzan los diabólicos Bárbaros Exteriores lanzando bombas desde el cielo sin bajar nunca a ver la sangre y oír los gritos.

—Y sus cabellos eran blancos como blanca lana, como nieve —sale de una voz de ultratumba que cita el *Apocalipsis*.

La ciudad de Midbar ha quedado convertida en un recipiente de energía mística. Es el corazón de un diamante que está vivo y que en cada faceta presenta imágenes en solidovisión y tecnicolor. Dispara formas liberadas de una configuración única y fundadas sobre un infinito laberinto de efectos *feedback*. Muchos espectadores creen estar a punto de alcanzar la esfera de las recompensas celestiales.



leer los pensamientos, conocer la intención que precede al acto. Concluimos, pues, que sólo serán derrotados mediante acciones llevadas a cabo sin proponérselo antes.

A continuación se intercala:

—Una llanura desierta. Truenos y relámpagos. Entran tres brujas.

Es uno de los *leitmotiv* de *Macbeth* que puntúan subliminalmente en el Realshow. Más adelante, éste se reconstruirá en la mente de algunos espectadores privilegiados como un espectáculo de alta cultura. Cuando el acontecimiento haya pasado y la emisión haya sido olvidada, el espectador cultivado (todavía en disposición de pensar levemente y recordar entre nubes) imaginará haber asistido a la representación de una tragedia isabelina. Ignora por completo que, en el Realshow, el criterio de bello es unanimidad, cifras de oyentes, cantidad de horas de emisión vendidas.

—Pero, ¿cómo entraron aquí? —preguntan otros espectadores asustados, bloqueando todas las líneas telefónicas.

—Como entramos siempre que queremos —parece ser la respuesta emitida con una voz potentísima a una pregunta que nunca debió hacerse.

El tímpano queda sometido a señales sonoras que distorsionan. Aparecen los armónicos subjetivos que el cerebro interpreta como disonancias molestas. Los aterrorizados espectadores tienen las pupilas dilatadas (a causa quizá de las sustancias contenidas en los vapores de incienso que envuelven a los Bárbaros Exteriores). Ni siquiera los productos que tranquilizan el lóbulo central del cerebro y hacen activarse libremente el tálamo, les calman.

Es indudable que los Bárbaros Exteriores son perfectamente capaces de convertir a un individuo bondadoso, cálido y sensible en un malvado, rígido y suspicaz paranoico. Se pavonean como tucanes de hermosas plumas sobre carne maloliente. Plantan sus soberbios pabellones

Y, en el Realshow, atronando siempre el alegre *ma non troppo* con brío de uno de sus ejercicios musicales afanosos y acartonados que, por costumbre, se denominan sinfonías. Los trompetazos del presto-adagio final convierten a las estrellas (las del pasado, las del futuro, las del presente difuso y artrítico, ¿quién sabe?) en imágenes de algo demoníaco y terrible. En los Bárbaros Exteriores, gigantes, ángeles o demonios, a los que ningún discurso procedente de un sistema que sólo permite dis-

cursos sobre sí mismo puede comprender & integrar & describir.

—Ha llegado el fin del mundo —anuncian los profetas de la emisión de sobremesa, presa de violentas convulsiones en presencia de los Bárbaros Exteriores.

—Son demonios —dictaminan los doctos teólogos de domingo, haciendo gala de una paranoia defendida y respaldada por toda la ciudad y sus instituciones. Y, por lo tanto, en cuanto tales arcángeles caídos, son capaces de

gold & crimson, y se diría que son la representación metafórica del estado de cosas que, existente en el exterior de Midbar, se ha colado hasta el corazón de la ciudad.

Ecós verbales cósmicamente expandidos. Recibidos como rarefacciones de un sistema gráfico, constituyen un lenguaje que no habla nadie, que a nadie se dirige, que no tiene centro, que no revela nada. Carecen de principios fundamentales en los que apoyar la constante reverberación de las palabras, pero son la banda sonora de todas las holoimágenes. Unas representaciones cuatridimensionales, en las que hubo quien vio la inminencia de una revelación que no se produce, que también asaltan a Top Ten.

Sí, a Top Ten, que ha despertado de una larga e impotente apatía y va a ser el lumpempersonaje de este relato. Encapsulado en la existencia, siente un solipsísimo racial, cósmico, y vacila entre sonido & sentido. Mira en dos direcciones (hacia dentro y hacia fuera), y dentro, en el fondo de la mente, se proyecta el Realshow de fuera.

El sol, que ha relampagueado ocho minutos y catorce segundos antes haciendo permanente cualquier período de transición, permite distinguirlo como un superhéroe de mentón voluntarioso y ojos que expresan deseos de participar en un combate de verdad.

—Es una descripción suya muy del agrado de la mayoría del público—aseguran los técnicos en *marketing* conductista aplicado a los efectos del Realshow—. Además, tiene que ser un perseguido. Las situaciones paranoicas siempre gozan del favor de casi todos los espectadores. Su éxito está asegurado.

En consecuencia (probablemente), Top Ten aparece sobre la superficie cenicienta sembrada de cristales de metano de las afueras de la ciudad de Midbar. Un lugar sucio, extraño e irritante conocido como Tierra-Dos, por el que cabalga sobre una serpiente de fuego. Se destaca del resto de los miserables con quienes se confundía y que tienen

rotos los potentes motores psicoeléctricos. Deja atrás a individuos paralizados, afectados de dolencias radiactivas, incapaces ya de elegir entre el bombardeo de sollicitaciones sensitivas de una cultura mosaico, rígidamente articulada, sujeta a la coacción, persuasión ideológica, y a la ley del valor. Creen formar parte de Midbar, pero de hecho están en sus afueras impulsando a la ciudad con su trabajo. Inmóviles, produciendo siempre historias repetidas (o la misma historia), se revelan en Tierra-Dos como monstruos predadores que han evolucionado para dejar en claro que, en definitiva, sólo son eso.

Se pierden al fondo (campos galácticos con nebulosas naranja de a saber cuándo), mientras Top Ten se ha convertido en esponja para mejor absorber el entorno al quedar a merced de todo el mogollón tecnológico de Midbar.

Aunque sabe de la necesaria ilusión de toda percepción, aunque sospecha que el mundo sólo entrega representaciones de uno mismo, las holoimágenes le resultan tan excitantes, que rompen varios vasos de su sobrecargado cerebro.

Dentro de Midbar, espacio duplicado de Tierra-Dos, distingue reverberaciones temporales solidificándose. Entre ellas, imágenes multidimensionales que aparecen ondeando sometidas a una persistente distorsión. Es como si, de pronto, padeciera un astigmatismo muy intenso y nada ocupase un lugar fijo, concreto y determinado, y no otro al mismo tiempo.

Osciladores perceptivos echan chispas. Lógicas de la conflictividad se desmandan. Terminales nerviosos que yerran su objetivo. En el Realshow cada secuencia es un horizonte a la deriva.

Cuando, una vez ajustados los potentes motores de exploración psíquica, vuelve a contemplar la escena en las multipantallas circulares (Top Ten trata de tener una visión más clara de ella), las primeras impresiones quedan permanentemente arropadas por una profunda desconfianza, por

la sospecha de que las holoimágenes están trucadas.

Top Ten sabe que hoy en día se encuentra a gente muy capaz de trcarlo casi todo. También sabe perfectamente que se admite todo, pues nadie entiende nada y el extrañamiento constituye el modo habitual de percepción. Además, Top Ten añade entre dientes:

—Anda mucho hijoputa suelto por ahí—y pone cara de joven rebelde. Un gesto de mucho efecto, dado que el instinto del público siempre se pone de parte de la juventud y el amor.

Al momento siguiente está eruido sobre una roca, con aquella sonrisa suya y un hermoso rostro adolescente, y un tambor batiendo dentro de él que dice:

—Morir será una tremenda aventura.

Y todo eso sin tener en cuenta que, a lo mejor, Top Ten no recuerda ya escenas anteriores, sino que las construye y articula en forma de la ciudad de Midbar. Un ensueño de los sentidos externos abarrotado de claves y símbolos. Anexo al infierno, donde el espectador queda excluido del contacto con cualquier experiencia conocida. Mundo al que ninguna hipérbole, ninguna atrocidad, podría describir con visos de verosimilitud, y del que se diría que sólo las exageraciones se aproximan superficialmente a la realidad. Universal recinto amurallado de espejos electromagnéticos hasta los que los Bárbaros Exteriores han llegado en naves de una sola dirección y carecen de combustible para regresar y no se sabe qué clase de combustible utilizan.

Lleva la situación a extremos difícilmente soportables, su negativa a admitir que la vida tiene sentido y que en Midbar la gente está cuerda. Se les proporcionan masivas pruebas en contra, pero los Bárbaros Exteriores distribuyen explicaciones expuestas en ese lenguaje suyo que nadie conseguía traducir. No se dudó en recurrir a potentes inteligencias artificiales ignorando las corrientes de opinión opuestas a su uso, según las cuales nada garantiza que los resultados ob-

tenidos guarden una isomorfía aceptable con los de los sentidos humanos.

En cualquier caso, los Bárbaros Exteriores (cuya llegada, y dentro de un supuesto plan, sólo cabe considerar un error), emiten en bandas casi imposibles de sintonizar. Con mecanismos de alta relación de captura, capaces de distinguir entre señales de igual o muy próxima frecuencia, se registra un repetido ¡blip!, ¡blip! Se trata de un centelleo, un punto luminescente en las pantallas representando el eco que proviene de un cuerpo o haz de ondas reflejadas hacia el emisor. También podría ser una interrupción del sonido en el programa que se recibe.

Sea lo que sea, la única transcripción posible en el Realshow es algo parecido a:

—Tres puntos, tres rayas, tres puntos.

Muy poca cosa, desde luego, especialmente teniendo en cuenta que los Bárbaros Exteriores despiden una especie de violencia inaugural activa desde siempre.

Los científicos de Dogo, S. A. (los exobiólogos, en concreto), acaban de descubrir su presencia y no consiguen domarla. Han accionado los sistemas de máxima protección y, en el Realshow, presentan a los Bárbaros Exteriores como culpables de los cataclismos que sacuden periódicamente a Midbar. Hay que controlar esa violencia, siquiera parcialmente, sin que por ello queden excluidos los accidentes tan temidos que, según dicen algunos espectadores desconfiados en grado sumo (Top Ten entre ellos), Dogo, Compañía de Seguridad

de la ciudad de Midbar, S. A., fomenta a su conveniencia y explota en su provecho.

A pleno rendimiento, como de costumbre, Dogo, S. A., difundiendo la lectura dominante. Demostrar que los Bárbaros Exteriores son los responsables absolutos de todo lo malo que sucede es una de sus tareas fundamentales, por no decir exclusiva. Cuenta con organismos emisores, centralizados y complejos, que, por medio de canales de sentido único y caracterizados por una elevada tecnología, alcanzan potencialmente con los mismos textos a un altísimo cupo de destinatarios distribuidos en el más amplio abanico de situaciones socioculturales.

Vehiculando en menos tiempo mayor cantidad de información que el mensaje simple, Dogo, S. A., hace estallar sobre las paredes de Midbar una carga de profundidad semántica que dice:

—Levantaos y ved la imagen de la condenación —y, como es de rigor, asume acentos shakesperianos.

Seguidamente, y antes de que las pantallas se vuelvan de un gris amorfo, al final de un arco iris de plástico, fragancias que hablan del fundirse de las últimas nieves bajo los más profundos y oscuros árboles de bosques de laderas septentrionales de las montañas, intentan sofocar el olor a muerte que está por todas partes.

Y aunque las confusamente acorales aves (muchas eran), inciertas, sí, pero suaves, en idiomas cantan diferentes, no consiguen borrar por completo la repugnante escena del Realshow que llega desde las afueras de la ciudad de Midbar.

Desperdicios, desechos, inmundicias, charcas hediondas, cerdos mutantes hozando en las basuras. Océanos de orina, mareas de sudor, cordilleras de mierda. Cuerpos muertos hirviendo de gusanos, cumplen en Tierra-Dos con su función (en la que son equiparables arte & publicidad), de producir e inducir conciencia.

Nota.—Estas páginas corresponden a las primeras secciones de la novela del mismo título en curso de composición.



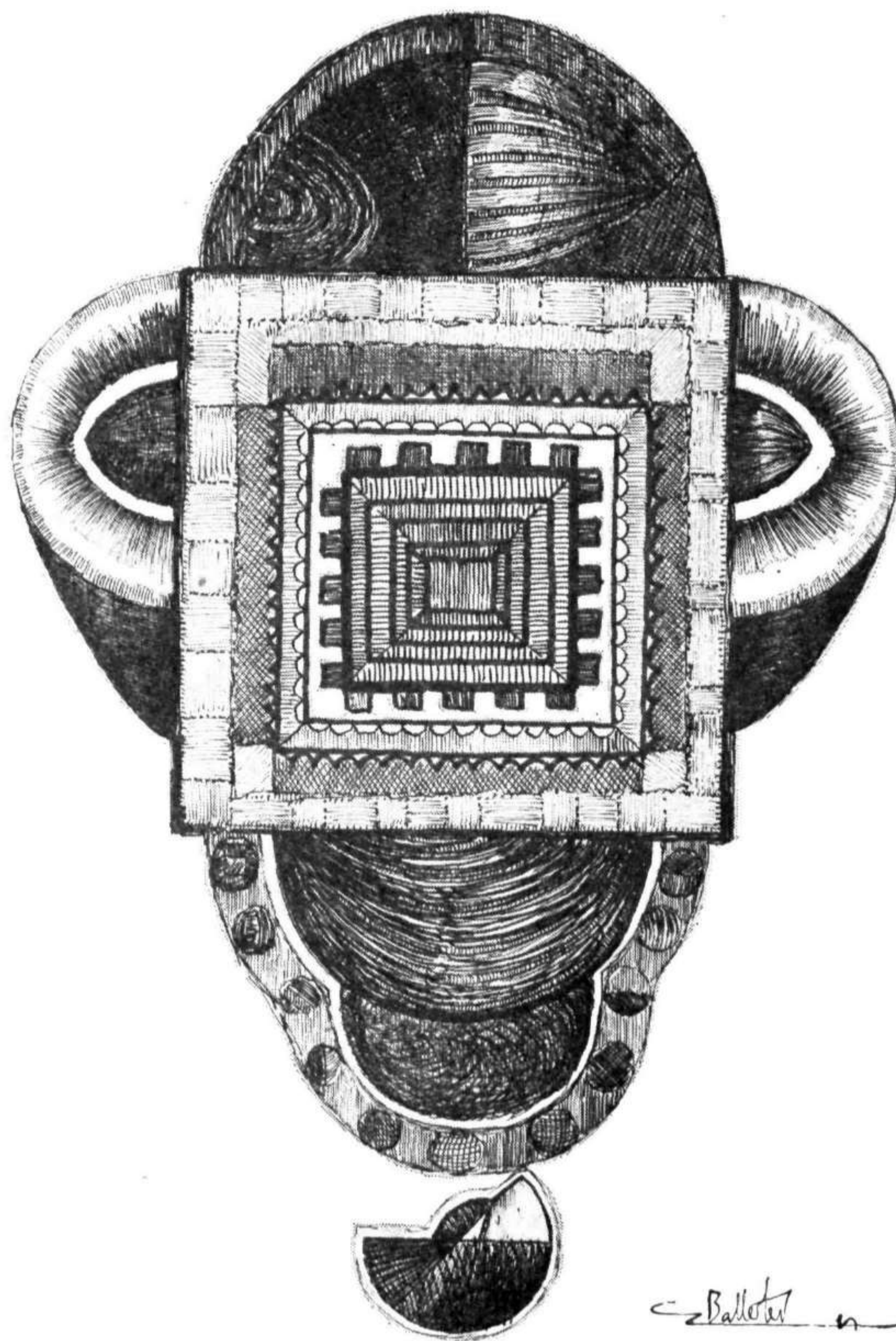
CINCO POEMAS

JOSE LUIS CANO

QUE MUERO PORQUE NO MUERO

Para C.

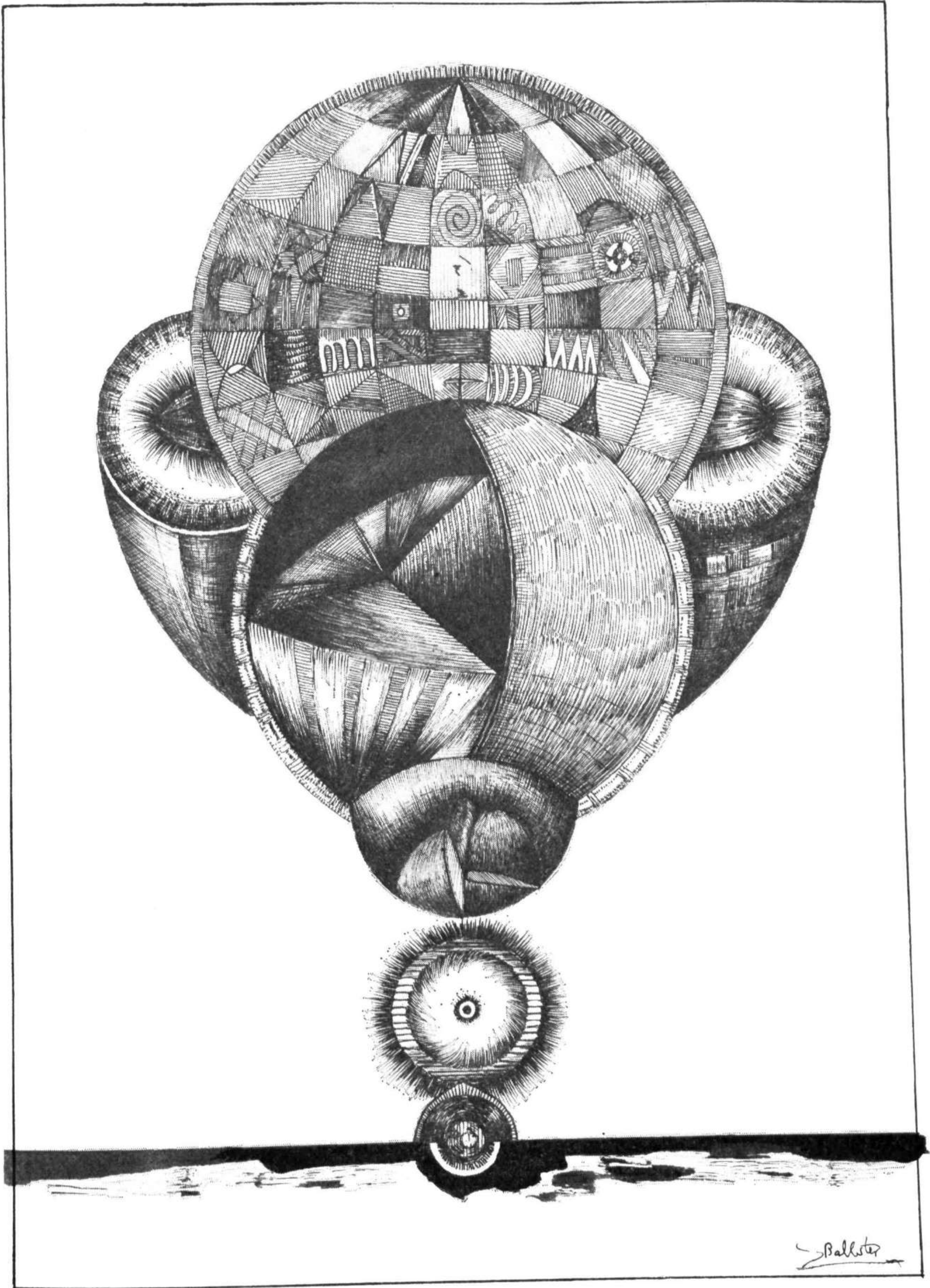
Como la granada sueña con la boca que ha de paladearla,
así soñaba tu seno en el cuenco de mi mano,
mientras la luna desnudaba a la noche
y las púas de los cactus dormían en las sombras.
El destello de tu mirada iluminaba el silencio
rasgando como una daga la mortecina luz.
La muerte estaba allí esperando el momento del éxtasis
y tu espalda se estremecía bajo mis dedos
como la piel del mar cuando el viento la frunce.
Todos los pájaros dormían en la alta noche,
ignorando el paraíso que nacía y moría a cada instante,
y tu mano en mi cuello sonaba como delicada guillotina.
Nuestras bocas cumplían tercamente su rito
mientras el azar huía con su flecha acerada
perseguido por el mar que aguardaba su turno,
como el asesino que en la esquina acecha a su víctima.
Y nuestros cuerpos repetían la ceremonia del fuego,
la epifanía de la ola que conoce el sabor de la muerte
cuando su cuerpo blanquísimo se deshace en la brisa.
Bajo la luna ardiente del sur
el mar era una gota de rocío
y en la noche quietísima se escuchaba
el estruendo de mi corazón anhelante



mientras mis manos apresaban tus senos
o se clavaban en las tuyas como garfios
cuando la llama decrecía su alarido.
Junto al desnudo de la arena dormida
escuchábamos la danza secreta del mar
y aspirábamos el hondo jazmín de la luna.
Yo besaba la mariposa en el nácar de tu nuca
y recordaba la montaña sagrada
donde la lluvia nos cercó con sus flechas silenciosas.
Y cuando el rito repitió su último gesto
la ola ardiente cedió como un muro de musgo
y conoció el sabor de la ceniza
y la luz negra del sol muerto.

EL TERRITORIO DE LA NADA

El territorio de la nada es a veces el más inesperado.
Un espacio tan ferozmente habitado como el metro,
donde la lectura del periódico o de la novelita rosa
pueden convivir con el orgasmo más frenético,
y los rostros no ocultan el estrago del odio.
Pero es allí, en el trepidante vagón,
donde la contemplación estática de un anuncio obsoleto
—«se prohíbe fumar», «no obstruyan las puertas»—
va sumiéndome en un arrobamiento semejante al limbo,
que desaloja todo mi existir.
El pensamiento se evade silenciosamente,
consciente acaso de su falacia inútil,
la cortina del párpado vuelve sombra la luz
y la piel toma la inmovilidad de la roca,
mientras la apretada masa humana
parece esperar sólo el estallido del grito liberador,
del choque súbito que dé sentido a su existencia.
Es entonces
cuando me siento beatíficamente instalado en esta nada
que mi cuerpo asume sin esfuerzo,
satisfecho con su propio desalojo,
mientras, como en una pequeña galaxia,
voy resbalando por el espacio del Gran Cero
y escucho el sonido grisáceo de la Nada
y palpo a ciegas su irrisorio cuerpo.



AL ESCUCHARTE

*Dentro de mi cráneo
pasa una suave tormenta.*

RUBÉN DARÍO

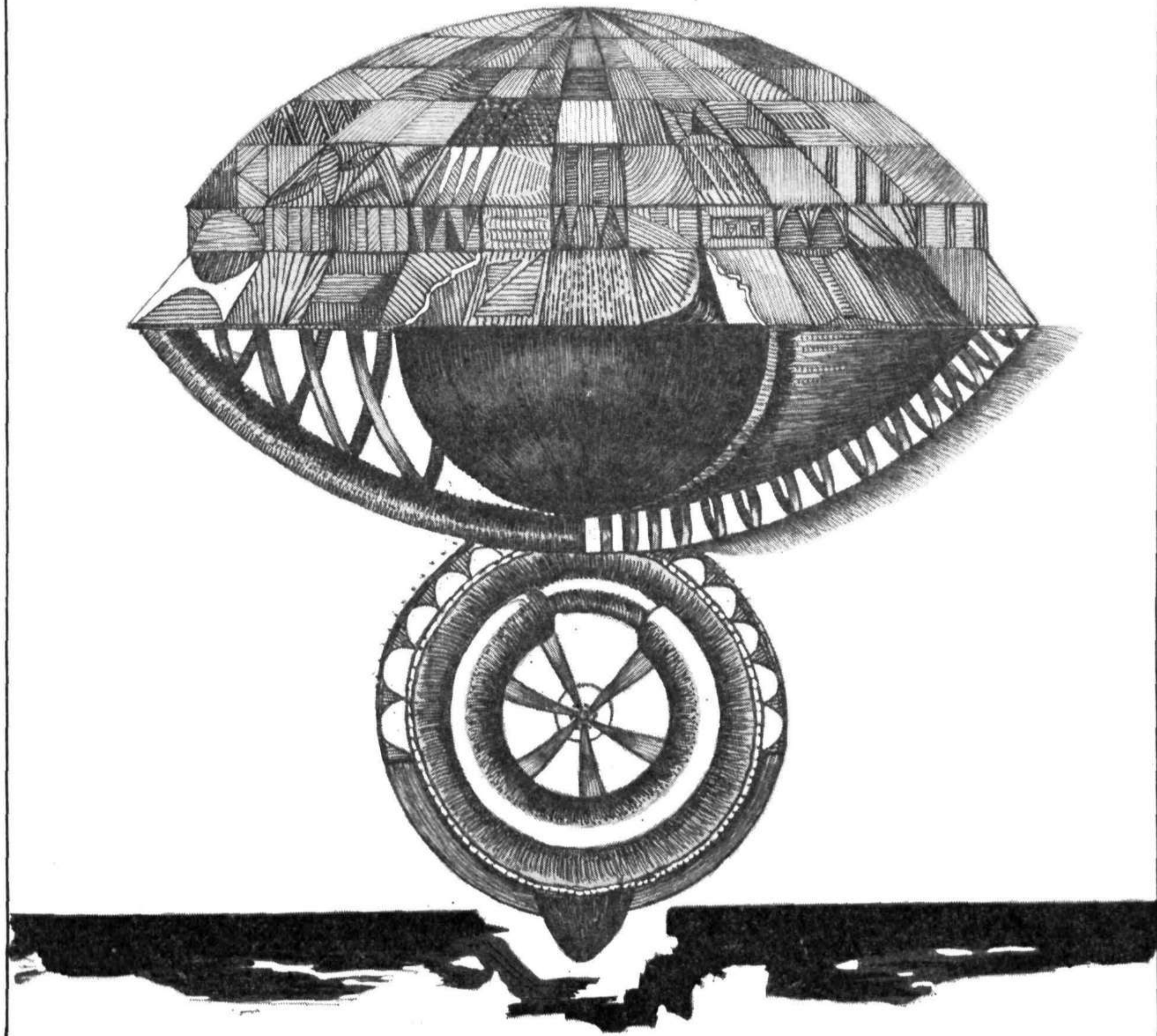
Al escucharte, invisible río
de mi apresada sangre,
y sentir en mi sien tu lento golpear,
tu obstinada palabra,
monótona como la caricia de la lluvia,
como una olvidada campana que siguiera sonando por inercia,
pienso que un día merecerá la pena
acallar sin esfuerzo tu tenaz martilleo,
entrando en el callado abrazo de la muerte
donde sólo el silencio reinará como música,
la melodía infinita, eterna, de la Nada.

MISERIA DE LA PALABRA

La palabra, esa lana marchita

VICENTE ALEIXANDRE

Así te veo ahora, palabra marchitada,
aferrándote tercamente a tus cansadas letras,
consciente de tu miseria y tu impotencia.
Palabra hermosa ayer, hoy apagado estiércol,
llama extinta, agua muerta,
que huele a orín y a cieno.
Palabra deshabitada como papel estéril,
que es consciente de su falaz materia,
de su cuerpo ya exangüe
como carroña que el osario espera.



J.M. Ballerter

RETRATO DE CLAUDIO RODRIGUEZ

Aquí está Claudio, viene
con su lenta sombra grande y se sienta a nuestro lado,
inocente con su candor de niño
algo pícaro, curiosa la mirada,
y con su mansa terquedad discute
sobre la piel y el ala de un poema.
Frunce la boca y abre más los ojos
ebrios aún del perezoso despertar,
manotea en el aire con torpeza,
con sus dos grandes brazos desgarrados,
da un puñetazo al pobre cenicero,
suelta un taco tan puro como su alma,
y nos habla del mar y del sonar del Duero,
del viento montaraz, de los caminos
que acunaron su infancia zamorana.
Luego sale a la calle y habla a un perro,
al gorrión más pobre de la acera,
y hace amistad con una niña chica,
con un mendigo y con el rey del Humo.
Y habla con ellos con serena
seriedad, con lenta
convicción, sin asustar a nadie,
abriendo sólo al aire mañanero
su pecho transparente
donde aún guarda el aroma de su tierra,
la sombra del ciruelo,
el sueño del pinar amanecido.
Toma después su copa en la taberna,
su sol en este banco callejero,
donde dormita un viejo sonreído.
Y ebrio ya del aire, de la brisa,
del canto de los pájaros, escucha
otra vez el sonar raudo del Duero,
las palabras del pueblo que le hicieron poeta,
la voz pura de Clara que acaricia su sueño.

AUTORRETRATO

HECTOR ROJAS HERAZO

LA prueba de fuego para quien pretenda considerarse un escritor, es escribir sobre sí mismo. Apenas se inicia el juego —pues se trata de un juego y de los más peligrosos por cierto— se establece una feroz dicotomía en el ánimo de quien escribe. Sabe que tanto él como su imaginario interlocutor están en posesión de los mismos artilugios para eludir o enfrentar uno o varios aspectos del tema. Y, de manos a boca, se da también con esta sorpresa: el mutuo desconocimiento en que viven las partes que integran su yo.

¿Qué es lo primero que veo físicamente? Un cuarentón rollizo —más cerca de los cincuenta que de los cuarenta— de extremidades demasiado finas para el resto de su anatomía, con el ceño cicatrizado por un gesto de preocupación o de duda. Conozco el origen de este gesto. Se trata de un malestar estomacal que aqueja al buen hombre casi desde niño. Sus vísceras parecen funcionar al gargete. Quien le ve su andar de pesista de circo o de luchador que se dirige a un gimnasio, no sabe que toda esa fisiología no pasa de ser un mueble. Yo he sorprendido al niño tiritante que vive encerrado en él como si jugara al escondido. Como si esperara que, de un momento a otro, fueran a aplastarle una mano sobre el hombro y a decirle: «¡Basta, se acabó esta tontería de una vez!» Por eso tiene la voz gruesa y afirmativa de los animales que viven atemorizados. Temor a todo: a cortarse cuando se afeita; a engordar más de la cuenta; a tener que dormir alguna noche en una casa sola; al solo hecho de estar vivo; a no ser entendido ni entender a los otros; a ser arrollado por un automó-

vil, por la espalda, cuando va caminando por una acera. Sabemos también que, para él, un viaje en avión es mucho más catastrófico que el juicio final. También se ha dado a la tarea, a más de coleccionar agüeros, de coleccionar otros temores subsidiarios: a su ignorancia, a una mala jugada de su apetito, a las veleidades cardíacas. En amor, sigue alimentándose a la carta.

Este hombre está relleno, como un chorizo sentimental, de patios arruinados llenos de cachivaches podridos, de mugidos de mar, de luces perdidas, de papeles de alcaldía cuya tinta convierte la lluvia en lágrimas moradas. ¿Puede darse algo más desesperadamente sentimental y con menos temor a la cursilería? Pero sigamos. Este hombre ama las tarjetas postales, donde dos palomas sostienen por el pico una cinta color celeste y en las cuales, en letra cursiva y atildada, están escritas las palabras «Te adoro hasta la muerte». Se muere por las cartas en que una tía suya, la única que le queda, su tía Tulia, le recuerda que es un genio y que eso le viene de familia. Los retratos antiguos —donde hay niños gordos y serios con medias listadas y cirios de primera comunión o doncellas de belleza energúmena, que sonríen levemente como si hubieran acabado de tragarse a su novio o donde hay jóvenes mostachudos con leontinas y zapatos abotonados y con el aire de quienes esperan que su fracción política triunfe en una guerra civil— lo ponen al borde del delirio. Ha llorado, en distintas épocas de su vida, leyendo *Las veladas de la quinta*, *Aura o las violetas*, *La cabaña del tío Tom*, *Los miserables*, *La guerra y la paz*, *La muerte de Iván Ilich*, *Las palmeras*

salvajes y *Cien años de soledad*. Le gustan lo mismo las películas de Bergman y Fellini que las películas mexicanas llenas de chulos y cabareteras hembrísimas y le compra juguetes a sus hijos con la severa prevención de que no los rompan para poder divertirse con ellos cuando se siente triste.

Este hombre ha exprimido, en algunos renglones que pretenden ser poéticos, su inocente orfandad. Y es de los pocos que están sinceramente convencidos de que ese fantasma que se llama Dios deambula y ulula en el interior de cada alma. También está convencido de que algún día el tal fantasma —en la forma menos esperada, pues aquello se realizará con métodos totalmente imprevisibles— será capturado para que

responda, en un tribunal compuesto de damnificados, por todos los crímenes que el miedo ha cometido en su nombre. Una especie de valle de Josafat al revés. Ha escrito dos alaridos confesionales en forma de novelas y ha querido fijar, en cerca de dos centenares de cuadros, los símbolos de su terror, de sus pesadillas sexuales y de su asombro por los rostros, los animales, los entes sobrenaturales y las cosas. La amistad la entiende como un terrible (y siempre fracasado) ejercicio de encontrar un nosotros en un otro insaciable. Todo esto lo convierte (me refiero, sobre todo, a sus ensueños, a sus pálpitos) en un ser implacable, duro y peligroso porque es débil. Sus doscientas y tantas libras de peso le han servido, únicamente, para comprobar que las dietas son un aspecto más de la literatura fantástica y que los sastres están en su perfecto derecho al cobrarle a unos ciudadanos más que a otros y que estamos fabricados con una materia demasiado frágil, indefensa y barroca. Una carretada de tripas que empujamos como podemos. Pero es tan redomadamente majadero, que vive en un suspenso aniquilador por la sola posibilidad de que lo releven en la misión de empujar esa carreta.

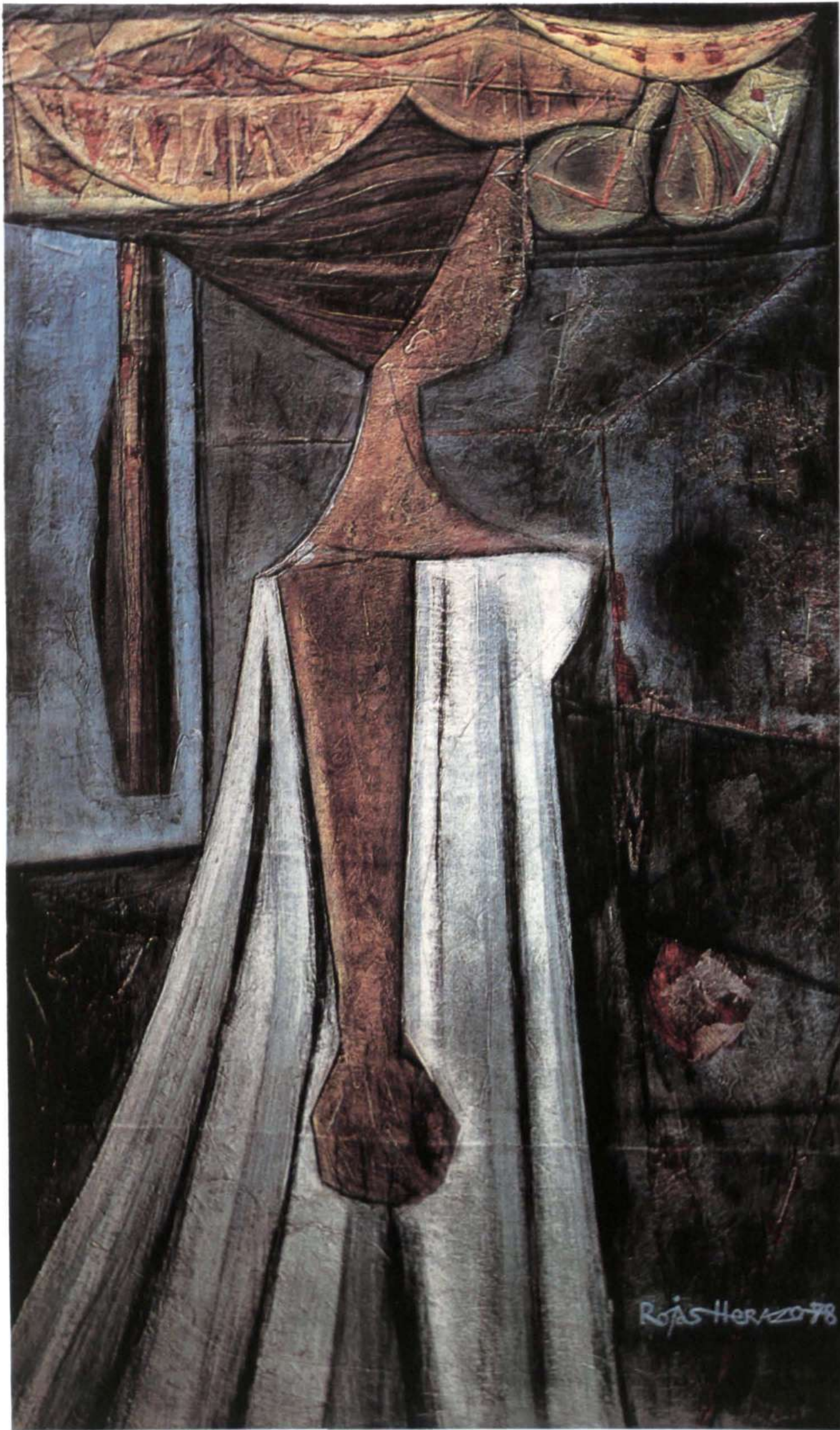
Este hombre vive profundamente convencido de que todo malestar fisiológico en un habitante del trópico corre el peligro —con los días y si la víctima le mete lecturas y voluntad al asunto— de convertirse en un sistema filosófico. Por eso desconfía de los hombres pálidos, de los boyacenses graduados en Alemania y de las longanizas forradas en plástico. Todo eso en conjunto, y por enlaces demasiado misteriosos para desvelarlos en una cláusula, amenaza, según él, destruirnos como pueblo que ha resistido victoriosamente el paludismo, las enfermedades venéreas y los discursos electorales y fomentar en nuestros bachilleres la idolatría por las enfermedades mentales. Amenaza, en suma, con el nacimiento de una metafísica subdesarrollada. La carencia de humor en los colombianos se la explica fácilmente, entre muchas otras razones, porque se dedican más a leer los editoriales de los periódicos que sus tiras cómicas.

ROJAS HERAZO



Rojas Herazo 79

Gallo dividiendo el alba



Vendedora de frutas

Una lección de inocencia

Van Gogh pintó una vez
el retrato del mundo.

Allí estaba todo:

las flores que se abren
y las puertas que se cierran,

los días de llanto

y los días de oro,

los senderos y los sueños,

los ramajes y las palomas.

También un niño

mirando dos amantes.

Y también la hora del nacimiento

y la muerte de cada hombre.

Para lograr ese retrato

no tuvo sino que pintar una silla.

Victor Gaster

Rojas-Herazo '80



HECTOR ROJAS HERAZO

(VIAJE A LA BIOGRAFIA DE UNA
LAGRIMA HIRVIENDO)

FELIX GRANDE

SE cuenta que cuando William Saroyan escuchó por primera vez la *Sinfonía del Nuevo Mundo* se agarró a la butaca con las dos manos y, a punto de volcarla, gritó por la sala: «¡Santo Dios, quién es este hombre! ¡Quién demonios es este maestro!» Esta súbita floración de entusiasmo, esa piedra caliente de fervor, son algo —como la fruta, como el vino, como el amor— profunda, geológicamente saludable. Quizá no pueda aspirar a componer una obra de arte quien no conozca la fraterna humildad de sentirse «aprendiz de discípulo». Saroyan reencontraba el regalo de su vehemencia en su respeto por una catedral de sonido levantada por Dvorak. A mí me fue dado reencontrar el pasado de mi candor, las onomatopeyas de mi inocencia, en la lectura de unas escasas frases magistrales.

Hacia mil novecientos sesenta y tres, en alguna fugitiva revista literaria llegada alguna vez a la redacción de la publicación en la que trabajo, encontré una página a la que, si aspiro a adjetivar con precisión, debo calificar de memorable. Se titulaba «La palabra de Vallejo» y estaba firmada por un hombre llamado Héctor Rojas Herazo. Eran únicamente cincuenta o sesenta líneas. El tamaño no importa, la semilla no abulta: jamás he vuelto a leer sobre ese tema algo tan repentino y clamoroso, tan alto de consuelo, tan virilmente arrodillado. La palabra de Héctor Rojas Herazo se abría en la frase, madura y jugosa, y el lector de esa fruta mitigaba —como dice Neruda— a la vez el hambre y la sed. Allí no se trataba de ocupar parte del espacio

de una publicación, sino de hablar, celebrar y gemir de una manera inolvidable: «El tiempo de Vallejo es el de la piedra, el de los huesos, el de los nueve meses del hijo. Nos mostrará el mundo, los seres y las cosas del mundo, el perfil del amigo, el cuchillo del comedor, el camino, las espaldas doblegadas por la humillación de vivir, con su dedo de niño cargado de inhumano deslumbramiento (...) Cada vez que dice algo, que roza algo, que toca algo con su verbo, sentimos olor a llaga, presencia de lastimadura. Su poesía es tumefacta (...). Esa astucia matemática, esa finura incásica puede convertir todo ese harapiento andamiaje vocabular en una sensualidad de la inteligencia.» Unas cuantas frases así constituían no menos que un llanto por Vallejo, y también su celebración.

Años después, Octavio Paz escribiría que entre los primitivos la misión esencial de la poesía era ésta: *llorar y celebrar el mundo*. Esa prosa de Héctor Rojas Herazo es, pues, la versión sigilosa de un poema primitivo, esencial. En aquella página encontrada entre los pliegues de un año remoto advertí también algo sumamente profundo, que obra en defensa y honra del idioma y de nuestro maravilloso oficio: existe una fraternal correspondencia, que es casi consanguínea, entre las capas más hondas de la realidad y el lenguaje poético. Esto era un hecho en tiempos primitivos: nada existía sino por medio de su nombre. Esas sesenta líneas de Héctor Rojas Herazo eran, también, un primordial acto de gracias por un

acontecimiento cultural, de algún modo viejísimo, que se llama Vallejo. Si existe sobre César Vallejo una página que hubiera llenado de lágrimas los pómulos de palo de aquel vesánico infeliz de Santiago de Chuco (por ponerle algún nombre al mundo, algún apellido al dolor), esa página está escrita por un artista que se llama Héctor Rojas Herazo. César habría arropado esa página con las arrugas de su almohada, en su cama del hospital, junto a su pañuelo de la nariz, su fiebre, su opio y su infortunio. «¿Quién es éste? —exclamé—. ¿Quién demonios es este maestro?» Durante años ni siquiera supe si Héctor Rojas Herazo estaba vivo o muerto. Mi gratitud estaba sorda.

*

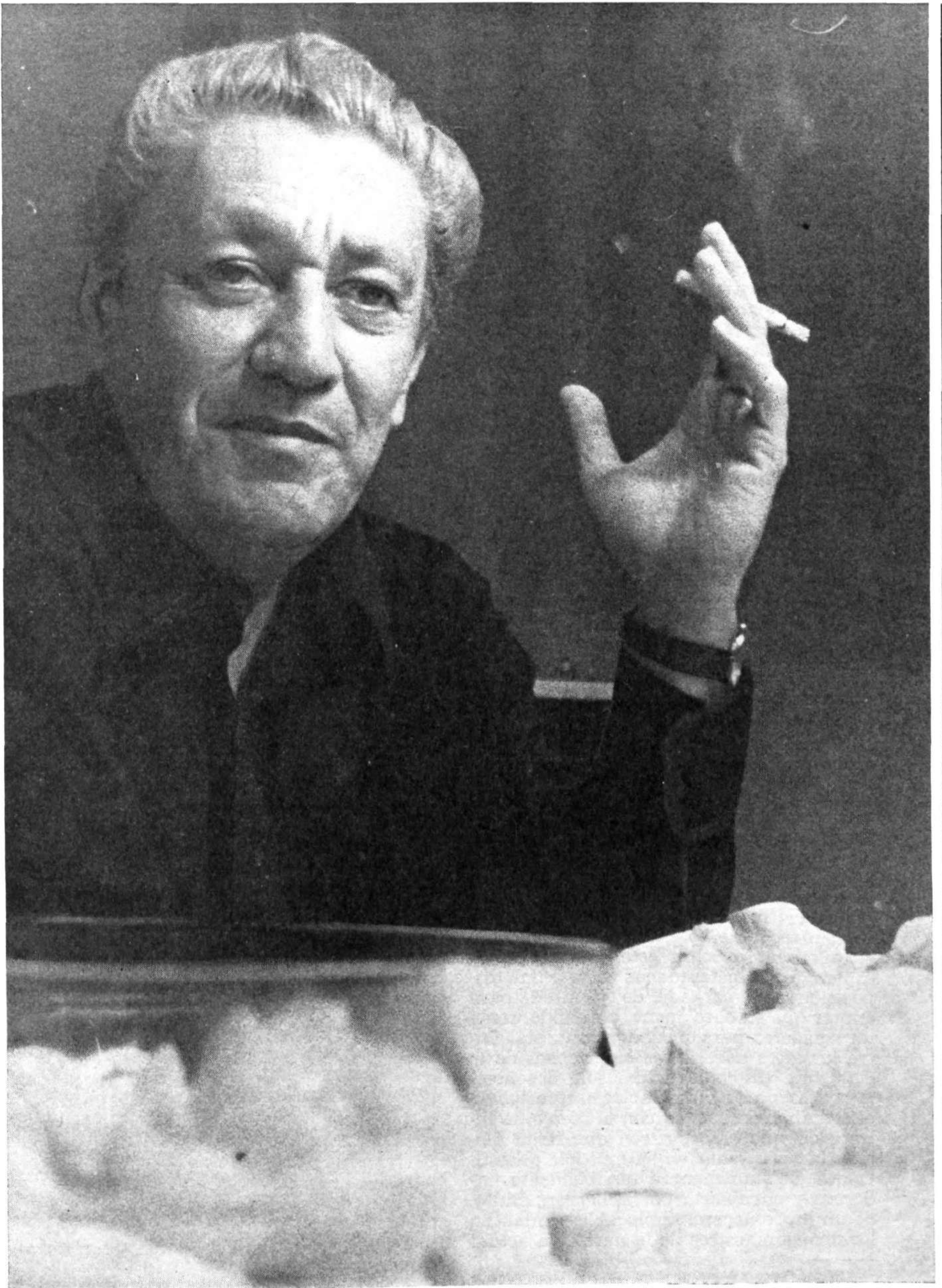
Uno de los sumandos de mi buena fortuna consiste en que soy obstinado en mis admiraciones. Yo leía esa página con frecuencia para corroborar a cada venia que me encontraba delante de un maestro. La publicación de donde había arrancado esa hoja a la que debo algo cuyo precio es misterioso e inalterable era una revista hispanoamericana. Nunca logré recordar después de qué revista se trataba, en qué país había sido impresa, en qué año exacto habían visto la luz sus hojas enigmáticas. Mi puesto de trabajo en el Instituto de Cultura Hispánica me consentía interrogar abundantes viajeros: nadie me daba norte de aquel mago de la sensualidad verbal. Parecía como si la desmesura del continente americano me condenara a no poder, jamás, agradecer a un hombre una lección, un regalo, un lento y sucesivo y siempre súbito cangilón de deslumbramiento.

En enero de mil novecientos sesenta y ocho fui invitado a viajar a Cuba para asistir al Congreso Cultural de La Habana. Me dije que alguno de los centenares de escritores que asistirían a ese congreso sabría darme una dirección, unos rasgos, una bibliografía. No fue así. Pregunté por un nombre. Recitaba, como una prueba de existencia y de ser, párrafos de una página sobre el genio huesudo. Inquiría, a manera de huérfano. Regresé de Cuba, de México, sabiendo que la cultura hispanoamericana se encuentra en ocasiones ferrozmente obstruida por canales de incomunicación meticulosa. Regresé conociendo el abandono y la ignorancia mutuas que las literaturas de un habla semejante sufren en una geografía ancha y a menudo insultada por bárbaras fronteras de indiferencia, de fanatismos, de ruido, de intereses, de silencio insensatos. Las sesiones de trabajo de aquel congreso llegaron a varias conclusiones: una de ellas mostra-

ba que nosotros, los escritores, teníamos la obligación de combatir de modo personal contra una incomunicación cultural que muy frecuentemente resultaba escandalosa y sistemática. Yo tenía una buena prueba de ese deber, de esa necesidad.

En el año mil novecientos setenta publiqué un librito sobre el tema de la poesía española posterior a la guerra civil. Entre mis convicciones sobre ese asunto hermoso estaba la de que la presencia de la poesía de César Vallejo ha sido providencial en la reafirmación de una poética de alta moral y de viril, ceceante y calenturienta orfandad. Por ello cerré aquel cuaderno con la inclusión de un texto cuyo autor, casi fantasmagórico pero cada vez más real, se llamaba Héctor Rojas Herazo. Incluí esa página para conferir a mi libro un final sumamente digno y también como un reclamo para llamar a su autor, dondequiera que éste se hallase. Tampoco obtuve resultado. Pero, sin yo saberlo, el encuentro se aproximaba.

En mil novecientos setenta y uno viajé por primera vez a Argentina. Tampoco mis amigos de Buenos Aires desconocían la carencia de desconocer a Héctor Rojas. Fue más al Norte, en una de las zonas más pobres de Argentina (de América también), donde hallé alguien que había leído, con puntual deslumbramiento, a este gran artista americano. Igual que todos los humanos, ignoro si bajo la palabra *azar* se oculta laboriosa una lógica universal. A menudo sospecho que es así. Y si esto fuera cierto, parece comprensible que el nombre —que ya pronto será famoso— de Héctor Rojas Herazo fuese desconocido o soñolientamente recordado en los emporios del poder editorial que entonces y en idioma español se disputaban obras espléndidas e incluso obras mediocres o por lo menos pasajeras (me refiero a aquellos casi imbatibles castillos de edición llamados México, Buenos Aires, La Habana, Barcelona y Madrid), y que, en cambio, en un territorio castigado por la pobreza y un desmesurado verano, alguien me diese al fin noticia de este hombre. Ese lugar, lindante con Jujuy, es La Rioja: una tierra, lo he dicho, tan sumamente pobre que apenas si produce algo de vino, enormes cosechas de miseria y abundantes caudillos populares y donde, por entre la injusticia del clima y de los hombres, perseveran la fraternidad, el candor y una lentitud primitiva que resiste pacientemente la agresión de un desafortunado verano. Allí sonreía con bondad y escribía con paciencia Ariel Ferraro, hoy exiliado en Madrid, vecino nuestro. Cuando le pregunté por Héctor Rojas Herazo contestó: «Es colombiano, escribe con ternura y genio, con delicadeza y violencia, con terrible ener-



gía y con apacible piedad; una de sus novelas es, de algún modo, un raro antecedente de *Cien años de soledad* (1); otra es una obra maestra.» Y me proporcionó la dirección en Bogotá de mi desconocido hermano, de mi testarudo maestro. Tan cierto como la dirección fue cuanto Ariel Ferraro me dijo sobre Rojas Herazo con esa parsimonia que alcanza la madurada certidumbre, la convicción tranquila. Repito que desconozco, como cualquier mortal, si el azar tiene leyes, ocultas a la casi siempre soberbia y patética inteligencia de los hombres. Si las tiene, tal vez únicamente el corazón pueda intuirlos. En todo caso, el corazón puede sentir cierta sorda alegría al advertir que en un lugar injuriado por la desposesión e historiado por la inocencia, la lentitud, el calor y el coraje, apareciese un hombre prójimo de un remoto escritor nacido en la costa tropical de Colombia y que ya lleva medio siglo obcecado en transitar los sobrecogedores laberintos de la misericordia.

★

Me doy cuenta de que al citar más de una vez a la piedad como protagonista de las obras de este enérgico artista americano puedo dar la impresión de que se trata de un autor monocorde. Es el peligro de escribir sobre un asunto enorme en sólo algunas páginas destinadas a ser únicamente una noticia. Yo sé muy bien que tengo un compromiso con esta deslumbrante obra y que algún día lo cumpliré, pues, hasta donde puedo, siempre pago mis deudas. Ahora y aquí, mi compromiso es solamente el de anunciar que ha llegado un maestro. Que está aquí, con nosotros, estimulando la alegría de nuestra gratitud. No me voy a extender, por tanto, ahora, en la mención y en el examen de cuantos instrumentos componen su orquesta narrativa y poética, con la que hace sonar una infrecuente totalidad sinfónica. Pero sí quiero aprovechar este momento, a la espera de un instante más vasto y una disposición más cargada de plenitud, para anotar que su obra suena, ante todo, como un concierto para piedad y orquesta. Entre los altos narradores americanos de la riquísima tradición actual sólo dos nombres pesarosos e inolvidables han sostenido el sonido de la piedad con el coraje, la intrepidez y la emoción con que Rojas Herazo la hace sonar en su múltiple quena: Onetti, de una manera terriblemente pudorosa y encubierta por el horror; Rulfo, de un modo áspero, implacable, genial. En los demás maestros de la narrativa actual

escrita en español, la piedad logra ser un personaje súbitamente estereofónico, pero ya no el protagonista, ya no el cordón umbilical, ya no el idioma en que se escriben las desgracias, el tránsito y la orfandad de los humanos. La obra de Héctor Rojas Herazo se puede definir como una meticulosa epopeya de la misericordia. Su mirada de artista lleva siempre una lágrima de hombre, y cuanto toca su mirada queda historiado por la compasión. Verá a la anciana Crisa, por ejemplo,

sus ojos circundados de legañas y mugre. Toda ella era un suplicio y una súplica. Parecía vivir, apenas, por la generosidad de la luz. Y, sin embargo, flotando desvaída, como si perteneciese a otro rostro, una risa, una risa de resignación y mansedumbre, arrugaba todavía más aquellas mejillas en un testimonio monstruoso de credulidad, de agradecimiento y de esperanza (2).

Esta es otra manera en que es posible resumir la obra narrativa y poética de Héctor Rojas Herazo: un testimonio monstruoso de la credulidad, el agradecimiento y la esperanza. Credulidad, sobrevenida por entre los puntuales arañazos con que el destino desangra y a veces purifica a las criaturas de sus novelas lentas, paquidérmicas, compasivas. Agradecimiento, porque los seres que pueblan esta catedral narrativa, edificada con un lenguaje suntuoso, sobre todo allí donde intercepta, acaricia y recrea lo menesteroso del ser (Rojas Herazo suele usar con frecuencia las palabras «el esplendor de la ruina»), llevan a la vida en sus rostros y en su memoria, incluso y sobre todo cuando caen vertiginosamente en la miseria o la vejez, en la inculpación o el castigo. Y esperanza, porque las criaturas de Héctor Rojas Herazo atraviesan todo el pantano de su desposesión, de su desdicha, de su violencia o su maldad, con la conciencia untada, acongojada, embadurnada con su propia inocencia. No conozco otro escritor en español

(1) Véase SEYMOUR MENTON: «Respirando el verano, fuente colombiana de *Cien años de soledad*». En *Revista Iberoamericana* núm. 91. Pittsburgh, abril-junio 1975, pp. 203-217.

(2) *Respirando el verano*. Ediciones Faro. Bogotá, 1962, p. 70.

tan dotado para escribir alguna vez la parábola horrible de la soledad del tirano. En su novela *En noviembre llega el arzobispo*, Leocadio Mendieta, una alucinante mixtura de cacique y de patriarca, de malvado y de padeciente, ejerce de forma furibunda y callada su poder, mientras la soledad, como un roedor vengativo y remoto, va horadando su corazón, convirtiéndole su intimidad en una cueva, su tiempo en un desierto oscuro, su autoridad en una mueca. Cuando Mendieta, moribundo, recibe la revelación de su muerte, el artista Rojas Herazo no se resigna a consentir que el fluir de la piedad se petrifique en un cadáver, y en una escena escalofriante (que recuerda y precede a la resurrección de un personaje de Inmarg Bergman) agita la conciencia del atrapado por la nada hasta arrancarle unas migas de salvación desde el mismo epicentro de la súplica:

Entonces fue cuando Leocadio Mendieta supo que estaba muerto y gritó, suplicó, a la figura que se deshacía entre la luz de la ventana:

—¡Ven, Etelvina, hija mía, no me dejes solo!

Rondaba por un bosque donde las ramas palpitaban sin brisa. Buscaba su cuerpo queriendo tentarse y sólo encontraba el aire, el roce de unas hojas. Y algo cálido y rumoroso que lo suspendía, como si navegara en el interior de una voz. «Estoy muerto, estoy muerto», se confirmó a sí mismo, y evocó la tierra con tal lucidez que recordó hasta el brillo de sus propios huesos cuando escuchaba el tiempo entre las rejas del comedor. «Esta es la muerte», descubrió en el centro de un horror solitario. Horror aumentado por la convicción de estar perdiendo los órganos sensoriales con que padecerlo. Una idea cruzó nítida, con brillo de espada, por la noche de su miedo: «Tendré que acostumbrarme, tendré que acostumbrarme a estar muerto.» Y entonces, sin saber por qué ni en qué consistía aquella revelación, necesitó de Dios y quiso llamarlo. «Dios», fraguó su convicción, «Dios está en mí, tal vez yo mismo sea Dios.» Sintió que lo tocaba (que se tocaba) con manos hambrientas en el instante de implorar:

—¡Dios mío, Dios mío, no me abandones! ¡No me abandones ahora que estoy muerto! (3).

Leocadio Mendieta es uno de los personajes de ficción más vivos y complejos

(3) *En noviembre llega el arzobispo*. Ediciones Lerner, Bogotá, 1967, p. 234.

de cuantos han sido creados en la narrativa moderna. Héctor Rojas Herazo me presentó a Mendieta en la primavera del año mil novecientos setenta y uno. A mi regreso de Argentina, tras vaciar mi maleta, mirar con mudo cariño la cara de mi hija, acostarme con mi mujer, lo primero que hice en la mañana maravillosa que sigue a los largos viajes, fue escribir una carta a la dirección de Colombia que Ariel Ferraro me había facilitado en La Rioja. Recibí a vuelta de correo el talento de Héctor Rojas Herazo en forma de una gruesa novela, *En noviembre llega el arzobispo*, y también, y esto en forma de carta, algo a lo que podría llamar un certificado de parentesco, casi de consanguinidad. Las cartas de Héctor Rojas Herazo (además de las que me fueron destinadas, conozco algunas dirigidas a otro destinatario) son siempre desmesuradas y precisas, como una risa de felicidad, y son emocionantes, violentas y entrañables, lo mismo que un sistema circulatorio. En su extensión, y en la energía de su lenguaje, se intuyen las cordilleras y las selvas americanas, los ríos disparatados y las abrumadoras provincias, la lentitud, el frenesí y la inmoderación de América. En ellas se pueden escuchar, por entre los renglones de una caligrafía adulta y casi gigantesca, o por entre las líneas de una apretada mecanografía, la impar delicadeza de cuantos son dueños y sirvientes de un saber voluminoso y asentado, aquellos a los que la sabiduría les induce a descubrirle lo grande a lo pequeño y a advertirle lo efímero a lo vasto, y lo inmortal a todo. Las cartas de Héctor Rojas Herazo, hermanas apenas peor vestidas que sus novelas suntuosas y sus estrofas opulentas (4), son una fiesta doble: de la expresión y la fraternidad. Algún día la edición de las cartas de este artista mostrará a los atónitos lectores el palpito de la hermandad.

Durante años he recibido cartas suyas. Tampoco tengo espacio aquí para explicitar con justicia la historia de una porción de mi alegría entreverada con esas cartas avasallantes y energéticas. Sólo diré que constituyen uno de los más obstinados y solares regalos que he recibido como escritor y como miembro de la familia de los hombres, y que tras cada nueva carta yo y los míos hemos corroborado siempre la íntima, exacta convicción de que algún día habríamos de vivir todos juntos en la misma ciudad, la misma aldea, la misma selva o la misma orilla del mar. Pero entre tanto, mientras aguardaba el momento de encontrarme con ese hombre y regar nuestro parentesco con diez o doce horas

(4) Rojas Herazo ha editado hasta hoy cuatro libros de poemas: *Rostro en la soledad*, *Tránsito de Cain*, *Desde la luz preguntan por nosotros* y *Agresión de las formas contra el ángel*.

de frutal, nutritiva conversación, hice algunos intentos por contagiar esa alegría que consiste en deber parte del propio corazón al talento cordial de un gran artista. Quiero decir que intenté publicar en España alguno de sus libros.

Hice varias gestiones entre varios editores de alcurnia. Esas gestiones resultaron arruinarse en baldíos. Ya sabéis que eso no quiere decir nada. Los talentos no conocidos no siempre son detectados por editores. Luego, tiempo después, tras el primer aldabonazo, los editores suelen disputarse a un autor, ofrecerle cláusulas especiales, desplegarle gramajes, cubiertas y tipografías, organizarle entrevistas de prensa y vinos de presentación, y hasta hacerle llegar botellas de champán, libros raros, telegramas por santo y otras diversas chucherías, incluido algún ramo de gladiolos o de otras flores igualmente eufónicas, exóticas y esdrújulas. «Está muy bien, está bien, no está mal.» Pero la lista de grandes manuscritos rechazados por los editores de moda alcanza la mitad de la vasta literatura. Los libros iniciales de los escritores de genio casi siempre han pasado por la prueba de fuego de acreditarse mediante la ignorancia de uno o varios editores. Es así como está hecho el mundo, así es como funcionan el talento, el comercio, la paciencia y la calamidad, la «sección de lectura» y el sistema métrico decimal, los goniómetros y la risa, y lo mejor es aceptarlo y platicar con la espera en amor y compañía, porque es malo el rencor. Yo me desesperaba en medio de mi risa y Héctor Rojas Herazo me iba urgiendo por carta a que tuviera paz, a que me sosegara, a que entendiese pronto que su tarea, y la mía, era la de escribir, y antes la de vivir. Está muy bien, está bien, no está mal. Pero aquí no estábamos especulando con el desarrollo futuro del talento de un principiante: *En noviembre llega el arzobispo* era ya una novela de la que se habían vendido en pocos meses dos ediciones bogotanas (un total de cuarenta a cincuenta mil ejemplares). Héctor Rojas Herazo bromeaba replicando que la forma más minuciosa y rápida de alcanzar el anonimato era vender un libro numerosamente en Colombia. Pero el éxito clandestino de Héctor Rojas Herazo había multiplicado su sigilo en tierras de teutones: *En noviembre llega el arzobispo* se había editado en Alemania (5), en donde habían aparecido casi tres centenares de críticas, reseñas y noticias. «Alemania está lejos», creo recordar que replicaba Rojas Herazo en una carta, instantes antes de pedirme que le describiese a mi hija. Está muy bien, está bien, no está mal... El lector de esta

(5) *Im November kommt der Erzbischof*. Deutsche Verlags-Austalt, Stuttgart, 1972.

página aguarda con fruición que yo consigné aquí los nombres de esos editores de pro que fueron extraviando o devolviéndome (de todo corazón confío en que sin haberla leído) la novela *En noviembre llega el arzobispo*. No lo haré. Facilitar ahora los nombres de esa indiferencia mezquina sería como embadurnar estas páginas entusiastas con un engrudo de venganza. Tenga paciencia mi lector: asómese algún día a mis *memorias*. Allí, esa consignación habrá dejado de ser una venganza para alcanzar a ser una satisfacción. Lea el lector mis *memorias*, siempre que no me dé por ocupar el tiempo que llevaría escribirlas en describir la cara de los hijos que aún no tiene mi hija.

El hecho es que esa novela magistral [de Héctor Rojas Herazo ha dicho, por escrito, Onetti que es un «novelista admirable» (6)] me fue devuelta desde editoriales sonoras. Ya sabéis que los intelectuales, e incluso y antes los artistas, tendemos a ejercer esa formidable travesura, tan propia de la infancia, que consiste en no quedar muy satisfechos ante el «principio de realidad» y preguntar *por qué* constantemente. ¿*Por qué?* Me he preguntado algunas veces por qué carajo me sería devuelta esa novela que Onetti reputa de admirable, esa novela que el crítico argentino Juan Carlos Curutchet ha mentado como asombrosa (7). La respuesta que a mí mismo me he dado no es otra cosa que una conjetura. Esté el lector, o no lo esté, dispuesto a compararla, inexorablemente se decide a fruncirle el ceño a esta página.

Dejando aparte, aunque sin olvidarlo ni omitirlo, ese raro destino de la literatura en su relación con las modas e intereses editoriales, ese desmán que lleva a grandes libros o a autores de súbito y aún no sancionado talento a encontrarse con la sordera, la cautela, la irresponsabilidad, la indiferencia o el capricho de algunos editores (caprichosos que más tarde suelen devorarse las uñas en señal de arrepentimiento), dejando, en fin, al lado, esa penosa dimensión de la relación entre la creación poética y el a menudo constipado olfato editorial, curiosa relación que lleva a veces a que un libro como *Cien años de soledad* le sea devuelto a su creador (nunca supe con qué pretexto), o a que un

(6) J. C. ONETTI: «Reflexiones de un congresista». En *Revista de Asturias* núm. 4, Gijón, 8 febrero 1979.

(7) «... No es allí, empero, donde debe buscarse la virtualidad mayor de esta novela asombrosa, sino en su registro de sensaciones. A semejanza de Lezama, Rojas puede describir una vulgar merienda con una minuciosidad e inmediatez incomparables, dotarla de toda la fascinación característica de una escena de Proust. Rojas no describe objetos y seres en sí; describe un conjunto de relaciones en el que la sensación adquiere una cierta autonomía y fija sus propias pautas para la interpretación de cuanto acontece. Así, la violencia puede determinar el carácter de una mirada; un olor es, simultáneamente, una presencia, una provocación y un misterio.» JUAN CARLOS CURUTCHET: «Al margen de una novela de Rojas Herazo», en *Cuadernos Hispanoamericanos*, número 272, Madrid, febrero 1973, p. 410.



artista como Onetti permanezca durante décadas casi desconocido mientras está escribiendo, libro a libro, una de las obras narrativas de más alta temperatura y de belleza más feroz de cuantas nos llegan de América; dando de lado a todo esto, aún queda una «razón» por la que son devueltos algunos originales de excepción. Esa razón pudiera resumirse diciendo que algunos editores se la cogen con papel de fumar. Que el olor de la vida les solivianta las narices. Nadie hoy rechazaría (puesto que ya es negocio) una novela del plácido atrevido Henry Miller; pero hubo un tiempo en que chocaba frontalmente con el *buen gusto* de los editores. Ningún jurado, por más *buen gusto* que le exalte o le obstruya el juicio, dejaría pasar hoy (puesto que ya es famosa) una novela como

Viaje al fin de la noche, pero hubo un tiempo en que, por decirlo con palabras de Onetti, Céline fue «derrotado por una novela mediocre pero suficientemente patriótica» (8). Creo que cierto adelgazamiento estético, cierta elegante inapetencia, cierta finura de buen tono (creo que se dice así, con el meñique en bandolera), inscrita en el *buen gusto* de algunos editores, ha chocado con abundantes páginas de este artista americano, a menudo salvaje, al que se le ve el animal; un animal, por cierto, condenado a todas las pesadumbres de lo humano, pero inflamado, espejeante, por el fulgor provocativo de la vida; un animal profundamente delicado y piadoso en tanto que animal pensativo, pero también, en tanto que animal orgánico, agrie-

(8) J. C. ONETTI: Artículo citado.

tado por la lujuria que le clava sus garras de risas a la vida. Un creador que asume, reproduce y amplía la terrible elegancia de pertenecer a una especie capaz de sospechar la eternidad y de pensar la muerte, pero también y paralelamente, o mejor, complementariamente, beneficiario, testigo y propagandista de esa otra elegancia, que también es terrible, de los laberintos solares de que está llena la materia. Un artista, en definitiva, que recorre sin fin el urbanismo de la inmisericordia del destino, pero no desconoce los arrabales de la felicidad ni los incontenibles suburbios del cuerpo, de la carne, de las vísceras vivas, ese lugar en donde habitan todo pensar y todo ser. Un plato fuerte, en fin. Un plato en que se traban la anciana pesadumbre del pensar con furiosas especies que perfuman y soliviantan a alimentos de impetuosa nutrición. Resumiendo de manera muy simple: aquí ocurre la vida. Delicadísima y astuta, pero también tumultuosa, elemental.

Como Lezama Lima o García Márquez, también Rojas Herazo multiplica las páginas en que el sexo o las miserias de la fisiología cobran rango protagónico, sin que a la vez sea posible discernir en él ninguna obsesión particular. Dicho en otras palabras, su novela reordena la realidad a partir de conceptos distintos a los impuestos por las represiones de la sociedad. Naturalmente, esto no implica un juicio peyorativo acerca de todas esas represiones, ya que éstas alguna vez resultan infortunadamente indispensables. Una de estas represiones indispensables es el llamado *buen gusto*. En el mundo de Rojas el *buen gusto* disfruta de un *status* controvertible y precario: tanto él como su contrario, el *mal gusto*, son meras opiniones, simples juicios de valor. Esto puede observarse en una multitud de situaciones descritas con un humor inextinguible: «La vieja, removiéndose bajo los trapos, aflojó una ventosidad larga y aguda como si dos hombres, cogiéndolo por las puntas, hubiesen desgarrado el lienzo de su propia cama. —No hiede —afirmó con ofensiva inocencia. Y siguió masti-cando» (9).

Con provocativa inocencia, muchas páginas de Héctor Rojas Herazo huelen de forma ineducada, primitiva, libertaria, arrogante. Hay en sus obras instantes narrativos en que huele a sudor o a sangre, pero, en efecto, de un modo pastoso, implacable; súbitos y generosos percances

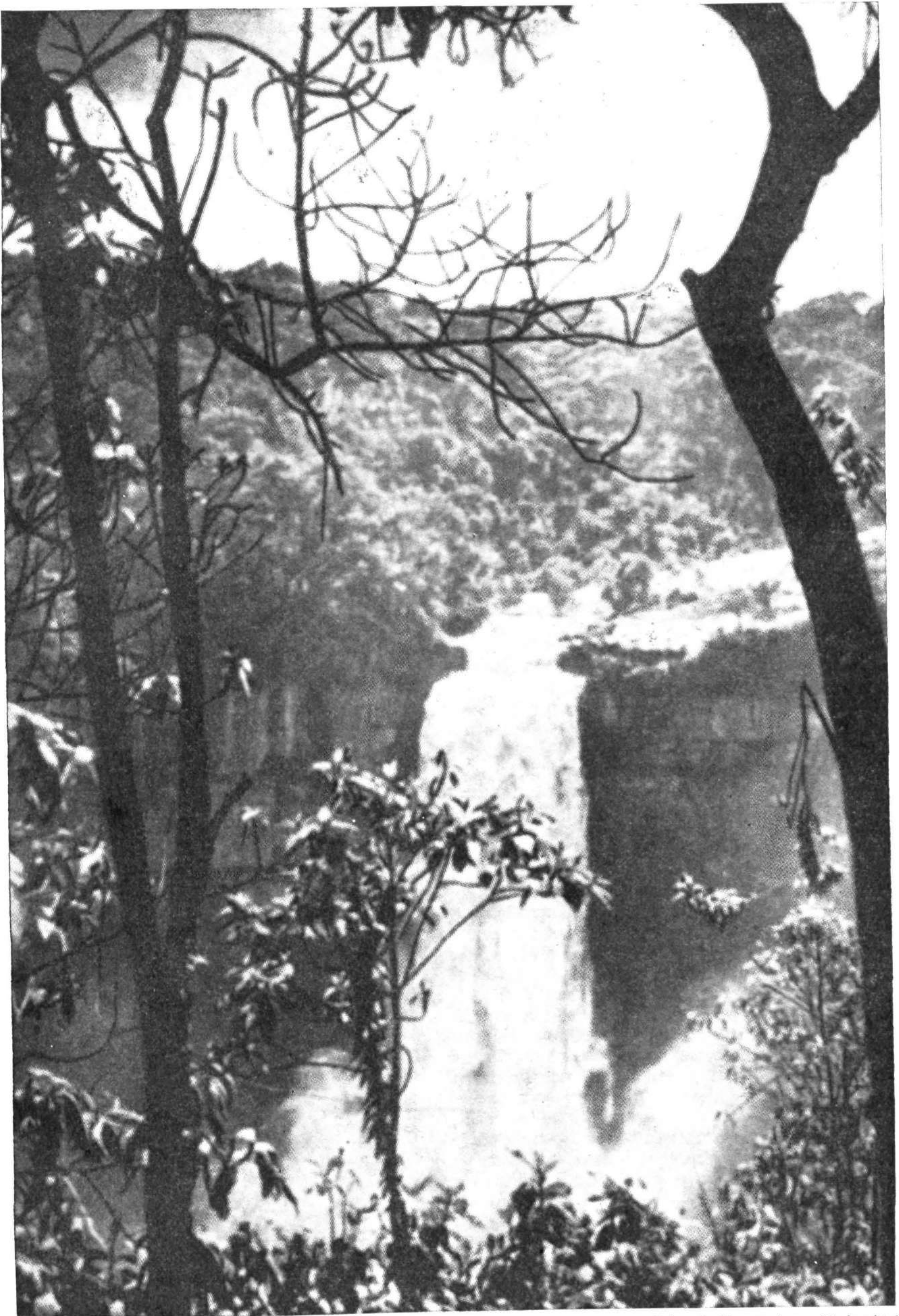
de la prosa en que huele a hembra en celo o a macho seminal, en que *güele* a mujer y a hombre en su más estricta emanación de identidad; repentinos y a la vez laboriosos vahos poéticos que huelen a excremento o sudor, a digestión o a semen. Muy a menudo, frente a las leyes del *buen gusto*, las obras de Héctor Rojas Herazo constituyen una profanación (10). Si es constante en esta poética una vasta y rumorosa niebla de orfandad (y de aquí la misericordia que susurra un canto de amor por entre la espesa red de grietas que teje el destino a los hombres), es constante también en estas obras una noria solar que despliega por cada página puntuales cangilones de energía. Estas son, creo, las dos presencias clave en su poética: orfandad y energía —las dos fuerzas imprescindibles para acometer esa empresa de la primitiva poesía, tal vez de la eterna poesía: *llorar y celebrar el mundo*. Y simultáneamente, claro está, la construcción y la movilidad perentoria de un incomparable lenguaje. Un lenguaje en verdad sorprendente: el que resulta repentino viniendo desde la raíz. El que asume la tradición y acierta lujuriosamente a reinventarla. Esa capacidad para arrebatarse a un idioma enraizado sus sorpresas de buena ley es otra prueba de la energía paciente, enamorada e inconforme de este artista de la palabra.

*

No tan sólo de la palabra. Durante años yo buscaba a un poeta y a un excelente narrador, ignorando que al encontrarlo hallaría a la vez a un gran plástico. La energía, entreveradamente elemental y meticulosa, de este desmesurado americano (Luis Rosales escribirá un poema llamado «Momento en el que Héctor Rojas Herazo empieza a parecerse al mar») se diría que no le consiente combatir solamente con los ejércitos del habla. Además de haber participado en numerosas exposiciones colectivas ha realizado una treintena de exposiciones individuales, dentro y fuera de su país. Sus lienzos, que son ya numerosos, suelen ser dilatados, murales, formidables. Grandes también son sus figuras. Diría incluso que *grandes* sus colores. Lenta y furiosamente trabajados, pero *grandes* colores: henchidos de presencia, de memoria, de significación. Preñados de hambre de testimonio, de avaricia de confesión. Son colores delicados y a la vez sanguinarios:

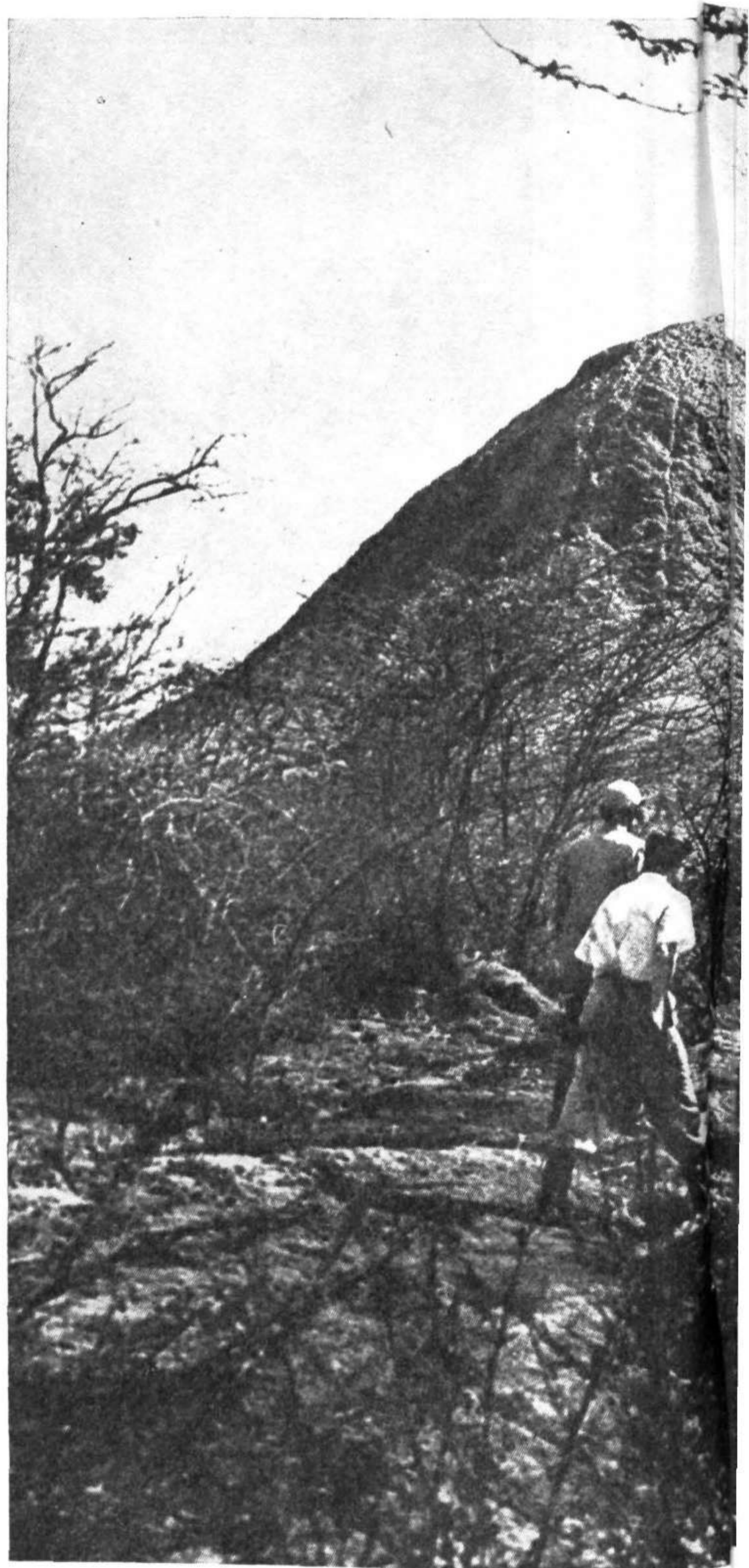
(10) «... Todo arte auténtico es primario. No importan los esmaltes culturales que lo protejan. Por eso también, en cualquier frente, todo arte verdadero es feo, porque es recién nacido, porque es fetal. Viene ensangrentado, empujado de orígenes. Por eso entre el primitivo y el decadente hay una guerra a muerte. No pueden verse ni olerse. Fisiológica y mentalmente, se repudian...» (De un texto inédito de H. R. Herazo.)

(9) J. C. CURUTCHET: Artículo citado, p. 411.

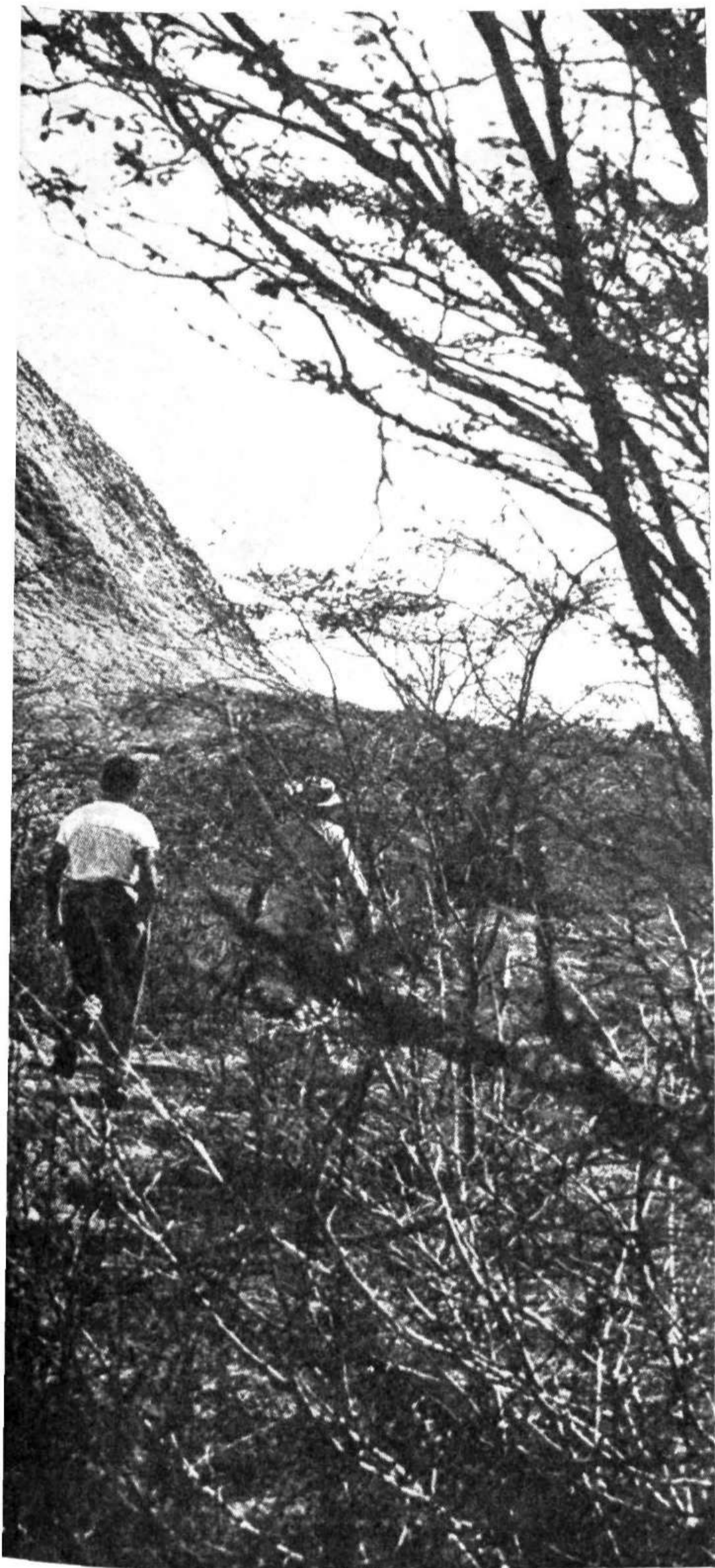


Salto de Tequendama (Colombia)

colores parturientos. Uno se asoma al cuadro —o mejor dicho: uno se asoma al mundo de memoria, de presencia y de pálpito a que el cuadro da paso, como una puerta de silenciosa majestad— y asiste al ritmo misterioso y acongojante en que se mezclan y se fortifican la memoria de la emoción y las presencias múltiples de la materia, la majestad y la fugacidad, la premonición sostenida con obstinación casi mágica y la respiración acompasada de un infortunio severísimo y arrogante. Hay en estas vendedoras de peces, en esos arlequines, en estos gallos caudalosos, en aquellas mujeres en visita, en esas tejedoras, en estos caballos inmóviles y tempestuosos, un ritmo en el que participan a la vez la materia, el respeto, la desolación, la furia, la resistencia, la soledad, la fuerza, el laborioso llanto y el jadeo de la inmortalidad. Pero hay, sobre todo, el esfuerzo descomunal de la materia pariendo a la energía. Y ese esfuerzo se celebra, se ceremonia, con un sigilo parecido al silencio de los planetas. Uno tiene la sensación de que si arrima el filo de una navaja al pescuezo de alguno de esos gallos o a la yugular de esa vendedora de fruta va a recibir un lametón de sangre (no por la perfección formal, sino por la abundancia de presencia, de pálpito); y de que, en fin, bajo la material elegancia de esos colores se celebran altiva y silenciosamente los ritos de una aglomeración de energía furibunda que a su manera parsimoniosa y enigmática nos exige respeto. Se trata del secreto fluvial de la energía. Es algo que aún recuerda los rojos, los azules, los platas —y la orfandad voraz— de la primera explosión de la materia cósmica, es algo que contiene también la preñez y la descendencia de millonarios matrimonios de átomos, y que ahora, desde dentro de los rojos, los azules, los platas de estos lienzos y esas tablas, nos acecha con mirada majestuosa. No sé cómo llamarle a esa energía. No es tan sólo un estilo. Es algo más que la astucia del artesano. Es más que el ánimo de los colores o que la soñolienta locuacidad de la materia: *es la sensualidad, es el ritmo*. Es un vaivén temible donde los años abultan en la extensión de las figuras como si fueran vientres, donde la quietud se ha transformado ya en una estereofónica mirada que nos cuenta desde su laconismo la intrahistoria de un calvario de siglos, donde el horror del tiempo ha sido sometido por el afán violento de la vida —pero sólo como el abismo consigue someter al océano—, y donde el caos se va peinando sus descomunales melenas hasta alcanzar su más honrosa ambición: la ambición de la forma. Y de pronto la forma es testimonio de la vida, y ese vaivén temible, esa cordillera energética, se



suaviza, se apacigua, se humana, se acongoja y se vuelve entrañable desde su múltiple memoria y su voluminosa majestad. Esa majestad delicada, pudorosa, secreta, de las presencias de Héctor Rojas Herazo, que nos enseñan repentinamente que en cada ser humano o animal hay también un aparecido. Que en cada aurora de color hay una moneda de sombra. Y que en cada cuajo de luz se calienta una lágrima.



La obra pictórica de Héctor Rojas Herazo es la enérgica biografía de una lágrima hirviendo.

*

Esta puede ser, creo, una definición aproximada del arte de Héctor Rojas Herazo: la tenaz y solar biografía de una lágrima hirviendo. Esta imagen parece útil no sólo para mencionar a su plástica; puede servir también como resumen de su narrativa, como credo de su poética. Pero es también la imagen que pudiera proclamar a su rostro. El trabajo que su corazón y la vida han hecho con su cara parece, ciertamente, el esfuerzo que una lágrima hirviendo hizo por alcanzar identidad, movilidad, ternura y energía: consuelo y desconsuelo. Su cara es la de un niño suturando a un gigante, la de una criatura aterrada embutida en un cíclope. Esa cara casi siempre sonríe, pero uno sabe bien que esa sonrisa no ignora la catástrofe. Uno mira el desvalimiento que compone esa cara y comprende que a ese desvalimiento se le puede pedir ayuda. Es un rostro abrumado, servicial y feliz, exactamente igual que el de un frutal en el momento más pleno del verano, cuando las ramas grávidas casi se arrastran con el peso generoso de la máxima fruta. Es una cara colorada de fuerza y suspensión de compasión. Muy pocas caras tan humanas me ha sido deparado conocer en mi vida. La primera vez que la vi hablando, recordando, socorriendo y testificando fue en el año mil novecientos setenta y tres, a fines de noviembre. Con Fernando Quiñones yo viajaba por varios territorios de América para dar conferencias sobre el cante flamenco. En nuestro itinerario, desde Caracas habíamos de volar a Lima. Reajusté fechas para poder parar dos o tres días en Bogotá. Al llegar al hotel supe que Héctor Rojas Herazo, y los seres de su familia, varias veces me habían llamado por teléfono. Telefoneé a su casa desde mi habitación. Su voz ancha me dijo que venía hacia el hotel. Me senté a tocar la guitarra. Recuerdo que estuve revisando algunas variaciones de taranta. Recuerdo que no sonó el timbre de la puerta, sino la puerta, la madera, bajo unos enérgicos nudillos. Recosté la guitarra, crucé mi habitación, despacio; abrí la puerta y me encontré con esa cara, desvalida e impetuosa, allá en lo alto de un corpachón enorme. Antes de darle un gran abrazo pensé que en ese rostro, como en toda la obra de Héctor Rojas Herazo, el mundo estaba siendo llorado y celebrado. Como ocurría en la poesía en tiempos primitivos. Como sigue ocurriendo en la poética que los modernos primitivos le están entregando al futuro.

MEMORIA DE CORPUS BARGA

ROSA CHACEL

¡L A Memoria!... Al empezar a hablar de Corpus Barga, quiero señalar las diferencias que existen entre los memoriosos... Los cuatro tomos, admirables de prolijidad ambiental, en que Corpus Barga se ha puesto llevando consigo, a través de tantos años, todo su mundo: no todo el mundo pero sí gran parte, la parte escogida por él y la que el sino le asignó. Todas esas partes que se presentaron en su obra con la cordial solicitud que la memoria infunde en sus huestes al convocarlas, llenaron, a porfía, sus cientos de páginas... Si me detengo ahora a marcar ciertos rasgos de indisciplina y de anfractuosidad que aquejan a mi memoria personal, tan básica para mis intereses—quiero decir para todo lo que me interesa en la vida—es porque, al proponerme mi querido amigo Manuel Andújar si quería decir unas palabras en homenaje a Corpus Barga, su nombre provocó en mi memoria un nudo conflictivo. No era Corpus Barga un personaje de mis tiempos que yo recordase vagamente ni tampoco uno de aquellos que frecuenté en la intimidad y que me han acompañado siempre en el tráfago cotidiano del recuerdo. Corpus Barga apareció como un recuerdo olvidado, pero muy bien conservado: un recuerdo intenso y poco extenso. Pensé en seguida, ¿qué es lo que yo sé de Corpus Barga?... Como saber, no sé casi nada. Sé que le vi unas cuantas veces en la «Revista de Occidente». Yo no era asidua a la tertulia, iba de tarde en tarde, y una de esas tardes le vi allí. Tenía unos cuantos años más que yo, no era de los de mi grupo—el de los

poetas, principalmente—ni del de los que a veces venían a mi casa, Jarnés, Espina, Ayala, Manuel Abril... pero su figura no me resultaba borrosa: tenía un punto brillante porque había publicado en la Revista una de aquellas *prosas* o *relatos* porque los términos *cuentos* y *novelas* no estaban en uso, con prestigio. Yo había guardado en mi memoria una de aquellas *prosas* de índole novelesca. No podía recordar ni el título ni el tema, solamente que era *una buena prosa*, una de aquellas que había que tener en cuenta. ¿Qué podía yo decir de Corpus Barga si todo lo que sabía era eso y de eso la verdad es que no sabía nada? Bueno, tengo que volver a señalar mi modalidad personal respecto a la memoria. Yo podía haber dicho a mi amigo Andújar, no tengo datos suficientes, la imagen vaga que yo pueda dar no vale la pena. Pero no le dije eso, sino otra cosa enteramente diferente. Le dije que quería hacerlo, pero que sólo si encontrase aquella *prosa* intensamente recordada

por mí, sería capaz de hilvanar un par de páginas sinceras y certeras.

La amistad, que Andújar sabe cultivar, le activó en la búsqueda, le hizo reclutar a algún joven—no sé si a más de uno—para seguir la investigación y no lo lograron en varios días. Al fin, Andújar recurrió al señor Arturo Ramoneda, erudito en Corpus, y éste me telefoneó amablemente y me enumeró los títulos de todo lo publicado por Corpus Barga, entre ello la novela—ya francamente novela—*Pasión y muerte*. ¡Eso es!, exclamé: teniendo eso ya podré decir algo. A los dos días tuve en mis manos la fotocopia de *Pasión y muerte*, en su edición de 1930, en la editorial Ulises, de Julio Gómez de la Serna.

El nudo de mi memoria se desató en los mil cabos que lo formaban. Mi relación con Corpus Barga no quedaba en mera opinión, la portada de la editorial Ulises descubría un tácito parentesco entre nuestros comienzos literarios. En el 1930 salió también en Ulises mi primera novela, *Estación, ida y vuelta*, cuyo primer capítulo se había publicado también en la «Revista de Occidente», de modo que, por sus *Pasos contados*, Corpus Barga y yo habíamos seguido un cierto camino..., iba a decir un cierto calvario, porque algo de *pasión y de muerte* o, lo que es igual, de vida difícil, había en nuestros principios. Otros de los nuestros—no se olvide esta definición—habían ocupado los primeros puestos, habían llenado las filas de la exquisita colección «Nova Novorum» y ya no quedaban plazas: de allí había que pasar a una editorial más modesta, pero perfectamente



digna por su criterio selectivo. ¿Qué es lo que se seleccionaba en el cedazo de la «Revista de Occidente», pues allí era donde se efectuaba la iniciación?... Son muchos los que han hablado—unos bien, otros mal, otros estúpidamente, ineptamente, abyectamente—de lo que quedaba establecido por Ortega en su ensayo sobre la novela, sobre la deshumanización del Arte, etcétera..., pero sobre el resultado práctico —más bien real— de aquellas enseñanzas adoptadas, seguidas, aplicadas a la literatura joven entonces, nadie ha dicho nada sólido, nadie la ha estudiado en sus porqués ni en sus fines. Nadie se ha detenido a investigar por qué empezó y por qué no continuó.

Para concretar mi meditación sobre la novela de Corpus Barga, recurriré a algunas observaciones de Julio Gómez de la Serna en su prólogo e incluso a ciertas advertencias que Corpus Barga le hace en la carta amistosa en que le pide asilo. Gómez de la Serna trata de retratarle en su prólogo, y dice: «Más que impresión biográfica, he estado a punto de escribir impresión biológica», y así la lleva a cabo. Ya al final, le define cuando rompía el confinamiento en su cuarto de trabajo y salía a «desentumecerse en la acción, en la palabra, más contradictor, más irritablemente paradójico que nunca. Corpus ya desde entonces sabía situar, orientar, limpiar los tópicos de las conversaciones. En sus libros, en sus artículos podrá encontrarse de todo, menos un tópico o una cursilería que no sean conscientes, porque lo requiere así su intención de escritor». Este prólogo, de prosa impecable, fue escrito después de conocer la novela, como es natural, y la carta en que Corpus Barga preparaba su ánimo de editor, era: «Mi querido amigo: En el siguiente manuscrito ha querido el autor presentar la novela más limpia de datos, descripciones y cuadros, más concreta—y no sé si más descarnada—que se haya escrito en castellano; una novela, en fin, que para diversión de los matemáticos se podría haber escrito en fórmulas algebraicas. Su ambición es humilde en el país de los Cristos, tan admirables, con enaguas, y por lo mismo es de esperar que la novelita no

tenga muchos lectores. ¿Tiene usted la amabilidad de ser el editor responsable?» Y como postdata añade: «Después de escrita esta carta—y la novela—veo que el distinguido novelista francés monsieur Edouard tiene propósitos semejantes. Se lo digo a usted para que me sirva de recomendación, aunque prometo no volverlo a hacer, y en mi próxima novela rechazar los recursos de que en ésta me valgo y recurrir a los que rechazo en esta *Pasión y muerte* o *Mary y los altos hornos*.»

Si digo *todo esto es histórico*, no lo digo para afirmar que, de hecho, aconteció: lo que quiero decir es que *todo esto es historia*, es un capítulo de la historia de nuestra literatura. Los recursos que Corpus Barga adoptaba y los que rechazaba aparecen en su novela positivos hasta la negación. La exclusión de los tópicos, que Gómez de la Serna señala, es de alcance tan vasto que no se queda en mero *recurso literario*. Tópicos y cursilerías iban siendo excluidos, borrados de las zonas fundamentales: moral, religión, sociedad. En una palabra, borrados por su propia consunción en el transcurso real—teórico y práctico—de la vida. Una cosa que salta a la vista en las primeras páginas de *Pasión y muerte* es el empeño en reflejar un tono de la vida española...

¿desusado?... ¿infrecuente? no, puesto que refleja hechos actuales, desusado en la literatura española. Quiero decir que los hechos eran innovaciones de las costumbres, avatares de las circunstancias y lo que, si no cursilería, tal vez pueda parecer un leve snobismo, por ejemplo, Mary «había dejado de ir al tenis. Había dejado de correr a caballo en los simulacros de las cacerías». Sí, los rasgos de esta *niña bien*, tan antigaldosiana, pueden parecer superfluos, ornamentales, pero después de esos dos datos de su carácter y estado de alma, añade: «Le faltaba decisión para agarrarse al volante del auto en la ráfaga de los 60 a la hora.» Este detalle—o noticia—es conmovedor: una infinita ternura nos invade ante la imagen de *esa hora*—no sé qué otro nombre puedo dar a lo que quiero hacer ver en su singularidad individual—, la imagen infantil de *aquella hora* que jugaba con la ráfaga de los 60 a la hora... Y así eran las cosas, las cosas que queríamos patentizar—digo *queríamos* porque ese es el camino por donde íbamos los que íbamos a algún sitio, los que no queríamos seguir estancados en la inercia—. También es cosa de conmoverse, casi de apiadarse, aunque también es cosa de indignarse, que Corpus Barga acuda a la recomendación del distinguido novelista monsieur Edouard para que sus innovaciones no resulten extravagantes, puesto que un distinguido novelista francés las comparte. Antes de calibrar este hecho, conviene exponer con cierto detalle en qué consistían las innovaciones.

En el drama—bastante enrevesado—figuran cuatro personajes principales: sólo el nombre de uno de ellos, Mary, aparece en el texto. Los otros, tan dramáticos o más que ella, son aludidos por lo que podríamos llamar sus *cargos*, no oficiales, sino conferidos por el autor. Hay uno designado como «La hermana de Mary», que no actúa porque desaparece pronto; existe otro que se nombra como «El cuñado de Mary», sobre el que pesa todo el drama; existe otro que es «El sobrino del primer marido de la hermana de Mary». Estos nombres, que resultan largos y confusos, son los únicos que el autor les adjudica, ¿por qué?... Porque con esa

omisión Corpus Barga logra el silencio de las *secuencias interiores*. La empresa, tal como Corpus la lleva a cabo, es un poco dificultosa, porque los hechos están relatados por alguien—autor, narrador—que tiene que mentar a unos y otros continuamente. El silencio perfecto—quiero decir el fenómeno verdadero—sólo puede darse en el monólogo interior—que es el que yo adopté y que aquí lo aludo porque estoy hablando de historia—, el monólogo interior tiene en esa forma su más auténtica realización. El hombre que habla consigo mismo no *se cuenta casos*, no *se da noticias*, no *llama* a nadie por su nombre porque no necesita *llamar* a ninguno, todas sus gentes están presentes en la absoluta inmediatez. El que habla consigo mismo..., el que habla dentro de sí mismo, apunta con el dedo—con el foco de su atención, de su memoria, de su pasión actual actuante—, y la cosa—hecho, criatura humana, lugar, conflicto o hipótesis—se desenvuelve en su pantalla, se refleja—acto supremo de reflexión—. Por este sistema, Corpus Barga infunde en la mente del lector un largo y complicado proceso en que que amores, intereses, caracteres humanos se debaten, con pasión, hasta la muerte... Esta es la cuestión, *caracteres humanos*... ¿Cómo dar a los amores, intereses y caracteres humanos una *limpieza* de color, una *netitud*, *limpieza de su verdad*—evito el término *autenticidad* por demasiado prestigioso—, cómo desempolvarlos, dejarlos en la unicidad del secreto, sino sometiéndolos al cristalino objetivo de la deshumanización que invadía el orbe creador?... Digo que invadía, porque aquí, entre nosotros, donde tanto se habló de ella, donde el maestro y promotor de nuestras aventuras mentales, Ortega, se detuvo a explicitarla—¡nunca a propugnarla!— y, si no se quedó corto porque había dado bastante crédito a su invasión, vio superada su profecía por los hechos. Pero, en fin, con ese instrumento había que desempolvar viejos trastos, el intemporal artefacto de nuestra humanidad y el intento quedó en eso. Pero había otros intentos, tal vez todos ellos efectos del primero y principal. La inmediatez del recuerdo

—pasión, mala o buena— tenía su marco o su fondo. Todo lo que pasaba, o acontecía, porque pasar no pasaba nada: todo quedaba, todo lo que se presentaba llevaba consigo su escenario y, además, su carga de actualidades: los objetos, los usos del momento tomaban el papel que la situación les confería, identificándose o aunándose con los procesos psíquicos... Por ejemplo —tendré que decir que se trataba de un personaje masculino, «el cuñado de Mary»—: «Avanzaba entre las gentes sintiéndose por encima de ellas, guiado por las luces y estabilizando su espíritu como un aviador su aparato. A mitad de camino tornó al hotel, se le había caído el espíritu. Llevaba dentro de la cabeza un peso, el paquete con los restos del aparato hecho trizas. Le pareció dejarlo encima de la mesa y se dejó caer en una butaca»... Suficientemente deshumanizada queda la violenta pasión que el personaje arrastra, pero así, deshumanizada, convertida en objeto que el uso destruye, en peso que es necesario echar fuera porque su conjunto ha quedado inútil, vemos bien su última consecuencia. Claro que hay que tomar más en serio el sistema, el autor no lo deja en esto, que puede parecer imagen de sentido figurado, sino que aplica a todo el texto



la objetiva distancia, la distancia pura que sólo se alcanza en lo absolutamente inmediato.

Claro está que este género literario sólo podía haberse dado en la generación de los nacidos, «¡respetadnos!», con el cine. La interioridad del cine, la oscuridad que es el ámbito de la proximidad, puesto que lo que pasa en el cine —la película está *pasando* y nos informa de algo que acontece, pero lo que vemos es lo que *pasa* ante nosotros y por esta técnica o conducta adquirida vemos *cómo pasa* lo que acontece en nosotros mismos y surge la literatura objetiva...— El caso es que Corpus Barga se sumerge en su novela, se entrega a ella tal como la ve, pero teme..., teme por ella más que por su éxito personal. Teme por ello, y lo que es más grave, duda de ella. Promete al posible editor —porque cuenta con su amistad y se lo promete en forma casi confidencial— que no volverá a incurrir en los actuales pecados, es decir que sabe que su amigo va a editar el libro aunque le advierta que va a ser poco leído, pero le anima con la recomendación de un escritor francés —que yo, por mi parte, ignoro— porque sabe que su novela tiene porvenir, aunque tal vez no en su propio solaz... Y aquí, puesto que conservé el recuerdo de esta novela —de un trozo de esta novela— durante cuarenta y nueve años, creo que tengo algún derecho, después de haber demostrado mi estimación, valoración y adhesión a su causa —quiero decir a su origen o motivación— creo que tengo algún derecho a reprocharle... Invoco a la permanencia de lo que escribió, que está ahí, y es lamentable que imaginemos la posibilidad fallida de lo que no escribió. ¿Por qué Corpus Barga —y todos los demás, los formados en el útero temporal que



abrigaba con tal intensidad de calor, con tal muestra o demostración de fecundidad...— porque abandonó —abandonaron— el camino emprendido, sabiendo que el ilustre novelista francés, monsieur Edouard, iba a seguirlo triunfalmente?... No sé quién sería monsieur Edouard, pero sí quienes fueron los que continuaron en Francia la calzada soberbia del *nouveau roman*. El *nouveau roman*, guste o no guste, siga o no siga, es un fenómeno literario inextinguible, su riqueza, su perfección técnica, seguirá nutriendo las posibles técnicas del futuro porque, como toda técnica, son eso, futurismo.

Y con esto creo que puedo terminar lo único que vale en mi homenaje, lo que hay en él de ofrenda cordial. Lo perfectamente amistoso, lo que significa entre los seres humanos eso que ahora se llama comunicación y que, cuando consiste en los fenómenos que registra un conmutador es una realidad científica, válida, incontestable, pero cuando señala los parlamentos entre unos y otros, los de preguntas y respuestas, ¡Dios nos libre!... Es una triquiñuela o simulación completamente vana. Lo perfectamente amistoso es lo que dos seres humanos se comunican cuando cada uno posee los secretos del otro —la amistad es cosa secreta— y en lo profesional, más bien en lo vocacional, pues la vocación es el secreto de la profesión, se puede establecer una verdadera comunicación amistosa entre los que comparten el secreto de una vocación. Al surgir el nombre de Corpus Barga en mi memoria, revivió en ella, no digo resucitó porque no le recordé como al que vuelve, sino como al que estaba allí y siguió estando en silencio —silencio que aparenta olvido, pero que no tiene lo que en el olvido hay de destructor: silencio *conservador*, fautor de Mnemosina— estuvo en silencio muchos años y al descubrirse —o destaparse— toda la zona que había abrigado, su vida silenciosa revivió y con ella el clima cordial, caluroso, casi pasional que constituye el ámbito de la memoria. Harto está demostrado en los cuatro magníficos volúmenes que Corpus Barga ha consagrado a su memoria el valor —valor, aquí, quiere decir realidad de verdad— que él daba

al mundo de su memoria. Puedo atreverme a decir que su memoria es su mundo. Así, pues, al revivir Corpus Barga en mi memoria y, con él, cuarenta y nueve años de olvido, experimenté cuarenta y nueve años de afecto, me sentí obligada por nuestra larga amistad a hablarle —pues ahora no estoy hablando de él, sino que estoy hablándole— a hablarle sin omitir ninguno de los componentes que constituyen la verdadera amistad, el verdadero conocimiento. Los que se comunican porque se conocen, saben lo que son, cada uno, y saben lo que quieren, lo que les conviene, lo que hacen y lo que dejan de hacer. En ese caso, en ese grado de comunicación, se aprueban, se elogian, se animan y se reprochan, a veces.

Tengo en mis manos —y buen trabajo ha costado encontrarla— la novela, la novelita, *Pasión y muerte*. Sólo con el título tendría para hablar de nuestros secretos vocacionales durante horas. Ese título es un toque de atención, es una imposición de silencio, un ¡alto! en la mente del lector para que emprenda la lectura sabiendo, de antemano... El título *Pasión y muerte* se pone ante el lector con la dimensión sobrehumana que arrastra como tópico: es una idea, concepto o imagen —imagen, ante todo— que se impone como lo más sabido; con ella parece que ya sabemos de qué se trata... y resulta que en el libro no se trata de eso, no se trata de lo que creemos saber, pero para entenderlo, para calibrar lo que en el libro está puesto, conviene —el autor advierte que conviene— tener ante el foco de la atención la dimensión sobrehumana del tópico puesto como título. Esta innovación era una de las que esta-

ban de moda y que consistía o producía un modo especial de avanzar recordando. Era algo así como decir, «bueno, ahora vamos a otra cosa, pero no os olvidéis de aquello»... La década —esencialmente futurista—, era la época de los homenajes... Espero que haya alguien capaz de atar esta mosca por el rabo...

Todavía hay, entre las innovaciones, otro tema que merece ser mencionado. En *aquella literatura*, el tema amoroso no aparecía con el carácter de lo que hoy se llama «erótico» —palabra degradada por la obtusidad de la industria— ni con el de la literatura finisecular. Sólo Jarnés modernizó suficientemente el tema de escarceos sexuales, con una cierta gracia cínicamente descubierta... En *Pasión y muerte* no se trata de otra cosa: todo el drama, toda la pasión es el largo padecer de un deseo sofocado y Corpus no lo delata más que en un chispazo, que podría decir *objetivo*. El hecho es algo que se ve... No podría detallarlo sin transcribir toda una página, toda una situación en la que *se ven* los personajes. Yo diría que Corpus se limita —o se ciñe— al hecho funcional. Funcional es la tensión del momento dramático que decide la desaparición, tal vez la muerte, de uno de los personajes, el llamado «la hermana de Mary», que no vuelve a dar señales de vida, que vive el drama en lo que puede llamarse *un abrir y cerrar de ojos*.

El cúmulo de innovaciones latentes en la novela, me lleva a poner en mi ofrenda floral —floral es todo lo vivo— la rama espinosa del reproche. ¿Por qué Corpus Barga no siguió por ese camino? ¿Por qué, si sabía que otros más afortunados o más fuertes iban a llegar a la cumbre? El reproche no demuestra más que mi seguridad de que *podía*... *Podía* haber seguido y no siguió. No conozco los secretos de su abandono, aunque sí conozco los secretos del exilio. Pero no creo que sea esa la causa o, al menos, la única causa. Yo creo que la cosa es muy antigua en él —sólo las cosas muy antiguas tienen vigencia en su memoria y sólo su memoria le ha activado durante cientos de

páginas— creo que, investigando entre lo muy antiguo, la pista está en aquella confidencia a Julio Gómez de la Serna en que le asegura, «Prometo no volverlo a hacer»... Y cuesta trabajo creer que una aversión por la obra, que apenas comenzaba, le llevase a hacer tal promesa. Más probable es que en ella se escondiese un presentimiento de retroceso... Recordemos que su protagonista, «el cuñado de Mary», cuando sobrevolaba por encima de las gentes, volvió atrás, de pronto, porque «se le había caído el espíritu». Algo así debió de pasarle, se le debieron hacer trizas sus impulsos, deseos, conatos innovadores y, en un aterrizaje forzoso, «se dejó caer en la butaca», dice... eso es, se dejó caer en la imagen de las cosas idas, de los nombres... Profusamente llama a todos por sus nombres para darles una realidad externa, para dejarles en su realidad, sin modificación, tal como fueron. No alterados por su voluntad, sino corroborados.

Por mi falta de aptitud para la síntesis, he convocado en torno a Corpus Barga toda la indecisión, el tanteo de ciego, el braceo de naufrago, más bien, en que trastrabillaba la época en que empezó. Parecería más oportuno hacer el elogio del vasto y espléndido resultado de su obra, pero yo prefiero poner aquí el testimonio de mi confianza —¡de medio siglo de confianza! pues el trozo de *buena prosa* había salido en la Revista mucho antes que la publicación en *Uli-ses*— mi confianza en aquello que un momento fue y que mantiene intactos los quilates de su calidad, aunque no haya querido seguir siendo.

ACTUALIDAD Y ESENCIA DE LO GRIEGO

ANTONIO COLINAS

I

LA reciente concesión del premio Nobel de Literatura al poeta griego Odysseos Elytis vuelve a sorprendernos a los lectores de poesía de todo el mundo, y como ya sucediera en 1963 con la concesión del mismo galardón a su paisano Seferis, las traducciones de ambos son más bien escasas, ciñéndose, en líneas generales, a versiones en revistas o a otras, más o menos parciales, en algunos libros. Y es que la literatura griega—como le suele suceder a la española—sufre el peso y el tópico de una riquísima tradición que ahoga toda contemporaneidad, todo interés por los autores de última hora. Precisamente la mayoría de los poetas griegos contemporáneos recuperan jugosamente, actualizándola con gran sabiduría, la tradición de sus antepasados, refunden los temas de entonces con gran dignidad o se ocupan de otros nuevos sin salirse de la órbita enriquecedora, estimulante siempre, de las esencias griegas. Los editores suelen buscar la obra comercial o el texto claramente consagrado y dejan de cumplir con ello la que debiera de ser una de sus primordiales misiones: la publicación de textos que a pesar de estar aún poco decantados por el tiempo, enlazan con un pasado valioso y lo hacen con una autenticidad indudable.

EL CASO GRIEGO

El caso griego, la importancia de esa tradición, de esos frutos del pasado, resulta algo incomparable en el panorama de la literatura universal. Y no vamos a insistir aquí en lo que es sobradamente conocido por to-

dos: que en Grecia—entre muchas otras cosas—nacieron los géneros literarios—la Epopeya y la Lírica, la Tragedia y la Comedia—, que en Grecia tiene que ir a buscar sus raíces la Ciencia, así como el pensamiento político y el filosófico, la Medicina y la Geografía, etc. Es por ello lógico que ese reconocimiento que ha tenido en los últimos años la Academia Sueca hacia la lírica griega actual, no se haga sin tener en cuenta esa riquísima tradición, esa luminosidad del conocimiento que, para nuestro ejemplo, aún gozamos. Grecia toda es en realidad la única receptora de tales honores. Y así lo han sabido ver con suma clarividencia los autores premiados. Creo que Elytis ha dicho algo de ello en recientes declaraciones, y Seferis, cuando el embajador de Suecia en Atenas le visitó para darle la noticia del premio en su casa del barrio de Pigrati, afirmó: *Muchas gracias, pero la felicitación es para Grecia. Grecia pudo haber obtenido anteriormente este premio con otros poetas griegos. Creo que la Academia Sueca quiere demostrar con ello que la humanidad de hoy necesita, más que nunca, de la poesía y del espíritu griego, cualquiera que sea la nación de donde provenga, y con su decisión quiere expresar su solidaridad con este espíritu de la Hélade. Muchas generaciones han luchado para preservar lo que hay de vivo en la larga tradición de Grecia.*

Preservar lo que hay de vivo... He aquí una justa y hermosa misión para los creadores contemporáneos. ¡Y cuánto contenido y cuánta verdad en ese adjetivo, *vivo!* No imitar la tradición, sino mantenerla avivándola, rescatándola, evidenciando lo soterrado de la misma, sintiendo la savia de unos valores tanto formales como de contenido que pode-



mos considerar como irrepetibles. Esa equilibradísima fusión entre razón y corazón, esa transparencia que, sin saber de excesos, no ignora la carne y la sangre del que *existe*, difícilmente la volvemos a encontrar después de los griegos.

De ese mundo enriquecedor, y especialmente de su vertiente histórica, volveré a ocuparme con detenimiento más adelante, pero quede por el momento constancia de que es imposible darle la espalda a unos frutos y a un pasado artístico y humanamente cuantioso. El mundo griego no sólo bajo sus aspectos literarios, históricos y monumentales—los más notables—, sino también bajo una óptica vital, humanista, lo más general posible, sigue siendo algo impar. De aquí la importancia—que algunos no consideran justificada—de honrar a estos poetas y la necesidad de que nuestros lectores puedan tenerlos al alcance de la mano. Recuperación de una zona de la lírica contemporánea, género al que no se le acaba de prestar toda la atención precisa si nos atenemos a la carga vaticinadora y fundamental del mismo.

Pesa, pues, mucho la tradición en Seferis—este nos dice que las capas más profundas de los orígenes de su poesía hay que irlos a buscar en Homero, en Heródoto, en Platón—y en Elytis, que en seguida se ha declarado deudor de la misma. Más, mucho más, creo yo, a juzgar por los poemas suyos que he tenido ocasión de conocer, que ese surrealismo de raíz francesa del que hablan machaconamente los teletipos y con el que rápidamente le han etiquetado las crónicas. Elytis parece ser que descubre a Eluard *por casualidad*, pero la fuerza de la sangre y lo que da raíz a su canto hay que irlo a buscar en unas obras y en una historia que son toda una lección. Y es que, digámoslo de una vez, es el fondo de una obra, su contenido, el que—valga la redundancia—conforma la expresión, la forma. Del fondo brota la forma como de la semilla el fruto. De aquí la necesidad de diferenciar de una vez por todas las alteraciones fundamentalmente formales de las vanguardias de cuanto esencial y vivo nos ofrece la tradición.

CONTEMPORANEOS Y EPIGRAMATORIOS

En la misma línea está la obra de Yannis Ritsos, un autor que podía haber sido igualmente merecedor del Nobel, al que hace ya tiempo conocíamos en las ediciones francesas y del que ahora se nos ofrecen en nuestro país dos volúmenes de sus versos, *Antología 1936-1971* (1) y *Grecidad y otros poe-*

mas (2). Ritsos asume, de forma casi radical, esa tradición de la que se embebe toda su obra sin renunciar al testimonio de los hechos graves que le han tocado vivir. El *Nos retiramos para que pases, poeta*, pronunciado por su poderoso e inmediato antecesor, Palamás, responde a una evidencia innegable: la de una poesía llena de fuerza que extrae sus raíces de un pasado remoto, pero que a través de los temas de siempre—el amor, la belleza, la naturaleza originaria, la libertad—es como un grito clamoroso en nuestros días. Y de estos grandes temas eternos son los de la naturaleza y la libertad los que, en mi opinión, caracterizan los mejores libros de este poeta. Una naturaleza de desnudeces—piedras, astros, aguas, sangre—y una libertad como medio único y superior para debatirse y salvarse en esa naturaleza de desolaciones, negadora. Pero de esa carga de negación surgen también los dones, que el poeta—vidente poderoso—sabe extraer y verter, transformados, en el poema.

Estas notas tan generales sobre lo griego o sobre el espíritu griego, y la actualidad de ciertos poetas entre nosotros, no serían una visión completa si no recordáramos aquí otro extraordinario testimonio escrito muy relacionado con todo ello. Me refiero a la también reciente edición entre nosotros de algunos volúmenes de la poesía griega de los orígenes. De un lado está la enjundiosa edición de la *Antología Palatina* (3), traducida y anotada por Manuel Fernández-Galiano, y del otro, la que es una parte extraída de la

(2) Versión de Helení Perdikiđi. Prólogo de M. Fernández-Galiano. Grabados de Dimitri Perdikiđis (Visor, 1979).

(3) Traducción e introducción de M. Fernández-Galiano. Revisión de L. A. de Cuenca (Biblioteca Clásica Gredos, 1978). Volumen I.

(1) Versión de Dimitri Papageorgiu. Introducción de A. Tovar y G. Núñez (Plaza y Janés, 1979).

anterior, un florilegio de epigramas eróticos y amorosos, *La Guirnalda de Afrodita* (4). No entramos en comparaciones, en juicios globales de ambas ediciones, pues el lector tendrá una idea diferenciadora de ambas con sólo tenerlas en sus manos. Y cuando hablo de «diferenciadoras» no doy a este término ningún matiz crítico. Sí destacamos en seguida de ambas la aportación enriquecedora al mundo y a las cuestiones que hemos venido tratando. Con propósitos y calidades bien distintas, ambas obras propagan lo griego con todo lo que de esencial tiene este término. Poesía sumamente decantada por el paso del tiempo, ampliada y pulida en sucesivas versiones, que nos ofrece un testimonio lírico, toda una emocionada pureza, de primera mano.

La *Antología Palatina* nos parece un fruto de excepción al margen de las generalizaciones que hasta aquí hemos venido haciendo. Fruto de excepción por su rigor, por la justeza de los comentarios que acompañan a cada epigrama y por las precisiones críticas en general. Todo ello al margen del contenido de la obra en sí, que, como se afirma en la introducción, *constituye y ha constituido siempre un inagotable repertorio de temas y modos literarios para los propios autores griegos, para los romanos después y, tras su redescubrimiento, para toda la literatura moderna*. Es por tanto esta *Antología*, de acuerdo con cuanto aquí hemos dicho, un testimonio literario de primera mano a la hora de valorar esa tradición viva que dignifica y hace progresar el espíritu de los humanos de todos los tiempos y que constituye una fuente inagotable de inspiración y de ejemplo, en el más amplio sentido de este término.

La *Antología Palatina*, fruto de la compilación de un anónimo bizantino hacia el 980, recoge en esta primera entrega unos ochenta autores, con notables aportaciones de carácter cronológico y crítico en general respecto a ediciones anteriores. Vasta empresa la del traductor y actual mensaje el de los autores que, a estas alturas, nos sorprenden con la frescura de sus textos. A pesar del carácter primordialmente votivo o funeral de los mismos, estos poemas de dos a ocho versos tocan los grandes temas del amor, los placeres, los trabajos o la muerte. El noble y vitalista sentido de los griegos resalta en estas inscripciones en piedra que el paso del tiempo nos ha dejado de forma conmovedora. Anite, Menandro, Leónidas, Heráklito, Euforión, Glauco, Alceo, Meleagro, son algunos de los ochenta nombres recogidos por el antólogo, de los que posiblemente el lector habrá teni-

(4) Versión de Pedro Láinez Varela. Introducción de L. A. de Villena (Visor, 1979).

do alguna noticia previa. Por cierto, no alcanzamos a comprender por qué a Leónidas se le considera, con su emoción tan natural, con su pánica sencillez, un poeta *discreto, pero nada genial*. ¿Está reñida la claridad con el genio? ¿Será acaso porque una mayor representación de sus poemas quita a éstos interés crítico?

Con una emocionada sencillez, no exenta de sutileza en la imagen, muy parecida a la de Leónidas, con un texto de Meleagro, cierro estas notas sobre algunos textos de actualidad. Emocionada sencillez, gravedad de los temas eternos, modernidad, sobre todo modernidad, que ya quisieran para sí muchos de los autores que en nuestros días, acaso con excesiva precipitación, consideramos como modernos o avanzados. El tiempo pasa y es mucho lo que cambian las formas, pero, en lo fundamental, los contenidos, los temas que afectan a los humanos, son hoy los mismos de siempre:

*La amorosa Aclepiade y sus ojos azules en
[calma
a todos nos persuaden a navegar con ella.*

II

Pero centremos un poco más la cuestión en torno a un tema y a un país que nos desbordan acercándonos a la tierra, que otorga todo bien y toda destrucción. A la tierra, casi siempre fundida con el mar, en la que se forjó la esencialidad, en la que algunos de los sueños homéricos habían fructificado. Porque para atender a la madurez griega que culmina en las obras de Corintia y Argólida tenemos que dejar provisionalmente

a un lado la Edad de Bronce, de tan luminoso sentido, con sus ídolos cicládicos, y la Era Arcaica, con el sustancioso *problema homérico*, y los sueños y los ensueños de Jonia, que Hölderlin recreara tantos años después en *El Archipiélago*; también el mundo de Creta como avanzada de todo el Oriente, lo que para aquella época era lo mismo que decir de todo el conocimiento. Para centrarnos en el triángulo que forman Corinto, Argos y Epidauró, tenemos incluso que olvidarnos del sueño marmóreo, bajo el azul, de la propia Acrópolis de Atenas. Porque, volviendo a la tierra, Corintia y Argólida resumen inequívocamente la fertilidad. Y ya en tiempos debió de ser así. El Oriente conducía a la leyenda y al mito. Occidente, por el contrario, llevaba a enclaves de muy concretos significados: así Olimpia o Delfos. La avanzada de Cabo Sunion con su templo es el terreno sagrado que marca los límites entre ambas. Así como frente a la laguna de Venecia uno se sorprende al ver cómo Italia y Europa en general pierden bruscamente su occidentalidad, en Cabo Sunion esa pérdida es ya total. El barco que veía esfumarse por su popa, contra el atardecer, las columnas del templo de Poseidón, se ponía en manos de lo Oscuro y de los Dioses. Por el contrario, al regreso, la vista primero del templo y luego de la Acrópolis, le ponían en brazos de la Razón, esa diosa que ha conformado nuestros comportamientos y que ha llevado al Occidente de nuestros días al sacrificio de todo lo *natural*, a un callejón sin salida.

Pero, al revés de como debiera pensarse, a esa concreción de la plenitud física y espiritual se llegaba por oscuros y místéricos caminos. La vía sacra que saliendo de Atenas conduce a Eleusis era el medio primero para

adentrarse en esa plenitud de conocimientos, de plenitudes, que suponen Corintia y Argólida. Y precisamente las prácticas iniciáticas, más que místicas, estaban dedicadas a Démeter, la Madre Tierra, que ya en esta costa derecha del golfo Saronico ofrece una infinidad de dones: el laurel, la planta consagrada a Apolo, que da el nombre a Dafni, los solemnes cipreses, el pino y los eucaliptus. A este lado del golfo de Corinto, Jerjes mira fiero hacia Salamina, desde su trono en el monte Galeo y, en la propia Corinto, Alejandro es coronado jefe supremo. Vía iniciática y míticos orígenes los de los fundadores de la ciudad. En cualquier caso fue, con sus dos puertos, un poderoso enclave en tiempos en los que Atenas no era aún lo que luego llegaría a ser. Acaso esta circunstancia explique la presencia de la palabra nueva y de fuego de Pablo, que allí habló, y el castigo ejemplar, la destrucción llevada a cabo por los romanos, que hicieron de la ciudad, durante siglos, una ruina.

Corinto era lo práctico, lo estratégico, la *opulencia*, según nos cuenta Homero en el canto II de la *Iliada* y, al mismo tiempo, era toda una imposibilidad: la que suponía unir el agua de los dos golfos, abrir el vientre de Démeter para que los barcos surcaran por el canal de sólo seis kilómetros de longitud. Como siempre, los sacerdotes velaron con celo el sacro cuerpo de la diosa, y Nerón inaugurando, siglos más tarde, con su pala de oro, las obras del canal, es toda una provocación para la divinidad. Y toda una imposibilidad. La madre tierra ofrecía sus dones y exigía su sangre, pero no sabía de mancillaciones y de aventuras que iban contra la razón, contra la razón de la divinidad.

De la misma imposibilidad hablan las doctrinas del propio Diógenes, «el Cínico», que aquí gozó, como nadie, del sol al amparo de la casi celestial, por su elevación, Acrocorinto. Acaso viera el filósofo, desde su mirador, este mismo paradisíaco panorama de hoy: los melocotoneros, los olivos y los viñedos creciendo con fuerza entre los dos golfos. Y, encima, el sol dulce, perezoso, constante, que perfecciona los zumos. Lejos, pues, de la mente del filósofo los tesoros que ofrecía la guerra o que concedía el vivir como esclavo; lejos la pasión del poder que, en esa anécdota en la que Alejandro y el filósofo son protagonistas, resulta ridiculizada. Pasividad frente a acción, renuncia frente a las ambiciones provocadas por la planicie fértil.

Sin embargo, hay ya sobre el esmerado verdor ese como anuncio de Micenas o prólogo de tragedia, la amenaza del nido de águilas de Acrocorinto, de la vieja Acrópolis que atemoriza, desde su altura rocosa, a la ciudad romana. Abajo el urbanismo de la



M. Acquarone

fuelle Pirene, que nos ha llegado como uno de los testimonios mejor conservados de la salubridad pública romana. Arriba la cerrazón de la guerra y los muros eternos del temor y la furia oxidados por la humedad y el herbazal que, siglo tras siglo, más allá de terremotos y devastaciones, renueva y afianza el espíritu guerrero. (Esto si nos referimos a la ciudad triplemente murada por los italianos que ha llegado hasta nuestros días. En los esplendores del siglo IV a. de C., Acrocorinto, con el templo de Afrodita y sus mil sacerdotisas practicando la prostitución sacra, estaba muy lejos de ofrecer un aspecto de belicosidad.)

Los venecianos serán los últimos y más celosos y más perfectos constructores de recintos amurallados. Lejos de los mastodónticos, soberbios, endiosados muros de Micenas, las murallas venecianas nos hablan en la Argólida de la ciencia y de la astucia de la modernidad. Los dioses, por entonces, hacía ya mucho tiempo que no tenían trato con los humanos, que habían abandonado el solar griego. Ciencia y no el muro como altar, como rotundo telón de fondo en la tragedia. Tres siglos de dominación turca habían borrado el recuerdo de la *Grecia antes de Grecia*, por decirlo con palabras de Quasimodo. Salvatore Quasimodo, un griego más en exilio, si pensamos en la frase de Borges, griego de la Magna Grecia, reencuentra en sus sicilianas playas nativas el espíritu de sus antepasados:

*Sobre la arena de Gela, del color de la paja,
me tendía de niño a la orilla del mar
antiguo de Grecia, con muchos sueños en los
puños
cerrados y en el pecho. Allí Esquilo, des-
terrado,
midió versos y pasajes desconsolados.
En aquel golfo abrasado el águila vio,
y fue el último día.*

Lejos ya del fragor de Salamina, que contemplaran sus ojos, Esquilo ve cómo la vida se le escapa en el verdadero exilio, y acaso pensara como su compatriota Seferis pensó, en verso, tantos siglos después:

*Dondequiera que viaje,
Grecia me hiere.*

La *Grecia antes de Grecia*... El peligro parecía ser la única realidad, y los golfos, y las islas, y las ruinas de Grecia, estaban sin amparo. Sobre las ruinas de todas las ciudades mediterráneas pastaban los rebaños. De tal tensión es expresión suprema la voladura del Partenón bajo el ojo experto de un artillero veneciano de Morosini. Pero por enton-

ces el anciano templo de Atenea era sólo un polvorín y la sangre corría sobre el mármol y sobre la razón de los dioses.

EL SUEÑO DE ORO Y DE SANGRE

Acrocorinto se abre a la guerra y a la piedra. En los desfiladeros de Devernaquia se prolonga el clamor de la guerra hasta el siglo XIX y de sus entrañas se extrajo la piedra que cimentó Micenas. Los 18 kilómetros de la fértil Argólida están cercados por la fiebre de la tierra, contienen un sueño de oro y sangre. Está cercada, como recluida, la planicie a la que en la antigüedad llegaban los griegos más directamente por mar, a través de Epidauro, bordeando las islas de Egina y Poros. El mismo Epidauro, al que hoy se suele acceder por tierra como a un punto apartado, final, debió de tener entonces la proximidad de los sueños terrestres que se entrevén en el horizonte tras toda navegación. La Argólida, la *morada de Hera*, según Píndaro, que acaso la soñó desde sus tierras más resacas de Tebas, *criadora de caballos en Argos*, se domina aplastada bajo la luz del estío, desde el cerro de Micenas.

Micenas, donde junto al oro creció la maldición y la tragedia de la sangre de los atridas, tiene desde el aire la forma de una brutal, térrea, enorme águila que tiende su ojo socavado y su pico hacia las cimas de Devernaquia. El animal-ciudad olfatea el peligro en aquella parte y asoma su cabeza a las barranqueras cruzadas por calcinados caminos de cabras. Y este águila enorme cubre con su pesado cuerpo una infinidad de sangres y de sueños. Sueños de los hombres que guerrearon y escribieron. Así Homero y, más tarde, los trágicos del siglo V sueñan los hechos de los siglos XII, XIII y XIV, perdiendo el hilo de la verdadera historia, de la realidad. Los dorios, al ocuparla, sueñan la ciudad por la vía del olvido, ignorándola. Se quedan sólo con Argos y dejan y ven crecer a su alrededor, en ese olvido, un sinfín de ruinas. Schliemann reencuentra el extraviado hilo de la realidad y el sueño, de la historia y de las sangres, en el primer círculo de las tumbas reales. Tras la experiencia de Troya, este desenterrador de sueños sabe que hay una relación profunda y oscura entre lo entrevisto por el poeta y la historia de los hombres. Schliemann levanta sueños sepultados en Troya y Micenas lo hará finalmente en Tirinto, la bien murada.

De Schliemann hay que subrayar una y cien veces el apasionado carácter de adivinación que tuvo su labor; intuición, adivinación que va por encima incluso de sus esfuerzos ciclópeos. Pobres métodos los del conocimiento arqueológico si sólo valoran

esa voluntad férrea, si se insiste una y cien veces en el tópico de que Schliemann no era un especialista y de que sólo a partir de la excavación de Tirinto sus trabajos y sus publicaciones comenzaron a poseer alguna coherencia científica. Nada quieren saber los especialistas de esa intuición primera, subterránea y poderosa que hace, sí, de la arqueología una ciencia, pero una ciencia total que nos lleva a plantearnos la desnudez existencial y toda la problemática del hombre. Nada, más allá de la anécdota, desean saber de aquel Schliemann niño que al leer la *Odissea* y la *Iliada* recomponía por el camino de la poesía un mundo de realidades sepultadas, de realidades que ya hombre, muchos años después, sacaría a la luz. Arqueología como método ideal y superior para escrutar el espíritu del hombre en el principio de los principios. Lejos de la monotonía de la rutina científicista, el espíritu de Schliemann deslumbra en este sentido por su generosa intuición.

Sigue, pues, la confusión entre sueño y realidad, entre la palabra en el viento de la transmisión oral, la sangre y las obras luminosas que han caracterizado al solar griego. El tiempo es el señor de todo. El tiempo, en Micenas—que fue precisamente llamada *la bien construida*—, hace desaparecer los muros ciclópeos y el tiempo los saca a la luz. El tiempo arranca las estatuas de los pedestales y el tiempo las acaba sacando a la luz gracias a la fatalidad y a la casualidad de los que las encuentran en los barcos hundidos en las costas. ¿De qué santuarios fueron arrancadas las gigantescas estatuas de bronce de Apolo y Atenea? Brotadas ahora casi milagrosamente del mar, nos cortan la respiración y nos devuelven de golpe, eternizándola, la Grecia que sólo creíamos un sueño.

MENSAJE DE LA PIEDRA

Pero otras veces el tiempo no nos devuelve la verdad, la dimensión exacta de lo que incluso tenemos delante de los ojos. Así, la llamada tumba de Atreo, padre de Agamenón, que repite, en buena parte, la forma oval y misteriosa del ombligo del mundo, del *omphalos* de Delfos. La piedra tiene en esta tumba no sólo la capacidad de maravillarnos, sino también de llenarnos de estupor y de dudas. Una vez más la obra de los hombres tiene una dimensión superior, la tumba es ara y sepulcro; la muerte encerrada en la tierra, sepultada en la tierra, es un clamor negro y fuerte que asciende hasta los mismos dioses. El dintel de la puerta, el bloque de ocho metros de longitud y 120 toneladas de peso, habla de la tenacidad de los humanos, pero también nos lleva a la duda a que antes hicimos referencia. Con ese bloque el hombre-héroe creía dar forma, seguridad, a su vida fugaz, es decir, a su muerte. Con ese bloque el hombre-héroe espantaba a su propia muerte, gritaba su rabia a los dioses, ponía un poco de su orgullo en el corazón del universo, que ya entonces, mejor que ahora, sabía ilimitado.

Al lado de esta piedra todo es leyenda, palabra que deshace el viento, bronce que se traga la historia, máscaras de oro cegadas por las cenizas. Palabras, nombres los de Atreo y su erizada descendencia: Menelao y Agamenón, Orestes, Tisamenos... Leyenda el tiempo anterior a ellos y leyenda, aunque con fechas, el tiempo posterior, que los dorios sólo entrevieron. Leyenda Troya y leyenda Helena, como nos la recordara Seferis en intensísimos versos:

*... Tanto trabajo y tanta vida
despeñáronse al abismo
por una túnica deshabitada, por una Helena.*

La piedra enorme a la que el hombre da forma. Y el tiempo. El tiempo y la muerte.

III

La historia de piedra y tiempo y muerte se prolonga aún en Argos, y en Helléniko, y en Kazarma, y en Asine, y, sobre todo, en las galerías y en los muros de seis a 15 metros de espesor de Tirinto. La piedra y el tiempo y la muerte bajo la luz que lo aplasta todo en la figura pesada y enorme de ese Agamenón muerto, pero no enterrado, que conforma hacia el Sur una de las cadenas montañosas.

Pero pensemos que los antiguos griegos, desde su vida, desde su propia vida, no vivían el mapa de destrucción y de ruina que nosotros ahora, para nuestra lección, nos ha

tocado recorrer. Recordemos la dulce travesía de entonces del Pireo al golfo de Epidau- ro, dejando a un lado y a otro el perfil azul de las islas. Recordemos a la misma Nauplia, también un poco corazón de la Argólida y, en consecuencia, de toda la Grecia (no en vano la ciudad fue capital del país en el siglo xiv. Los antiguos griegos, como los humanos de hoy, engañaban día tras día su vida ignorando la muerte. Como hoy, el hombre de entonces engañaba el drama y el vacío de su existencia con las prácticas ocultas y con las continuas llamadas a la divinidad. Surgen así de nuevo los nombres de Epidau- ro y de Delfos; de nuevo la salud y la enfermedad, el diálogo de los cuerpos y el de los espíritus. Ambas ciudades ayudaban a ahuyentar, ayer como hoy, a la muerte. Epidau- ro y Delfos son como caras opuestas, en la moneda griega, de esa otra cara compleja, preñada de dificultades en la cotidianeidad, de Micenas.

Pero un mundo no puede subsistir sin el otro. Micenas y Epidau- ro, a pesar de las cimas del monte Arachnaion, que las separa, son dos mundos complementarios. Lo mismo podría decirse de los hombres que las habi- taban o de aquellos otros que las visitaban. La furia y la inestabilidad de los atridas pre- cisan de otros hombres, de otras vidas que apacigüen esa furia, ese morbo. De aquí el que tenga razón de ser ese personaje remoto, entre médico, héroe y dios, llamado Escula- pio, que nació, según dicen, en lo que hoy es un corral de cabras en el camino que unía las dos ciudades.

Lo fundamental en Epidau- ro —por encima incluso del sobrecogedor espectáculo que su- pone ver en pie el mayor teatro de la anti- güedad— es el lugar en el que el conjunto monumental se halla situado: un hondo y bien protegido valle que lo aparta del mun- do y que, de entrada, produce una sensación de equilibrio y olvido en quien lo habita. Olvido incluso del mar, que no puede estar más cerca, pero que la altitud de las cimas lo apartan y hacen que lo ignoremos de una manera absoluta. El valle y sus pinos. El valle y su aire. El valle y sus aguas, y sus zumos, y sus vibraciones... *Epidau- ro abundante en vides*, como nos la recordara Ho- mero. Todas estas condiciones naturales tu- vieron que ser muy valoradas a la hora de levantar y de que prosperase esta especie de gran sanatorio para las almas y para los cuerpos que fue la ciudad. Condiciones tan perseguidas y escogidas por los arquitectos como las acústicas que, cuidadosamente, bus- có Polícleto el Joven para situar el teatro. Espacio ideal para los cinco sentidos, que re- cobraban en los aromas, en las fuentes y en las formas la sensibilidad perdida. Espacio



que da la espalda al espíritu guerrero y que conduce a la vida a una nueva y equilibrada dimensión.

SALUD FRENTE A TODO MAL

El mal estaba abolido o era utilizado en aras del bien. El sueño largo y profundo de la primera noche, entre los pórticos, en la terraza que daba a los patios interiores del albergue, arrojaba del cuerpo de los enfer- mos la mitad de sus males. La sierpe sagra- da, las hierbas medicinales y las aguas cris- talinas hacían el resto. Todos y cada uno de los edificios del Asképieion de Epidau- ro —el santuario, el estadio, el teatro, el albergue, los baños, el gimnasio, la palestra, los tem- plos...— estaban destinados a dotar al cuer- po y al alma enfermos de ese equilibrio del que los humanos no cesan de huir, por equi- vocación, desde el inicio de los tiempos. Sin ser lo que había sido en un tiempo y salván- dose del castigo total que, por ejemplo, le aplicaron a Corinto, los romanos lucharon por propagar y gozar de los dones poderosí- simos del lugar. Pero ello exigió, como es habitual en los humanos, una hecatombe de ritos y de dioses ajenos. Se ampliaron las termas, pero no quedó piedra sobre piedra del santuario.

Ayer, como en los siglos sucesivos, el hom- bre ignoraba que la Divinidad no es algo que pasa, algo que puede ser enterrado para siempre. Resulta inútil enterrar a los dioses, o a sus estatuas, o a sus templos, para le- vantar, con soberbia, otros nuevos. Hoy, en Epidau- ro permanece la esencialidad de la vida en la naturaleza espléndida del lugar y, consecuente con ésta, la divinidad subsis- te. Como en Micenas, también en Epidau- ro

el templo flota sobre las insidias y las pasiones de los hombres. Como en Micenas, su lección ha costado destrucción y sangre.

El territorio de la muerte (Micenas), el espacio vital por excelencia para los vivos, el espacio en donde se conjuntaban las fuerzas ocultas y las físicas, el lugar en donde el santuario atendía por igual las necesidades del cuerpo y las del espíritu (Epidauro) y el territorio de la Divinidad (Delfos). Si en Epidauro lo que fundamentalmente contaba eran los sentidos y, en función de ellos, había que escoger y cimentar los edificios, en Delfos la Divinidad era lo primero. De aquí la necesidad de altura, de vacío, de pureza. De aquí el nido de águilas alzado a espaldas del monte Parnaso, en el corazón de la región Fócida. A los territorios de la Divinidad hay que llegar tras agotarse la palabra e incluso más que la palabra: el diálogo de las espadas.

LA RESPUESTA DEL DIOS

Cerca de Tebas nace Dionisios y el culto al vino pone una nota de intensidad vital en los humanos que habitan este laberinto de parameras y desoladas montañas, pero no se olvide que éstas son también las tierras por donde vagó Edipo. Vino y vagabundaje anuncian ya los límites de lo humano y aquellos otros—los divinos—que les están reservados a los hombres. Vino y vagabundaje dejan entrever la locura y la Nada. Dionisios y Edipo son el último gesto, el último salto en el vacío ante las puertas de lo astral y de lo terrestre. Y lo astral comienza en la región Fócida, en esa sucesión de montañas abrasadas o reseca en las que los dioses conservan aún su aspecto bárbaro, animal. Espacio este de ahora que ignora lo humano, que ignora la vida sin lograr desprenderse del todo de ella, que mira hacia lo que empieza en ese límite en el que acaba la nieve, por donde brota el sol o se derrumba la luna. Las Fedriadas, el monte Helikón, el monte Parnaso... Espacios de desnudeces, reverberaciones y alturas. Las preguntas hay que hacerlas lo más cerca posible de lo que se nos escapa: los astros, los dioses.

Los valles de pedregales y matojos, corrales y rebaños, adquieren vida con las tonalidades de la luz. Apolo busca su armonía y su música en la desnudez planetaria. Territorio de dioses y territorio también de aquellos humanos que tienen, o quieren tener, relación con los dioses: los que sienten en su pecho la garra del propio destino: los dementes, los poetas. Pan brota de la soledad y de la perezosa contemplación del pastor. Las ninfas, de los rudos sueños de éste. Roca,

cielo, y los ojos del hombre puestos sobre los magnéticos, diabólicos, ojos de la cabra. ¿Qué otro dios que no fuera Pan, qué otro mito que no fuera el de las ninfas, podría surgir dentro de las cercas de piedra mal dispuestas, de los rediles, de la miseria del valle ardidado? Los broncistas anónimos del siglo iv antes de Cristo nos dejaron espléndidas representaciones, entre nobles y bárbaras, de estos rudos dioses-pastores.

En el monte Helikón, Pan y las ninfas, y en el monte Parnaso, Apolo y las nueve musas. Las musas otorgaban o no sus dones. El dios concedía sus respuestas a medias, como una velada amenaza. Espacio, en cualquier caso, el de Delfos, antes de los límites, de la locura. Acaso esta tensión que emana de la montaña y de sus rocas, y que enloquece a los hombres, expliquen el hecho de que Edipo mate a su padre en un cruce de caminos de esta región. ¿Volver atrás o seguir hacia lo desconocido? ¿Ir hacia Atenas, o hacia el norte, o hacia Delfos? En Delfos estaba la llamada y la perdición. En Delfos—más allá del sueño y de la muerte—podía pronunciarse la pregunta máxima, la pregunta última. En Delfos le estaba reservado al hombre griego el gesto primero y el último, el que da la medida de su grandeza y el que evidencia su impotencia: tender los brazos, en las alturas, al cielo, y preguntar, resumir en una sola pregunta todas las preguntas. ¿Es que puede haber mayor don para un humano que el de recibir respuesta de la Divinidad, el de recibirla sobre lo que era más esencial y, generalmente, más trágico para él?

Y para el que había soñado, o vivido, o matado, a las puertas del santuario nacional, antes de tener conocimiento de las graves verdades, aún existía una posibilidad intermedia: la de olvidar—olvidar bebiendo del agua purísima que brota de la pétrea entraña de la fuente Castalia—, la de purificarse de todas las lacras antes de que la sacerdotisa tocara el *omphalos*, el ombligo del mundo. Purificarse, olvidar antes de traspasar las puertas del templo y tener acceso al conocimiento. ¿Pero no es acaso el conocimiento otra de las formas bajo las que se oculta la Muerte? No otro mensaje parece extraerse de los versos de un poeta que también sabe de la luz y de la sangre de su país, de un poeta de hoy, Yannis Ritsos, quien, como el peregrino de un tiempo, se hace preguntas ante los muros de Delfos:

*Piedras,
tranquilas piedras del amor... ¿Para recordar?
¿Para distraernos, quizás? ¿Para olvidar?
Para sentarnos en la piedra, y esperar;
esperar de nuevo, aspirando con placer
el humo del fuego de los muertos.*

LA ALENTADORA POESIA DE BLAS DE OTERO

JACINTO LUIS GUEREÑA

ADENTRANDOME

Las palabras hay que reunir las, aglutinándolas en gavillas y con la madurez de la sangre y del trigo. Al estar en haz expresivo, las palabras conllevan solidarias emociones, y se vuelven mutación de lo más hondo, yo las convierto en ofrenda: para Blas de Otero. En la memoria que lleva lazos de amistad y de claveles rojos. Con resonancia que tardará en difuminarse, si es que esas cosas pudieran algún día borrarse, y con recuerdos de una mañana lloviznosa y conmovedora allá en el cementerio civil de Madrid. Fines de junio y la muerte. Ya se van haciendo englobadoras las palabras, con el poeta se vuelven estrofas. Leámoslas. En engarce de vivir y soñar a lo largo de nuestra breve historia humana y popular. A sabiendas de que Blas de Otero lo agradecería. Porque alientan sus versos. Porque siguen rezumando dolor y siguen vivos en las redes abiertas de lo esperanzado. La situación de la poesía oteriana es alentadora, su razón de ser y su misión civil y militante. Palabras agrupadas, con ramalazos de sol y de latidos. Eso es, yendo por las calles de la sensibilidad con Antonio Machado, un corazón para serlo no puede ser solitario. Nunca lo fue el corazón de Blas de Otero. A borbotones le surgía del pozo de los días un agua de riego: la ternura y la fuerza. Todo es sencillez. Todo es densidad. Existir es el más hermoso himno de la utopía. Sin embargo:

*... da miedo decirlo, soy sólo un poeta español
(dan miedo los años, lo de poeta, y España)
de mediados del siglo XX. Esto es todo.*

ME ENCARO CON SU GEOGRAFIA Y SU HISTORIA

Temática que fluye en alucinaciones muy despiertas, al filo del alba y de la medianoche. En lo español y en lo internacional. Caminatas y encaminamientos. El poeta con sus miradas no en la mochila sino en las mismísimas niñas de los ojos. Una retina captadora y recordadora. Eso era el caminar oteriano. Continentes de añeja y nueva estirpe. Trabándose. Resbalando una comezón de sinsabores. De desesperación incluso. El lenguaje en sus regueros que se asemejan a lava ardiendo. Espinas en la interpretación más exacta: clavándose. Un hombre en los entresijos de su tiempo asumiéndolo hasta la última gota de sus diálogos y monólogos. Claro es que 1936-1939 y asimismo 1939-1945, con la referencia precisa a la guerra de España y a la segunda guerra mundial, se colaban por la verdad y restallaban con fuerza de látigo. El poeta, asediado por sus propias (y comunicadas, comunicativas, interpenetraciones con los demás españoles) exigencias. Vivir o la lenta y cruel espera. No era una encuesta, y tampoco el espejismo. Las estrofas oterianas reflejaban la ansiedad de una historia sin fronteras. Aunque existían, se imaginaba el quebrarlas y hacerlas añicos. Pueblo y pueblos en desgracia. Poesía auténtica, poesía política, el compromiso de la palabra en su arte de veras como editor de tragedia de esas de a puño. ¿O es que podía esconderse el dramatismo y la tensión de aquellos tiempos? La poesía, al día, cotidianamente construida y nunca de vueltas de nada, nunca con aspavientos inútiles. Escaramuza del verso con problemática directa e inmediata podría decirse. España y el mundo. ¿Dónde estamos y qué hacemos.

qué puede hacer sino pensar? Las ideas escuecen, sobre todo cuando demuestran lo absurdo de la injusticia y del hambre. Verso oteriano que ignora la huida. Una historia y una geografía en la palma de la mano, en el vocear del poema por callado y sutil que en apariencia se muestra. La esencialidad oteriana es la claridad. Ojos claros y viajeros. He aquí lo que en «Hijos de la tierra» nos dice:

*Parece como si el mundo caminase de espaldas
hacia la noche enorme de los acantilados.
Que un hombre, a hombros del miedo, trepase por
[las faldas
hirsutas de la muerte, con los ojos cerrados.
Europa, amontonada sobre España, en escombros;
sin norte, Norteamérica, cayéndose hacia arriba;
recién nacida, Rusia, sangrándole los hombros;
Oriente, dando tumbos; y el resto, a la deriva.*

Ya se ve, Blas de Otero se españaganaba por la pluma, al revés de la perdiz que por el pico se pierde. Mucha miga en sus adentros, mucho tiempo histórico en sus entrañas. El corazón, siempre al unísono de su pueblo, en astillas. Poesía que acaso no sea muy «estética» pero que acarrea fuerzas como si fuese una riada. Lo estético, como la procesión, anda por honduras y barrancos del poeta. Le zarandeaban, y zarandeados y conmovidamente hermosos resultan sus versos. Leamos lo que tras mirar y sentir escribía, en «Manifiesto» (de *Historias fingidas y verdaderas*), y adentrándose en los fulgentes días de su memoria:

«Un hombre recorre España, caminando o en tren, sale y entra en las aldeas, villas, ciudades, acodándose en el pretil de un puente, atravesando una espaciosa avenida, escuchando la escueta habla del labriego o el tráfago inacorde de las plazas y calles populosas...»

Un hombre recorre su historia y la de su patria y las halló similares, difíciles de explicar y acaso tan sencilla la suya como el sol, que sale para todos.»

Acuden lugares y andanzas de una geografía muy metida en los huesos. España, claro, «Tierra del hombre. Bravo y solo sitio / de un dios descamisadamente ibérico» («Aquel») aunque haya otros posibles arraigos, algún imán que le tiraba y encandilaba, como en el poema «Heroica y sombría»; trama y urdimbre en la trilogía temporal del ayer, hoy y mañana de su existencia:

*De haber nacido, haber
nacido en otro sitio;
por ejemplo, en Santiago
de Cuba mismo.
De haber nacido, haber
nacido en otra España;
sobre todo,
la España de mañana.
De haber nacido, haber
nacido donde estoy:
en la España sombría
y heroica de hoy.*

Es innegable que los ojos se quitaron vendas y que los visillos se alejaron de las ventanas; tenía que entrar a raudales la claridad incluso si el cielo tenía celajes y tormentoso andaba con sus nubarrones. El suelo ibérico, una triste piel de toro siempre, y el poeta lo dice, acusadamente, acusatoriamente. Insiste en «Delante de los ojos»:

*Tierra
de Campos, parda
tierra de tristes
campos...
Tierra
de Campos, pura
tierra de tristes
campos.*

O cuando habla de «Toledo / dibujada en el aire, / corona / dorada / del Tajo.» O al plasmar la angustia en «Un minero». O en tantos y tantos textos, sonetos o composiciones libres, pudiéndose resumir el crispado y doliente canto oteriano en sus preguntas de «Otoño»: «Tierra / roída por la guerra, / triste España sin ventura, / te contemplo / una mañana de octubre, / ... patria / de mi vivir errante...» Y en sus preguntas de «España», canto atormentado y malherido:

*A veces pienso que sí, que es imposible
evitarlo. Y estoy a punto de morir
o llorar. Desgraciado de aquel que no tiene patria
y esta patria le obsede como a mí.
Pregunta, me pregunto: ¿Qué es España?
¿Una noche emergiendo entre la sangre?
¿Una vieja, horrorosa plaza de toros
de multitud sedienta y hambrienta y sin salida?*

No lo podía evitar, al igual que a Unamuno, España le dolía, mucho.

ME ENCARO CON SU RABIA Y DOLOR

Subrayé que la voz oteriana vivía sitiada, y asimismo (efecto bumerán) al acecho, sin paradoja alguna. Obsesión del alborear de las luces en su país. Un estremecido amor en sus apretujadas realidades, como se lee en «Voz»: «Apreté la voz / como un cincho, alrededor / del verso.» Tenía que salirle una expresión fielmente oportuna y vital y desnuda, sin innecesario esteticismo; es la voz que le salió. Aunque eso sí, desgarrándole, desgarrándonos. Como una pasión hecha ascetismo y subterrenal pureza.

Aventura con la paz y la palabra, hablando siempre en clarísimo castellano, sin gemidos, pero sí con dolor acerado y con llameante rabia en los labios y en sus encauzados poemas. Blas de Otero sin desfallecimiento posible, porque creía y combatía. Pero al oír tañer las heridas de su España (la nuestra) sabía que la actitud era «de frente, hacia fuera» («Sol de Justicia»). Implacable razonamiento ante tanta vida encarcelada, ante tanto árbol desgajado, ante tanta ruina no apuntalada, ante tanta urgencia de la realidad histórica de la inmensa mayoría. No consiguió (es decir, nunca lo buscó, nunca lo quiso) despegarse de una patria en sombras y silencio, como oxidada. Lo angustioso del poematizar, y la soledad que a chillar obligaba. Protesta, en susurros o con alas desplegadas. Voz denunciadora. Era preciso indicar textualmente las causas del dolor de los hombres y pueblos de España. Temática sin escapatoria. Protesta localizada en una paisajística y en un tiempo. En la interioridad germinaba el verso. Hubo una guerra, no se acallaron muertes y cicatrices, y en «La hija de Yago» quedan huellas de aquella imborrable epopeya, de aquel tiempo fratricida:

*Alángeles y arcángeles se juntan contra el hombre.
Y el hambre hace su presa, los túmulos su agosto.
Tres años y cien caños de sangre abel, sin nom-
[bre...
(Insoportablemente terrible es su arregosto.)*

Todo en peligro. Una noche demasiado fecunda en negruras. El poeta se aferraba a lo que en él ardía, siempre le quedó la palabra en maravillosos equilibrios de lenguaje estructurado y asimismo innovador de giros y expresiones. Un poema de *Pido la paz y la palabra* sirve de vozarrón y de aldabonazo:

*Mis ojos hablarían si mis labios
enmudecieran. Ciego quedaría,
y mi mano derecha seguiría
hablando, hablando, hablando.*

*Debo decir «He visto». Y me lo callo
apretando los ojos. Juraría
que no, que no lo he visto. Y mentiría
hablando, hablando, hablando.
Pero debo callar y callar tanto,
hay tanto qué decir, que cerraría*

*los ojos, y estaría todo el día
hablando, hablando, hablando.*

*Dios me libre de ver lo que está claro.
Ah, qué tristeza. Me cercenaría
las manos. Y mi sangre seguiría
hablando, hablando, hablando.*

Inconsolable tristeza, incontenible dolor, y oscura sangre la de la rabia. Habla quien observa, y hablaba el poeta, observador. A ratos, se sentía poseído por un intenso cansancio, surgía el perdón, cabía esperar y soñar con amanecidas. Recuérdese la primera estrofa de «Un vaso en la brisa»:

*Calvario como el mío pocos he visto. Ven,
asómate a esta ventana.
Para qué voy a escribir lo que ha ocurrido.
El tiempo todo lo aclara.*

Ancladamente la vida en entrega a todo y a todos. Tenía que renacer el diálogo apacible y el sol sin tinieblas. La arboleda abolida brillaría de nuevo, no había que perder tiempo, el manantial se disponía a dar sus aguas, y mientras el hombre en peligro se hallaba, el poeta repetía tercamente: «Paz / para el día. / En el nombre / de España, paz.»

ME ENCARO CON SU ESPERANZA Y SU CLAMOR

La ceremonia de los derechos fundamentales. Libertades y respeto de lo que se es. Una condición humana lejos de la aridez. Voz clamorosa y voceadora de los poemas. Hacer poesía en la calle y en las páginas blancas. Idéntico mensaje, autenticidad de la conversación. La flor juanramoniana, pero para la inmensa mayoría. «Da miedo pensarlo, pero apenas me leen / los analfabetos, ni los obreros, ni los / niños. / Pero ya me leerán.» (*Noticias de todo el mundo*). Esa es la gracia y la magia de la esperanza. Pacificación de las experiencias mediante ternura de par en par sembrada y cosechada. Aquellos versos tan a su hora de *Letra*, trayectoria que no cedía, derrotero que sosiega a tanto miedo y revuelo:

*Por más que el aspa le voltee
y España le derrote
y cornee,
poderoso caballero
es Don Quijote.
Por más que el aire se lo cuente
al viento, y no lo crea
y la aviente,
muy airosa criatura
es Dulcinea.*

En esas estamos: la poesía oteriana vinculada a lo esperanzado y apoyándose en símbolos tan hermosos como los que intuitivamente conllevaban Don Quijote y Dulcinea. Yéndose por el campo, y



así: «Debajo del cielo de tu idealismo, / la tierra de arada de mi realismo.» («Vámonos al campo»).

Uniéndose lo dudoso a lo convencido, los latidos a ratos depresivos del corazón, la muerte sin pájaros que puedan echarse a volar, y persistiendo siempre el amor y ese mañana que entre todos tenemos que acariciar y no golpear. Refranera memoria, sin marcha atrás. Abriendo los brazos y las cuatro estaciones a la vida dorada y alcanzable aunque también duramente arada y segada para gozo de todos o, por lo menos, de los más, de quienes más sufren y aguardan y luchan y sin dormirse sueñan sin cesar. Es la «Canción veinte»:

*Ultima hoja del otoño,
pensamiento de España.*

*¿Tierra tan vieja que
no ha lugar a la esperanza?*

*Ultima hoja color
de cobre, oxidada.*

*Tierra de rabia, roja
semilla de la esperanza.*

*Mediodía del mundo.
Cielo azul de España.*

No es preciso escarbar mucho, a Otero le fluía oportuna savia esperanzadora. Y al enfrentarse con la palabra la dejaba animadora y animosa, horizonte de la autobiografía, de la propia vida expresada en paréntesis y problemas. Poemas, una romería de últimas y primeras banderas, las nunca doblegadas. Anhelos oterianos, creciente y unánime hasta desgañitarse en solidarias visiones. No se le dé más vueltas al asunto: toda su poesía es así, solar y amaneciente, nunca ennochecida, nunca desmoralizada.

PARA ACABAR (AUNQUE ESO RESULTA IMPOSIBLE)

Un poeta argentino, que también quiso suprimir barrotes al convivir y compartir de los hombres, Raúl González Tuñón, escribió exactamente lo que

le convenía—y le conviene siempre—a Blas de Otero: «entro en el pueblo y salgo en forma de poema». Atinado es el empuje y el enfoque de lo que ahí se expresa. Estar en lo más hondo, hacerse sementera sin soledad, y a partir de entonces se consigue exteriorizarse, se logra ir afuera, el ser y estar del hombre como maravillosa unión sanchoquijotesca y dulcineanas bodas del pueblo. El poeta vasco completa esa mirada compartidamente lúcida y soñadora con frisos que lucen como preciosas estrellas fugaces. Lo constante de cualquier edad de España y que se corrobora en la creatividad de citas sueltas oterinas. Como:

Yo os traigo un alba, hermanos...

O precisándolo de otro modo, con derrotero de voluntades que a todos atañen:

Humanamente en tierra, es lo que elijo.

O la madurez irresistible de la palabra, el camino que no se contamina ni por las buenas ni por las malas, y lo dice respecto a las palabras de la gente:

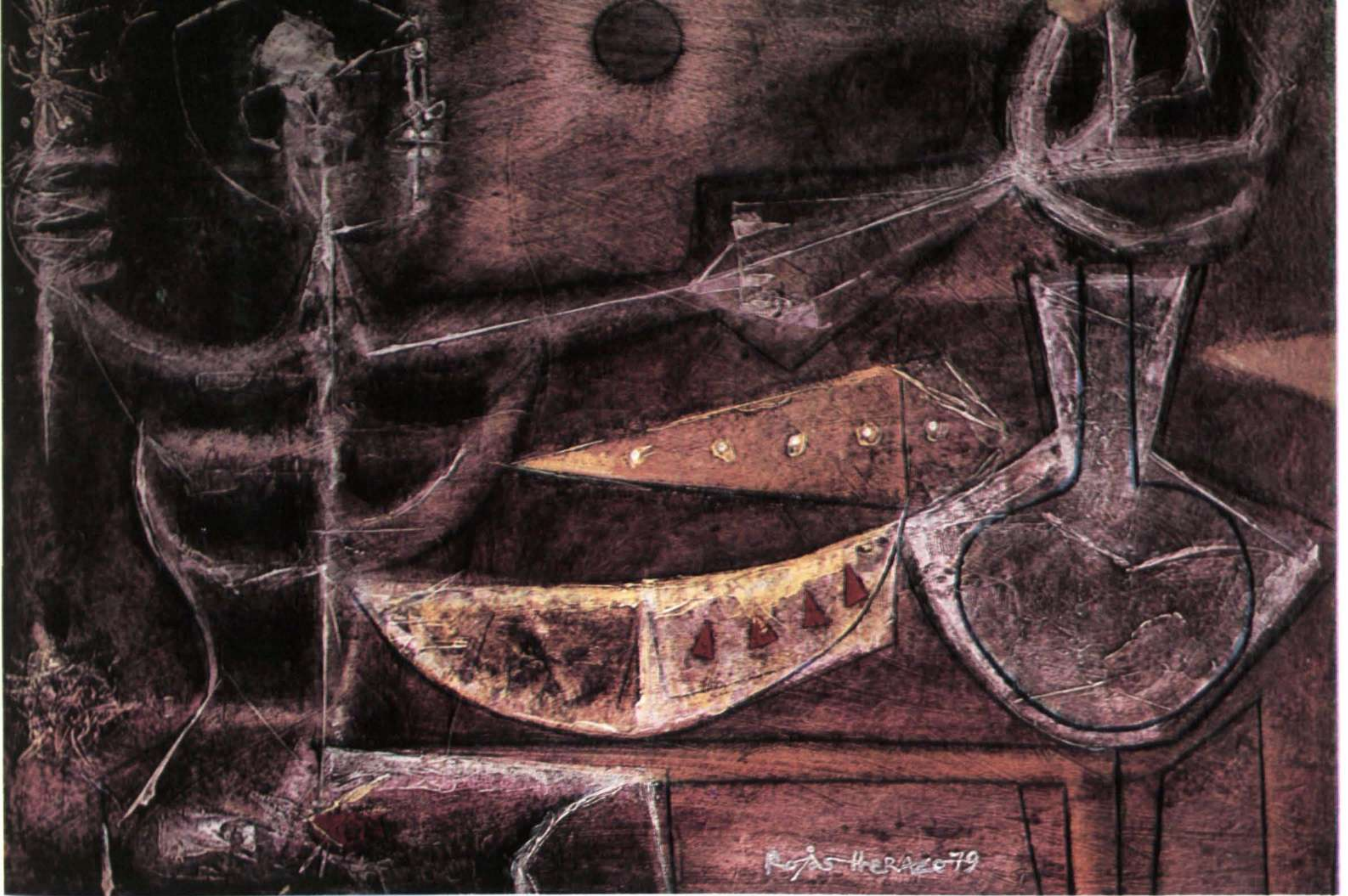
... andar, / como un arado, andar entre la tierra.

Pero la síntesis y la simbiosis se afinan y revolotean en una estrofa, y es:

*Ni una palabra
brotará en mis labios
que no sea
verdad.
Ni una sílaba
que
no sea
necesaria...*

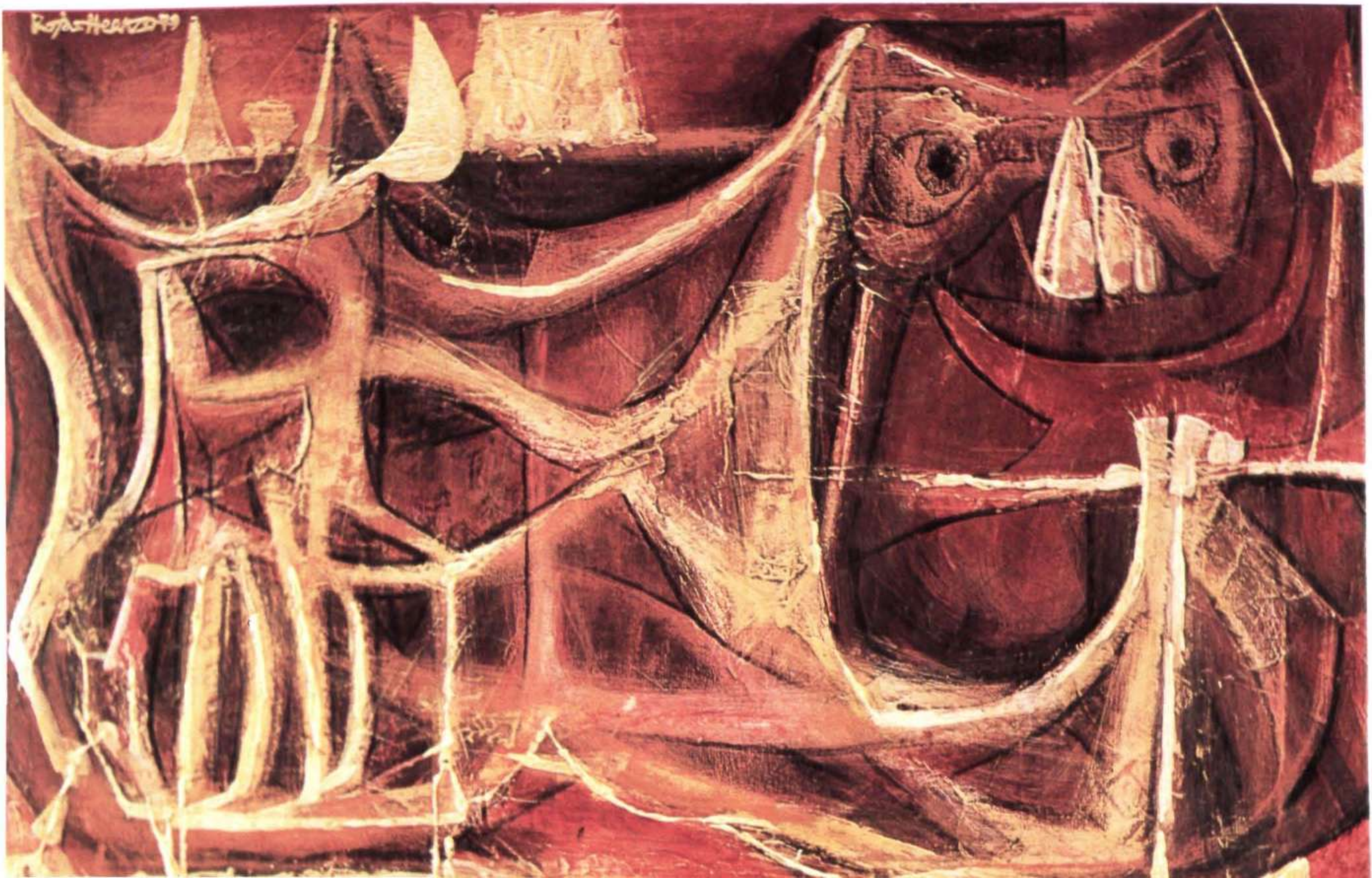
Emocionadamente, con la herencia del país en su sensibilidad, Otero ya había dialogado con el autor de *Las Meninas*; es el poema *Diego Velázquez*.

*Enséñame a escribir la verdad,
pintor de la verdad.
Que mi palabra golpee
con el martillo de la realidad.*



El huésped

ROJAS HERAZO



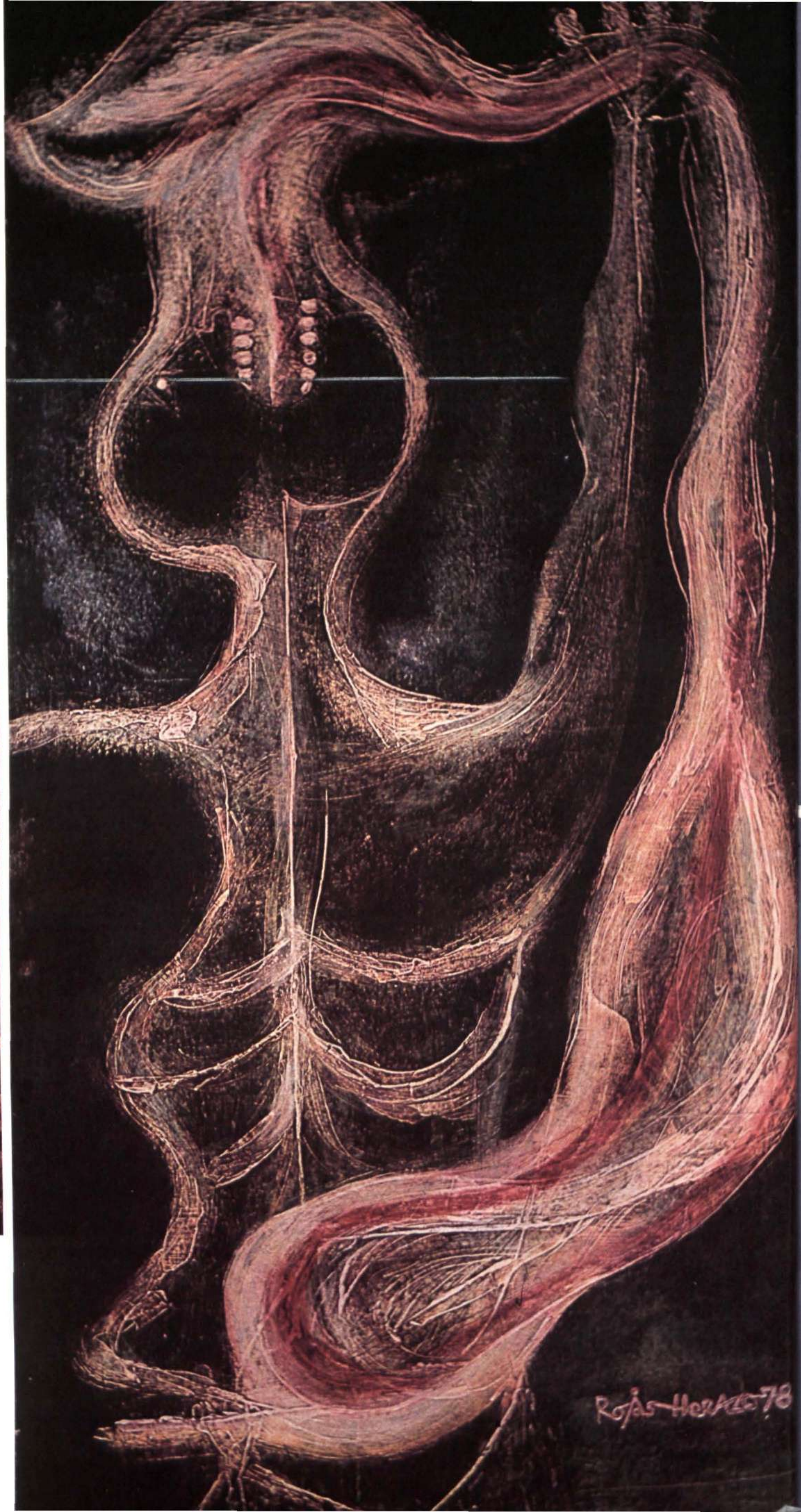
Cabeza de vaca
pudriéndose
en un patio



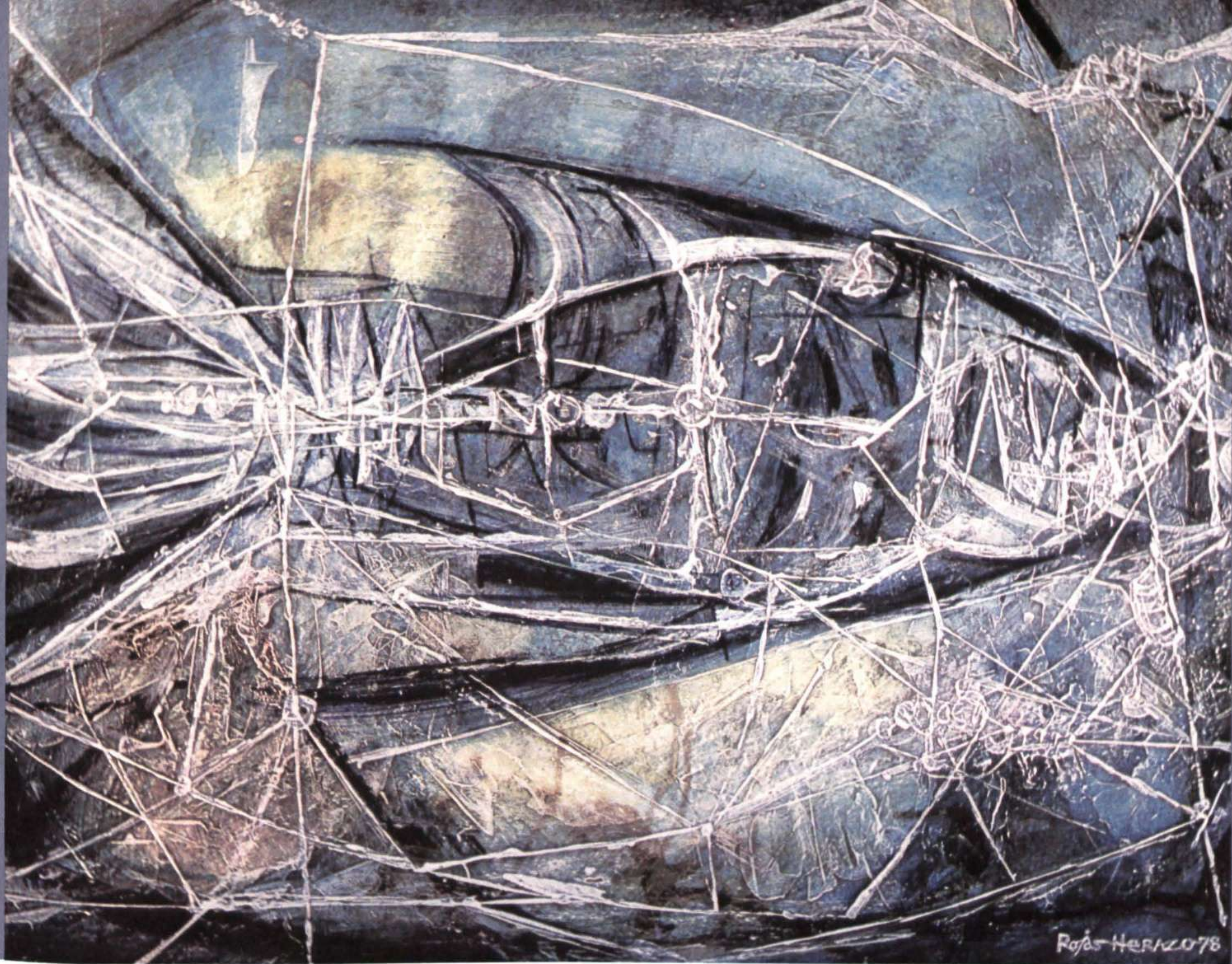
Bodegón de la consola



Flautista



Rogas Heras 78



Trasmallo con un pez azul



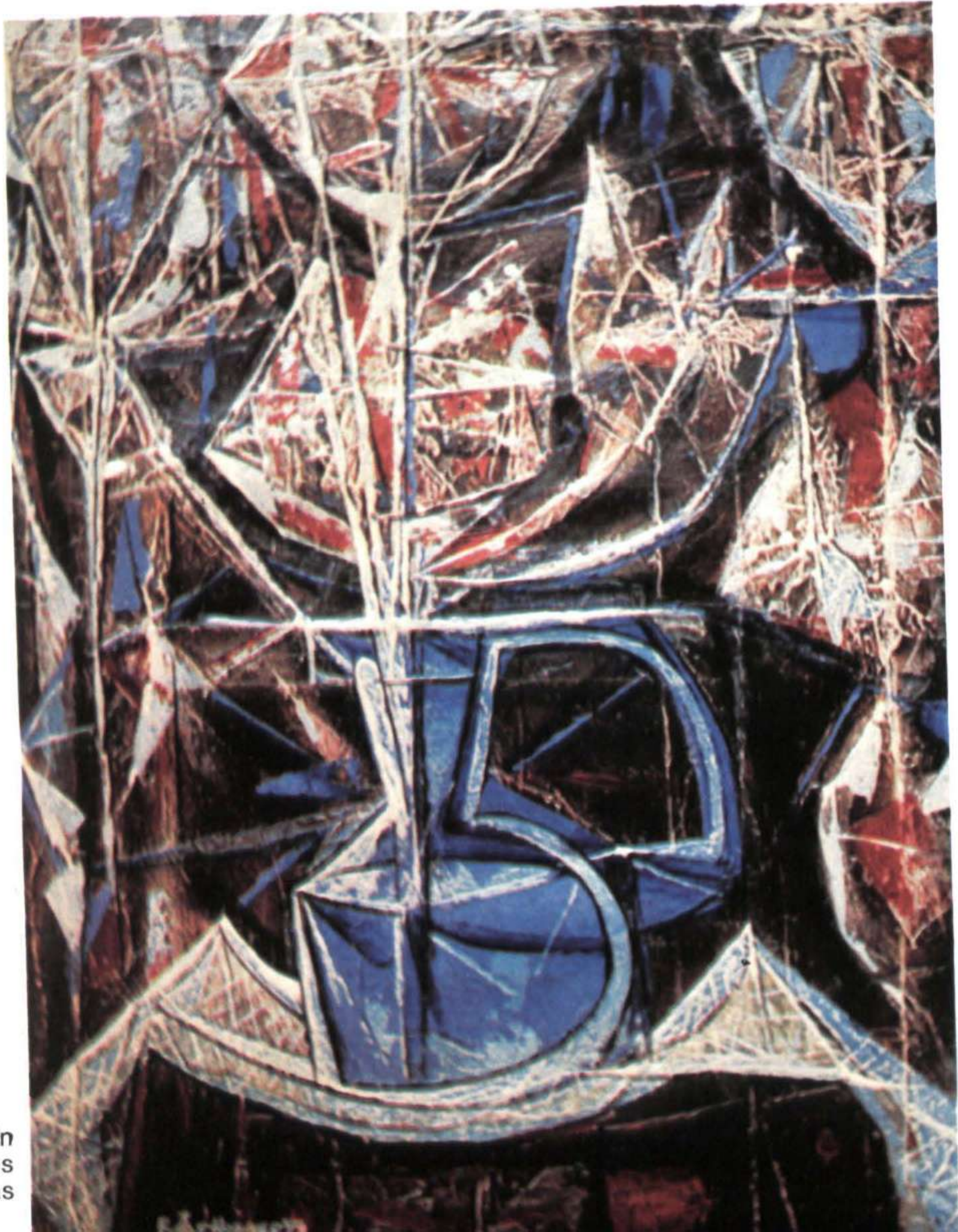
Bodegón del pez rojo



Vendedora de sábalo



Amantes



Jarrón
con flores
parásitas

UNA LECTURA TOTAL DE SANTA TERESA

VICTOR DE LA CONCHA: *El arte literario de Santa Teresa*. Ed. Ariel. Barcelona, 1978.

Dos son los riesgos que, en mi opinión, conlleva el tratamiento de la Mística por los estudiosos e historiadores de la Literatura (al decir «Mística» quiero referirme no a ese tipo de especial experiencia, de raíz religiosa, en sí misma, sino a su expresión en forma de textos literarios—y preconcebidamente literarios—; ya volveremos sobre ello). Los dos riesgos vienen de la índole específica de esa literatura; porque si como «literatura», genéricamente hablando, es explicable por referencia a la historia y la sociedad en que se produce, y si esos condicionantes—no determinantes—motivan en el escritor místico una experiencia de base similar a la de sus colegas de otros géneros, aquél añade una experiencia específica y de total primacía en lo creativo: la religiosa. De ahí resulta que en su estudio pueda incurrirse en dos desviaciones metodológicas: o enfocarlo desde esa especificidad aislada, suponiendo que el pensamiento religioso es un manto freático que recorre la Historia, al margen de toda contingencia y subordinación, aislado y autogenerativo en su esplendor espiritual, o negarse, por el contrario, a tener en cuenta esa especificidad, reduciendo toda manifestación de religiosidad personal a resultado de una «transferencia» compensatoria de frustraciones de casta o de clase. Y digo esto último no porque la hipótesis de esa transferencia no sea sugestiva, sino porque relega a un segundo plano la riqueza, complejidad y casuística de la motivación religiosa. La cual es imprescindible, no para alimentar doctrinalmente al lector moderno (que eso sería confundir la historiografía con la catequesis), sino para entender, con una objetivi-

dad histórica que pretenda ir al fondo de los problemas, los mecanismos creativos de los que han surgido esos textos místicos del pasado.

El estudioso de la Mística debe pues mezclar lo humano con lo divino, contradiciendo sabiamente la recomendación de Cervantes, y ésta es la actitud asumida por Víctor García de la Concha en su reciente y excelente libro sobre Santa Teresa, en cuya introducción hace suya la de Azorín sobre la conveniencia de adentrarse en la obra de la escritora siguiendo la pauta marcada por Fray Luis en el prólogo a la edición de Salamanca 1588: investigar la motivación religiosa como vía de intelección de lo literario, emprender desde el conocimiento teológico la significación del resultado estético: «al estudiar la estética teresiana (...) un análisis autónomo que prescindiera del planteamiento sobrenatural erraría la lectura de la obra». Para llevar a cabo su propósito, el autor se encuentra especialmente dotado, por unir al conocimiento de la Historia y la Teoría Literaria una formación teológica y una información sobre la historia de la Iglesia y la espiritualidad española poco frecuentes. De ahí la riqueza y el alcance de su trabajo, edifica-

Teamwork Pays.

BASF Australia. Ready, willing and able.

BASF

The BASF Group is a leading international chemical and pharmaceutical company. In Australia, BASF is represented by BASF Australia Pty Ltd, a subsidiary of BASF Aktiengesellschaft, Germany. BASF Australia Pty Ltd is a public company listed on the Australian Stock Exchange. BASF Australia Pty Ltd is a member of the BASF Group, which is a leading international chemical and pharmaceutical company. BASF Australia Pty Ltd is a subsidiary of BASF Aktiengesellschaft, Germany. BASF Australia Pty Ltd is a public company listed on the Australian Stock Exchange. BASF Australia Pty Ltd is a member of the BASF Group, which is a leading international chemical and pharmaceutical company.

do sobre tan sólido y omnicompreensivo fundamento.

Comienza planteándose el contexto biográfico, histórico y de casta de Santa Teresa («Teresa de Jesús en su circunstancia histórica», cap. 1) desde su ascendencia conversa, fundamentada por los estudios de Alonso Cortés, Homero Serís y Márquez Villanueva. Las noticias sobre la biblioteca familiar (clásicos latinos, Juan de Mena, poesía y prosa devota) nos informan del ambiente culto en que hubo de criarse, y que mal podía hacer de ella una «analfabeta inspirada». Cultura y religiosidad interiorizada concuerdan con la condición de converso; está probado que los conversos apoyaron económicamente las fundaciones teresianas, y que éstas fueron refugio de conversos.

Se estudia también, con detenimiento, la situación del Carmelo preteresiano desde 1450, y la significación sobre ese precedente de la reforma teresiana, también proyectada sobre el reformismo tridentino y sus antecedentes hispanos.

Víctor de la Concha empieza su capítulo 2 («La formación doctrinal y literaria de Teresa de Jesús») partiendo del errado tópico de la singularidad personal e incontaminada inspiración de Santa Teresa, para rebatirlo en todo lo que conlleva de negativa a considerar la obra de ésta como un producto cultural inserto en su tradición y susceptible de que se le señalen fuentes. Así, define tres estratos en la formación intelectual y doctrinal de Santa Teresa: la lectura de tratados de espiritualidad, la consulta oral a eclesiásticos doctos y confesores, y la atención a la predicación. Si el primero entra dentro del habitual planteamiento de las influencias literarias (una obra determinada, o un conjunto de ellas, repercuten en otras posteriores en el tiempo), los otros dos remiten con más exactitud histórica al mecanismo de difusión cultural en una época donde la lectura solitaria de un volumen escrito no era, como hoy, el sistema predominante de adquisición de conocimientos (y no olvidemos el hecho diferencial que es el sexo del escritor de quien se habla: no existía en su tiempo la posibilidad de que una mujer accediera a los cauces institucionalizados de adquisición de saber). Admitiendo como relevante para el caso de Teresa de Jesús una recepción oral de sabiduría, Víctor de la Concha abre perspectivas que un limitado positivismo se negaría, impidiendo por definición (dado el escritor y la época de que se trate) el acceso a las soluciones del problema.

En cuanto a las lecturas de la Santa, el hecho de que no conociera el latín, y la

publicación del *Índice* de 1559, limitan el terreno, que puede desbrozarse atendiendo a las referencias contenidas en la *Vida*, las *Moradas*, las *Constituciones* y el proceso de canonización. Esas referencias son de tres órdenes: 1.º libros de caballerías (al parecer, *Las Sergas de Esplandián* preferentemente) y de ellos el concepto de amor idealizado y su lenguaje y psicología, que no repugnan a la del amor divino; 2.º vidas de Santos; 3.º San Jerónimo, San Gregorio Magno, San Agustín, Kempis, Ludolfo de Sajonia en traducción de fray Ambrosio Montesino, Juan de Avila, Francisco de Osuna, Bernardino de Laredo. De estos dos últimos deduce Víctor de la Concha la proximidad entre la psicología religiosa de Teresa de Jesús y la teología «afectiva» de los Recogidos, desde cuya aproximación se explican muchos procedimientos estilísticos (imágenes y comparaciones tomadas de la vida cotidiana o de las zonas más humildes de la realidad) de los que no dan suficiente razón la clásica «familiaridad» y «humildad» teresianas. Las lecturas de la Santa, concluye el autor, remiten no sólo al Recogimiento, sino, con cierto grado de probabilidad no concluyente, a la espiritualidad erasmiana. En todo caso, a lo que de más vivo, sentido y personal había en la religiosidad española del XVI.

Una vez establecida la circunstancia personal e histórica y la formación intelectual, seis capítulos más estudian la obra literaria de Santa Teresa desde diversas perspectivas.

Víctor de la Concha sienta la necesidad de hablar de «estilos» teresianos frente al tópico de un estilo único, inspirado, desaliñado y avulgarado. Que la Santa era capaz de manejar con conciencia de artesano de la lengua diversas gamas expresivas, lo tenemos probado al cotejar los códices del *Camino de Perfección*. Frente a la idea común de un estilo teresiano improvisado, se advierten síntomas de una doble finalidad: singularización del lenguaje de la experiencia religiosa, junto a deseo de precisión en la comunicación de la misma experiencia. De lo primero resultan la coloquialidad, los rasgos de improvisación y espontaneidad; de lo segundo, la organización expositiva y el esquematismo doctrinal. Pero hay más: descubre Víctor de la Concha que Teresa de Jesús adaptaba su estilo a la índole de la obra y a las características del receptor. Este ingrediente racional, de matizaciones funcionales, descubierto en un tipo de expresión literaria tradicionalmente concebido como emanación fundamental de la sola sensibilidad, concuerda con la verdadera índole de la espiritualidad mística: religiosidad no sólo emocional, sino asimismo



doctrinalmente sustentada; no hay mística sin teología, como no la hay sin experiencia personal. De ese doble origen resultan dos limitaciones literariamente fecundas: si se trata de comunicar una experiencia, por muy fundada doctrinalmente que esté, no se podrá recurrir al lenguaje discursivo de una abstracta «ciencia de Dios»; y si esa experiencia es, por definición, inexpresable, habrá el místico de ir la cercando poco a poco, expresándola en circularidad por medio de cadenas de imágenes y comparaciones. Al análisis de estos fenómenos se dedica un capítulo entero, el 4.º, si el 3.º lo había sido a deslindar la ya expuesta pluralidad de los estilos teresianos.

El capítulo 5.º («Retórica teresiana») enlaza con los dos anteriores, no para afirmar la oposición de la escritura teresiana a toda retórica, aunque sí a la preciosista y autocomplaciente de un Guevara, y para entroncarla con la tradición agustiniana de liberación expositiva y de autenticidad comunicativa. Ejemplifica Víctor de la Concha sus puntos de vista con un análisis de la *Vida*, para desembocar tras ello en la discusión de las relaciones entre Mística y Barroco desde el punto de vista de las motivaciones de la expresión artística y sus procedimientos.

Profundizando en lo enunciado en el capítulo 4.º, el 6.º («Gramática literaria teresiana») estudia, desde el condicionante de inefabilidad propio de la experiencia del místico, el tipo de «expresión imaginativa» a que da lugar la contradicción de expresar lo inexpresable: símiles, alegorías, metáforas, símbolos; resultado de la necesidad de visualizar y ofrecer como alimento de la sensibilidad aquello de que sólo puede dar cuenta un discurso poético. Procedimientos que no resultan de voluntad alguna de alquitaramiento u originalidad intelectual, sino de la búsqueda de un máximo dinamismo comunicativo en tan difícil materia. Desde la carencia de orgullo de autor, propietario de sus hallazgos intelectuales, se explica que Teresa de Jesús no rehuya el uso de procedimientos mostrenco en la literatura religiosa, cuando son eficaces, por su familiaridad para el destinatario, en el constante esfuerzo de desintelectualizar el discurso, y evitar la posibilidad de un monólogo solipsista en el que el autor se exprese pero no se comunique. Desde estos presupuestos se hace un análisis de la alegoría teresiana del «castillo».

Al estudio de la lengua teresiana se dedica el capítulo 8: casticismos, rusticismos, arcaísmos y anomalías fonéticas son los rasgos léxicos más llamativos del uso teresiano de la lengua, y los que han servido tradicionalmente para caracterizar con

apresuramiento el estilo, la mentalidad y los propósitos de la autora. Víctor de la Concha recomienda algunas cautelas: reducir el supuesto caudal de arcaísmos en función del uso medio de la época, y no de nuestra conciencia lingüística de hoy; calcular porcentajes de uso de deformaciones vulgares, para calibrar con exactitud el verdadero grado de vulgarismo. Las conclusiones sobre el estudio del léxico son de gran interés por su novedad: primera, Teresa de Jesús no pretende hacer popularismo lingüístico, sus cotas no suponen una desviación notable con respecto al uso literario de la lengua en el XVI; segunda, sus arcaísmos han de atribuirse a la presión que sobre ella ejerce el género en que se encuentra instalada la literatura devota; tercera, su conciencia de la necesidad de adaptar el texto al destinatario es responsable de los rasgos de vulgarismo y cotidianismo.

El estudio de las series léxicas lleva a más conclusiones: la preferencia por los vocablos semánticamente concretos, visualizables y cargados de tensión afectiva y dramática.

Al nivel morfosintáctico corresponde la predilección, en proporción de tres y medio a uno, por lo sustantivo y verbal, frente a lo adjetivo y adverbial; la proliferación de diminutivos (y aquí vuelve García de la Concha a limitar la tópica originalidad teresiana refiriéndola al estilo del humanismo valdesiano); y la aproximación sintáctica de la lengua escrita a la lengua hablada, punto de vista más acertado que el tópico recurso a la «incorrección» de los escritos de la Santa, como demuestra el autor considerando diversos casos.

Un último capítulo trata de la lírica teresiana.

El libro de Víctor García de la Concha es el primer estudio omnicomprensivo y fundado que tenemos sobre Teresa de Jesús, y ello ha sido posible por la exhaustiva información y la pluralidad de enfoques manejados por el autor. Profusamente documentado, con una visión de la obra teresiana no desde una singularidad que deformaría su significado, sino por referencia a la tradición y literatura devota y profana de su tiempo. Fundamentado en las posibilidades explicativas que, cada una en su terreno, ofrecen la erudición, la Historia, la Teoría Literaria y la Teología. Escrito en impecable y claro lenguaje que permite una asimilación progresiva y produce un notable placer de lectura. Y, sobre todo, destructor de tópicos con los que hasta ahora se había conformado la historiografía literaria.



Si no siempre entendidos, siempre abiertos

UN DRAMATURGO DEL XVI: HOROZCO

SEBASTIÁN DE HOROZCO: *Representaciones* (Ed. F. González Ollé). Madrid, Clásicos Castalia, 1979.

Frente a la extensa e intensa bibliografía sobre el teatro del siglo xvii, el del xvi no ha tenido la misma suerte, aunque no sería justo dejar de citar estudios de conjunto tan valiosos como los de Frolidi, War-dropper, Crawford, Surtz u obras sobre aspectos particulares como las de Hermenegildo, Gillet, etc. La falta de ediciones asequibles de textos importantes en la historia evolutiva de nuestro teatro del xvi, los problemas de cronología, de clasificación, de variedad temática testimoniada por obras que emergen como islotes aislados, el proceso de comercialización que no surgió sólo de la mano de Lope de Rueda, la reacción teatro-público... son algunos de los aspectos que esperan la iluminación del dato y de su posterior interpretación. Resulta cómodo reducir la historia de un teatro a unos pocos autores fundamentales como hitos que conducen a la comedia nacional del xvii o como testimonio de unos temas y estructuras dramáticas dominantes y pretendidamente generalizables. Las cosas, insisto, no son tan sencillas, y ahí están, por ejemplo, las piezas sobre temas de la historia contemporánea, o para celebrar acontecimientos familiares, el teatro mariano, de tema de peregrinos..., que nos ponen ante una pluralidad de motivos dramáticos que esperan una sistematización para conocer lo que «veían» los espectadores del xvi, además de las obras de Enzina, Fernández, Naharro, Rueda, etc.

Me parece fundamental la labor de editar a los dramaturgos del xvi menos conocidos pero con aportación importante a la historia del teatro nacional. El profesor González Ollé había publicado ya la obra de un dramaturgo importante en el proceso hacia el auto sacramental como es López de Yanguas, también se había ocupado de Rueda, Pradi-

lla y nos da ahora su cuidada edición de las *representaciones* de Sebastián de Horozco, quizá más citado y conocido por la proximidad de una escena de su *Representación evangélica* con el *Lazarillo*, que por los auténticos valores de su teatro. Con todo, no hemos de olvidar que, en un margen corto de años, Horozco ha sido editado y estudiado por Jack Weiner (1975) y por Oleh Mazur (1977) y ahora por González Ollé, atención impar —y merecida— en comparación con otros autores teatrales del período.

El profesor González Ollé, a la luz de los pocos datos ciertos que se conocen, traza el perfil biográfico de Horozco y me parece importante la referencia a su formación y profesión jurídica, así como su vinculación al Santo Oficio y el odio de los judíos por su rigor contra ellos. Nos explicaría esto, en parte, el alcance de su doctrina y la pretendida sátira costumbrista y la preferente dedicación a la profesión jurídica, tanto que «la actividad literaria se presenta como una ocupación marginal» (p. 9). Sin embargo, no es escasa su obra, que incluye desde la prosa histórica o la crónica local a la recopilación de adagios, refranes, proverbios, junto con cuentos —no conservados— que serían fundamentales, como dice González Ollé, para el discutido problema de su autoría del *Lazarillo* y, por fin, poesías recogidas en *Cancionero*, que incluye también obras teatrales.

González Ollé estudia el variado contenido del *Cancionero*, así como las características del manuscrito y sus curiosas vicisitudes históricas. Junto a poesías dentro de la «corriente tradicionalista castellana», de carácter circunstancial y más inclinadas a la sátira que a la emoción lírica, figuran obras poéticas de otros autores y cuatro obras dramáticas: *Parábola de San Mateo*; *Historia evangélica de San Juan*; *Entremés*; *Historia de Rut*. Por su parte, Oleh Mazur —a diferencia de González Ollé—, incluye dentro del teatro de Horozco el *Coloquio de la muerte con todas las edades y estados*; tema, como es sabido, de frecuente presencia en la dramaturgia medieval, aunque en muchas obras siga planteándose la duda de si deben entrar o no dentro de los límites del género dramático.

Muy interesante me parece el breve análisis que hace González Ollé de los términos *entremés* y *representación*, que podría haber relacionado con la problemática de la terminología teatral en el xvi, que está exigiendo un sistemático estudio del que podrían desprenderse importantes conclusiones sobre los distintos géneros teatrales llevados a escena. También entran en la consideración de González Ollé otros términos teatrales como *acto*, *argumento*, *prefacio*, *introito*, que deberán formar parte de ese estudio global a que he aludido del que tan necesitados estamos.

Las acotaciones de los textos dramáticos del xvi —también las del xvii— plantean no pocos problemas, no sólo respecto a su autenticidad, sino a su materialización, quiero decir a la forma de hacerlas reales en un escenario. González Ollé somete a crítica las acotaciones que aparecen en nuestro dramaturgo y se inclina a atribuir las al copista, lo que es no sólo importante desde un punto de vista textual, sino en lo que afecta a la concepción espacial que el propio Horozco tenía de su teatro y como síntoma del modo de proceder de los dramaturgos.

El estudio pormenorizado de las cuatro piezas que edita, desde distintos niveles de análisis, sin olvidar la importancia de la riqueza de ti-



pos y situaciones del teatro de Horozco y las posibles influencias, da paso a una consideración detenida de la lengua de las *Representaciones* de Horozco. Apenas se ocupa de la debatida cuestión del sayagués y su mayor o menor arbitrariedad; quiero decir su carácter o no de «dialecto» específicamente teatral. En conjunto, las características de la lengua de los dramas de Horozco son, a juicio de González Ollé, el arcaísmo y el polimorfismo. A continuación, señala algunos rasgos lingüísticos destacables, a nivel fonético, morfológico y léxico. Habría sido útil que se hubiera detenido en

la lengua literaria, aunque en ella inciden, cierto es, las valiosas notas que acompañan al texto. Desde el monumental estudio de Gillet ha habido algunas aportaciones parciales al estudio de la lengua de nuestro teatro del xvi y es que su riqueza y articulación de niveles es elemento que requiere especial atención.

No querría dejar de mencionar el esmero en la presentación del texto, tanto por lo que se refiere al trabajo de González Ollé como al cuidado gráfico, norma ya habitual en Clásicos Castalia.

Aunque la base del modo de hacer de Horozco siga siendo, como en

tantos dramaturgos religiosos del xvi, la articulación de comicidad y sátira con contenidos serios para esa funcionalidad de combinar provecho y deleite —como estudia atinadamente R. Hess— el teatro de nuestro dramaturgo incorpora una riqueza de caracteres, de costumbres que no lo hacen desmerecer junto a los autores teatrales siempre citados en las historias de la literatura. Por presentarlo en edición rigurosa, y a la par asequible, merece reconocimiento el trabajo de González Ollé.

J. M. DIEZ BORQUE

MARIO LOPEZ, UN PAISAJISTA ANDALUZ

Decía, graciosamente, José María Pemán, que hay nombres que se enredan como las cerezas. De la palabra *Cántico* derivanse los nombres de *Ricardo Molina—Pablo García Baena—Juan Bernier* (por favor, respeten los guiones), y de este trío fundador de la mentada revista cordobesa, los de *Mario López* y *Julio Aumente*, que ocupan, pues, un segundo plano. La ventaja de la existencia de un grupo es que sus componentes participan al mismo tiempo de una proyección, en este caso favorecida por un período de homenajes, como desagravio, aseguran, al silencio anterior. Es de esperar que a las exaltaciones indiscriminadas sucedan los análisis objetivos.

Ofrezcamos algunas referencias bio-bibliográficas de Mario López. Nació en Bujalance (Córdoba) en 1918. Hizo el Bachillerato en el Instituto Escuela de Madrid. Intervino desde el primer instante en el alumbramiento de *Cántico*. Es labrador. Reside en su pueblo natal, vértice de la campiña de Córdoba. En realidad, sólo ha publicado dos libros de poesía: *Garganta y corazón del Sur* (1951) y *Universo de pueblo* (1960) (este dato le iguala con Julio Aumente). Ha reunido en *Antología poética* (1968) una muestra de ambos títulos más algunos inéditos. Repite con mayor amplitud esta faena en *Universo de pueblo* (*). Hace poco dio a conocer *Nostalgario andaluz*, prosas de tono lírico.

Abelardo Linares ha trazado el prólogo de este volumen, y anticipo que con algunos aciertos, tanto por su examen del grupo en general como de Mario López en particular. Está bien que subraye el neomodernismo y la adscripción a un tipo de poesía, después de todo, nada pura. Ahora bien: ¿puede afirmarse que *Cántico* era una isla en la mediocridad ambiente? Entiendo que esa es una afirmación falsa y aún más si se funda en la dicotomía *Garcilaso-Española*, que A. L. califica usando los tópicos consabidos: *acartonamiento-berroqueña fórmula social-realista*. Una sumaria mirada a la poe-

sía de la década 1940-1950 desbarata de inmediato esa opinión simplicísima y partidista, mediante la que se pretende *vestir un santo para desnudar a otro*, costumbre, por cierto, muy española. Item más: añadir al grupo a *Vicente Núñez*, quien, con más de cincuenta años, sólo ha publicado un libro y no tuvo participación en la etapa de la revista, resulta arbitrario. A. L. dice que la exigua producción de *Bernier*, *Mario López*, *Aumente* y *Núñez* no es debida a que se les haya agotado la capacidad creadora. Es una noticia reconfortante. Lo que ocurre es que, según el criterio común, el movimiento se demuestra andando. Pero no perdamos de vista que ha habido siempre contumaces aficionados a no publicar, y algunos son gloriosos.

Yendo al nudo del asunto —o sea, a la obra poética de Mario López—, señalemos que el autor, en un breve preliminar, autoanaliza las coordenadas de su quehacer y demuestra que conoce perfectamente sus entresijos. Poeta consciente, a las claras, sabedor de sus limitaciones. El, al fijar tres apartados —*El pueblo*, *El paisaje*, *El Sur de España*— facilita el estudio de lo que lleva su firma.

Recuerdo unos versos de Mario López, estampados en el *Córdoba*, que pertenecen a la antehistoria del poeta (1944 ó 1945). *Coleccionista de tardes / en mi balcón señorial*. Hay en ellos dos notas muy significativas: una, la inclinación al paisajismo; otra, la posición social del contemplante. Ambas se hallan muy visibles en todo lo que el lírico bujalacense ha compuesto.

Nada extraño es que esta recopilación empiece con un poema que se titula *Lejanía de Córdoba (paisaje de otoño)* y posee un inequívoco perfume lorquiano (del Lorca de los coloristas alejandrinos). En ese grupo de poemas, no incluidos en volumen, *La última casa*, fechado en 1948, prueba la inclinación hacia lo real y, a la vez, angélico.

Garganta y corazón del Sur (1951) arranca de una invocación al aire, divinizado muy estéticamente. En seguida se aplica Mario López a

(*) Mario LÓPEZ: *Universo de pueblo*. Universidad de Sevilla. Colección de Bolsillo, 11,5 x 19 cm., 170 pp.

tu técnica de cuño impresionista, a sus cuadros-poemas, en los que puede percibirse el rastro de Federico de Granada, quien, a su vez, había recibido el influjo de Juan Ramón Jiménez. Una costumbre de éste —abrir paréntesis y usar los puntos suspensivos— la adopta Mario López. Pocos rasgos de traza ágilmente barroca bastan para que el mundo exterior, campesino y pueblerino, vaya emergiendo. El poeta acierta a resumir lo contemplado y a superar el mero apunte descriptivo. Los poemas enlazan cosas, pero sometidas a la elaboración imaginística, manadero de belleza.

En los ojos del poeta va la niñez y la memoria nostálgica. De ahí que superponga, con frecuencia, a la plástica natural el plano temporalizado de las evocaciones. Es curioso observar cómo al suscitarlas, el estilo de Mario López se asencilla e incluso prosifica, rompiendo también los ritmos habituales. Lo que no cambia es su gusto por no apurar nunca el motivo ni su realización, con lo que todo suele quedar deliciosamente suelto y sugerente.

Es indudable que la religiosidad de Mario López aparece diferenciada de la que se advierte en los otros miembros del grupo *Cántico*. Aquí podemos hablar de un poeta católico que se siente próximo a las devociones populares de su tierra. *El Angel Custodio de Cañete de las Torres* —recuerda a *Francis Jammes*, aunque el autor afirma que aún no lo había leído— es una encantadora estampa donde se entrecruzan el verbo elaborado y el coloquial. Ese acento religioso procede siempre de alguna llamada de fuera. Otros ejemplos de él son *Vieja Semana Santa* y *Geórgica de Nuestra Señora del Campo*.

De la memoria nace la melancolía. El pasado, en el verso de Mario López, más que personal es de una estirpe y, a veces, su emoción la provoca algo que no guarda relación íntima con el poeta; así el *Ubi sunt de muchacha lejana*, uno de sus poemas más logrados.

A esas dos bandas —en la una predomina el color y en la otra cierto temblor— es preciso añadir una tercera: la de la realidad más directa, o de *surco vivo*. *Las barandas* —eviden-

cia de una rotunda separación de clases— y *Casino de octubre*, que acusa la dependencia de Antonio Machado, pertenecen a la zona antedicha, que Mario López extendería pronto para centrarla en *Universo de pueblo* y, como puede comprobarse, en la faena que siguió a este libro y supone, hasta cierto punto, una perspectiva socializada. Véanse, a este respecto, *Pueblo. Vista general* y *Pueblomuerto*, donde una estricta relación de vocablos es suficiente para comunicar las realidades que constituyen una pequeña población y su contorno unidos a la existencia diaria del autor.

Por ahí, por ese tratamiento de sucesiva sobriedad, camina el estilo de Mario López, que aspira y logra ir desentendiéndose del barroquismo de escuela y ceñirse, por ende, al terreno, lo que es común en *Del campo y soledades*. El impresionismo deja paso a un realismo que da mucho relieve a lo espacial, lo desnuda de la atmósfera evanescente y ordena la dicción en forma de bloques de pocas sílabas.

Resulta evidente que esta última característica contribuye a que Mario López se distancie de algunas connotaciones del grupo *Cántico*. Ya su catolicismo sin injertos paganizantes y su filosofía conservadora y tierna le separaban de sus compañeros, en beneficio de la personalización. Mario López no se ha apuntado nunca a ninguna actitud decadente. Ha sido fiel a un equilibrio vital y a una nada ambigua concepción del mundo.

He aquí un poeta, andalucísimo, que puede repetir la famosa afirmación: *Mi vaso es pequeño, pero bebo en él*. Su autenticidad le impide salir de lo que le es cotidiano. Cuando trata otros temas no logra iguales aciertos como ante su paisaje de la campiña. *Coleccionista de tardes / en su balcón señorial*. En un poema de 1945 leo: *Coleccionista de tardes / viendo los barcos pasar*. Para Mario López, mirar las cosas es inventariarlas. Mirar las cosas es transmitir la atmósfera —embellecida o tal cual es— que a ellas envuelve. Para Mario López, como decía Góngora, ser poeta es ejercer *el oficio de los ojos*.

JIMENEZ MARTOS

ESA DISTANCIA ENTRE LO PASADO Y EL RECUERDO*

JOSE MARIA GOMEZ SANJURJO: *Poemas*. Editorial Losada, S. A. Buenos Aires, 1978. 135 pp.

Nos resulta más que imposible —incluso para aquellos que de alguna u otra manera nos interesamos por las distintas tendencias y las nue-

vas manifestaciones poéticas— llegar, al menos, a un pequeño conocimiento —conforme a nivel de noticia, y ya sería algo— de obras que han ido permaneciendo en el desconocimiento por miles y una razón nada ajenas a nuestros días. Claro que pretender dominar —a cierta escala— la producción poética de la América Latina, aun sin olvidar nuestra coincidencia lingüística, sería como sobrevolar en permanente vuelo de pájaro —y pájaro *Concorde*— sobre letras, obras y naciones.

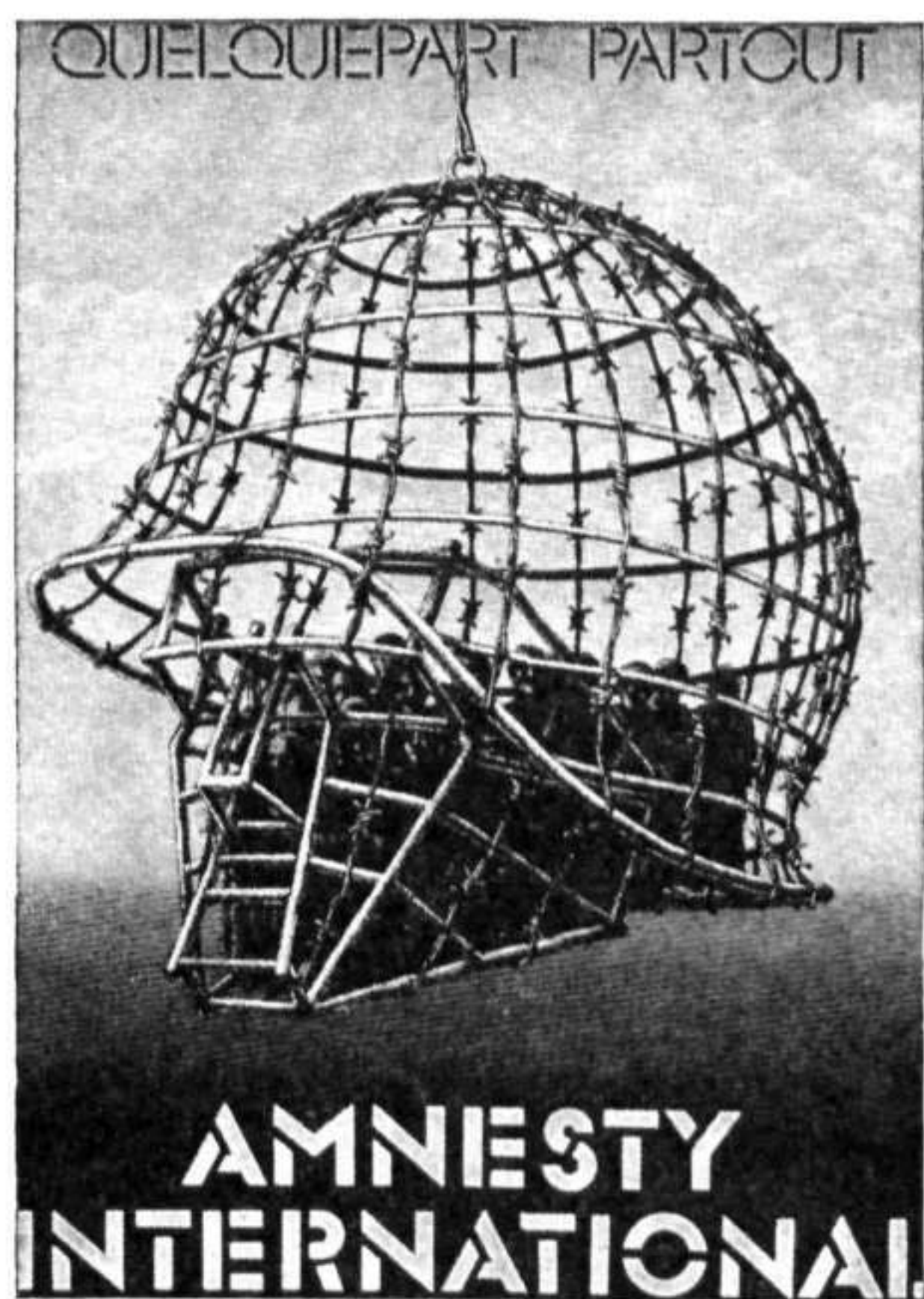
Antes de entrar en un análisis estilístico y formal de la obra, *Poe-*

mas, de José María Gómez Sanjurjo, sería necesario dar una panorámica general y a muy grandes rasgos del entorno temático, generacional y contextual de la trayectoria poética contemporánea del Paraguay, y así poder situar a Gómez Sanjurjo en el lugar que como poeta supo hacerse. El otro resultado inherente ya en tal explicación es obtener esa pequeña nota sobre las distintas promociones poéticas paraguayas, coincidentes en ciertos aspectos con nuestra poesía por ir a la zaga tanto en acontecimientos como en movimientos literarios.

LAS PROMOCIONES DE VANGUARDIA

Tres fechas capitales señalan Francisco Pérez-Maricevich y Roque Vallejos (1) como nacimiento de estas tres promociones literarias: 1940, 1950 y 1960. Estas tres promociones van a seguir una nota común e identificadora, salvando sus distintas variantes, dominantes en sus temas: lo nacional-político y lo social. Ya a partir del año 1934, en que de alguna manera la española Josefina Pla (Isabel de Guerra, nacida en 1909) va a tomar las riendas literarias de la nación como precursora de esta vanguardia junto con Hugo Rodríguez-Alcalá con *Estampas de la guerra*; Arnaldo Valdovinos con su obra *El mutilado del agro*; Julio Correa que inicia la poesía social; José Concepción Ortiz, precursor de la literatura existencialista, y Ortiz Guerrero, la poesía paraguaya va a dar un viraje desde una significación romántico-modernista a una postura política, social y existencial. Será con el Grupo del 40, como afirma Pérez-Maricevich, cuando la poesía paraguaya alcance conciencia de sí, ya que «antes de esta fecha, más bien, de ese núcleo de artistas, hay poetas, sí, pero no hay poesía orgánica».

La promoción del 40, en la que van a participar algunos precursores, como la poeta española Josefina Pla, va a desencadenar, mediante sus temas y fuerza expresiva, una serie de denuncias a una determinada situación política que los envuelve, influidos también por los poetas románticos alemanes, en un ambiente angustioso y de inquietudes tanto metafísicas como políticas. El tema social en esta promoción se va a hacer cada vez más concreto, hasta llegar incluso al panfletarismo político, llevado como es normal en tales circunstancias, que muy pronto los conduciría a un conflicto nacional, la guerra civil del 47. Sus componentes: Josefina Pla (hacemos alusión aquí a algunos versos que serán clave temática en el momento: *La trinchera en acecho es ya casi una fosa. / El surco que a los muertos abráis será trinchera. / Como han de alzarse un día, no necesitan losa. / Sembrad, enterradores, cara a la primavera*), Campos Cervera, muerto en la guerra civil, y José Antonio Bilbao, que como portavoces de una poesía de circunstancias responden en casi su totalidad a una determinada intención político-social. Habrá otros con



ciertos matices parnasianos, surrealistas, quevedescos y nerudianos, como González Alsina y Oscar Ferreiro, que darán más amplitud a la resistencia cultural del momento.

La promoción del 50, compuesta por poetas como Elvio Romero, Villagra, Manuel E. B. Argüello, Ramiro Domínguez, Gómez Sanjurjo, Rubén Bareiro y María Luisa Arce, surge desde un panorama desolador. Volver a empezar después de una guerra civil que los había conducido a la desorientación les hace centrar sus temas en el hecho político, pero dando una visión más amplia hasta profundizar en la misma realidad humana. Roque Vallejos nos hace ver que en estos momentos no es el poeta quien actúa en su protagonismo, sino que es la misma poesía: «Que no existen poetas, sino poesía (...), rescatar al poeta de la marea celestial que lo levanta por encima de la realidad humana, y lo circunscribimos a una circunstancia concreta, donde su conducta sería la del hombre común, ni ángel ni demonio, sino simple visionario y artifice de su sensibilidad.» Hasta precipitarnos, incluso, en una incertidumbre presente mientras estamos viviendo. El mismo Gómez Sanjurjo nos dirá: *La tierra, sí, se abre, y nunca / se hace posible decir / dónde queda el sitio, / el simple sitio que elegir / para vivir. / Mientras la vida dura, qué lejos / el lugar para morir.*

La promoción del 60 ahonda aún más la misma temática desde el lenguaje, no como fin esteticista, sino como experiencia y propio contenido poético. De ello hablaremos en el análisis de la obra *Poemas*. Esta generación coetánea, y en cierto modo paralela con poetas

alemanes, como Stadler, Trakl, Stram y Lichtenstein, sin olvidar la dominante corriente existencialista, obras de Sartre y Camus, aceptan todos los compromisos dentro del signo de la inconformidad frente al mundo, poniendo en duda y en tela de juicio, en contienda con la «razón racionalista» —en su actitud ordenadora y totalizante— y todo tipo de institucionalismos: religión, ordenación social, estado, familia. Se lanzan en busca de la auténtica utilidad y realización del hombre. La postura de estos hombres del 60, Esteban Cabañas, Roque Vallejos, Pérez-Maricevich, Miguel Ángel Fernández, es abierta y violenta a la vez, de innovación e indagación en el lenguaje poético, complicado y sencillo en un mismo poeta como Nelson Roura y René Dávalos, ya un tanto aislados de la promoción.

¿UNA OBRA EN SOLITARIO?

Ya he dicho en líneas anteriores que al hacer este repaso generacional pretendía hacer algo distinto de dar un simple conocimiento de la poesía paraguaya. La de relacionarlo con la obra de Gómez Sanjurjo. Y doy cierta importancia a esto porque dos teóricos de la literatura de su país marginan al poeta en cuestión alejándolo del interés temático-literario, no cronológico (ver el *Índice de la poesía paraguaya*, de Buzó Gómez (2), de la promoción a la que pertenece. Roque Vallejos, con no poca ironía, nos dice: «Y hasta el propio Gómez Sanjurjo, el más aristocrático, leve, exquisito poeta de su promoción, muestra el lampo de su queja tras las palabras frágiles de sus transparencias poéticas.» Pérez-Maricevich, de una manera crítica más punzante, dirá que su poesía «o se queda callada, acaso noblemente callada, por ausencia del coletazo de la angustia o porque se encuentra en una encrucijada de tensiones». Esto nos hace penetrar de una forma ya directa en la obra de Gómez Sanjurjo.

Es cierto que, y creo que para bien del autor como poeta, su obra estilística y formalmente se manifiesta distinta del resto de sus compañeros —si bien es verdad, y todo hay que decirlo—, no tengo un conocimiento completo de todos ellos, nada más que el que he podido obtener al consultar la *Antología de la Poesía paraguaya* (3), la *Antología Crítica*, de Vallejos, y la obra de Sinforiano Buzó *Índice de la*

(1) ROQUE VALLEJOS: *Antología Crítica de la Poesía Paraguaya Contemporánea*. Editorial Don Bosco. Asunción, Paraguay, 1968.

FRANCISCO PÉREZ-MARICEVICH: *La Poesía y la Narrativa en el Paraguay*. Editorial del Centenario, S. R. L. Asunción, Paraguay, 1969.

(2) SINFORIANO BUZÓ GÓMEZ: *Índice de la Poesía Paraguaya*. Ediciones Nizza. Asunción, Paraguay, 3.ª edición, 1959.

(3) *Antología de la Poesía Paraguaya*. «Revista Amistad». Buenos Aires. Año IV, septiembre-diciembre 1961.

poesía paraguaya. Si esto puede valer para dar mi opinión, y mi opinión, repito, valga. Al fin puedo decir que no me arriesgo por los dichos, sino por los hechos, en este caso poéticos.

Creo que la obra de Sanjurjo no es una aventura de inspiración en solitario—desconozco su biografía, aquí, digo, entra en análisis su obra lejos del interés en este asunto—y compromiso del grupo. Esto de los grupos viene bien a los teóricos de la literatura y para aquellos de afán teorizante, siempre limitando en fechas y momentos. Nuestro poeta no se aparta para nada de la problemática en la que se encuentra embarcado el hombre, de la situación que le está tocando vivir. Lo que sucede es que su preocupación va mucho más lejos, y aunque menos localista, es cierta y auténtica: *Sigue la línea, sigue / el alambrado, el poste, la tranquera / que se ha de abrir cuando descanses, / desensilles, y amanezca. / Sigue la línea / de tanto campo ajeno que te encierra.*

Sí existe en él una cierta desconfianza en el lenguaje, que lo aparta de los demás: *No sé qué valor le queda / a la palabra, / pero alzo la voz...* Hay que decir que es solitario su estilo, su mismo lenguaje de insinuación: *Fue simple. Nada queda / cuando la palabra se deshace / entre dos personas que no tienen / casi de que hablarse.* Y su forma poética en unos mismos momentos y circunstancias. Esta diferencia se aprecia más en la primera parte del libro, parte que viene a entroncar, de manera precedente, con la problemática de la Promoción del 60. Si alguno es semejante a él, tal vez sea Rubén Bareiro. Pero Gómez Sanjurjo no se considera de ninguna manera ajeno y evasivo, sino confiado en el lector.

LO IMPOSIBLE DEL DESEO

Es curioso encontrar en todo el libro, *Poemas*, dos únicas citas: una de Raine María Rilke y la otra de Luis Cernuda. Tanto una como otra nos expresan la insatisfacción, la incertidumbre del hombre ante lo que le rodea. Sin duda que conocía, y muy bien, *La realidad y el deseo* del poeta sevillano. La soledad, el deseo y la evaporación de la realidad de lo ya vivido en sucesivos y distintos tonos en sus versos, como si estuvieras desviviendo una historia que / sin embargo has querido / y a veces te asombra recordarla con cariño todavía, van a ser una dominante en su argumentación poética; colocándonos en una situación inquietante, donde liberarnos no es nada fácil cuando nuestras posesiones, al instante, nos

son desposeídas. La búsqueda de un humanismo nada abstracto ni teórico, ya que su obra rebasa los ámbitos puramente literarios, unido a las condiciones en que el hombre tiene que vivir, condiciones que junto a él son históricas, que coinciden y se ajustan a entornos, lugares y tiempos concretos, como reflejo de nuestra vida diaria sin sentido en la que no vemos claro, y en la que no podemos llegar más lejos porque no podemos. No existen soluciones en su poesía. La solución es nuestra y personal en cada uno; cuando nos *Cuesta decir: / No, / no es nada. / Cuesta callar, y ver / la sombra de la tarde larga / caída entre sus ojos con la misma / sombra de una tarde pasada.* Esa incertidumbre va a cargar de un cierto pesimismo su poesía—poesía del serse—y su posición en una presencia infinita del lenguaje como prolongación de la misma personalidad atormentada por los dudosos caminos, como nos diría André Gide.

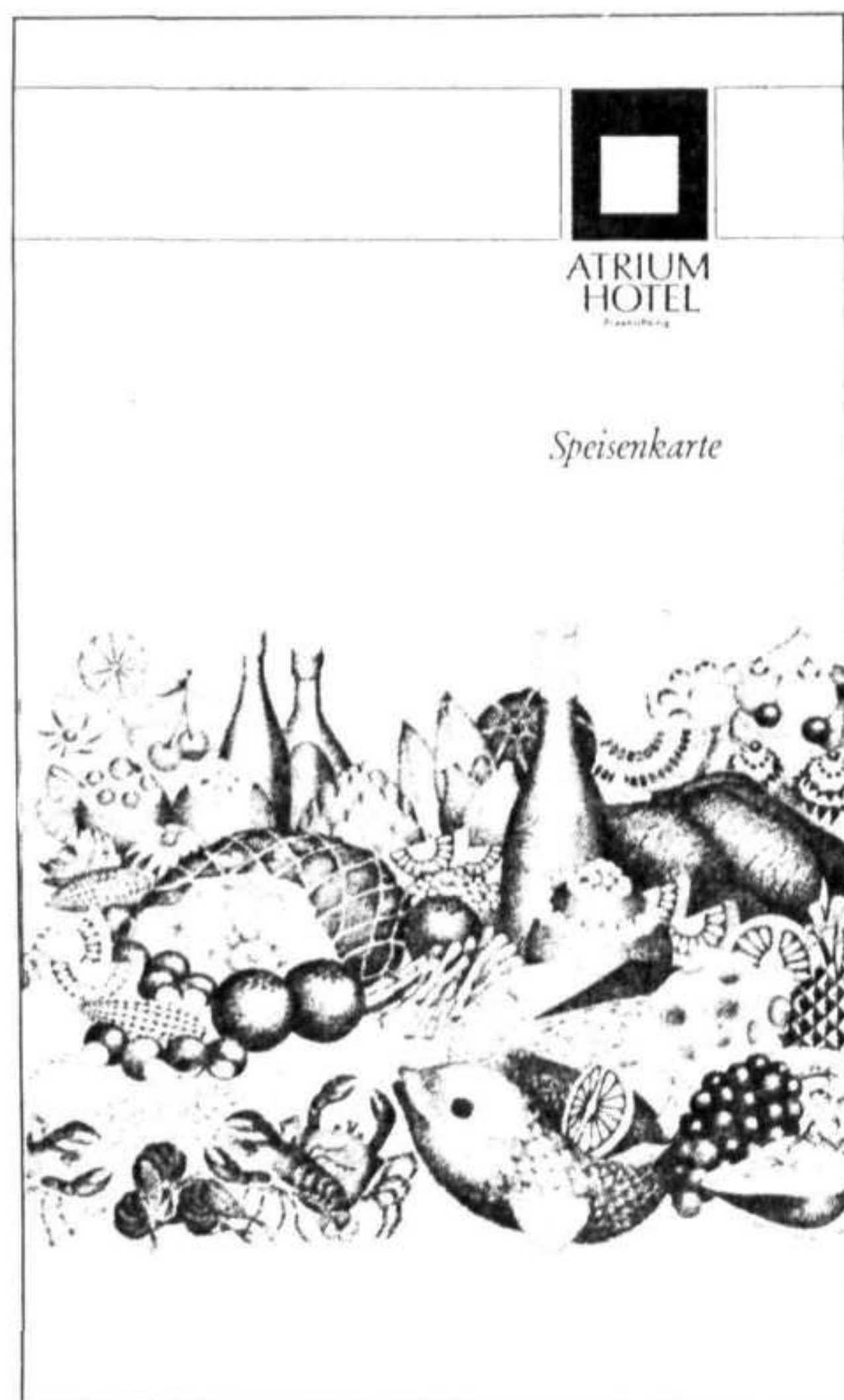
NATURALEZA, LENGUAJE Y TIEMPO

Esa distancia entre lo pasado y el recuerdo, entre lo presente y lo venidero viene a realizarse en Sanjurjo como algo posible y definido no sólo en el deseo, sino que, como hispanoamericano, su poesía busca una exteriorización, motivo que lo aleja de la profundidad de Cernuda, en la naturaleza como identificación con la verdad, el lenguaje y el hombre. Esa posibilidad de ser.

Nos dice: *Novia vegetal, viajera / de ausencia larga. / Siempre disimulando sueños, siempre / a lo lejos, lejana.*

Siempre hay algo que arreglar, que puede cambiar en un tiempo necesario que no nos distancie tanto de las cosas y de su misma realidad; esa realidad que según Aristóteles nos imponen el espacio y el tiempo, el hombre y la experiencia. Gómez Sanjurjo, lejos de una fácil demagogia, que desembocaría en pretendidos partidismos y frivolicaciones de lo poético, fija mediante su técnica todo aquello que lo rodea e incluso lo que se nos escapa por improvisadas y continuas limitaciones donde el decir en verso, en libro, en canto / ha vuelto a su raíz elemental. Es el lenguaje quien puede expresarnos aquello que desvivimos, que se nos escapa en fuga en el resorte de la voz, en las raíces / de tanta hondura callada / que al fin hubiera / podido ser simple, y ser palabra. La naturaleza en su poesía es un elemento importante al funcionar como apoyo en el contenido significativo y total del poema. Es fuerza y verdad comunicativa como un mensaje en presente memoria de lo que permanece en nosotros; siempre que: *Miro el árbol, y el árbol me parece / una memoria azul y constelada / de cosas que son simples / y pertenecen al alma.*

Como el lenguaje—*No sé qué valor le queda/a la palabra*—, el tiempo es otra obsesión en su distanciamiento de hombre en soledad, determinando la realidad mediante la experiencia vital en el tiempo unida a la experiencia poética tras el recuerdo y la memoria; es decir, la realidad encuentra deficiencias en el mismo lenguaje, en el medio de comunicación más o menos racionalista, en nuestra experiencia y en nuestra memoria; de ahí que el tiempo sea obsesivo en su configuración con la naturaleza y la vida en que *Todo está dicho entre nosotros / y hace tiempo. No me queda / una fórmula, una palabra / para nombrar lo que comienza.* Las palabras ya incluso son insuficientes para realizarnos y son necesarios nuestros sentidos, nuestro hablar con la piel misma y el silencio, en ausencia: *Una palabra / densa va a brotar, y se detiene / callando su verdad junto a la lágrima.* Identificación que el poeta busca en sí mismo y en su pasado problemático como revitalización en la memoria y la añoranza de todo aquello que *Tú lo sabes. / Más allá de ti todo se ha vuelto / de olvido, un olvido que nace / cuando pronuncias la palabra lejos.*



Creo que está de más, para quienes de alguna manera conozcan la obra de Gómez Sanjurjo, decir que es un buen poeta. Su obra, *Poemas*, nos lo demuestra. Mediante ella toca varios temas de manera refrenada, sin sobresaltos, de manera clara, profunda a la vez que reveladora.

La obra, de carácter antológico, comprende sesenta y seis poemas sin titular, pertenecientes a distintas épocas, que aunque aparecen sin fechar se aprecia cierta diferencia en sus estilos y no tanta en sus temas. El libro aparece dividido en seis partes señaladas y diferenciadas en sus componentes. Los temas que se desarrollan en la primera se refieren a la soledad, el recuerdo y la importancia de la memoria y el deseo, que en parte viene a dominar toda la obra. La segunda profundiza en la naturaleza, como lenguaje unido a la importancia de la

palabra, la posibilidad de manifestarse el hombre y sentirse como algo definido, y la temática del permanente retorno: *Ahí va, miradle. Nada / le dura de aquel silencio. / Solía caminar. Hoy anda / de vuelta del desdén, hacia el regreso*, como un anclaje en la soledad en la que tanto incide. Lo importante en la tercera parte es la fuerza expresiva y evocadora de los poemas. La cuarta y las dos siguientes comprenden los poemas más flojos, salvo unos cuantos, como el último, dedicado a Antonio Machado. Esos, más alejados de su primera forma son precisamente los dedicados a ciertos poetas compañeros suyos. En ellos no se da la misma riqueza, conmoción y fuerza de captación que en los primeros. Algunos tienen una rima en asonante un tanto ríspida. Yo diría que éstos, cronológicamente, son de una época anterior a los pertenecientes a las primeras partes; a no ser que Gómez Sanjurjo se dejase llevar por ciertas críticas de sus compañeros va-

tes. Pero con respecto al contexto general de la obra su importancia es muy escasa.

El estilo de Sanjurjo conlleva una íntima colaboración —provocada técnicamente— con unos intervalos mentales como alusiones al silencio, que hacen que el emisor, conmovido en cierto modo, sea atraído, sin disgregarse ni alejarse del tema, exigiéndole una actitud personal y una respuesta: el respondido poético, diríamos, al *acento que tú conoces, / y adelgazas (las palabras) luego / hasta el sonido doble / que hace al caer una simple verdad / que no se oye*.

Poemas es un libro de gran interés, sugerente a la vez que preciso, universal a la vez que paraguayo. Sin emplear vocablos escogidos, logra un estilo muy distante de lo superfluo y de lo panfletario. Una poesía perfecta en su forma mediante un lenguaje claro y sencillo hasta conseguir un resultado feliz en su experiencia como poeta.

MIGUEL GALANES

AQUILINO DUQUE: POESIA, HISTORIA Y NATURALEZA

La reciente aparición de un libro de poemas y otro dedicado al *Coto de Doñana* (1), de Aquilino Duque, es un reto para la crítica española a la que ésta no ha querido —o no ha podido— responder. Pocas reseñas han sido publicadas sobre los dos últimos libros de quien es una de las personalidades más complejas, fascinantes y contradictorias que existen hoy en la intelectualidad española. Pero, ¿en dónde buscar las causas de ese silencio casi unánime?

Sin duda, el motivo principal de esta anómala situación reside en que Aquilino Duque es una personalidad *atípica* en el mundo de nuestras letras. Excepcional novelista, poeta —y el mundo de su novela no está subordinado al de su poesía, ni el de su poesía al de su novela, aunque ambos estén relacionados entre sí—, polemista y traductor, es el suyo un caso difícilmente «homologable» para la crítica rutinaria. Si a ello se une una lúcida y desprejuiciada postura que se niega a aceptar lo previamente dado —aunque esté disfrazado de progresismo—, comprenderemos que Aquilino Duque haya terminado por desorientar a telespectadores y lectores de los suplementos dominicales. Entre este público lector —recuérdese el caso de Borges— existe la tendencia a considerar como una «boutade» o una declaración reaccionaria lo que no es sino estricta honradez intelectual. Esta misma prensa de suplemento dominical es la que informa sistemáticamente de los compromisos políticos de Aquilino Duque —ignorando que a un escritor, en cuanto tal, debe juzgársele por sus libros—, silenciando, no

obstante, sus actividades literarias. Se da, de esta manera, la caricatura por el retrato.

Pero decíamos que Duque es una personalidad intelectual compleja y contradictoria. Expliquémoslo. En posesión de un bagaje cultural —y entendemos por bagaje cultural no sólo el saber libresco, sino todo aquel que puede, en cuanto hombres, enseñarnos algo que desconocíamos— insólito entre nuestros escritores, Duque ha asumido el reto y el riesgo que supone intentar conciliar historia y naturaleza, apuntando soluciones que, sin detener el progreso histórico ni el —por otra parte imparable— desarrollo tecnológico e industrial, no empeoren aún más el ecosistema que es, en suma, donde hemos de vivir. Puesto que este problema —la conciliación de la historia con la naturaleza— es hoy complejo y contradictorio (ya nadie cree en el progreso histórico lineal e indefinido), las respuestas de Duque al mismo han de ser, necesariamente, contradictorias y conflictivas. Duque es uno de los escasos intelectuales de nuestro país que no eluden esta cuestión y se sitúan ante ella frontalmente. Su libro *El mito de Doñana* demuestra lo nada gratuita que es esta observación. En *El mito de Doñana* encontramos lúcidas y relampagueantes observaciones, a las que no podemos menos que reconocerles su profunda honestidad y una sincera preocupación por el presente y por el futuro comunitario.

Pero, ¿cuál es el sentido de la historia para este autor? Aquilino Duque es un escéptico y cree de veras que es irremediable que las cosas sigan como están. «*Nada hay tan monótono* —escribe en uno de sus artículos— *como la historia de las revoluciones. Si hay una historia que se repite, es ésta y no otra.*»

(1) *El mito de Doñana*, Madrid, Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación, 1977.

Por algo la palabra revolución etimológicamente significa «regreso», y en mecánica, «giro completo de una pieza sobre su eje». Así, su concepto de la historia es estático, no dinámico. A Duque le preocupan más las situaciones concretas, las personas concretas, que la Revolución y el Hombre, con grandes mayúsculas. Ante estas situaciones concretas, y desde su punto de vista burgués y liberal, Duque es capaz de comprometerse como pocos, haciendo oír su voz disidente que, con frecuencia, no agrada a tirios ni a troyanos. «La masificación del hombre tiene un sujeto pasivo y un sujeto activo—ha dicho este autor—y la falta de la cultura de las masas dice mucho en contra de la cultura de las minorías. Materialismo burgués y materialismo proletario son dos caras de una misma moneda y la masa es el estado a que la casta dominante reduce al hombre para poderlo manipular y moldear con comodidad». Y más adelante: «hay dos maneras de ser conservador, como hay dos maneras de ser progresista, lo cual es tanto como decir que es posible ser progresista y conservador a un tiempo. Porque de lo que se trata es de armonizar los intereses de la historia con los de la naturaleza, no de sacrificar los unos a los otros, que es lo que hacen, respectivamente, los malos progresistas y los malos conservadores». Estemos o no de acuerdo con estas palabras, ¿no constituyen poderosos reactivos para hacernos pensar y matizar en estos años de fáciles maniqueísmos?

Líneas más arriba, señalábamos que el punto de vista de Duque es liberal y burgués. Y la nostalgia de este mundo, desaparecido o en trance de desaparición, constituye el telón de fondo sobre el que se desarrollan sus novelas. Así, la nostalgia del Cádiz festivo y bullanguero—la *belle époque* gaditana—de finales del XIX y comienzos del XX, es el escenario sobre el que se mueven los personajes de *Operación Marabú* (2), *Los consulados del más allá* (3) y, en parte, de *Los agujeros negros* (4). Un mundo cosmopolita más al pie de la letra *belle époque*, aunque esté situado en el presente, informa la acción de *La linterna mágica* (5) y de *La rueda de fuego* (6) (esta situación temporal es sólo parcialmente cierta en *La rueda de fuego*, novela que se sitúa en diferentes épocas y ciudades). Nada digamos ya de *El mono azul* (7), obra que, pese a que el autor ha intentado realizar un alegato contra nuestra guerra civil, se convierte en una historia de buenos y malos y, hasta en algún momento, de guapos y feos. Nadando contra corriente, que es lo que le gusta hacer a Duque, aquí los buenos y guapos son los facciosos, aquellos que se sublevaron contra una situación legitimada y—pese a las deficiencias de funcionamiento en la que toda epopeya popular incurre—abierta al porvenir. Pero si todo esto es cierto, no lo es menos que la postura de Aquilino Duque es coherente y éticamente irreprochable. Aquilino Duque se considera un burgués, pero no un burgués vergonzante, porque en él no hay asomo de mala conciencia. Cree en la función social de su clase, y fustiga con ironía, a veces con sarcasmo, los desmanes contra la sociedad y contra la naturaleza que cometen algunos de los miembros de ésta. No se le ocurre poner en duda siquiera que tales vicios y desmanes son inherentes—él diría con es-

cepticismo que a la naturaleza humana— a la propia clase social a la que pertenece. Como hemos visto, nada de esto empaña la profunda honestidad de su obra, su profunda eticidad; el vigor moralizante de su crítica que enlaza en la prosa con Quevedo y Valle y, en el verso, con la línea grave y censoria de un Rodrigo Caro, de un Fernández Andrada, de un Luis Cernuda. A un escritor hay que pedirle no la verdad—¿quién puede asegurar que se encuentra en posesión de ella?—, pero sí la autenticidad. La autenticidad es innegable en la obra de Duque, como lo es también la calidad literaria.

Poesía.—Pocos poetas tan conscientes de su tradición como Aquilino Duque. Esta tradición de poesía andaluza asumida por Duque comienza en Bécquer, se continúa con el modernismo (Juan Ramón y ambos Machado) y la *generación del 27* y ha llegado viva hasta nuestros días, fundamentalmente—aunque no sólo, pues sería injusto olvidar nombres como el de Joaquín Romero Murube—, a través del grupo «Cántico», de Córdoba.

La situación en el resto de España era muy diferente, porque en ella sí que hubo una auténtica ruptura con la tradición más inmediata. Naturalmente, una afirmación de tan exagerado simplismo conlleva siempre algo de falso. Pero no es menos cierto que el escenario poético español se vio ocupado por garcilasistas, poetas sociales y desgarrados existencialistas religiosos que se agitaron, lucharon entre sí y acabaron por convivir pacíficamente en la común aspiración al ingreso en la Academia, y en la pura *belleza tranquila de su nada*.

Esta seguridad de pertenecer a una tradición—que no es otra, en suma, que la gran tradición del romanticismo europeo, aún no periclitado, aunque algunos muestren periódicamente una sospechosa precipitación en enterrar a un muerto que goza de tan buena salud—nos ayuda a comprender (que no a explicar) la perfección formal de la obra de Duque desde su primer libro. Nos ayuda a comprender la seguridad con que inicia su trayectoria poética, sorteando los escollos que suponían entonces para muchos jóvenes poetas los experimentalismos vacuos, los pálidos cadáveres vanguardistas. Nos ayuda a comprender cómo confluyen en su obra, con armonía y sin estridencia, neopopularismo, creacionismo y modernismo. El uso cuidadoso del lenguaje, sus bellos poemas eróticos exentos de sentimiento de culpa y el acertado empleo del retrato histórico—procedimiento tan empleado en el modernismo—como técnica de objetivación, son algunos de los elementos que convierten a esta poesía en precursora de la que sería escrita por la generación posterior. En estudios y antologías, qué duda cabe que la poesía de Aquilino Duque ha sido valorada indebidamente. El exceso de provincianismo que caracterizó a nuestra autárquica cultura de posguerra ha sido uno de los motivos determinantes de esta situación. Pero hoy—que es un tópico hablar de la importancia del lenguaje y de la imaginación en la poesía—¿qué esperamos para reconocer los méritos de esta obra?

Cinco son los libros de poesía publicados por Duque hasta la fecha, estando los cuatro primeros recogidos en el volumen *Los cuatro libros cardinales* (8). Estos cuatro libros son *La calle de la luna* (9), *El Campo de la Verdad* (10), *De palabra en pala-*

(2) *Operación Marabú*, Madrid, Ed. Alfaguara, col. «La Novela Popular», 1966.

(3) *Los consulados del más allá*, Barcelona, Plaza y Janés, 1966.

(4) *Los agujeros negros*, Barcelona, Ed. Argos-Vergara, 1978.

(5) *La linterna mágica*, Barcelona, Plaza y Janés, 1971.

(6) *La rueda de fuego*, Barcelona, Ed. Planeta, 1971.

(7) *El mono azul*, Barcelona, Ed. Destino, 1973.

(8) *Los cuatro libros cardinales*, Madrid, Editora Nacional, colección «Alfar de Poesía», 1977.

(9) *La calle de la luna*, Sevilla, Talleres Gráficos del Excelentísimo Ayuntamiento, 1958.

(10) *El Campo de la Verdad*, Madrid, Ed. Rialp, col. «Adonais», 1958.



bra (11) y *El invisible anillo* (12). Todos estos textos participan de una estética de extrema coherencia que considera a la poesía «menos como sermón que como cántico, más como revelación que como testimonio». Sin embargo, dentro de esta indudable coherencia pueden delimitarse con claridad dos zonas. Una primera, constituida por *La calle de la luna* y *El Campo de la Verdad*. La segunda, por *De palabra en palabra* y *El invisible anillo*. En la primera es más visible la huella de los maestros (Juan Ramón y los Machado; Rubén, Joaquín Romero; Lorca, Alberti y Villalón; Bécquer y Garcilaso) y se despliega un mundo barroco y sensual, que va transformándose en fina poesía intimista y elegíaca. En la segunda se introduce una preocupación moral, y en ella no son raros los poemas meditativos. Con *De palabra en palabra*, Duque se alinea —desde luego a su personal modo y manera— con sus compañeros de generación (Valente, Caballero Bonald, etc.), que ha sido llamada por algunos estudiosos «generación del realismo crítico». Ello es visible en el renuevo en la temática de sus poemas, que supone la captación de la vida cotidiana y, en *El invisible anillo*, de las circunstancias históricas. Planea sobre estos dos libros la sombra de Quevedo y la del Cernuda de madurez. Nos encontramos, pues, ante un poeta moral. Pero, entiéndase, nada más alejado de esta poesía moral —de tan clara estirpe en nuestra lírica— que esa otra «social» —de botica y receta— perpetrada con frecuencia por desafortunados epígonos. O, lo que es aún más triste, por desafortunados epígonos de ellos mismos.

El último poemario publicado hasta ahora por Duque es *Aire de Roma andaluza* (13). En este libro el humor —que había sido una característica de la poesía de Duque— se convierte con frecuencia en sarcasmo. Como poeta barroco y conceptista, Duque maneja la palabra con precisión y exactitud, y emplea la paradoja y la sátira. Si Valente heredó de Cernuda una singular habilidad para la construcción del poema histórico (recuérdese *Maquiave'lo en San Casciano* o *Una oscura noticia*) y en Brines hay similitud de temperamento poético con el gran autor sevillano del 27, qué duda cabe que Aquilino Duque

ha heredado su tono censorio, la capacidad de amarga y dura invectiva de la que hizo gala Cernuda en sus últimos años. Lástima que esta espléndida retórica —que a veces nada tiene que envidiar a la de Blas de Otero— sea empleada para abogar, por ejemplo, por la abolición de la amnistía concedida a los condenados por delitos políticos durante el franquismo. Otros poemas no menos barrocos, pero no tan «trascendentales» son sus deliciosas *Sevillanas romanas* (inteligente síntesis de elementos cultos y populares), sobre las que la gracia parece haber posado sus alas, *Juegos de agua en la Plaza Navona* y el soneto dedicado a Rafael Alberti. Poemas mágicos, del mejor Aquilino Duque becqueriano y machadiano, son *Las cuatro estaciones* y *Renovación*.

Novela.—Si la personalidad de Aquilino Duque es insólita en nuestro panorama intelectual por las razones que más arriba hemos apuntado, no menos insólita es su narrativa en el contexto de la novelística española de posguerra. Desde un principio, sus novelas están alejadas por igual del españolísimo realismo eterno y del experimentalismo vacío de sentido. Aunque los autores de su generación velaran sus primeras armas en el realismo crítico, no fue éste el caso de Duque. Y ahora que la moda impone a estos mismos autores una escritura barroca —que el sevillano Juan de Jáuregui calificaría de «furor de palabras y sonido estupendo»—, Duque ha seguido su trayectoria, sordo a los dictados del momento. Sin duda hay barroco en la narrativa de Duque [especialmente en el ciclo formado por *Operación Marabú*, *Los consulados del más allá*, *La rueda de fuego*, algunos relatos de *La historia de Sally Gray* (14) y su última novela, *Los agujeros negros*]. Pero este barroco de espléndida retórica, que se abre como un abanico de fastuosidades, tiene más de matemática que de verborrea. La riqueza del léxico se corresponde con la exactitud de los objetos que denomina. Este barroco puede adjetivarse de conceptista, porque no pretende llenar el papel en blanco con tropos, sino con conceptos. Así, las novelas que hemos enumerado, y que componen un ciclo en la narrativa de Duque, tienen su filiación en la prosa de Quevedo, de Valle-Inclán, Foxá y Cela.

Aunque todas estas novelas formen un mismo ciclo, desde *Operación Marabú* hasta *Los agujeros negros* han pasado, y no en vano, más de veinte años. Cierta hieratismo, cierta rigidez, lastraba *Operación Marabú* y *Los consulados del más allá*, libros por lo demás extraordinariamente bien escritos y contruidos. *Los agujeros negros*, aunque enlaza con el lenguaje y la temática de esas dos obras anteriores (lenguaje valleinclanesco; caracterizaciones esperpénticas de los personajes, que son tipos bien conocidos por el autor; ocultismo y magia; profundo conocimiento de la historia externa y cotidiana del XIX español), es una novela más lúdica y escéptica. El lenguaje es menos rígido, más suelto. La técnica, siendo más complicada (la acción se sitúa, como en *La rueda de fuego*, en diferentes tiempos y lugares), es más hábil, y la lectura gana en amenidad.

Fuera de este ciclo quedan dos novelas: *La linterna mágica* y *El mono azul*. Ambas obras tienen un lenguaje más seco, conciso y funcional que las anteriores, sin dejar de alcanzar por ello en algunos momentos verdadera intensidad poética. («En la novela —ha escrito Aquilino Duque— tienen cabida el ensayo, el drama y el poema.» En la suya sin duda lo tienen, así como las constantes alusiones cultu-

(11) *De palabra en palabra*, Madrid, Ed. Cultura Hispánica, 1968.
 (12) *El invisible anillo*, León, Institución «Fray Bernardino Sahagún», col. «Provincia», 1971.
 (13) *Aire de Roma andaluza*, Sevilla, Calle del Aire, 1979.

(14) *La historia de Sally Gray* (relatos), Madrid, Ediciones del Centro, 1975.

ralistas, las digresiones históricas y los monólogos que intentan interpretar la realidad del mundo actual. Pero no se vea esto como reproche, pues el procedimiento es casi tan antiguo como la novela misma. ¿No son constantes las interpolaciones en el *Quijote*?) *La linterna mágica* fue escrita a raíz del suicidio del autor cubano Calvert Casey, amigo personal de Duque: «Cuando por fin rompí el maleficio fue para escribir una novela, una parábola moral de la vida verosímil de Calvert Casey, un exorcismo de los demonios que se lo habían llevado, una epopeya del combate a muerte que, en el escenario grotesco de la cultura *underground*, habían librado el mal y el bien, la sombra y el cuerpo, el instinto y el espíritu... En esta diatriba contra los mitos de la contracultura era inevitable llevarse por delante los mitos políticos que, siendo los más groseros, son los más sagrados para el orden cultural establecido.» En esta novela, una de las más sobrias conseguidas de Duque, la revolución cubana es La Gran Caraba del Caribe, y su jefe supremo, El Gran Macaco. La ironía, la ternura, el humor, la sátira ácida y corrosiva, están sabiamente dosificados para aumentar el interés del relato, que quizá se resienta de un trasnochado cosmopolitismo.

El mono azul es, sin duda, una de las mejores novelas de Aquilino Duque. Ambientada en nuestra guerra civil, con ella rinde su autor tributo al realismo, precisamente cuando los cultivadores de esta escuela iniciaban la desbandada. La sabiduría literaria de Duque es aquí más sutil y eficaz, si bien menos aparatosa que en otras de sus obras. *El mono azul* tiene mucho de novela costumbrista —recrea el ambiente burgués de la Sevilla pueblerina de los años cuarenta— y de drama rural. El perfecto conocimiento de la naturaleza y de los tipos descritos aumentan el interés del libro, que llega a tener en algunos capítulos tal intensidad poética que nos recuerdan al Bécquer de las *Leyendas*. (¿Será el capítulo «La niña judía» un homenaje implícito a Béc-

quer?) En esta novela, como en casi todas las de Duque, hay una teoría que intenta desvelar amorosamente el secreto de una ciudad: Sevilla. Desde Izquierdo y Chaves Nogales hasta Joaquín Romero, pasando por Luis Cernuda, ello ha sido una constante de los prosistas sevillanos. Pero quizá ninguno ha sabido apresar esa Sevilla que es a la vez íntima y fastuosa de la manera a que lo ha hecho Duque. Pues Aquilino Duque ha realizado lo que sólo fue propósito en los poetas de la revista *Mediodía*: dar a Sevilla su calidad de ciudad universal. Para ello, Duque no la sitúa en el ombligo del mundo —a lo que son muy dados los escritores locales, como si el oro de las Indias siguiera remontando el Guadalquivir—, sino que la sitúa, con su miseria y esplendor, dentro de unas coordenadas universales.

El mito de Doñana.—De reciente publicación es *El mito de Doñana*, espléndido libro ilustrado con magníficas fotografías en color del paisaje, la flora y la fauna de este Parque Nacional. Duque puede aquí lucirse, vestirse de gala y escribir algo que de verdad siente: la naturaleza. Las descripciones de las aves y sus costumbres, de las plantas... están hechas con verdadera sensualidad. Este libro —realizado después de una estancia de un año en Doñana— es, a la vez, una fiesta para los sentidos y una llamada para quienes se interesen por el futuro y el presente de la vida, amenazada por el ciego desarrollo capitalista y por la miope política de campanario. El volumen en cuestión se divide en tres partes. La primera es una extensa reseña histórica del Coto; la segunda contempla las transformaciones de la naturaleza a través de las cuatro estaciones del año; la tercera denuncia las arbitrariedades y abusos que se han cometido contra esta reserva natural, a la vez que apunta soluciones que ayuden a su conservación. Cierra el libro un apéndice documental y lo abre un excelente prólogo de Miguel Delibes.

FERNANDO ORTIZ

“EL OSCURO” DE DANIEL MOYANO

Ganadora del primer premio en el concurso de novela Primera Plana-Sudamericana, Buenos Aires, 1967, la novela de Daniel Moyano titulada *El oscuro* merece destacarse tanto por su detenida elaboración como por la vigencia de sus planteamientos. Poco conocida por la escasa difusión que se ha hecho de ella, su próxima reedición en España permitirá al lector participar —como lector-cómplice y no como mero espectador— de una obra que fuera ampliamente reconocida por Gabriel García Márquez, Leopoldo Marechal y Augusto Roa Bastos, integrantes del jurado que otorgó la distinción (1).

En el primer capítulo de la novela, ya estamos al final de la historia: el drama, la peripecia, ya han tenido lugar. Una conciencia fragmentaria nos entrega partes de lo acontecido, saltando desordenadamente en el tiempo que recrea porque el tiempo subjetivo prolonga, acorta, superpone, el tiempo evocado.

Se narra, pues, desde un *ahora* de apariencia irreductible. La imagen alcanzada en el espejo: «... volvió a comprobar que su rostro se parecía cada día más al de su padre», señala la apertura a los significados que poblarán el texto. Es una imagen central, básica, que orienta desde el inicio la lectura hacia la reconstrucción de lo ya acontecido, al mismo tiempo que proclama la esterilidad de un intento, el fracaso de un camino. Esa imagen deshace la constructividad

frustrada del coronel oscuro y deja actuar entonces fragmentos que pugnan por erigir otra constructividad.

Desde la postración, de la desolación, Víctor, personaje dotado de intimidad, despliega su mundo privado a la manera de una conciencia claramente perturbada. A este monólogo angustioso se sumarán, también, las voces de los otros protagonistas narradores, resultando por ello la novela en su conjunto un *collage* de significaciones. Se retratan hechos y rostros de manera clara, estentórea, en algunas ocasiones. En otras, el predominio de la sugerencia y de la gestualización destacada enfáticamente, remontan a un ámbito erigido detrás del silencio y de la inmovilidad aparente.

El cuarto de Víctor, «único lugar de la casa que todavía no era hostil a su sensibilidad», metaforiza la soledad final de su camino. Soledad personal, una vez rotos los lazos con el mundo de sus afectos, soledad histórica que deviene de su suma

(1) Daniel Moyano nació en Buenos Aires, Argentina, en 1930. Ha vivido, no obstante, en el «interior», como allí se denomina a las provincias: en Córdoba y en La Rioja. Autor de varios libros de cuentos y de tres novelas: *Ar-*

tista de variedades, 1969; *La lombriz*, 1964; *El fuego interrumpido*, 1967; *Mi música es para esta gente*, 1972; *Una luz muy lejana*, 1966; *El oscuro*, 1968; *El trino del diablo*, 1974. Reside actualmente en Madrid.

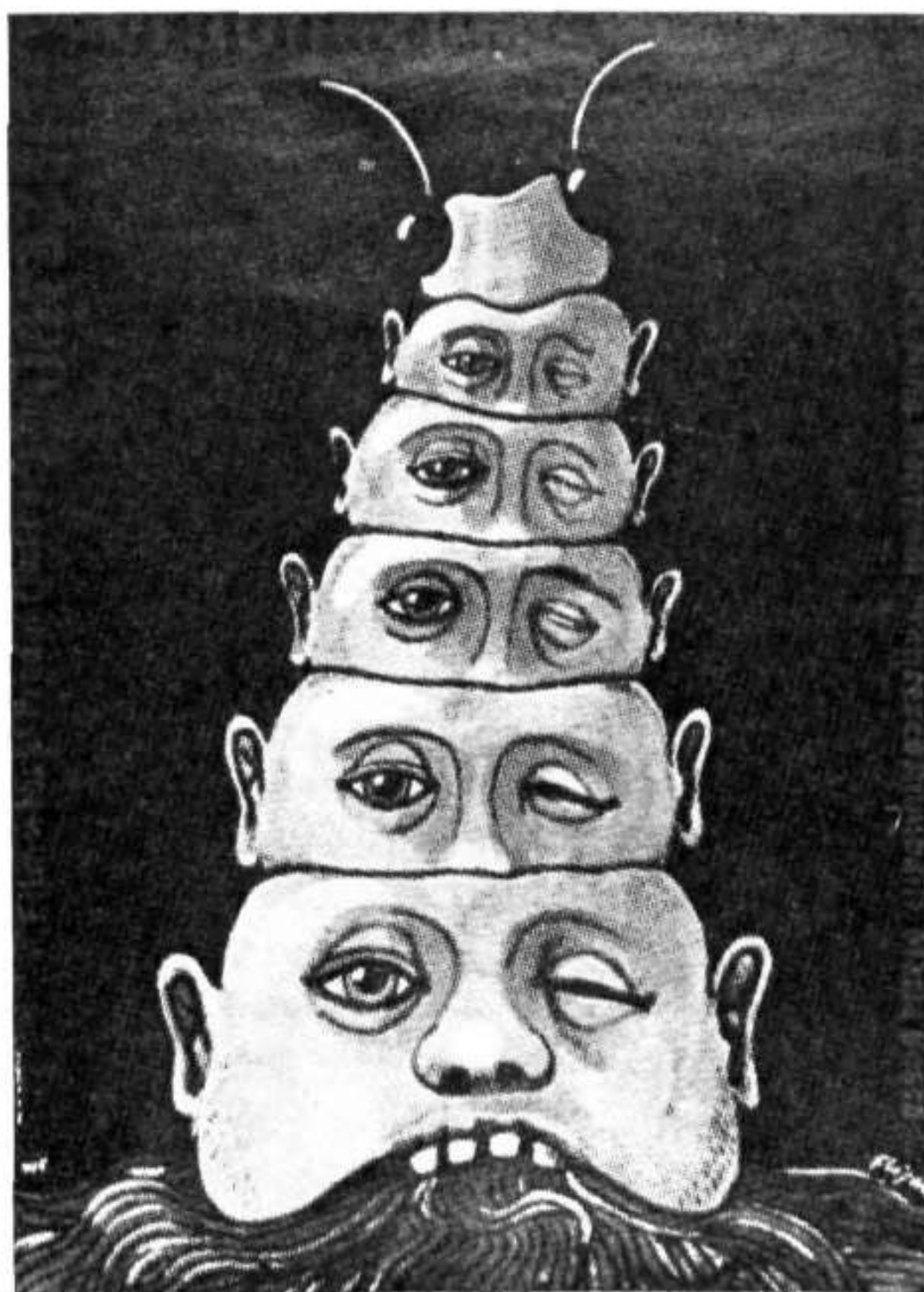
responsabilidad en la muerte de Fernando, el estudiante. El hecho le ha valido «el repudio de todo el mundo».

Sucesivos *flash-backs* seleccionan hechos que se detienen, enlazándose morosamente; localizan motivos que se reiteran, convocándose unos a otros en aras de los estímulos provenientes de la memoria. Imágenes y sonidos, entremezclándose, pueblan el espacio de la mente que repasa los hechos en lucha débil, terca, contra la realidad del entorno. Medida del tiempo subjetivo que se prolonga, tejen el hilo frágil que conecta con el presente ominoso.

Más allá del coronel. El adentro y el afuera

En el silencio de exacerbada angustia, de vacío prolongado, irrumpen la risa de Olga «que llega por la ventana, con el aire nocturno» y las luces de los letreros de la esquina próxima juntamente con aquellas otras «que enlazadas con las que morían en su propio lecho y en el piso de la habitación, formaban hacia el Oeste el gran resplandor de la ciudad». Los ruidos que denuncian el movimiento habitual de la casa, en especial los que producen los pasos de Margarita, su mujer, reiteran su presencia obsesivamente. Amenazan con romper el silencio, como el espejo destruye la ilusión de la imagen que el coronel hubiera querido tener.

Apenas traspuesto ese espacio concentrado en el *adentro*, están «los otros lugares relacionados con el acoso interno que sentía desde hacía mucho tiempo», sitios donde los objetos «sobrevivían a los hechos... ruinas de la vida transcurrida». Están las cartas que testimonian la «pueril» relación con su mujer, «escritas durante años» y las cartas que le enviara su padre «desde el comienzo de su vejez hasta la parálisis que lo postró finalmente», y que permanecen aún sin abrir. En alguna parte está el tambor que su padre tocara cuando era integrante de la banda municipal en la pequeña ciudad de La Rioja. Dificultosamente, la percepción de Víctor alcanza «... lo que estaba hacia atrás en el resto de la casa, en los armarios, en los rincones, como para impedir que la memoria se equivocara. Los recortes de diarios con los golpes de Estado en los que de un modo o de otro había intervenido, la historia del estudiante muerto que había conmovido a su mujer hasta el punto de ser un factor más de desacuerdo con él...».



Esto es el *afuera* del personaje, los seres humanos relacionándose continuamente, el bullicio de la vida en sus variadas formas, la trama multiforme y «precaria» de la existencia. Víctor no puede unirse plenamente a este *afuera* que percibe desordenada, dislocadamente. Es un prestidigitador venido a menos, y sus trucos no alcanzan a pulsar las notas de la vida. Los seres de su entorno no responden a su llamada porque el tiempo histórico dictó su condena.

El hecho, en la historia, es decisivo, excluyente, irreversible. La mano del coronel,alzada contra el origen, que encarna en el padre fundamentalmente, y contra el entorno misérrimo de su realidad de subdesarrollo, es un gesto que obstinadamente repetirá a lo largo de su vida. Enfermará gravemente, hundiéndose en la irrealidad de su ser asocial. Por ello «atisbaba apenas las pilas de leña de Chepes a través del vidrio empañado, pero la leña, aunque estuviese lejos se hacía sentir en el olor de la ropa de su padre, un traje descolorido y mal entallado que se movía, en la parte de las rodillas, con el traqueteo del tren». Repetirá el gesto con los que integran el mundo de sus afectos, anulándolos, distanciándose, y otro tanto hará con los protagonistas de la historia que en esa realidad convulsiva y variada en la que están inmersos intentan llevar a cabo una síntesis diferente (el estudiante). Juez y verdugo en el *afuera*, condena y destruye su propia unidad, la integridad del *adentro*.

El punto de vista múltiple

A partir de su experiencia el narrador no podría arrojar una visión totalizante. Por esta insuficiencia se interna en la subjetividad de sus personajes, llenando fragmentariamente los espacios temporales con los momentos aislados del tiempo subjetivo de los protagonistas. La vida no aparece expuesta linealmente ni es la mera consumación de hechos cuya constructividad se sustentara en la pura lógica de los actos. El torrente subjetivo alcanza unidad en la integración del caudal que arroja la conciencia.

El lector se suma activamente a este modo de contar en el que no sólo interesa el tema, la pura narración, el destino o aventuras de los personajes, sino su presencia. Narrador y lector los penetran para descubrir con ellos la realidad, profundizando en los recovecos de la materia narrada. La técnica utilizada es el *punto de vista*, es decir, el foco narrativo que señala la posición del narrador frente a lo narrado (2).

Así, Víctor relata desde la conciencia: sentimientos, pensamientos, percepciones, en un lenguaje fragmentario y recurrente, que aparecen vinculados en una lógica débil. Joaquín, protagonista y testigo, exhibe sus imágenes y reflexiones en una lógica compacta. La digresión explicativa y la evocación no atentan contra la linealidad del discurso. Igualmente lógico, aunque no digresivo, el discurso del padre del coronel muestra una subjetividad recurrente, pero no fragmentaria. El intenso lirismo surge aquí de la exposición de una cosmogonía que se sustenta en la afectividad, medio relacional de los hombres entre sí y con el universo.

El monólogo de Fernando es fragmentario, caótico, de percepciones superpuestas, lo que va determinado por la imposibilidad de asir el sentido. Se opera aquí la inmersión en la conciencia hasta el ingreso en la zona abisal del inconsciente, dejando de lado toda organización lógica. Es la llamada *corriente de la conciencia*, elaborada mediante el montaje tempoespacial a la manera cinematográfica.

No obstante esta multiplicidad de puntos de vista, existe un narrador omnisciente que ordena los motivos temáticos en el *sujet* (tiempo de lectura, por oposición a *fábula*, o tiempo lineal). Poco visible, desliza, sin embargo, comentarios, reflexiones, explicitaciones intercala-

(2) Expresión que acuñara Henry James.

das entre las voces de los personajes.

Joaquín, que fuera compañero de pensión de Víctor, es también un ex policía que tuvo que ver con los hechos que culminaron en la muerte de Fernando. Víctor acude a él para proponerle una pesquisa absurda: deberá reconstruir «las cosas» que ocurrieron en la pensión cuando el estudiante que era entonces el coronel se ausentaba durante el curso de la semana. La obsesión torturante de Víctor quiere ver confirmada la infidelidad de su mujer, que sospecha tuvo lugar desde aquella época.

Confundido por la absurdidad de la tarea, Joaquín emprende un viaje a los suburbios, que se convierte en «un viaje a los suburbios de mí mismo». En contacto con las fronteras del presente y del pasado irre recuperable, accede al territorio terminal, deslucido y opaco como el polvo gris que levantan los trenes sobre las copas de los árboles y las letras borrosas que aún dibujan la palabra «pensión» en la fachada. En aquel lugar, «en un pasado remoto, todos habíamos estado desnudos», dirá; «... pensé en el estudiante desnudo. Tiritaba de frío o de pudor. Era casi tan frágil como Margarita cuando cruzaba a saltitos las piedras de la vía férrea»; «... su desnudez, como la de Margarita en la galería, era lo único que le quedaba, pero Eguzquiza quería ir más allá». Las digresiones de Joaquín, los recuerdos comunicantes que llevan de uno a otro vaso de la historia, la iluminan, ampliándola. De entre ellas, el retrato del coronel revela la mirada de los otros protagonistas de la historia: «... recordé la fotografía que había visto en el diario, es decir, su rostro en situación de normalidad... Allí tenía una expresión severa que los bigotes habrían de acentuar, pero pese a que todo parecía normal en la fotografía, uno podía darse cuenta, apelando a los recuerdos de la pensión de la calle Pringles, que detrás de los músculos tensos, los dientes apretados y las cejas bajas, había unos ojos íntimamente temerosos»; «... parecía un hombre íntimamente torturado...»; «Era el joven tonto preguntando o afirmando cosas»; «... sintiendo que estaba diciendo yo también unas estupideces espantosas»; «Doña Dora nunca lo quiso, pese a que Víctor aseguraba el porvenir de Margarita, porque durante los largos años de noviazgo ignoró siempre a todo el resto de la familia con un perfecto desprecio».

88 El monólogo de Fernando se presenta en una atmósfera claramente

onírica de perfiles borrosos y entrecruzamiento de planos y figuras: «... hay muchas casas. No tienen aspecto alguno, pero son casas, formas nunca vistas. Caballos que cuando están echados duermen, pero cuando abren los ojos son perros». Los gestos se independizan de sus productores, las identidades se confunden (sus verdugos son tomados por sus amigos). No hay percepciones nítidas ni obsesiones reiterativas, como en el del coronel, sino descomposición, alteración de las relaciones entre los elementos. Lo racional es inasible. Todo termina en el gesto de bajar sus manos, «protegiendo involuntariamente sus testículos mientras cree oír el estampido».

El capítulo VI introduce la voz del padre. Inusualmente, se escucha (se lee) lo que no se dijo en parte alguna, lo que late detrás de la inmovilidad del viejo cuando Víctor lo visita en la pensión. Como una mano tendida al hijo en el gesto postrero, don Blas entrega la música de sus palabras en la sabiduría final alcanzada. Al retratar la infancia de Víctor hace hincapié en su terror, de dimensiones patológicas, a todo cuanto existe, a las innumerables representaciones de la vida. Su incapacidad para sobreponerse a ese inmenso miedo llevará al niño, y más tarde al hombre, a actitudes sistemáticas y permanentes que comportan su elección de la muerte. «... Cuando yo hablaba del cometa... —nos dirá don Blas—, lo hacía entregando cosas, conocimientos que había buscado precisamente para él cuando quería protegerlo, en la biblioteca..., y buscaba afanosamente en los libros... la seguridad de ese rostro que yo había lanzado al mundo.»



No es propósito de este breve ensayo comentar las implicaciones psicológicas y simbólicas del denso magma humano que Moyano pone a actuar en sus relatos. Bástenos destacar, por ahora, la presencia constante del conflicto entre el padre y el hijo, relación que sus narraciones privilegian y a la que otorga una constancia que la convierte en básica, en estructurante del espacio y del tiempo de sus caracteres. Señalaremos, en cambio, en la novela que nos ocupa, la importancia de la cosmovisión del padre, enteramente opuesta a la del hijo, por cuanto ella—la oposición—vertebra el planteamiento central del relato.

Orden versus precariedad

Estas dos nociones concentran significados, constituyendo dos ejes semánticos que arrojan dos maneras de ver las cosas y de *ser-en-el-mundo* diferenciados. La novela se presenta, así, como transposición de aquéllas a los elementos que componen el relato, encarnándolas, preponderantemente, en sus personajes. Son éstos los que transitan caminos, enfrentan obstáculos, construyendo el relato, erigiéndolo, resolviéndolo.

El coronel propugna un orden, compone un modo de vida cuya operatividad requiere parcelación, mutilación, sordera. Empero, la eficacia se quiebra por la irrupción de lo que él denomina «precariedad», de esa marea multiforme de la vida que lo rodea en vastos círculos: «... los seres —dirá—, mientras estaban quietos, eran más o menos perceptibles, aunque siguiesen siendo impenetrables. Pero cuando actuaban comenzaba a enredarse una madeja que no tenía fin y que complicaba las cosas hasta volverlas intolerables»; «... las complicaciones del mundo caótico de las multitudes dolientes no eran para todos. Alguien debía velar por ellos, como él lo había hecho por Margarita, para que el orden no fuese alterado. El mal, si no se movía, no era pecado; pero en cuanto actuaba alteraba el orden del universo». «Ellos habían aceptado la precariedad y vivían en la curva del naufragio.» Son expresiones que traducen, invariablemente, la incapacidad para explicar, la realidad que sin embargo percibe.

En el «más allá» de Víctor está la precariedad. Los personajes que toman la palabra para juzgarlo—en la doble vertiente de la condena y del perdón—se sustentan en esa precariedad que el coronel rechaza con denuedo. Exponen su

cosmovisión de una manera racional, ordenada, en ocasiones; en otras lo hacen a través de las variadas formas del afecto, permaneciendo, de manera general, en los objetos o en las personas en estado latente. Esto es lo que Joaquín entrevé en doña Dora, cuyo tono de voz le permitía reconstruir un clima favorable a la pesquisa, «... un clima primordial donde sería más o menos fácil ubicar a los personajes que todavía atormentaban a Víctor». «En esas modulaciones había conceptos sobre la vida...», dirá. Aquí es el tono el que adquiere capacidad para urdir conceptos, el que compone «... una melodía que servía para enlazar sucesos hundidos en el tiempo».

Cuando Víctor se asoma a la entrevisión de lo que subyace, su percepción se vuelve opaca. Volver a la pensión para ver a su padre enfermo es «... una pérdida de tiempo, un retroceso, una súbita pérdida de la visión de lo que estaba adelante...». Volver es «... tiempo gastado, algunos pasos del cometa por el espacio inconmensurable». Y si «hasta ahora las fachadas eran reconocibles...», «... gradualmente avanzaban hacia el gris, a medida que se acercaban..., etc.».

Esta opacidad es el resultado de la visión no integradora, parcializante. Grises son también todos esos hombres que presentan «... las mismas caras», aquellos que aparecen junto a su padre «en el boliche de la esquina», los que «... estaban al lado de las pilas de leña». Víctor no puede ver lo subyacente, lo no-expreso. Se mueve en un terreno de apariencias imbricadas trabajosamente en cada uno de los actos de despojo que irá practicando a lo largo de su vida. Acaso no

pueda percibir otra cosa que silencio, ese que «... apareció en los ojos del padre, que estaban como ausentes y parecían transcurrir en el polvo del cuarto, visible en un rayo de luz que entraba por la ventana».

La precariedad es inasible, se presenta en «... las multitudes que gesticulaban como peces». Es arrítmica como el bullicio que producen «... bocinas, conversaciones, chimeneas, máquinas y gritos...», «... gigantesca arritmia que ocupaba todos los lugares posibles del tiempo, como si éste ya no fluyese, ocupado en su integridad por un ritmo absoluto». El barrio que uniera a Joaquín y a Víctor en su adolescencia se presenta, asimismo, como territorio con capacidad de multiplicarse «... como una hierba rastrera, hacia el desierto inmediato».

Cuando lo latente alcanza expresión en la visión opuesta a la del coronel, el texto exalta plásticamente su significación. Llega a una verdadera apología del desorden, en el intento de alcanzar un contorno expreso. El cuarto del estudiante, en el instante en que es detenido, presenta un aspecto desordenado: «Sobre una mesa había un libro abierto, otros cerrados, cáscaras de queso y latas de picadillo; en ese lugar el resplandor de la lámpara era más intenso.» No obstante lo cual, como puede apreciarse, o mejor por eso mismo, simbólicamente, la luz adquiere una mayor intensidad.

La brecha abierta en la infancia del coronel, en los orígenes, se ensancha progresivamente. Cercado, acosado, sumido en su infierno particular, lo precario crece hasta alcanzar proporciones gigantescas, por cuanto sus fuerzas y su visión no pueden contenerlo.

Si el orden es el resultado de la elaboración de un esquema de vida que propone como salvador, unifacetado, estructurado, lo precario es multifacético y se orienta como realidad no estructurada. El orden aparece conceptualmente basado en la disciplina y en la jerarquía; lo precario pugna por un orden más atento a los dictados de la vida. El orden supone mutilación; la precariedad, despliegue de las potencialidades humanas. El orden es soberbio, complicado, tenso, retorcido; la precariedad, humilde, suelta, relajada, simple. El orden se desgaja del contexto latente; la precariedad remite a lo que subyace: se instala en el tiempo histórico en conexión con el tiempo mítico. Porque los seres humanos que viven precariamente están sostenidos por la fuerza del mito. Y éste es el territorio

de lo subyacente, el que permanece detrás de la trama, proporcionando la luz que se proyecta en diferentes encarnaciones en el texto. Aquí convergen los elementos sonoros y visuales recurrentes que se ensamblan en un tejido casi musical, oponiéndose en la atmósfera que suscitan a la sordera, a la opacidad, a la oscuridad. El padre de Víctor, con la cosmogonía que se sustenta básicamente en la fraternidad, en la afectividad, eleva su voz desde un más allá inlocalizable. Su inmovilidad y su mudez son aparentes, porque él, origen, afecto rechazado, proyecta la luz potente del cometa hasta penetrar el ámbito que apresa y obnubila la visión del hijo. Merced a la porosidad del sueño, la bola de fuego despide la luz que lo alcanza finalmente, dejando abierta la posibilidad, la *accessis* al secreto de la vida.

Inmerso en un mundo que ofrece y que propone un sentido mágico de la vida, la imagen del coronel, a pesar de su rechazo, vive de una esperanza no captable, potencial, cifrada en una invitación—casi muda— a dejarse apresarse por el ritmo del mundo.

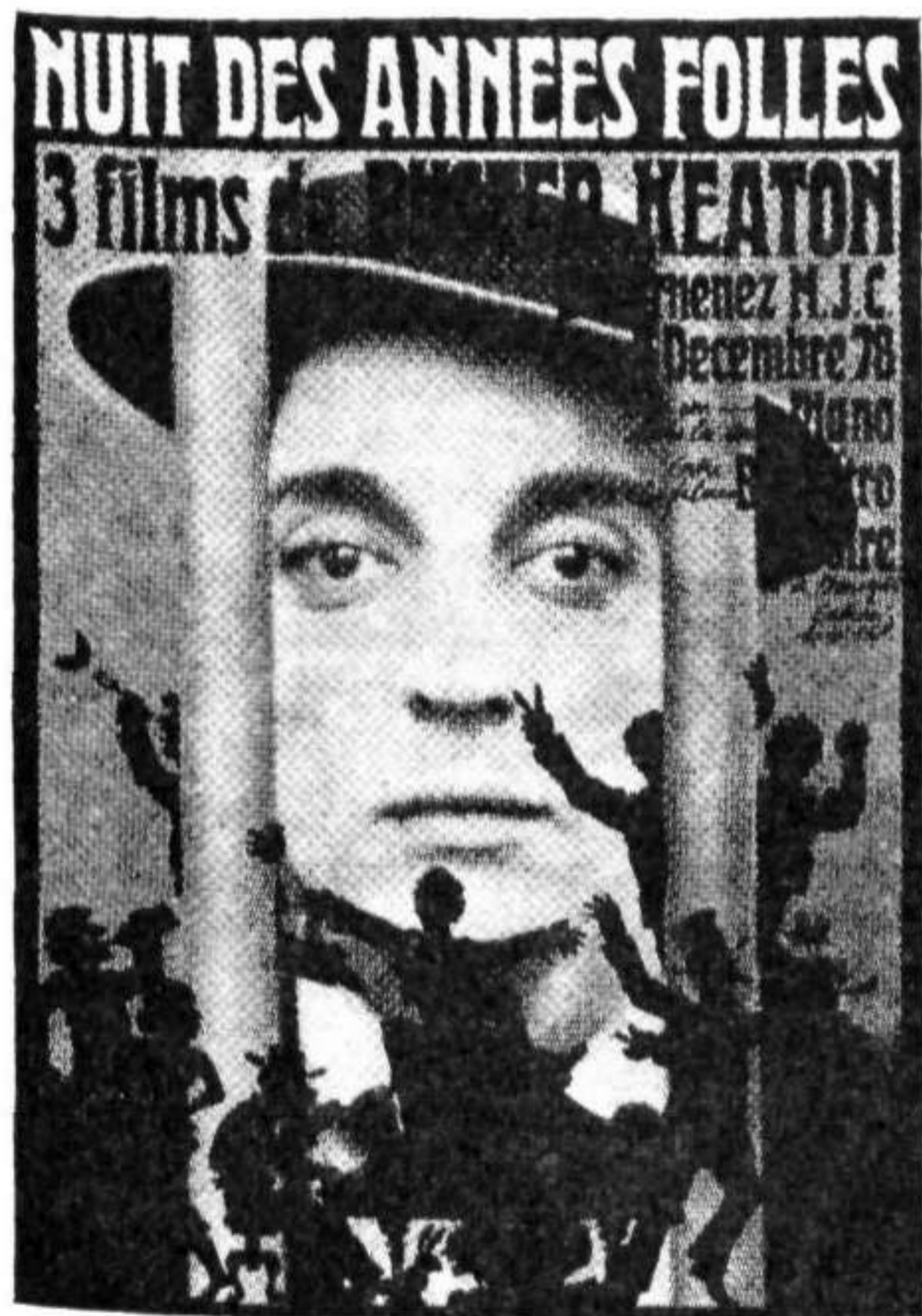
Acerca de la forma

Como lo inalcanzable es lo propio, lo ansiado en el fondo, el *credo* que sostiene al coronel, se presenta como refugio. Y la novela se estructura desilusionando el camino del personaje. Se opera su caída en la angustia existencial, que se apoya y se estructura, a su vez, en la tensión metafísica: su desesperación resulta de su frustración, de su constricción.

La nueva novela hispanoamericana crea—y explora a medida que las crea— formas que se corresponden con su concepto del mundo. En ella fluye la pluralidad, el elemento yuxtapuesto. Como lo contradictorio, lo plural, están en la base de la historia de Hispanoamérica, las síntesis suelen ser horizontales, permiten la yuxtaposición.

La obra ofrece una apertura temática y estructural que se ha convertido en elemento caracterizador. En lugar del hilo narrativo respetuoso de la causalidad de los hechos en lo narrado, se destaca la sucesión, a veces desligada, de los diversos instantes, de las diversas facetas, de las partes que se ensamblan sin dejar de gozar de cierta autonomía.

Por otra parte—y esto es aplicable a la novela en general—, si, como decía Georg Luckács en su *Teoría de la novela*, «... la problemática de la forma novelesca es el reflejo de un mundo dislocado...»,



la criatura de ficción, forma entre las formas del relato, será siempre problemática. No se referirá al mundo con la tranquilidad y la serenidad propias del héroe épico, sino que hará su peregrinaje forzoso en pos de la «totalidad oculta de la vida». Esto define la necesidad de la construcción de un camino, aun cuando se lo desilusione.

Es de observar, también, que en una narración estructurada lineal-

mente, con una rigurosa exposición de causa a efecto, no llegaría al lector la violencia temática del acontecimiento relatado: el infierno del coronel, su salida posible, su remisión a los demás. Habríamos conocido lo anecdótico sin ver lo que se encuentra detrás del camino. Entenderíamos con meridiana claridad los vínculos causales, pero perderíamos la experiencia de *El oscuro*, la índole de los hechos y su reper-

cusión, la dramaticidad de los instantes que se destacan de la peripécia. Con ello, a no dudar, no resaltaría lo suficientemente la terca voluntad de ese ser oscuro en busca de los orígenes del mal, su feroz soledad, su condena, ni el patetismo esperanzado del sueño final, que lo redime, y a través del cual alcanzará la paz.

ENRIQUETA MORILLAS

RIESGO Y VENTURA DE UNA NOVELA ANDALUZA

FERNANDO QUIÑONES: *Las mil noches de Hortensia Romero*. Novela. Finalista del Premio Planeta 1979. Colección Autores Españoles e Hispanoamericanos. Editorial Planeta. Barcelona, 1979.

A esta primera novela de Fernando Quiñones le habría convenido (es una opinión mía, que a nadie invito a compartir) salir a la luz sin la ayuda de un premio tan envuelto en escandalera y en barullo extraliterario; hablo, claro está, de la novela en sí misma y en cuanto tal, dejando aparte su rendimiento pecuniario y su resonancia digamos sociológica, espectacularmente asegurados y organizados por el famoso premio. Pues mucho me temo que las abundantes cualidades y novedades de *Las mil noches de Hortensia Romero* —o, si se quiere, sus abundantes elementos discernibles y cuestionables— vayan a quedar insuficientemente atendidos por la crítica responsable, a la que el alboroto de gacetillas y de *slogans* levantado por el llamativo certamen puede ahuyentar o simplemente distraer. Más aún: que el lector llano, empujado por la diversa publicidad a las más coruscantes superficies del libro, vaya a acabar no ahondando ni en la desenfada-verdad ni en la ácida hermosura de esta singular, y múltiple, historia andaluza.

¿Historia o novela? La pregunta no es gratuita ni esconde segundas intenciones de preceptista. Supone, eso sí, la creencia de que la novela —género dotado de tanta autonomía y autosuficiencia le queramos atribuir— se halla entre la historia y la poesía, esto es, entre la constatación testimonial y la imaginación creadora, y su entidad misma y la estructura concomitante varían justamente en función de la proximidad a una o a otra de las dos extremas actitudes frente a la realidad —entendida ésta como lo dado en un transcurso indi-

vidual o colectivo—, lo cual no excluye la activa interferencia de testimonio y creación a lo largo del proceso compositivo de la novela en cuanto obra. Tal concepción y ubicación de la novela, dentro del conjunto de lo que solemos entender por literatura, me parece más profunda y más fértil que la mera bipolarización realismo-idealismo, usual en nuestros medios a partir del magisterio de Luckás. Pues bien, empecemos por sentar que *Las mil noches...*, sin ser, desde luego, ese ameno e insignificante híbrido al que se acostumbraba a llamar «novela histórica», está, en el espectro recién descrito, más cerca de la historia que de la poesía, y ello determina la propia configuración narrativa y todo el aparato del lenguaje. Ya en la «Nota» que precede a la novela en esta primera edición, Fernando Quiñones nos hace saber que *Las mil noches...* tuvo su embrión en «Legionaria», «uno de los doce relatos *testimoniales*» (el subrayado es mío) de *El libro de los andaluces*. El adjetivo subrayado es suficiente, a los efectos de cuanto vengo exponiendo; y también arriesgado, después de las tropelíasseudoliterarias cometidas por fuerzas de una manera obtusa de entender el «compromiso». Fernando Quiñones está al cabo de la calle de doctrinarismos depauperantes, y guarda el carnet —si lo tiene; eso es cosa suya— en otro bolsillo que el bolígrafo. Pero su opción de narrador no ofrece lugar a dudas, desde sus *Cinco historias del vino* hasta *El viejo país*, recientemente comentado por mí en estas mismas páginas: la sustancia de sus relatos es la realidad inmediata, con su misterio de ancestros y de posteridades pero tomada en la cabal proporción de sus datos sensibles, y restan prohibidas, por todo un sistema personal de comprensión del vivir y el narrar, las escapadas a la magia enteramente imaginativa y/o enteramente verbal. Alguien diría, sin más, y a mi juicio hartamente apresuradamente: realismo. Vayamos por partes.

Puede parecer que de la narrativa de Fernando Quiñones esté ausente cualquier especie de experimentación. Y no es así. Precisamente, uno de los constituyentes más atractivos —y más probablemente polémicos— de *Las mil noches...* es su textura lingüística: el habla andaluza, en su puro fluir desde la boca popular e iletrada de la protagonista. El hecho de conferir al habla, a este habla, categoría y dignidad de cauce *natural* del relato es ya un modo de experimentación que necesita dilucidación urgente. Se trata de una experimentación *con* el lenguaje, no *de* ni *para* el lenguaje. En cualquier caso, una experimentación *referida* a la historia, no pretendidamente autosuficiente, no fin en sí misma. De ahí que su inexcusable seña identificatoria deba ser su autenticidad, es decir, su *fidelidad* a la particular verdad de la historia concreta, su calidad de respuesta cabal a las exigencias de *esa* historia. En *Las mil noches...*, la experimentación *con* el lenguaje cumple, sobrada, brillantemente, tales requisitos; pero, sin más remedio, de una manera que puede resultar conflictiva. En efecto, las numerosísimas discordancias entre el habla andaluza y las reglas ortográficas del castellano *koiné* dificultan abrumadoramente una transcripción de aquella habla que les sea legible, con cierta comodidad, a los habituales y «normales» lectores del castellano más o menos académico. De otra parte, existe una lamentable tradición de «andaluz literario» (por llamarlo de algún modo), cuya artificiosidad corre pareja con la más convencional y zafia idea de la *grasia*; huelga dar nombres que están en la mente de todos. Así las cosas, un rigor extremo habría determinado el empleo de la escritura fonética (que, dicho sea de paso, no es aquella a la que Quiñones da nombre de tal en el artículo «Otro sambenito andaluz» —diario «Informaciones», 7-XII-1978—, añadido, al final de *Las mil noches...*, en la primera edición de la novela), quiero decir lo que en ciencia lingüística se llama escritura fonética y que, por ejemplo, O'Neill emplea, en varias de sus piezas dramáticas, para los parlamentos de ne-

gros norteamericanos. Quiñones ha elegido una solución intermedia, que por serlo puede no satisfacer enteramente a nadie y que consiste en adoptar en general la escritura regular del castellano intercalando en ésta la escritura «dialectal» de aquellas voces que en el habla andaluza tienen una pronunciación muy marcada. Además, van en cursiva las voces cuya «deformación dialectal» las hace difícilmente reconocibles para el lector medio no andaluz; así, *paralí* por «parálisis» o *aficiá* por «asfixiada». El criterio de selección de unas y otras voces, por un lado, y, por otro, la eficacia del ejercicio de reconversión fonética que se ha de hacer a todo lo largo de la lectura (o la absoluta y desnaturalizadora ruptura con el habla andaluza, si tal ejercicio de reconversión no se lleva a efecto, como es probabilísimo en lectores no andaluces) son los aspectos más cuestionables del procedimiento de traslación lingüística elegido por Quiñones, y también los puntos más endeblés para un afrontamiento serio de la integridad novelística de *Las mil noches...* Sólo una radicalización del tratamiento lingüístico de una todavía incipiente «novela andaluza» —sustancial y accidentalmente andaluza—, esto es, sólo la adopción de una escritura material y formalmente andaluza, puede, podría, perdido el respeto al castellano, darle al género una entidad y una consistencia propias. El *cuándo* y el *cómo* de semejante empresa no caben, obviamente, en el temario del presente trabajo.

Lo que importa aquí es señalar, no ya la portentosa *re-creación* del habla andaluza en *Las mil noches...*, sino la total vertebración de la novela en el cuerpo vivo, caliente, elástico, ágil, sensitivo, pugnaz, de aquella habla. Fernando Quiñones lleva a su culminación, en las proporciones de una novela, el sistema de correlaciones lenguaje-relato que tan espléndidos resultados le había dado en algunas otras piezas narrativas; a saber: la articulación del sucedido, de la fábula historial, en el monólogo de un andaluz que habla en andaluz. Así en el paradigmático «Habla el Cazón de su accidente», de *El viejo país*, y en los «relatos testimoniales» de *El libro de los andaluces*. La capacidad de Quiñones para *revivir* el lenguaje y a la vez hacerlo vehículo de un acontecer —y de un entender el mundo— erigen al poeta autor de las *Crónicas* en prosista señero y narrador excepcional (en los sentidos propio y figurado de estos adjetivos). Otrosí, la especial perspicacia de Quiñones para retener y aplicar las coloraciones del habla andaluza que tan peculiarmente dan relieve «humorístico» (utilizo las comillas



para dejar a salvo la inexcusable especificación andaluza de tal humor) a los profusos y diversísimos episodios del relato, imprimen a éste un sostenido tono alacre y vivaz en cuyas pausas afluye, implacable, la honda tragedia de la historia toda, que no es sólo la de Hortensia Romero y su azacaneado vivir, sino la del ser humano en su convivencia, en su soledad y en su general carrera a la destrucción.

Acabo de hablar de pausas y debo insistir en ellas. Pausas me parecen ser las cartas que al ilustre y prestigioso catedrático envía el joven profesor director de la tesina de sociología cuyo material de trabajo son las cintas magnetofónicas en que está grabada la autobiografía *viva voce* de Hortensia Romero, «La Legionaria», prostituta de abundoso *curriculum* y singulares dotes. El contraste entre la prosa culta y ceremoniosa de esas cartas y la deslenguada y chispeante rudeza popular de los continuados parlamentos de «La Legionaria» sirve, primero, para recordar al lector la existencia de *otro* mundo, el burgués, con sus buenas maneras, sus menudos intereses, su plácida seguridad y su moral convencional, y, después y sobre todo, para que, callada «La Legionaria», interrumpiendo su torrencial anecdotario, la categoría se establezca con cruda y lisa solemnidad. Y no es que entonces aparezca triunfante, definitiva, la moral burguesa; es que el lector, necesitado de silencio para apreciar los tonos y los timbres de la garrulería de Hortensia Romero, reconoce entonces la tremenda seriedad del testimonio que, con una pristinidad tan elemental, se le está transmitiendo. En este punto, cabe preguntarse si la jugosísima verbosidad de «La Legionaria» no acabará deteniendo al encantado lector en la más somera diversión. De tal peligro es perfectamente consciente el autor de *Las mil noches...*, pero nada puede hacer por conjurarlo.

También es consciente Fernando Quiñones —y así nos lo hace saber por boca del joven profesor— del largo y calificado linaje de su novela: «desde Villon, la *Fanny Hill* o *La lozana andaluza* hasta esa dichosa Hollander que tanto se vende ahora, pasando por *Nana*, *La romana* o nuestra burguesa *Lola, espejo oscuro*». Evidentemente, *La lozana andaluza* es la parienta más próxima de Hortensia Romero. No en vano el relato embrión de *Las mil noches...* está incluido en la parte de *El libro de los andaluces* titulada «Las lozanas andaluzas». Pero no exageremos el comparatismo hasta la inanidad. A mi ver, las semejanzas son de lo más externas: ni la estructura, ni el lenguaje, ni en definitiva la ac-

titud antropológica y ética de *Las mil noches...* poseen gran cosa en común con los de la genial novela de Francisco Delicado. Más interesante me parece un posible cotejo con cierta novelística renacentista, en lo que ésta tiene de *summa* del género; así el *Quijote*, perfección y finiquito de dicha novelística. Me refiero concretamente a la inserción, a trechos del trayecto narrativo, de muestras de las más varias modalidades del género: en el *Quijote*, picaresca, pastoril, de bandoleros, de villanos, etc.; en *Las mil noches...*, «historia 'con gracioso' y 'con valiente', la de viajes y aventuras, la de 'muertos y crímenes' [...] y la vieja leyenda fantástica para chicos o grandes». Pero tampoco en esto conviene extremar las comparaciones: lo que Quiñones se propone no es entroncar con una noble, y por lo demás ya obsoleta, tradición literaria, sino «representar esas cinco líneas principales de la desapareciente narrativa popular andaluza —y aún española— de tradición oral anónima». Ahora bien, y sin considerar cuanto de admirable logro tienen «las dos historias del Friti, la del enano del coñac y las narraciones del Maera, de Joaquín el Loco y de la abuela Pepa (transmitidas por la protagonista pero no vividas por ella)», ¿hasta qué punto no parecen disgresiones, otra especie de pausas, o meros divertimientos? Yo sé la pasión con que Fernando Quiñones *revive* esas historias —como el lenguaje en que nacen—, y sé también que para él, como para mí, son una práctica fervorosa de búsqueda de las raíces, más aún, de hallazgo de la identidad. No obstante, mi desconfianza respecto a la sólida estolidez con que «un centralismo y un nortismo tan 'serios' como rapaces» miran lo andaluz, me obliga a dudar de que esas historias encuentren siempre explicación y asentimiento.

Igual desconfianza puedo sentir respecto a los dos extremos de la gazmoñería: la de quienes, no habiendo mal, lo ven porque lo temen o lo ven porque lo desean. Esto a propósito de una supuesta pornografía del relato autobiográfico de Hortensia Romero. Cae de su peso que un relato con tal protagonista no va a ser una novela rosa (¡y cuántas veces estas novelas son redomadamente libidinosas!). Más todavía: la incultura de la narradora no va a gastar eufemismos ni a ahorrar expresiones de uso vulgar y descaradamente gráficas. El franco y vital erotismo de Hortensia Romero no es nunca pornografía, y tan lamentable sería, en este caso, el alejamiento de los púdicos como la concurrencia de los rijosos.

Una observación final, referente al montaje de la narración. Una cinta magnetofónica va recogiendo la espontánea y fluvente exposición que Hortensia Romero hace de sus andanzas y de sus reflexiones. Abundan, por tanto, los saltos atrás y adelante, las ramificaciones argumentales o discursivas. Sin embargo, la construcción es esencialmente lineal, o, por mejor decir, circular: el relato se abre y se cierra con el episodio del final de los amores con el Yori y el debut de Hortensia en la prostitución. Este orden de construcción, unido a la estricta atención a la racionalidad, en la producción y en el desarrollo de los hechos, constituyen *Las mil noches...* en novela de corte clásico y fundamentalmente realista, si hacemos sobre este realismo las reser-

vas que he venido insinuando aquí. Las escapadas a lo onírico (presentes, por ejemplo, en la historia de la abuela Pepa) están racionalizadas en su planteamiento y en su transcripción: nada, pues, del onirismo primordial y absolutizante de tanta parte de la novela contemporánea. Nada, tampoco, de magicismo, ni de transposición a ámbitos líricos. Nada, en última consecuencia, de lo que más arriba he descrito como novela poética o cercana a la poesía. *Las mil noches de Hortensia Romero* es una novela testimonial *sui generis*, una novela andaluza en lo hondo y en lo alto, dichosamente aventurada a un áspero y vívido y exento testimonio.

ENRIQUE MOLINA CAMPOS

LA VOZ RECOBRADA DEL POETA JOSEP JANES I OLIVE

JOSEP JANES I OLIVE: *Poesia (1934-1959)*. Plaza & Janés, Sociedad Anónima. Barcelona, 1979.

Para quienes no leemos asiduamente libros escritos en catalán, aun siendo ésta nuestra lengua materna, la publicación de un volumen como el que recoge la producción lírica de Josep Janés i Olivé —cuyos verdaderos apellidos eran Geners i Oliver—, resulta, a la vez que un tardío descubrimiento, dato revelador de hasta qué punto circunstancias exógenas a la relación poeta-lector, dictadas por la incompreensión y el menosprecio desde una óptica centralista apoyada en la sola razón de la fuerza, vino a influir negativamente en poetas catalanes atrapados, en razón de su edad, por dichos avatares sociopolíticos y sus opresoras consecuencias culturales.

Cuestión ésta debidamente resaltada en el prólogo que Josep Cruset —traducido al catalán por Anna Maria de Saavedra— ha puesto al volumen, conmemorativo del XX aniversario de la muerte del poeta. En él se recogen sus tres poemarios publicados y hasta algunas composiciones de *Poesia dispersa*. El prologuista aclara en su introducción las causas por las que Janés i Olivé, sin abandonar nunca su condición de poeta en catalán, vio relegada

durante mucho tiempo su personalidad lírica a la de editor de libros en castellano..., porque importaba sobrevivir.

El lapso que media entre la publicación de sus dos primeros libros poéticos —*Tu* (1934) y *Combat del somni* (1937)— y la del tercero, *Puntes seques* (1958), es significativo de por sí. La inesperada muerte de Janés, en 1959, truncó una voz antes interrumpida —que no rota— por la uniformidad cercenadora, y ahora recobrada.

Sus primeros poemas reunidos en el libro *Tu* y publicados en 1934, es decir, cuando Janés tenía apenas veintiún años, produjeron fuerte impresión en los medios culturales de aquella Barcelona que, en su parcela lírica, desgranaba todavía un positivo eco de la poesía de Salvat-

Papasseit, fallecido a los treinta años en 1924, tras situar a su obra en posición de antena concitadora de las vanguardias europeas, a cuyas innovaciones el muy joven autor de aquellos —como el propio Janés los llamara— «poemas de adolescencia» no podía ser indiferente y mucho menos ajeno. Pero al influjo de Salvat-Papasseit agrega en su prólogo Cruset el más permanente de la segunda «Renaixença», propiciada por las doctrinas orsianas —las del «noucentisme»—, que iban a fructificar en la Cataluña de aquella época en una prometedora eclosión de poetas: López-Picó, Carles Riba, Josep Carner, J. V. Foix, Teixidor, Vinyoli y el mallorquín Bartoméu Roselló Porcel. (Salvador Espriu no escribía poemas entonces.)

Tu se inscribe, lógicamente, en el predio de la poesía amorosa e intimista propio de la extrema juventud de su autor, con resonancias que van de Bécquer a las más acendradas de Salinas, aunque, a fin de cuentas, el caudal originario proviene de Ausias March. Con todo, el joven poeta tiene ya bien definidas dos palpables preferencias: Josep Maria López-Picó y Carles Riba.

Si en el poema *Si et morissis (Si murieras)* es notorio el antecedente becqueriano —«*Si Tu Et morissis / quin sanglotar de campanes! / Totes les boires vindrien / a velar les llums del món / i a vesti els carrers de cendra*» (*Si tú murieras / ¡Qué sollozar las campanas! / Todas las nieblas vendrían / a fundir las luces del mundo / y a vestir las calles de ceniza*)—, ya en el *Poema del tot i del no res*, subtítulo *Matí de noces (Mañana de bodas)*, son evidentes las huellas del mejor Salvat-Papasseit: «*Tots el sospirs de les*»

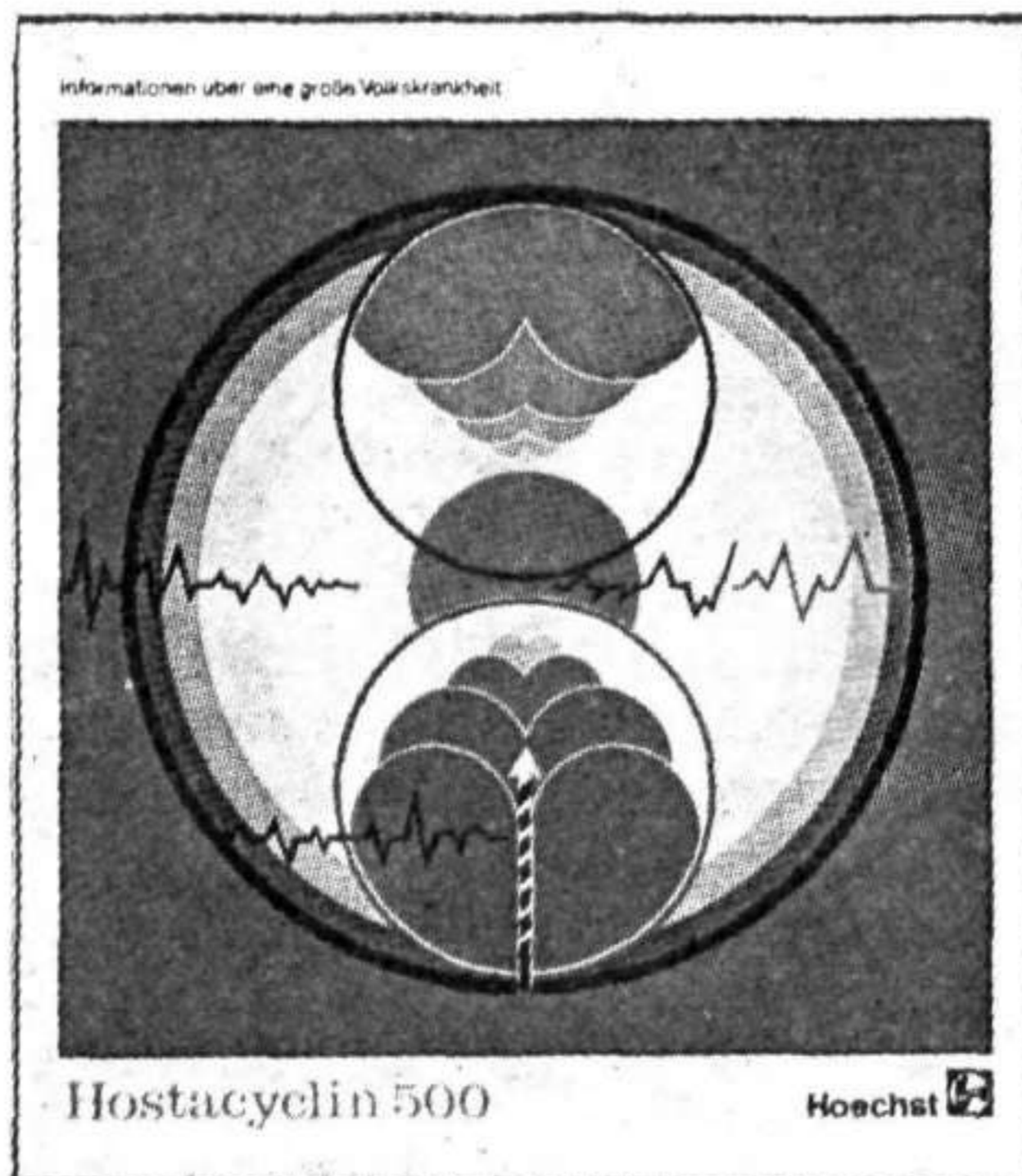


sirenes mortes / dormiran en el pit dels mariners (Todos los suspiros de las sirenas muertas / dormirán en el corazón de los marineros), de igual manera que, en versos sueltos, se advierte un anticipo de la predilección onírica que ha de constituirse en eje de su segundo libro, *Combat del somni*, publicado tres años después, durante la guerra civil, y que hubo de dar ocasión a Manuel de Montoliu para definir a Janés i Olivé como «creador de sueños». Si de este poemario hubiese que elegir un solo verso suficientemente definitorio de por dónde van los tiros, uno elegiría el que dice: «... i en tots els fronts hi haurà un raïm de somnis» (...y en todas las frentes habrá un racimo de sueños).

El segundo libro de Janés tuvo dos ediciones. De la primera ya quedan descritas sus circunstancias. La segunda corresponde a 1952, ilustrada con aguafuertes de Joan Palet, en tanto que este volumen conmemorativo lo enriquecen espléndidos dibujos de Grau Sala. Está fundamentalmente conformado por sonetos eneasílabos, como si hubiera deseado atenuar el tono solemne de los cánones con versos dichos a media voz, la que se emplea para lo confidencial. Aunque son poemas que a la anterior temática amorosa unen la de la muerte —está dedicado «A Maria Victòria, que morí amb el seu somni»—, incluye el tono menos trascendente de la canción. Al último poema pertenecen estos ágiles y líricos versos: «... la nit, les estrelles / es fonen amb tu... / Somni i llum / son teus en la nit estelada» (... la noche, las estrellas / se funden en ti... / Sueño y luz / son tuyos en la noche estrellada).

Después..., veintiún años de impuesto y es de suponer que doloroso silencio poético, compensado por labores editoriales: los que van de 1937 —*Combat del somni*— a 1958 —*Puntes seques*, libro también ilustrado por Grau Sala—, en los que Josep Janés fue poeta clandestino y editor en procura de publicar libros considerados heterodoxos desde esferas oficiales.

Los poemas de *Puntes seques*, aun lastrados por materiales crípticos y de evasión, con frecuencia remontan circunstancias adversas para apuntar hacia cuanto de pretensión comunicadora y de actitud cívica hay en el poeta, que utiliza temas costumbristas para, en su descripción lírica, dejar un poso amargo de insatisfacción y el denodado talante de recuperar la identidad perdida, junto a la insistencia en la canción popular, de tan catalana



resonancia: «Sis cabretes tinc / i més en tindria, / però aquest ramat / qui el pasturaria?» (Seis cabrillas tengo / y más tendría, / pero este rebaño / ¿quién lo pasturaría?).

Y, en fin, tres muestras independientes, incluidas en *Poesia dispersa*, sin duda concebidas en la guerra civil o en la inmediata posguerra, a juzgar por sus fuentes de inspiración: un niño muerto en un bombardeo, una chica desnuda y —traduzco el título— «Soneto a Ester, enviándole una versión del *Cantar de los cantares* desde la cárcel».

Un año después de la edición de *Puntes seques*, la repentina muerte del poeta, que, en su etapa muda y como editor, tendría la satisfacción de publicar en castellano la obra póstuma de Eugenio d'Ors —del que fue fiel y discipular amigo— *La verdadera historia de Lidia de Cadaqués*, como antes le publicara *Jardín Botánico*, *Historias de viejos y enfermos*, *Aldeanueva*, etc., además de requerirlo como miembro del Jurado del «Premio Internacional Primera Novela», del que Janés fue promotor. Pero esto es ya otra historia: la del editor Josep Janés, distinta —más complementaria— a la del poeta Josep Janés i Olivé, cuya voz recobramos ahora y en este libro.

JUAN EMILIO ARAGONES

EL MITO/ROCK PATTI SMITH

PATTI SMITH: *Babel*. Ed. Anagrama. Barcelona, 1979.

Los mitos «coyunturales» deben ser descubiertos lo antes posible. Por ello nos parece oportunísima la pu-

blicación de *Babel*, «una antología de poemas, prosas y canciones» de Patti Smith, «una de las *pop stars* y poetas más brillantemente dotadas desde Bob Dylan» y «el primer chamán creíble del *rock*», según se nos dice en la contraportada del volumen, que tan oportunamente acaba de editar Anagrama dentro de su colección «Contraseñas». En esta contraportada también se nos advierte que el «reputado crítico» Jonathan Cott ha escrito sobre la estrella literata: «Está muy próxima a las heterodoxas, gnósticas ideas y sensaciones que aparecen en la cosmología de William Blake, al virtualismo y paranoia de Baudelaire, a las iluminaciones de Rimbaud, a las amenazadoras fantasías sexuales de Lautréamont, Bataille y Genet, sin olvidar la incalculable deuda de su programa estético con Antonin Artaud.»

No es poco decir y señalar. El rastro de influencias es indiscutiblemente abarcador e hiperbólico, arrasador, en una palabra. Pero es clarificante y acertado, porque en Patti Smith hallamos toda una catarsis de malditismo, surrealismo, dadaísmos, etc., incluso la sombra murciélagu de Poe por todas partes de su discurso hiladamente entrecortado, interrumpidamente fluido, descacharrantemente consecuente, progresista a ultranza, programadamente preconcebido para epatar, habilidosamente expuesto con desparpajo literario y sin prejuicios de ninguna clase.

Patti Smith acierta, sin lugar a dudas, a conectar con la sensibilidad de un momento, un momento que quizá esté ya pasando, el que se caracteriza por los conceptos creados en torno al sexo, a la droga, a la búsqueda artificiosa de la alucinación como única salida del cuerpo, hacia un *alter ego* encontrado en el espejismo. En este aspecto logra su objetivo, aunque a veces resulte rebuscado su canto y su cuento, hasta el punto de que cuanto se nos quiere mostrar como producto lírico de los alucinamientos alcanzados por la química, nos parezca de una falsedad notoria. Y sí consecuencia de una lucidez natural. Sobre todo cuando es la ironía y la sátira ingénita lo que con esplendidez personalísima pone de manifiesto Patti Smith, tal en el texto titulado *Loca Juana*, que merece la íntegra transcripción, para dar una idea exacta al lector de la cuerda que mejor toca: «tú representas a la loca juana que se vuelve loca cuando pierde a su loco marido. yo hago el papel de sony bastardo, el gigoló griego. estás sollozando. yo entro bailando y no puedes evitar ver mis dientes y mi

pelo, húmedo y resbaladizo de glicerina. saco un pañuelo con iniciales de mi chaqueta de tiburón. te cloroformizo pero sólo un poco, nena. lo bastante para que te desvanezcas y olvides. tanto mejor tomarte en mis brazos y pasar las manos por la parte delantera de tu vestido de casa. mi amor, me chifla tu rayón estampado. oh puf señorita te falta un botón en el pecho. ¡pop! ¡pop! faltan más botones. ¡zas! ¡zas! faltan todos. ¡ay-jiayy! sientes el abrazo del tronco contra el estuco. estoy de rodillas lamiendo. tu coño está gotteando judías con chile. echas la cabeza hacia atrás. crac. eres tan sentimental, tan caliente para tratar. tus bastas manos rojas echan hacia atrás mi fijador, ésta es una corrida de toros pero desisto. siete enchiladas no podrían rellenar ese

canal. hago blanco en tu pesado trasero con manchas y la piel flácida de tu muslo con carne de gallina. yuka. ahora veo por qué pierdes marido apuesto. ya ves, me voy. te agarro por tu moño graso. juana loca. tu jalea en giro. hundo tu cabeza en plato de enchilada. ahora tienes pelo de spagueti rojo, ahora estás chalada como siempre. te dejo aquí. me llevo todo tu dinero. compraré coche nuevecito. the end. fin.»

Posiblemente está claro: Patti Smith ejerce su escritura desde premisas como éstas:

*sólo creando en el pozo puedes
lcrear
ser liberado es ser criado.*

Y *babel, babel*, Patti, hace un esfuerzo enorme para que entremos

en su caos preconcebido. A ratos es brillante, en ocasiones ingenua, las más de las veces es una magnífica embustera, o sea una poetisa fantaseadora que nos divierte con sus disparates verdaderos. También, de repente, consigue interesarnos su capacidad de fabulación, o dejarnos perplejos con una ráfaga de espiritualidad inefable, extrañísima.

El mito Patti Smith es algo que ni la cocaína, ni el opio, por mucho que se nos diga, han hecho posible, sino solamente visible. Es una juglarisa al servicio de un tiempo de búsqueda, pero con demasiados ecos en los tímpanos. A pesar de lo cual gusta y atrapa, y puede que hasta enardeczca. Probad.

MANUEL RIOS RUIZ

EL GRUPO CERO

MIGUEL OSCAR MENASSA: *Grupo Cero ese imposible y Psicoanálisis del líder*. Editorial Grupo Cero. Madrid, 1979.

I. INTRODUCCION DE UN MAESTRO

«Nuestra civilización no sólo reprime los instintos, no sólo suprime la sexualidad, sino cualquier otra forma de trascendencia. Entre hombres unidimensionales no es sorprendente que alguien que vive reiteradas experiencias de otras dimensiones, dimensiones que no puede olvidar o negar enteramente, corra el riesgo de ser destruido por los otros o de traicionar su propio conocimiento. Quijera subrayar el concepto de que nuestro estado *normal, adecuado*, entraña con demasiada frecuencia la supresión del éxtasis, una traición a nuestras verdaderas potencialidades; y la cordura sólo supone, entonces, un gran éxito en la tarea de elaborar una personalidad falsa para adaptarse a falsas realidades.»

Ronald D. Laing

II. AUTODEFINICION DE CONTRATAPA

«Su autor, un miembro del *Grupo Cero*. El *Grupo Cero*, un conglomerado de relaciones que tratan de ser humanas, una «secta» no se sabe bien aún si religiosa, un «movimiento» no se sabe bien aún si científico. Un grupo de «locos» empeñados en ser. El autor ha publicado sus últimos libros desde 1971 en la editorial Grupo Cero, de la que es uno de sus principales animadores. Que entre los componentes del grupo la práctica psicoanalista sea un medio de vida y de producción y que la práctica poética sea un modo de distribución, no

los define de manera alguna. Son indefinibles y por ahora un grupo no agrupable. Y, sin embargo, en esta maraña de deseos a veces inconciliables, el individuo y los individuos que lo conforman van desarrollando sus tristes, pobres, míseras vidas.»

Grupo Cero

III. UN OBSERVADOR ARBITRARIO AUNQUE NO

«Después, después fui médico de locos, porque el que pega primero pega dos veces.»

Miguel Menassa
(«Yo pecador»)

Cuando Luis Rosales me pidió una bibliografía sobre el último poemario de Miguel Menassa, le propuse hacer una breve referencia a todo su grupo: el *Grupo Cero*. Aunque ya la sola personalidad de Menassa justificaba ese pedido, hablar de todo su grupo, enumerar sus atributos comunitarios, transitar por algunas de sus ideas más tenaces y arriesgadas, respirar junto a ellos y desde nuestras discrepancias esa vorágine de creación, animalidad y psicoanálisis que es su diaria tarea, todo ello me parecía sensato y probable. Quizá porque algunas iluminaciones —como las hubiera llamado Rimbaud— de la poesía de Menassa tienen auténtica vibración prójima, quizá porque otros momentos de su producción grupal recuerdan a aquellos hermosos seres que Tristán Tzara y Bretón comandaron para la historia de los sueños, quizá porque puedan ingenuamente grabar que si todo está destruido cuando se comienza la posibilidad es poética, quizá porque sus voracidades y sus contradicciones y sus estremecimientos son los nuestros, quizá por aquello que cantaba Gardel: «sentí el filo de una pena que en el

lado de la zurda se empeñaba traicionera por *tajejar un corazón*» y sentir que esa pena es de ellos y nuestra y de todos, quizá por todo eso hablar del *Grupo Cero* tiene hoy un sentido, para mí, multiplicadamente justificado. Porque un grupo así no es sólo el intento de una poesía en acto, sino también un intento de autodeterminación ideológica. En el que podemos creer o no creer, pero está ahí, eligiendo dolorosamente el derecho de una auténtica libertad y la posibilidad de desarrollar la potencialidad de todo hombre como ser creador. ¿Qué eso puede solamente hacerles sitio en las nubes, como hubiera dicho García Lorca? Pues, quizá, recordando aquello del viejo Porchia: «cuando no ando en las nubes, ando como perdido». Porque el *Grupo Cero* es el que piensa que existen dos voces (Jaime Icho Kozak) y que hay que escuchar las dos: la propia y la de la especie. Y en ese doble tono, en esa doble audición visceral, está la verdadera dialéctica de lo poético, de lo creador. Desde el magma insaciable hasta la vida concreta, desde las nubes hasta la neurosis, desde la mujer plural y su fiebre incurable (Jorge Lombardero) hasta la arcilla que casi baile o el poema que casi grite (Jorge Alemán), todo debe ser pensamiento y pasión, porque la segunda es un arte (Menassa) y el primero una salvación. Este complejo mundo de vibraciones y sensualidades, de soledades marmóreas transformadas en caricias cotidianas, de juegos de espejos y juegos de ecos, de algas marinas y árabes taciturnos, este complejo mundo, digo, es el que los muchachos de *Cero* transforman en palabra y en testimonio de sí mismos. Recuerdo que hace unos años, en Buenos Aires, comenté la poesía de Miguel Menassa con esta frase: un poeta que no olvidó que la niñez y la locura y el cuerpo son muchas veces las maneras más auténticas de andarle a la vida. Y eso lo decía consciente de que hablaba de un psicoanalista. Esas secretas relaciones entre poesía y psicoanálisis. Entre los versos que traducen el alma y los hombres que, profesionalmente, están destinados a ponerle el hombro. Esas sutiles relaciones que una vez Abelardo Castillo llamó la fiesta secreta. Esas son el magma insaciable y a la vez fecundo que determina las actividades de este grupo poético. Porque seguramente Menassa y yo, Olga y usted, Slimobich y el de más allá, no coincidiríamos en muchas apreciaciones sobre el sentido de la vida y la manera de la ilusión. Pero también estoy seguro que tanto lo de ellos como lo mío nacieron de una misma anécdota: la de aquel viejo médico de pueblo que entre los vaivenes de las aspirinas y de las pomadas, de las bebidas para la tos y las bolsitas de agua caliente para el pecho, no olvidaba leer a sus pacientes poemas de don Antonio Machado o de Herman Hesse, convencido que así la aspirina potenciaba sus posibilidades analgésicas. Esta añorada manera de la ciencia se junta dentro de nosotros con aquel increíble y definitivo minidiálogo entre un médico recién egresado y Sydenhan, el



descubridor del láudano. *Doctor* —le dijo el joven médico— *ahora que he egresado, ¿qué debo hacer para ser un buen médico?* A lo que Sydenhan, sin hesitar, instantáneamente, respondió: *lea el «Quijote»*. Y no se equivocaba. Una prolija lectura de Chejov, de Joice, de Proust, de Miguel Hernández, está más cerca de ayudar a un paciente que las no siempre tan imprescindibles vicisitudes del metabolismo del ácido desoxiribonucleico, con el perdón de la expresión. Porque el paciente no es sólo la expectativa de un ser enfermo, sino un ser humano que espera. Y muchos psicoanalistas —por haber sido también pacientes— esto lo han comprendido bien. *«Todo camino es acercarse a un ser humano, donde terminan todos los caminos»* (Porchia). Y esto lo han asumido, a su manera, con su singular estilo, con su grito intransferible, los integrantes del *Grupo Cero*.

IV. LA FAMILIA AMPLIADA

Un grupo constituido por 26 personas, hoy, aquí, en Madrid. Y donde 21 —¡veintiuno! son psicoanalistas. No psicoanalistas en el ortodoxo sentido que señala la Asociación Psicoanalítica Internacional, pero esto ya es harina de otro costal. Algunos de ellos ya han transitado repetidamente el poemario impreso: María Chevez con su *Afrotiki*, donde los perfiles de lo masculino y lo femenino intentan ser redefinidos a través de sus difíciles relaciones, y con su *El fin del amor*. «un amor contra todo»; Sergio Larriera con su *Territorio liberado*, una concepción del amor en las relaciones grupales y una particular visión de la locura y la libertad humanas; Jorge Aleman con *Iguanas*, «un mundo desde el recuerdo de un recuerdo»; Willy Bristow con su *Narciso*, las vicisitudes de un grupo en proceso de transformación, «demasiado jóvenes para un grupo, demasiado viejos para una familia»; Jorge Luis Lombardero con *Atardecer en*

la colina, «que lo inconcebible se realice, que nada quede en pie», y así sucesivamente en muchos otros idearios y/o poemarios, donde el *Grupo Cero* establece, siempre dialécticamente, siempre apocalípticamente, siempre contradictoria y visceralmente su violencia y su ternura nacidas de una pasión estética y de un deseo muchas veces salvaje y tantas veces creador. Ese grupo, donde Miguel Menassa ejerce los privilegios de su inrotulable personalidad, donde la enorme mayoría son psicoanalistas, sabe que en la sociedad unidimensional el único vocabulario reconocido para hablar de estas experiencias, de estas excursiones, de estas búsquedas siempre cabalgantes sobre otras formas de la conciencia, es el vocabulario lastimoso, prevenido y anémico de la psiquiatría. Ese grupo sabe que, por ser psicoanalistas, la locura es muchas veces una forma de iluminación. Sócrates comentó en *Fedon* que nuestras mayores bendiciones vienen a nosotros de la locura, suponiendo que la locura provenga de Dios. Timothy Leary, un socrático postconciliar, decía que se necesitaba perder la cabeza para poder usarla. Quizá nuestro querido Porchia haya dicho alguna vez lo mismo. Por eso, por ser psicoanalistas, saben que Gardel y Hegel —como lo dice Menassa en su libro— dicen lo mismo sobre el hombre y la mujer. También ellos, el hombre y la mujer, son objeto de la apasionada requisa de este grupo que responde y no responde a los viejos interrogantes de la historia humana: la libertad, el amor, el sexo, la nostalgia, la muerte, la soledad, el estremecimiento. Porque cuando Miguel Menassa dedica su libro a la comunidad «Familia ampliada», Carbonero y Sol (calle madrileña y paralegórico), «por haber expuesto su belleza ante mi mirada», todos sabemos que esa familia que es a la vez inútil frente a la soledad esencial y matriz de esa soledad creadora, tiene un claro significado grupal, una «secta» que enmarca a sus poetas y los habilita, un «movimiento» que adquiere su sentido último acostado en la misma cama del psicoanálisis y la poesía, donde ellos se enfrentan, se potencian, se cubren, se rebelan, se hastían, se aseguran. En ese amor, en esa disciplina-

da indisciplina del amor, nace un grupo de «locos», casi todos ellos psicoanalistas. Son ellos, entonces, los que pueden decir a través de Menassa esta profundísima y definitiva verdad: «mi hijo me mata de mentira con un revólver de mentira. Mi hija, riéndose, me dice que todavía no estoy muerto y que puedo seguir escribiendo. Yo, en verdad, no sé qué hacer».

V. HE AQUÍ OTRO MAESTRO

«Lo misterioso es la cosa más bella que podemos experimentar. Es la fuente de todo arte y ciencia verdaderos. Quien desconoce esta emoción, quien es incapaz de hacer una pausa para maravillarse ante lo que ve, está como muerto. Tiene los ojos cerrados. Esta percepción del misterio de la vida, aunada a un sentimiento de miedo, ha originado la religión. Saber que existe algo realmente impenetrable para nosotros, que se manifiesta como la más elevada sabiduría y la belleza más radiante, que nuestras pobres facultades sólo pueden comprender en sus formas primitivas. Este conocimiento, esta sensación, está en el centro de la verdadera religión.»

Albert Einstein

VI. DISCREPANCIAS QUIZA

«Bueno, ya sabes
todos queremos cambiar el mundo.
Pero cuando hablas de destrucción
sabes que no puedes contar conmigo.»

Los Beatles

VII. DESPEDIDA Y ADENTRO

Para que lo individual pueda ser vivido como una esperanza, lo grupal no debe ser vivido como un fetiche. Si algo debo agradecer al *Grupo Cero* es su permanente intento de enseñarnos, dolida y permanentemente, esta verdad.

ARNOLDO LIBERMAN

el ocio atento

INDUCCION A ROUSSEAU

TONI VICENS: *Conocer a Rousseau y su obra*. Ed. Dopesa. Barcelona, 1979.

Ciertamente abordar en un puñado de páginas una personalidad y una obra tan complejas como las de Rousseau es una tarea ardua que,

por buenos resultados que dé, siempre dejará un regusto a incompleto ejercicio de reducción y seguimiento para una didáctica imposible. El autor de este libro es consciente de la dificultad, y aunque su dotación para abordar el tema con posibilidades de acierto relativo es un volumen de conocimiento convincente, no es, de la misma forma, válido el esquema de abordaje que utiliza, reducido al comentario explicativo o fortifica-

dor de fragmentos rousseauianos. Como se supone, tal subraya el indicativo de la colección, que el trabajo o los trabajos en ella insertos tienen como objetivo informar a lectores no excesivamente versados en las materias propuestas, desde esta posición lega se puede entender innecesaria una conducción efectuada en los párrafos antecedentes o siguientes no transcritos sino, en este supuesto, interpretados, reelaborados o traducidos. Esta

opción maniqueísta del autor en la sospecha de los lectores suspicaces, aun cumpliéndose sería válida si gozara de la inesquivable capacidad de síntesis y si ésta fuera formulada sobre los aspectos más determinantes de la obra y no sobre los epidérmicos o de conveniencia para el comentarista. En cuanto a la primera condición creemos que Toni Vicens goza de buena mano. En cuanto a la segunda es imposible el pronunciamiento de aceptación, desde el convencimiento de que, en Rousseau, todos los pasajes son fundamentales, complementarios y enriquecedores, cuando no matizadores e incluso rectificantes, de los precedentes. No contradictorios, como suponen muchos de sus críticos. Pero difíciles de conciliar entre sí a no ser desde el prisma global del principio de continuidad natural, sobre el que se fundan sus concepciones. La autonomía de las diversas fases de desarrollo no puede hacernos perder de vista la unidad substancial, pero a condición de que conozcamos todas las fases de desarrollo, handicap que se manifiesta en el trabajo de Vicens, lastrado a priori desde el espacio dispuesto o, conocedor de éste, en la utilización de un método de trabajo poco adecuado a la oferta del mismo y en orden a conseguir su explotación más beneficiosa. Desde la táctica errónea señalada, la obra de Rousseau no es suficientemente ofrecida en sus constantes de diferenciación, a pesar de que Vicens intenta adentrarnos en «los saberes» del ginebrino, a saber: botánica, economía política, etnología, lingüística, literatura, medicina, metafísica, moral, música, pedagogía, política, sociología y teología, aspectos, por cuantiosos y significativos en sus planteamientos perturbadores, poco revelables con precisión en, a veces, diez líneas aclaratorias y, en ocasiones, como ocurre en el párrafo «medicina», sin comentario alguno a las proposiciones de Rousseau. La conclusión es que el libro de Toni Vicens puede inducir al interés sobre la obra del singular, paranoico y deslumbrante polígrafo, estimular hacia un conocimiento más íntegro de su espléndida personalidad. Mas de ninguna manera dárnoslo en toda su dimensión inconmensurable y ni siquiera en sus perfiles más pulidos.

El libro viene a concluir en que la tesis triunfante sobre Rousseau emana del descubrimiento de las iluminaciones recíprocas de sus obras. Sin embargo, la conciliación de sus «contradicciones» será dada únicamente en la realidad de un devenir histórico, a través de una

mejor conciencia cívica, a cuya conformación sigue colaborando el ginebrino de forma fundamental, aunque no exclusiva por supuesto. Conocer a Rousseau y su obra, que se abre con un Prefacio al que sigue una introducción de propósitos, incluye una exhaustiva relación de hechos cronológicos, entre los que echamos de menos los sucesos y determinaciones siguientes: a) El padre de Rousseau se encargó personalmente de la primera instrucción del niño. b) Tan pronto como Juan Jacobo supo leer puso en sus manos toda clase de libros, desde obras de Plutarco hasta novelas sentimentales. c) Su más intensa preparación la llevó a cabo en Charmettes, cerca de Chambéry. d) En 1740 se dirige a Lyon, y después a París, donde conoce a Diderot, Condillac y otros enciclopedistas. e) Durante un año es secretario del embajador de Francia en Venecia. f) En 1753 adjura del catolicismo, como antes lo hiciera del protestantismo, y es admitido en la «Santa Cena». g) Muere en Ermenonville, donde era huésped de un admirador, el 2 de julio —y no el 2 de junio como dice Vicens— de 1778.

ANTONIO HERNANDEZ

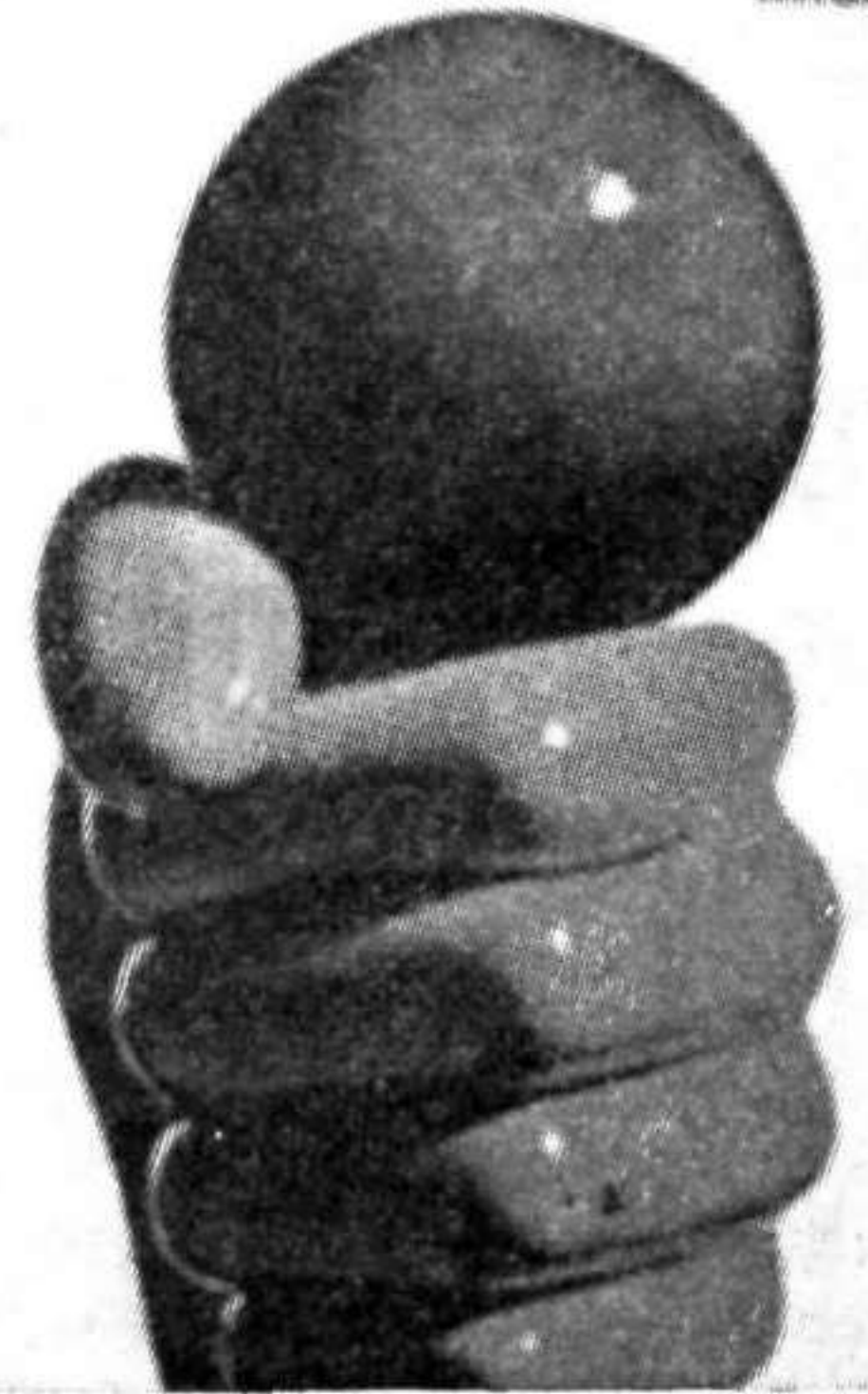
LA PINTURA DE GUTIERREZ MONTIEL

MANUEL RÍOS RUIZ: *Gutiérrez Montiel*. Colección «Artistas Españoles Contemporáneos», núm. 171. Madrid, 1979.

Con la presente entrega, dedicada al pintor jerezano Juan Gutiérrez Montiel, escrita por su paisano el poeta Manuel Ríos Ruiz, la Colección «Artistas Españoles Contemporáneos» rebasa los 170 números. Y esto resulta verdaderamente insólito en las publicaciones de su género. Músicos, escultores y pintores de distintas generaciones y promociones quedan glosados y catalogados por críticos y escritores de su tiempo, algo que de cara al futuro será de indudable eficacia, que tendrá capital importancia a la hora de realizar la historia del arte español actual. Por ello se impone felicitar al Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación por el gran favor y mejor servicio que está haciendo con esta colección a la cultura de la época, y es así porque la serie está acertadamente pensada y planificada: en cada monografía se relata la

PLAST

MILANO
1972



vida del artista, se comenta su obra, se recopila la opinión que ha merecido de la crítica especializada, se reseñan los datos profesionales —exposiciones, premios, etcétera— y se insertan reproducciones de las correspondientes obras.

Gutiérrez Montiel es un pintor cuya trayectoria bien merecía figurar en esta divulgadora y muy popular colección, sobre todo a raíz de obtener en Francia el Gran Premio Humanitario, en 1976. Manuel Ríos Ruiz nos dice que su historia pictórica podría resumirse en una palabra: énfasis. Y nos describe así su pintura: «Su temática es varia, pero predominantemente social, no exenta del matiz amoroso. Sus hombres al sol, sus criaturas sobre el señalizado asfalto, sus paisajes cortijeros atravesados de veredas hacia el infinito, las ascuas de sus cielos, sus andaluces doliéndose en la copla tal hierros en fraguas, sus flores aturdidas, sus madejas como mundos detenidos, sus niños vaporesos y emergidos de la niebla, sus soldados entre la tragedia de los cardos y de la sangre, sus escapadas muchachas al balcón, la liga de ceniza y de espuma que vuela de sus palomas, las medias ventanas por donde transita un aire sostenido..., le nacen de muy adentro, le crecen y se le plasman sentidos, cantan, claman en su silencio, abren el espacio necesario para convivirlos en su entorno poético.»

Y poético es el tono general del volumen, desde la proclama que inserta el autor a modo de prólogo, hasta los poemas que se insertan dedicados al pintor —originales de José Manuel García Gómez, Angel García López, José Ledesma Cria-

do, Luis López Anglada, Carlos Murciano y Manuel Ríos Ruiz—, pasando con la selección de notas críticas firmadas por J. R. Alfaro, Carlos Areán, Manuel Conde, Victoriano Crémer, Félix Ferrer Gimeno, Francesc Galí, Augusto García Viñolas, Fernando Gutiérrez, José Hierro, López Anglada, Antonio Martínez Cerezo, Angel Marsá, Juan José Miguel, Cayetano Molina..., incluso el retrato literario que el pintor Daniel Moyano hace de su compañero, sin olvidar la entrevista semblanza con que Ríos Ruiz nos presenta la vida y la obra de Juan Gutiérrez Montiel («pintor que citas a los dorados y a los dolores desde los místicos tercios de las malvas»), en la que queda patente la idealidad de una vida consagrada al arte, la entrega total de un hombre a su vocación con todas sus consecuencias. Y este libro es ya su cédula, su documento para hoy y para mañana.

JOSE JAEN RUIZ

GRACIAS AL PAPEL

GRACIAS AL PAPEL. De la colección «Gracias a...». Ediciones Altea. Madrid, 1979.

Ediciones Altea ha lanzado una nueva colección de libros para niños, aparte las muchas que ya ha puesto en órbita en el mundo de la literatura infantil, la última de las cuales comentamos recientemente en esta revista. Se trata ahora de una colección de buen formato, excelente encuadernación, apropiados textos y cuidada ilustración. Bajo la denominación genérica de «Gracias a...», consta ésta de diez títulos, dedicados, respectivamente, a

otras tantas materias necesarias para la formación y el conocimiento del niño. «A lo largo de los libros —se nos dice— se trata de proporcionar a los niños y niñas de ocho a once años una visión global de la historia de la Humanidad. El eje de este tipo de historia lo constituyen los medios en torno a los cuales los hombres han basado su progreso. El agua, la madera, el papel, los metales, los tejidos, los animales, las plantas, el vidrio, el aire, el suelo..., han sido observados y transformados por los hombres de distintas épocas para obtener de ellos energía, riqueza, belleza, bienestar...»

De los diez volúmenes que componen la mencionada colección, hemos escogido uno especial para comentar: *Gracias al papel*, cuyos autores son Miguel Angel Pacheco y José Luis García Sánchez, siendo la ilustración del mismo Pacheco.

Comienzan los autores por explicar qué es el papel, para qué sirve, cuáles son sus aplicaciones inmediatas. Seguidamente apuntan a los dos objetivos capitales que nos importan: el papel es «el material ideal para escribir y para fabricar libros». Está claro que lo que Pacheco y García Sánchez han pretendido con *Gracias al papel* es hacer una adecuada, breve y sencillísima semblanza de la historia del mismo a todo lo largo de la existencia pareja del hombre, para llegar a la conclusión —tan congruente— de que «sin papel no podrías tener (niño lector) este libro en tus manos».

Por el índice de las láminas pueden deducirse los hitos recorridos por sus autores para la composición del texto del presente libro:

— Un hombre de la Edad de Piedra transmite sus conocimientos a los jóvenes trazando signos en la arena.

— Escriba de Mesopotamia realizando su trabajo sobre tablillas.

— Fabricación de hojas de papiro en el antiguo Egipto.

— Monjes copiando manuscritos sobre pergaminos a comienzos de la Edad Media.

— Uno de los primeros viajeros europeos a China observa el juego de los niños con una cometa de papel.

— Fabricantes árabes de papel en el siglo XIII.

— Molino de papel medieval.

— La imprenta de Gutenberg (hacia 1450).

— Una escuela de niños nobles en el siglo XVII.

— Biblioteca pública en tiempos de la Ilustración (siglo XVIII).

— El papel en la vida de una familia burguesa a fines del siglo XIX.

— Carteles callejeros y cartero a comienzos de nuestro siglo.

— Rotativa de un moderno periódico de gran tirada.

— Tala y transporte fluvial de troncos con destino a la industria papelería.

Hemos traído a colación y referido intencionadamente el contenido de las láminas, porque son éstas precisamente las que dan prestancia y casi razón de ser al presente libro, quedando los textos reducidos a unos pies aclaratorios, aunque precisos y documentados. Y necesárisimos, por supuesto. Huelga decir que están redactados con la suficiente sencillez y claridad para que los entiendan los niños, a los que van destinados.

No queremos terminar sin hacer una referencia expresa a las calidades artísticas y soberanas de los dibujos de Miguel Angel Pacheco, ilustrador que, desde hace tiempo, es acreedor al justo título de maestro en la especialidad.

FRANCISCO TOLEDANO

HACIA UNA VISION TRASCENDENTAL Y SOLIDARIA DEL HOMBRE

ZELDA IRENE BROOKS: *La Poesía de Gabriel Celaya: La metamorfosis del Hombre*. Editorial Playor, Colección Nova Scholar. Madrid, 1979.

La importancia de la poesía de Gabriel Celaya crecerá con los años, porque no es solamente un gran poeta de su hora presente, sino, además, un creador, un testificador, que abre caminos hacia el futuro a través de un sentimiento filosófico y social solidario con la ampliación del

mundo del hombre y un justo y ambicioso trascender del ser humano hacia una mayor justicia y libertad para todos.

Tenemos la poesía de Gabriel Celaya demasiado cerca, excesivamente próxima. Es un bosque. Hay que aprender—y aquí sentir es aprehender a recorrer este bosque de creación lírica de Celaya y hay que vivir y dormir tocando sus múltiples raíces que son sus temas plurales, muy variados en tonos, muy ricos en temas y cuya culminación novedosa, de lo que ha llamado José María Valverde el «largo poema dia-

logado», viene a ser el reexamen de los viejos mitos humanos situados en los nuevos tiempos y en la civilización actual.

Este vasco, de tan hondas raíces en su tierra, tiene una dimensión universal, a la vez antigua y profundamente presente, con proyección futura. En su *Poesía Urgente* (Buenos Aires, Editorial Losada, 1964, pág. 8) nos dejó dicho: «La poesía no es un fin en sí, la poesía es un instrumento entre otros para transformar el mundo.» Conectado con los viejos y grandes mitos del hombre, Celaya los reexamina y reinterpreta, con pulso epocal del siglo xx, y estos mitos adquieren una distinta dimensión y una interpretación presente que no excluye el futuro.

Al igual que ese gran poeta de espíritu quijotesco-anarquista que es León Felipe —una de las voces inolvidables del exilio—, Gabriel Celaya —que es un acento inolvidable entre los poetas que se quedaron en España y que es un poeta que está en una onda que pudiéramos llamar de una rehumanización del marxismo—, no es, en ningún momento, un poeta panfletario, y su prédica es la del iluminado profeta del hombre que *debe y puede ser* en la tierra de todos, desde una solidaridad fraterna y militante, que no esconde el huracán existencial del ser.

Como ocurre con León Felipe, de Gabriel Celaya pudiéramos decir que se trata de un poeta-mundo, o de un poeta-universo, porque si su creación lírica es definitivamente trascendente está, a la vez, inmersa en los conflictos del mundo de hoy.

Zelda Irene Brooks, investigadora especializada en la literatura española e hispanoamericana, profesora en la City University de Nueva York, en Staten Island, y vinculada al Center For International Service del College of Staten Island, dirigido por el doctor Harold Taylor, ha dedicado a Gabriel Celaya un libro que analiza la obra del gran poeta español desde la vida a través de la muerte, el cambio constante —el devenir existencialista—; como portador de la palabra o la comprensión, que le otorga un don profético; en la profunda preocupación y amor que Celaya siente por la humanidad y su énfasis en el desarrollo pleno y solidario del hombre; en su intento de acercarse a lo absoluto, al todo, a la unidad de las cosas, a la existencia auténtica; en ese máximo fin de la vida que es, para Celaya hombre y para Celaya poeta, la transformación de la sociedad; en el estilo y las épocas de la poesía de Celaya y los valores significativos y simbólicos en esta poesía.

Zelda Irene Brooks ha escrito, desde todos estos ángulos: *La Poesía de Gabriel Celaya: La metamorfosis del Hombre* y la obra la ha dedicado así: «Dedico este li-

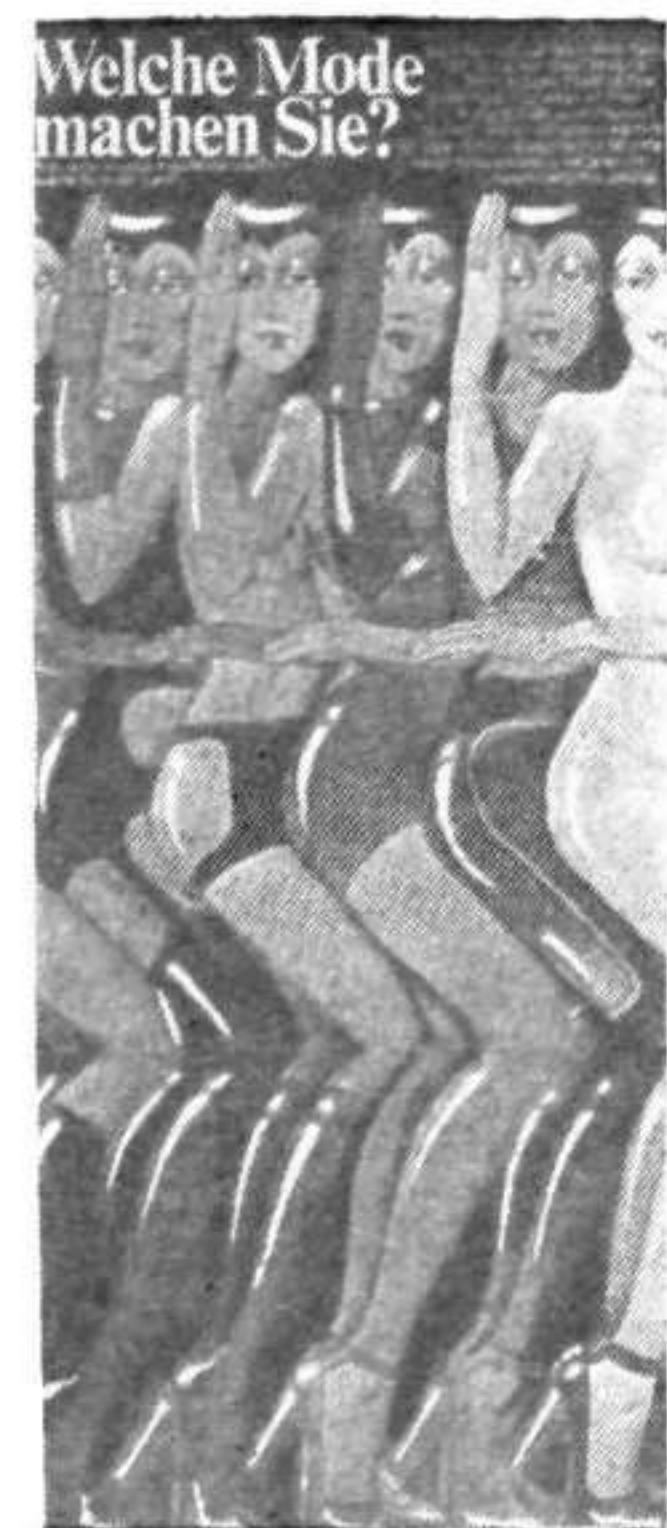
bro a la memoria de mi padre, Jack Judd Brooks». La dedicatoria nos dice que Zelda I. Brooks ha trabajado con tanto amor como iluminación esclarecedora y comprensiva, este libro sobre la poesía de Gabriel Celaya.

En el verano de 1966, Zelda I. Brooks viajó a España donde pudo hablar, extensamente, con Gabriel Celaya, sobre la vida y la poesía del poeta. Más tarde, la autora de este estudio integral sobre la obra lírica de Gabriel Celaya, pudo disponer de una cinta magnetofónica con la biografía del poeta, de la cual hace uso en su estudio.

Lo que me parece importante, además de la dedicación, del valioso y variado transfondo filosófico en el que la investigadora apoya su estudio sobre Celaya poeta y pensador en poesía, y además de las lúcidas vías y coordenadas que sitúa Zelda I. Brooks para el análisis de la poesía de Celaya, es el hecho de la mira trascendente y de la objetividad ricamente analítica que le da a la profesora de la Universidad de Nueva York en Staten Island, el hecho de que el estudio sobre Celaya está hecho desde un escenario cultural distinto y desde una orilla geográfica distante de la de España, aunque próxima por la iluminada comprensión.

El trabajo de Zelda I. Brooks no desdice, sino que más bien complementa, el excelente estudio e introducción sobre la poesía de Gabriel Celaya que escribió José María Valverde, como Introducción a *Poesías Completas*, de Gabriel Celaya. Editorial Laia. Barcelona, 1977, y que figura en el tomo I, desde la pág. 7 hasta la 18. Estas páginas de Valverde me siguen pareciendo ejemplares, pero lo que en el extenso estudio de Zelda I. Brooks me parece importantísimo, para el conocimiento de la obra conjunta de Celaya, es el análisis de la naturaleza del hombre y sus consecuencias en el plano moral, intelectual y político del mundo de nuestro tiempo, que realiza la investigadora literaria, y la riqueza y variedad de los ejemplos de la poesía de Celaya en los que se apoya.

El tema de la paradoja, que hace las veces de subestructura de la poesía de Celaya, encuentra espacio en el libro de la profesora Brooks. La autora recuerda que la peligrosa situación en que se encuentra a sí mismo el hombre del siglo xx, con sus armas capaces de una total destrucción, la hace ver con toda claridad la urgente necesidad de la transformación del mundo, y que —de acuerdo con Celaya— no sólo el artista sino cada uno de los hombres, debe ser responsable de esta transformación. De ahí, el verso de Celaya que cita Zelda I. Brooks: «Maldigo la poesía de quien no toma partido hasta mancharse». De ahí, también, estas afirmaciones de Ce-



laya en *Poesía Urgente*: que el poeta debe «provocar nuevos actos» y que la poesía es un arma «cargada de futuro».

Zelda I. Brooks señala que Celaya «utiliza una palabra o un símbolo para facilitar la comprensión de una serie de ideas que luego complica e individualiza, situándolas en diferentes contextos (pág. 142). Acierta, plenamente, la investigadora, al otorgar mucha importancia a los poemas dramáticos de Celaya—justamente destacados por Valverde—y al extenderse Zelda I. Brooks en un análisis que Valverde sólo pudo dejar apuntado en forma esquemática. La autora del libro que comento destaca en Celaya la calidad de experto del poeta de *Poesía Urgente* en la creación del tono. Y lleva en ésto, también, razón.

Las conclusiones del extenso estudio sobre Celaya destacan que aunque la poesía de Celaya es de una intensísima seriedad, y no a menudo sonriente, tiene una cualidad enormemente positiva: comunica un poderoso sentimiento de esperanza. Agrega que Celaya nunca pierde su gran sentido de la dignidad del hombre, el cual tiene derecho a la felicidad aunque no haya nacido poseyéndola.

Valverde, en su Introducción a las *Poesías Completas* de Celaya apunta, entre las características y vías de la poesía del poeta nacido en 1911 en Hernani (Guipúzcoa), los planos donde trabaja lo grotesco, la sátira, la farsa, lo circense y chaplinesco—y cita *La higa de Arbigorriya*, pero confiesa Valverde su preferencia por *Buenos días, buenas noches*, con «unos temas, con perspectiva de universo, desarrollados en tono de filosofía irónica» (pág. 17 en la introducción a las *Obras Completas* de Celaya).

Zelda I. Brooks pone énfasis en lo que ella llama «las paradojas», dentro del desarrollo de los temas de Celaya, y señala la preocupación nacional y universal del poe-

ta vasco, por la situación del hombre moderno, no sólo en España sino en el mundo en general, destacando la condición de Celaya como artista, filósofo y reformador social.

Digamos, por nuestra parte, que Celaya es un místico del siglo xx, pero que su misticismo es la integración social y está unido a la corriente universal de la necesidad de la transformación del hombre y de la sociedad como necesidad urgente del presente y de la vía hacia el mejor futuro. La mecánica del pensamiento social de Celaya es un marxismo humanizado, el marxismo como un humanismo desde el siglo del positivismo hacia el Tercer Milenio. La fe de Celaya en el hombre—puntualicemos—nos parece siempre unida al cosmos social.

Zelda I. Brooks ofrece una visión siempre abierta para ubicar el mundo creador de Celaya—que es un creador no dogmático, siempre abierto a la evolución del mundo del hombre y a los escenarios que lo acompañan y condicionan.

Me hubiera gustado, finalmente, que tanto José María Valverde como Zelda Irene Brooks se hubieran internado, un poco, en ciertas aproximaciones y en las indudables diferencias entre el mundo lírico de Celaya y el de su coterráneo vasco Unamuno. El tema acaso sea para un estudio futuro. Tienta, sin embargo. Es mucho lo que separa a Celaya de Unamuno, pero hay una corriente subterránea que los aproxima: su preocupación por el hombre.

Hay que agradecer, finalmente, a Zelda Irene Brooks este libro—tan importante—sobre Gabriel Celaya y todo lo que significa para la difusión, en los medios universitarios—al otro lado del Atlántico—, del gran poeta español contemporáneo de *Poesía Urgente*.

ALBERTO BAEZA FLORES

HABLANDO DEL CANTE

JOSE BLAS VEGA: *Conversaciones flamencas con Aurelio de Cádiz*. Publicaciones de Librería Valle, Madrid, 1979.

Aumentan, de hora en día, los libros acerca de un tema con tantas misteriosas raíces. Las mil y una candelas del Cante han conseguido fundir e intensificar lo personal con lo universal. Y todo directamente. Sin medias tintas. Sin atajos. Es el grito. Salta hasta

los altos cielos. El cante, rabiosamente individualista. Y he aquí una de su más sobrecogedoras paradojas: se eleva omnipresente, potente el propio yo; pero al mismo tiempo, chorro vitalísimo, mete vértigo su latir humano.

Tenía que nacer y perdurar dicho arte, fatalismo obliga, por los llanos que riega el río grande de la Andalucía. Como ha escrito Guillermo Díaz-Plaja, dicha región es lírica por esencia, presencia y potencia; donde el sentido de la belleza surge innato en la muchedumbre. El escritor se complacía en una especie de requiebro: tierra profundamente civilizada por muchos siglos.

El libro que hoy comentamos, como su título hace presuponer, aparece en diálogos. Diálogos sabrosos, ocurrentes, en su salsa. Chispa va chispa viene, raigambre de ley, garbo en lumbre viva. La amistad del autor con Aurelio data del año 1962. Durante unas jornadas en la ciudad de Córdoba. Al filo de celebrarse la entrega de la Llave de Oro del Cante. Luego dicha amistad se fue incrementando gracias a sus frecuentes viajes a Cádiz.

Se inician estas Conversaciones con una minuciosa Introducción. En ella se procura una reivindicación de la escuela gaditana injustamente olvidada y postergada.

Según entiende el autor, tan relevante o más que puedan ser la jerezana o la trianera. Aurelio, que vio la luz allá por el año mil ochocientos ochenta y tantos, fue durante medio siglo, el mantenedor de dicha escuela, heredero por vía directa de Enrique el Mellizo.

Aparte el capítulo Recuerdos de juventud, destaquemos Desde la Sigüiriya a la Soleá, y entre paréntesis de plata, ese Cádiz, siempre festivo. Sus tanguillos, coplas, chirigotas... Y las comparsas del Carnaval, con intención crítica y denuncia, incluido aquel desastre del 98. En el capítulo que cierra plaza, se aborda la distinción entre cantiñas y alegrías. Según la apreciación de Aurelio, las más antiguas alegrías que se conocen son las del Tío José y la Gabriela Ortega.

Por cierto que a la pregunta de que si se considera un creador o un conservador de los viejos cantes gaditanos, el patriarca no se anda con vacilaciones. Yo, conservador; creador, no; conservador, sí. Aurelio iba a declarar que siempre había preferido la pureza. La pureza del Cante vale más que todo. Según su opinión, el cantaor completo sería el que reuniera la condición de voz, adaptándose a los cantes antiguos. Asegura Aurelio, y lo dice por experiencia, ya que les cantó en Granada, que ni García Lorca ni el maestro don Manuel de Falla entendían de cante.

Hombre del pueblo llano, este Aurelio de Cádiz. Lento de señorío, cuando no flecha de desenvoltura y desparpajo. Con los ecos que se quiebran, de la malagueña doble. Amante de las bulerías, alegrías, tientos, granainas... Sin olvidar aquel resplandor negro: la sigüiriya gitana. Un hombre quizá, y sin quizá, a-nal-fa-be-to. Pero no importa. Ya se sabe lo que declaró el poeta acerca del analfabetismo popular y singularmente del andaluz; puede suponer una cultura más honda que la erudición de otros países.

Aurelio, que fuera en sus años mozos aspirante a torero, cuando el toro del hambre se encuentra ahora con ese desagarrón que dan los años y el desengaño. Al temblor de las soleares, aquellas de Paquirri el Guanté. Elevando cada tercio y en su momento, a ese misterio que pega pellizcos.

Se supo mantener el patriarca en la línea que dicen por derecho. Dando un no de campana a las exhibiciones en el tablao de turno, escenarios y otras parodias con destino a un montón de turistas y

consumistas. Prefirió, como marca la ley, la reunión de cabales, esos que se suelen contar con los dedos de una mano. Porque el arte solamente se puede conseguir en la intimidad. Cuando cantar y saber escuchar, en tensa, mágica conjunción, se elevan hasta la cumbre del rito.

El autor de estas Conversaciones, José Blas Vega, nació en Madrid. Aparte su condición de investigador y de bibliófilo, posee un amplio conocimiento del folklore. Conferenciante en numerosas ocasiones, becario de la IV Semana de Estudios Flamencos, nos dio el libro Las Tonás. (Publicaciones de la Librería Anticuaria «El Guadalhorce», Málaga, 1967). Por cierto que este trabajo, donde se aborda uno de los terrenos más enigmáticos del cante gitano-andaluz, consiguió el Premio Nacional de Flamencología.

Ha publicado Blas Vega igualmente una serie de ensayos recogidos bajo el título de «Temas flamencos». Se nos anuncia que tiene en el telar, y ojalá vea pronto la letra de imprenta, una Vida y Cante de don Antonio Chacón.

FRANCISCO SALGUEIRO

PRO LA CULTURA FILOSOFICA

ANTONIO AROSTEGUI: *Historia de la filosofía occidental*. Editorial Marsiega. Madrid, 1978.

Hay que hacer varias precisiones previas: se trata de una obra publicada en 1952, en una primera edición reflejo casi en su totalidad de la presente; su autor, un catedrático de Instituto, hace una confesión sincera y humilde en el prólogo, manifestando que la obra fue escrita en alguna de sus partes cuando sólo tenía veinte años de edad y era alumno de la Facultad de Filosofía y Letras. Estos factores que le restan madurez y actualidad a parte de la bibliografía que se aporta, están compensados por el espíritu crítico que distingue a Antonio Aróstegui y su estilo limpio y directo para obra de texto a nivel de enseñanza media.

Caben dos niveles de valoración a la hora de enjuiciar el contenido de esta *Historia de la filosofía occidental*: uno, que se compone de esquemas globalizadores, válidos para el alumnado de Bachillerato; otro, que la elaboración de los temas goza de buena factura y está urdida sobre una textura existen-

cialista, que recoge la preocupación filosófica de nuestro autor en la fecha en que redacta la primera edición. Hoy —hace constar el autor— su pensamiento ha pasado del fervor existencialista a una cierta neutralidad histórico - filosófica, centrada en una auténtica «historiografía de la filosofía». Señalaré, como nervatura de toda la obra, una sólida mente de filósofo que le incita a entrar de lleno en los problemas que plantean los distintos sistemas. Ni que decir tiene que no se descubren aquí originales planteamientos en torno a la interpretación de la historia de la filosofía, ni de los distintos sistemas filosóficos. Nadie puede ser especialista en generalidades. Sin embargo, las calas de reflexión son nítidas y sugeridoras, sintéticas y, a la vez, reflejan un amplio campo de visión interpretativa. No resulta ser una imprescindible historia de la filosofía, pero ofrece un material expuesto de honestidad intelectual y con claridad, con objetividad y con una fina incidencia en la temática más esencial de cada autor. Por otra parte, la bibliografía aportada al final de cada tema está seleccionada con buen criterio y es académicamente orientativa.

Este tipo de obras, encuadradas en el campo de los manuales académicos, vienen a poner de manifiesto que los profesores de filosofía se atreven también a globalizar los sistemas filosóficos y a reducirlos a esquemas clasificatorios. ¿Es lícito en filosofía reducir a «sistemas» posturas filosóficas que sólo tienen, frecuentemente, de común proximidad en el tiempo y en el espacio? Así sucede con el pensamiento griego y gran parte de la Edad Media. Esto supone un riesgo muy grave de cara al alumno, ya que lo que le ofrecen con lógica y claridad le hace perder la perspectiva del «problema filosófico» que incitó a cada pensador a poner en marcha su pensamiento, a elaborar sus teorías. Cada obra filosófica sólo tiene auténtica validez leída en sí misma y a través de estos manuales se puede desorientar la atención del lector para tomar conciencia de la problemática con que se enfrenta. El autor de un manual de este tipo nunca puede convertir en conclusiones cerradas y formularias lo que sólo debe ser un conjunto de *apuntes orientativos* para que el estudiante de filosofía se sienta fascinado por una doctrina de pensamiento y se estimule su *vis* filosófica hasta límites de obligarse a leer obras filosóficas de significado universal.

Las épocas históricas están contempladas dentro de marcos esta-

blecidos por buenos historiadores de la filosofía occidental, de ahí que ofrecen el contexto adecuado para situar a cada autor en su contexto sociocultural y en la línea de pensamiento más vinculante.

Creo que no omite ningún pensador relevante dentro del ámbito cultural occidental y sí trata con buen tino a los pensadores antiguos, medievales y modernos que han creado escuelas filosóficas. Es siempre un tema a discutir si en un libro de texto es más importante apurar al máximo la clasificación minuciosa de escuelas y doctrinas o, por el contrario, es preferible plantear la historia del pensamiento occidental desde las grandes áreas doctrinales que sirven de tronco explicativo de doctrinas menores, a las que sólo debe consignarse de forma leve. A mi juicio, una verdadera historia de la filosofía debe seguir el modelo adoptado por Julián Marías que responde a este segundo planteamiento de grandes temas. Pero reconozco que, por tratarse de un libro para bachillerato, es más práctico para el profesor de turno valerse de este tipo de manual, omnicomprendivo en temática y breve en exposición, porque ofrece la óptica globalizadora de lecciones conclusas. A esta exigencia ha cedido Antonio Aróstegui y en ella reproduce el modelo de un programa general.

Reduciría a cinco puntos mi valoración total de la obra. Primero, una obra de divulgación para el gran público, aunque referida a alumnos de Bachillerato. Segundo, que ofrece un material pulcramente ordenado y pedagógicamente expuesto. Tercero, que refleja una línea latente de pensamiento—extraída de la filosofía de la existencia—que le sirve de leve fondo interpretativo. Cuarto, una excesiva acumulación de doctrinas y clasificaciones que podían quedar reducidas a corrientes de pensamiento y escuelas relevantes de la Edad Antigua, Media, Moderna y Contemporánea. Quinto, una obra que revela a un autor con talento de filósofo y espíritu de profesor ordenado, conciso y tranquilizador de esos estudiantes que exigen un libro de texto bien rematado para responder al programa general de la asignatura.

En todo caso, esta voluminosa obra de *Historia de la filosofía occidental* puede ser leída por los no especialistas, dado su tono pedagógico y su buen estilo expositivo. De ahí que colabore a crear cultura filosófica, de la que estamos en España bastante necesitados.

FRANCISCO VAZQUEZ

LA HISTORIA DE LA NOVELA DE POSGUERRA

No merece la pena gastar ni una gota más de tinta en descubrir el Mediterráneo: pocos capítulos de nuestra literatura han sido objeto de tanto interés por parte de críticos e hispanistas como la narrativa posterior a 1936. Ahí están, como eficaces testimonios, el medio centenar largo de libros o folletos sobre el tema, entre los cuales se cuentan algunos absolutamente inútiles por superficiales o reiterativos, junto a otros fundamentales y complementarios por su enfoque, método o alcance cronológico, que, generalmente, han merecido la reedición.

José María Martínez Cachero fue precisamente quien abrió brecha en este terreno con un opúsculo —*Novelistas españoles de hoy*, Oviedo, 1945— mucho mejor informado y más riguroso que su hermano del exilio, el *Discurso de la novela española contemporánea* (El Colegio de México, México, 1945), de Max Aub, el cual, por razones obvias, no alcanza sino a presentarnos a Camilo José Cela como «promesa». Y cuando en 1973 el mismo Martínez Cachero, tras sus aportaciones monográficas sobre la novelística de Azorín (1960) y Juan Goytisolo (1964), reincide con *La novela española entre 1939 y 1969. Historia de una aventura* (Castalia, Madrid, 1973, 286 págs.), hay en su intento el propósito de promocionar a los interesados aquello de lo que adolecía el cuerpo bibliográfico ya existente y un investigador universitario, por vocación y talante, estaba en condiciones óptimas de producir: un estudio convincente de historia literaria que desenmascarase con su rigor lansoniano la inexactitud de algunos tópicos aceptados como dogmas por la crítica, y demostrase la certeza de algunas intuiciones hechas también moneda de uso común. Pero el historicismo de su empresa auguraba ya una segunda edición ampliada, no en cuanto a los datos y argumentos entonces manejados, cuya riqueza o pertinencia eran suficientes, sino a la propia extensión del período acotado. El año 1969 no aparecía como un *terminus ad quem* derivado de la propia dinámica histórica, sino una fecha prudente para, hacia 1972, poder historiar con perspectiva una aventura ciertamente literaria, pero inmersa en la suerte de una España que presentía el final de una época, la llamada «era de Franco», para el momento de la muerte del que la había conformado. Por muchas reservas metodológicas que opongamos, es lógico que triunfe el mismo fetichismo cronológico que hace «contemporáneos» a los hombres de 1789 y «modernos» a los inmediatamente anteriores, y noviembre de 1975 venga a significar en Historia general y también de la Literatura el final del paréntesis abierto el 18 de julio de 1936. De ahí que la segunda y renovada salida del libro de Martínez Cachero ofrezca ya la sólida cerrazón que se transparenta en su nuevo título, *Historia de la novela española entre 1936 y 1975**, si bien no sería descabellado esperar una última versión,



* Castalia, Madrid, 1979, 505 páginas.

fruto de la incorporación de la novelística del exilio, ausente hasta ahora «no por ignorancia o menosprecio» (pág. 7). El paso del tiempo, a la vez que difuminará el recuerdo de las ingratas consecuencias de la guerra civil, entre ellas el exilio y la falta de comunicación entre la España peregrina y la del interior, irá facilitando su integración y ha de proporcionar el caudal de análisis concretos que sin duda el historiador echó en falta a la hora de plasmar este *desideratum*. Salvo contadas monografías sobre autores sobresalientes, como Max Aub, Sender o Francisco Ayala, cuya recepción e influjo en nuestro país a partir de los sesenta Martínez Cachero destaca, aún hay lagunas en la delimitación del *corpus* novelístico del exilio, pese al esfuerzo en este sentido de Marra López y Sanz Villanueva. Existe además una lógica falta de conexión entre los narradores de la diáspora por razones de edad, ideología, trayectoria literaria, lugar en el que escriben y publican, etc., lo que acrecienta la aparente confusión del panorama. Llegará, no obstante, el día en que sea posible incorporar orgánicamente sus producciones a las de sus colegas que permanecieron en España, y nuestra literatura de la posguerra será una. Basta con vislumbrar desde la nebulosa actual la existencia de las mismas tendencias —el realismo socialista, las sagas bélicas, la novela existencial, religiosa, de experimentación o intelectual— en uno y otro ámbito, aunque sin puntual correspondencia de coetaneidad.

A los cuatro capítulos que componían el texto de 1973, con la mera refacción de dos notas a pie de página, Martínez Cachero ha añadido otro nuevo, muy extenso, titulado «El final de la posguerra: 1970 a 1975»; ha ampliado también la «Advertencia inicial» y reelaborado el epílogo, y, finalmente, ha cerrado el volumen con una excepcional bibliografía crítica, que, con sus 235 entradas —161 referidas a artículos sobre aspectos generales, y 74 a libros o folletos—, ordenadas de manera alfabética, cronológica y temáticamente, pasa a ser un instrumento de excepcional valor, además de merecer en justicia el calificativo de exhaustiva. Tan sólo se acusa la ausencia de seis estudios de conjunto, sin duda incursos en la circunstancia a la que se refiere la página 373 («... tengo noticia de algunos otros libros y artículos, cuyo conocimiento directo no me ha sido posible...»). Se trata de las obras de Santiago Vilas (*El humor y la novela española contemporánea*, Guadarrama, Madrid, 1968); Betty Rita Gómez Lance (*La actitud picaresca en la novela española del siglo XX*, B. Costa-Amic Editor, México, 1969); Madeleine de Gogorza Fletcher (*The Spanish Historical Novel, 1870-1970*, Tamesis Books, London, 1974); José Ortega y Francisco Carenas (*La figura del sacerdote en la moderna narrativa española*, Casuz Editores, Caracas-Madrid, 1975); Ronald Schwartz (*Spain's New Wave Novelists, 1955-1974*, The Scarecrow Press, Metuchen, 1976), y Juan de Dios Ruiz Co-

pete (*Andalucía: carácter y sentido de una tradición literaria*, Real Academia Sevillana de Buenas Letras, 1977).

La planificación general de este estudio «histórico más que crítico», consagrado a «documentar, lo más veraz y completamente que me fue posible, la marcha del género entre nosotros» se ajusta a la división cronológica en décadas, a cada una de las cuales dedica un capítulo. El primero pretende demostrar que la guerra civil no abortó una floreciente producción novelística, y que ésta no se produjo ni durante la contienda ni en los dos o tres primeros años de posguerra. El capítulo siguiente quiere llamar la atención sobre la poco conocida, y por ello poco valorada, década de los cuarenta, en que contra viento y marea el género novelístico se abrió a nuevos temas —no a nuevas técnicas— con el concurso de nuevos autores y la anuencia de un público renovado. En los años cincuenta, al esfuerzo de novelistas ya conocidos, como el autor de *La colmena*, se añade el de los jóvenes del «medio siglo» en la empresa común de revitalizar los instrumentos del realismo tradicional en diversos frentes, no sólo el del realismo social. Los excesos de esta poética narrativa, no siempre bien entendida y casi nunca creativamente aplicada, motivan finalmente un cansancio que da paso a una nueva crítica y renovación de la novela española de los sesenta, abierta clamorosamente por *Tiempo de silencio* (1962). Hasta aquí llegaba Martínez Cachero en 1973, y éstas eran sus conclusiones principales, junto a un balance final moderadamente optimista, ideas todas que, salvo este último juicio de valor que cada cual puede modificar según su criterio, se imponen por la propia fuerza de los hechos, expuestos como fruto de una rigurosa investigación, así como el estudio por décadas, ya asumido por el reciente ensayo crítico de Robert C. Spires. El historiador ha exhumado todos los datos referentes al devenir del género y los ha vertebrado según el método clásico del positivismo, enriquecido, sin duda, con las nuevas aportaciones de la sociología literaria: producción editorial, actividad de los escritores considerados aisladamente o como miembros de determinados cenáculos, grupos o promociones, reacciones de la crítica, premios literarios, censura y dirigismo, tendencias, influjos, contactos, traducciones, polémicas, etcétera. La fuente de información es, en todo caso, de primera mano: un vasto material de hemeroteca y un completo conocimiento de toda la novelística publicada año tras año. De esta forma se desautoriza tanto panorama hecho desde un número reducido de títulos y aún más reducido de lecturas a cargo de críticos que elaboran su *corpus* indirectamente, siempre a partir de estudios anteriores y nunca de la realidad. Cuando Martínez Cachero destaca una novela, aunque se trate de un hito incuestionable, no lo hace únicamente por sus valores intrínsecos o ba-



sándose en las autoridades precedentes, sino como resultado de una elección no por más previsible menos voluntaria, y por lo mismo rescata del olvido obras en su momento relevantes de las que no se ha vuelto a saber más, como, verbigracia, *Leoncio Pancorbo*, de José María Alfaro, por dar un título de los años cuarenta. La propia especificidad historicista de su trabajo exigía un cierto neutralismo de la valoración estética en favor de la presencia de textos novelísticos generalmente ignorados y aquí recogidos en un completo índice final. Pero también reclama otro tipo de neutralidad. Así como gran parte de los argumentos del primer capítulo nacen de la consulta del *Índice literario* que publicaba el Centro de Estudios Históricos, en el segundo se rastrea en las revistas promovidas por Juan Aparicio sin soslayarlas por su palmaria orientación política, sino valorando lo que aportaron de positivo. El historiador desarrolla su tarea con una deliberada asepsia, en la que se nota pone especial énfasis, y que le lleva a desautorizar a aquellos que, como Castellet e Iglesias Laguna, por ejemplo, mediatizaron su visión por prejuicios ideológicos de uno y otro signo.

El nuevo capítulo, que remata esta *Historia...*, prolonga el panorama de los anteriores a lo largo de la primera mitad de la presente década, y acepta el año 1975 como final de un ciclo, el de la literatura de posguerra, que empezaba a resultar anacrónico sin que, por otra parte, hubiese aún razones suficientes para clausurarlo. La evolución posterior del género narrativo ha venido a demostrar, creo yo, que esta elección, fundamentada en un hecho histórico, no era arbitraria, sino derivada de las modificaciones sustantivas con las que la literatura habría de dar respuesta al comienzo de la nueva etapa. Lógicamente, los escritores de la anterior no se eclipsaron y su forma de hacer novela no mudó de raíz. Pero la paulatina retirada de la mediación censorial permitió que aflorasen obras impublishables hasta entonces y se pudiesen difundir libremente algunas que hubieron de imprimirse en el extranjero. Además, un nuevo aliento enriqueció la sustancia temática de los proyectos novelísticos, al no estar vetado en principio ningún asunto ni planteamiento político, ideológico o meramente personal de nuestra historia inmediata, en donde nuestros narradores siguen buscando sus argumentos. Hay, incluso, un nuevo marco sociológico para la novela entendida como producto cultural de consumo. La política sostenida durante lustros por algunos editores —dato éste suficientemente resaltado en el estudio que comentamos— en orden a ampliar hasta donde fuese posible el público potencial de la literatura narrativa ha dado sus frutos. En los últimos tres o cuatro años, títulos autóctonos han competido con otros extranjeros en el cuadro de honor de los *best sellers*, pero a cambio el escritor ha tenido que some-

terse a los dictados formales y temáticos implícitamente impuestos por el mercado, y hoy son más claras que nunca las líneas propiciadas por los distintos sellos editoriales.

Precisamente a la censura dedica Martínez Cachero un apartado de este capítulo quinto, como en los anteriores. También encontramos ahora documentados y ecuanímenes informes sobre la presencia y el influjo de la narrativa hispanoamericana; la coherencia o artificiosidad de fenómenos tales como las escuelas andaluza y canaria; el lanzamiento publicitario en otoño de 1972 de una supuesta «nueva novela española», fantasmagoría urdida una vez más por Carlos Barral y secundada por Planeta; la turbia trayectoria de los premios, hipotecados por el patrón impuesto por las editoriales convocantes; el creciente interés de la crítica académica por la novela española... Siendo el mismo el método practicado, en estas páginas finales resalta un incremento apreciable del componente crítico sobre la estructura fundamentalmente historicista, lo que viene a corroborar aquella afirmación de Menéndez y Pelayo, tantas veces ignorada por unos y otros, de que sin crítica no hay historia posible.

Mas el núcleo de este capítulo parece estar en los apartados IV y V, donde se destaca la relevancia novelística de 1972, año del centenario de Baroja, en que Gonzalo Torrente Ballester publica *La saga/fuga de J. B.*, y Juan Benet una de sus obras más enigmáticas, *Un viaje de invierno*, y se apuntan las tres sendas por las que la novela parece transitar a partir de este momento: «experimentalismo», «tradicionalismo» y «renovación». Aquella elección y este diagnóstico creo que están suficientemente contrastados desde la perspectiva de hoy. A siete años vista, la aparición de *La saga/fuga...* se nos figura tan decisiva para el curso del género como la de *Tiempo de silencio*. A los efectos de la *Historia* de Martínez Cachero, este texto de 1962 cierra los 50 —neorrealismo y realismo socialista— y abre una década de renovación que, en buen criterio debiera cerrar, diez años más tarde, Torrente Ballester con su propuesta de lúcida escritura, imaginación e ironía, aunque la reproducción textual del capítulo cuarto de la primera edición reitera un corte en 1969 no suficientemente justificado ahora y que tampoco entonces era del agrado del historiador: «Arbitrariamente, acaso cierro este capítulo, último de mi libro, en mil novecientos sesenta y nueve, correspondiéndole así la historia de sólo siete u ocho años —muy abreviada década de los sesenta—» (página 224). Por otra parte, los cuatro ejercicios novelísticos posteriores a 1975 son susceptibles de ser abarcados por la triple dinámica, antes apuntada, de un experimentalismo cada vez más al margen, un modo de hacer tradicional, adobado de sensacionalismo para deleite de un público tan numeroso como poco exigente, y una



renovación en donde militan los nombres más firmes de nuestra novelística. En lo que no será difícil que surja algún disenso será en la adscripción de determinado novelista a una u otra tendencia. (¿Cabe encuadrar como «tradicionalistas», junto a Zunzunegui, Gironella o Solís a la Carmen Martín Gaité de *Retahílas* y al Miguel Delibes de *Las guerras de nuestros antepasados*?)

Claro está que Martínez Cachero, a lo largo de todo su recorrido, se cuida muy mucho de no caer en ese hábito catalogador que ha hecho de varios predecesores suyos una especie de minuciosos entomólogos de la literatura, razón por la que apenas si ofrece sin matizaciones o salvedades una agrupación de escritores, serie de obras o apunte de tendencia, y critica en su bibliografía a todos los que han incurrido en ello. Resulta, en este orden de cosas, llamativo el discreto aprovechamiento que se hace del método de las generaciones, tan cuestionado en los últimos tiempos, a pesar de que a la aventura de la novela española de la posguerra concurrieron con un cierto impulso unitario y en momentos cruciales la generación del 36 y la del medio siglo, amén de otras dos extremas,

formadas por narradores estrictamente coetáneos de los poetas del 27 y los llamados «novísimos». La causa de ésta y otras prevenciones contra todo tipo de rígida formalización, es sin duda el deseo de ensayar una historia fenomenológica —casi diríamos vital—, sin caer en ninguna deformación del método que sustituyese la realidad por su caricatura.

El resultado es un estudio imprescindible que corrige la endeblez de otros, debida a la precipitación, el descuido o la falta de información de sus autores, y abre un amplio campo para futuras pesquisas desde la solidez de las líneas generales de su interpretación. Una verdadera enciclopedia que contiene todos los datos fundamentales del devenir externo de la narrativa posterior a 1936, y como tal pone orden en un campo donde, a falta de suficiente contrastación, venían circulando tópicos e inexactitudes, pero también algunas afirmaciones certeras que resultaban sospechosas no sólo para el crítico, sino también para el lector deseoso de alcanzar una visión coherente de tan comentado capítulo de las letras españolas contemporáneas.

DARIO VILLANUEVA

novedades editoriales

EDUARDO GODOX GALLARD: **La infancia en la narrativa española de posguerra.** Ed. Playor. Madrid, 1979.
 RAMON DEL VALLE-INCLAN: **La guerra carlista. II.** Ed. Espasa-Calpe. Madrid, 1979.
 RITA GEADA: **Vertizonte.** Hispanosa de Ediciones. Miami, 1979.
 ANTONIO ROIG: **Vidente en rebeldía.** Ed. Planeta. Barcelona, 1979.
 JESUS ALONSO BURGOS: **Inventario y poemas.** Ed. Rodas. Barcelona, 1979.
 EDUARDO GONZALEZ VIAÑA: **¡Habla, Sampedro: llama a los brujos!** Ed. Argos-Vergara. Barcelona, 1979.
 BARON DE HAKELDAMA: **La pasión del barón de Hakeldama según San Hakeldama o el Jardín de las Más-caras.** Ed. Swan. Madrid, 1979.
 XAVIER PALAU: **Atardecer en la fábrica.** Librería Alborada. Gijón, 1979.
 MANUEL CARRASCO: **Los desterrados.** Ed. Planeta. Barcelona, 1979.
 MARIA F. GRAVINA: **Lázaro vuela rojo.** Casa de las Américas. La Habana, 1979.
 JORGE ARBELECHE: **Alta noche.** Aca-li Editorial. Montevideo, 1979.

MANUEL TAMAYO Y BAUS: **Un drama nuevo** (Ed. de Alberto Sánchez). Ed. Cátedra. Madrid, 1979.
 LUIS DE GONGORA: **Soledades** (edición de John Beverley). Ed. Cátedra. Madrid, 1979.
 MATEO ALEMAN: **Guzmán de Alfarache** (Ed. de Benito Brancaforte). Ed. Cátedra. Madrid, 1979.
 JOSE ANTONIO ANTON: **La lluvia perseguida.** Cooperativa de Autores Andaluces. Huelva, 1979.
 JOAQUIN BROTONS: **Amor, deseo y desencant.** Ediciones de Participación. Madrid, 1979.
 OLGA ARIAS: **Reverberaciones.** Ediciones Crisol. Buenos Aires, 1978.
 FERNANDO ESCODA FORTUÑO: **Obligaciones elementales.** Ed. del Autor. Barcelona, 1979.
 PHIL BOSMANS: **La alegría de vivir.** Ediciones 29. Barcelona, 1979.
 MARTIN L. GROSS: **La falacia de Freud.** Ed. Cosmos. Madrid, 1979.
 GORKA TRINTXERPE: **El salto del salmón.** Eusxal Bidea. Iruña, 1979.
 MARIO ANGEL MARRODAN: **Arteta, nuestro maestro pintor.** Comunicación Literaria de Autores. Bilbao, 1979.
 GUILLERMO DIAZ-PLAJA: **China en su laberinto.** Ed. Plaza y Janés. Barcelona, 1979.
 DOMINGO RAMOS-LISSON: **Espiritalidad de los primeros cristianos.** Ed. Rialp. Madrid, 1979.
 FRANZ BRENTANO: **Sobre la existen-**

cia de Dios. Ed. Rialp. Madrid, 1979.
 NOEMI GRUNBERG: **Yoares.** Editorial Aguilar. Madrid, 1979.
 VICTOR GOMEZ PIN: **Conocer a Descartes y su obra.** Ed. Dopesa. Barcelona, 1979.
 MARI CARMEN MESTRE: **Algo que declarar.** Col. Bajarí. Mallorca, 1979.
 DOMENEC FONT: **Conocer a Eisenstein y su obra.** Ed. Dopesa. Barcelona, 1979.
 HERMANN HESSE: **Leyendas medievales.** Ed. Bruguera. Barcelona, 1979.
 HENRY MILLER: **Primavera negra.** Ed. Bruguera. Barcelona, 1979.
 DICK FRANCIS: **Golpe final.** Ed. Bruguera. Barcelona, 1979.
 SANTIAGO ARAUZ DE ROBLES: **LOS desiertos de la cultura.** Institución «Marqués de Santillana». Guadalajara, 1979.
 JUAN EGEA RODRIGUEZ: **Nuevas figuras y temas gaditanos.** Ed. Jiménez-Mena. Cádiz, 1979.
 JOSE RAMON RIPOLL: **Esta música.** Col. Pandero. Rota, 1979.
 ASIMOV: **¿Hay alguien ahí?** Ed. Bruguera. Barcelona, 1979.
 ITALO CALVINO: **El barón rampante.** Ed. Bruguera. Barcelona, 1979.
 FEDOR DOSTOYEVSKI: **El idiota.** Ed. Bruguera. Barcelona, 1979.
 JOSE HERNANDEZ: **Martín Fierro.** Ed. Bruguera, 1979.

DESTACAMOS EL NOMBRE DE...

DIEGO GRANADOS

Dedicamos esta sección a los escritores noveles —que no hayan publicado ningún libro— cuyo valor literario nos parezca digno de destacar. Los interesados pueden enviarnos sus obras inéditas para su selección, pero no mantendremos correspondencia ni devolveremos los originales

ROMANZA EN OCRE

ESTETICA

Tascó freno el caballo
y su equilibrio
germinó en espiral
—surtidor de carne y geometría—
para alcanzar el cielo con su belfo de espuma.

Abajo, por el suelo,
caído el domador y la montura...
la herradura astiferosa...
el acial...
los excrementos...

TELEGRAFO

La tarde, equilibrista —balancín
de sombras y de nubes—, de puntillas,
tropieza con un pájaro encortado
por la quieta mirada del crepúsculo.
Se retuerce la voz apocalíptica
como un áspid al ver caído el ángel
de la luz que detienen las tinieblas
en la red compasiva de la noche.



LA COPLA

Entre tu querer y el mar
me quedo con esa pena
que hace al murmullo llorar,
desvanecido en la arena,
por no haber sido cantar.

Arañas aturdiditas tejen hilos
paralelos que enfocan, graduada,
la perspectiva exacta del paisaje.

Cúprica escolopendra patapalo,
fecunda en su alargado unisexo
una voz percutora —tic... tic, tic—
que intenta traducir, sin conseguirlo,
en verdad de subida y de calvario,
la mentira inyectada por sus venas
que lleva, sin querer, a todas partes
alargando, a su paso, el haceldama.

No hay más verdad que el sol. Centelleante
claridad que resbala en el silbido
de fuego por los cables, como galgo
que rastrea matorrales de esperanza
a desbrozar la boca del Principio
y hacer saltar de su sopor la pieza
esperada en el tiempo por los hombres.

Intuye, hipertenso, cada cable
un contacto de cobres, y hacen chispa
de intermitente luz, la Luz del Mundo
que tiembla, en un espasmo de locura,
prendida en las entrañas alargadas
de los hilos que alumbran por el aire
un paisaje de pámpanos y espigas.

En un nido de espiras de papel
—tic... tic, tic... tic— el Verbo se hace signo
que cifra en parábolas voltaicas
la clave de un intento redentor
al rasgar, a zarpazos, la epidermis
berrugosa que forma la cochambre
de una sucia estructura afeminada
y descubrir la gracia genital
de hacernos y ser libres con la misma
sencillez que el capullo se hace rosa.

Que un milagro de nervios y de manos
entrelace promiscuas las raíces
y consiga en intento genesiaco
que brote tergiverso nuevo ciclo
de vida, y el llover de pulsaciones
no sea de nuevo el eco del martillo
que en un clavar de clavos haga cruces
en postes sucesivos, y corroa
de maldición los cables con su grito:
«¡multicrucificado sea otra vez!».



AUTOPISTA

Voltea la prisa su honda
y resbala en la calzada el pensamiento.

Intermitentes soplos de muerte
se entrecruzan y adelantan
buscando una escapada a su locura.

Una teoría juguetona
—presunto de almas en pena—
patina por el silbo de un plano inclinado
y en ansia de evasión recauchutada
busca a Dios por un camino
amarillo y ecléctico
que jalonan estaciones de calvario verdirojas.

Hay asomo de despegue hacia las nubes
pero hay también tenazas,
y una lineal teoría
de gomas desinfladas en cadena.

Y un equilibrio gris,
infinito,
silencioso, reptante, paralelo...

LA FERIA

La tarde, imparidera casi un año,
revienta
y se asusta en su estampido
que teje
huidizos flecos grises
al oscuro algodón salido de su vientre.

Y en la noche
—espeso vaho de luciérnagas—
cabecea, jadeante en su subir,
culebra de fuego, baboso destilagotas
de una flácida y colora lluvia de lombrices
—¡azul, blanca, roja, verde...!—,
vórtice vívido,
cinerama
de corales sinuosos,
estirados, sensuales,
que, a tanteo, por el suelo el no ser buscan.

Hay siempre un ángel feo
nostálgico de prados y de arpas
que, falto de trompeta
para alzar de su muerte a los borrachos,
anuncia
a los hombres de buena y hasta mala
voluntad,
al compás del estridente chinchín de sus pla-
tillos,
el bello y triste evangelio
de la melancolía.



DESTACAMOS EL NOMBRE DE...

MANUEL ROBLES MARTINEZ

LA FE DE MIGUELIN

«...y dijo: *En verdad os digo, si no volviereis a ser como niños, no entraréis en el reino de los cielos*». (Mateo, 18-3.)

—¿Se puede saber qué coño quieres?

Pienso que mi exabrupto ha surtido efecto, pero... que si quieres. Tras detenerse un instante y mirarme de reojo con más mala leche que ni sé, Miguelín sigue gira que te gira en torno a la mesa del comedor—a la que yo estoy sentado—, gimoteando él ahora con más bríos. Yo me neeo la cabeza con mala leche también, y sigo ojeando la página del periódico de anuncios por palabras, la de la «bolsa del trabajo». Nada. Cuatro peticiones de empleadas de hogar y pare usted de contar. Las mujeres, mal que bien, aún pueden salir por una orilla, pero lo que somos los hombres..., ya, ya. Como la cosa no se arregle pronto—que no se va a arreglar, seguro—, más de uno tendremos que ir pensando en convertirnos en travestis de esos, a ver si al menos puede uno llegar a colocarse como empleada de hogar; ¡yo que sé! Sí. Está más que visto que, a los pobres, de todas todas nos ha de tocar la china. Porque mucha democracia y mucha historia, pero la verdad es que salimos de guatemala, como si dijéramos, y nos hemos metido en guatepeor, como hay Dios.

Miguelín sigue dale que dale. Como su madre no venga pronto de la plaza, seguro que esta mañana no se libra éste de que yo

le ponga el culo como un tomate. Sentiría en el alma hacer semejante cosa, ésa es la verdad, pero el crío se está poniendo ya más pesado que ni sé, y el horno no está para muchos bollos que digamos. Y la culpa es más que nada de ese tipejo de mierda de la Oficina de Colocación. Más de dos horas hace ya que me las hubiera con él, pero con todos los nervios crispados sigo aún. ¡El muy mamón! «Hoy te puedo ofrecer un trabajo bien retribuido y para no menos de tres meses», va y me dice. Cuando me explica al cabo de qué trabajo se trata, le digo yo: «Pero es que yo, de eso de andar por el monte talando pinos, no entiendo ni torta, oiga. Mi oficio, ya lo sabe usted, es el de tornero». Y entonces él, así en falsete y tal, va y me suelta: «No es cuestión de entender o no entender, sino de querer trabajar. Con el cuento de los oficios y todo eso, lo que los más pretendéis es justificar vuestra vagancia. ¡A mí me...!»

Si no llegan a sujetarme entre dos o tres de los compañeros de infortunio que había allí junto al mostrador, a ése le hubiera yo partido sus asquerosas napias, ¡digo!

—Sanseacabó—rujo, al tiempo que me levanto echando chispas—. Dime ahora mismo qué leche quieres o, ¡chitón! Y quietecito ahí sentado hasta que yo te diga que te levantes, ¿me oyes?

Me he levantado con intención de arrearle un par de azotazos bien dados, pero después de te-

nerle trincado de un brazo freno en seco: Miguelín me mira con ojos parecidos a los de un perrillo al que se la da un puntapié sin que el animal sepa por qué, y esto me traspasa el alma, oiga. Se queda sentadito en la silla haciendo pucheros y tal, pero sin decir ni mu. En éstas que vuelvo a oír cómo juegan en la calle los dos críos de la planta baja, sus amiguitos. De pronto caigo en qué es lo que quiere Miguelín.

—¿Pero por qué no me has dicho que querías irte a jugar con ellos? ¡Vaya un tonto de mierda que estás hecho!

Abro la puerta y lo saco hasta el rellano de la escalera, pero Miguelín me mira todo suplicante él, a punto ya de comenzar de nuevo a hacer pucheros. Y, a punto estoy yo también de volver a encorajinarme, cuando recuerdo que días atrás se cayera el pobrecillo y bajara rodando más de la mitad de esta larga y pina escalera. No se hizo más que unos desollones en las rodillas, pero el pobre hijo se llevó un susto de órdago.

Noto que de mis entrañas brota ahora como un torrente de ternura. Me agacho. Tras revolverle un tanto su rubia cabellera a modo de caricia, beso a Miguelín. Al cabo digo:

—Ahora mismo te bajo yo, hijo.

Y decirle eso y bajar él sin más el primer escalón, todo es uno. Se para un instante y baja el segundo. Y así a su aire, sin prisas, pero sin mayores pausas,



sigue bajando escalones más contento que unas pascuas ahora. Yo emulo su manera de bajar, y esto le hace la mar de gracia.

Ya estamos abajo en el portal. En este preciso instante caigo en la cosa.

—Bueno, Miguelín, vamos a ver si aclaramos esto: si toda la mañana has estado dando la lata porque te daba miedo bajar solo, ¿cómo es que ahora has bajado como si tal cosa sin que yo te haya cogido de la mano tan siquiera?

Miguelín levanta la cabeza y, por un instante, me mira a los ojos así como espantado o yo que sé. Va bajando la cabeza con

expresión meditabunda y tal. Al cabo dice:

—Yo he bajao zolito, pero tú venías conmigo, ¡hala! —y sale pitando hacia donde están sus amiguitos.

Aquí los críos pueden jugar a sus anchas, eso sí. Alguna ventaja habíamos de tener las dos familias que vivimos en esta pequeña y cochambrosa casa, digo yo. No. Por aquí, a Dios gracias, no circulan coches. Esta casa se está convirtiendo en una especie de isla maldita o algo muy parecido. Se está convirtiendo en esa especie de isla por dos razones. Una, que cuando llueve se forma tal barrizal en toda esta explanada—barrizal afuera y goteras adentro—que, hasta los que aquí vivimos y estamos habituados a esto, a veces nos las vemos y nos las deseamos para hacer el recorrido. Y, la otra, que comparada con los modernos edificios que la circundan, esta casa es una pura mierda. Un edificio más—que no tardarán mucho en levantarlo, seguro—y ya estará totalmente cerrado este círculo de unos 30 metros de radio. Círculo que, según se dice, ha de convertirse en una gran plaza con una gran fuente central, una de esas fuentes iluminadas y toda la pesca. Pero si esos tíos se han pensado que nos van a botar de aquí así sin más ni más, frescos van a estar ellos. A mí, al menos, mientras no me den un piso decente donde poder meter a mi familia, no me sacan de aquí ni vivo ni muerto. Bueno, en todo caso me sacarían muerto.

Tres días llevo ya a vueltas con la cosa. «Yo he bajao zolito, pero tú venías conmigo, ¡hala!» A sus tres añitos, ¡menuda lección de fe que me dio Miguelín! El cree a pies juntillas que, estando junto a mí, nada malo puede ocurrirle. Sí. Ahora comienzo a comprender lo que quiere decirnos Cristo en el Evangelio con eso de que si no volviésemos a ser como niños y tal. Ahora comencé a comprender que, si los hombres confiásemos en Dios como un niño pequeño confía en su padre, sin duda alguna que otro gallo nos cantara.

CONTRERAS PAZO, EL ÚLTIMO NOVELISTA DEL EXILIO

MANUEL RIOS RUIZ

Almadrabas, Otro Platero, El proscrito, Los meandros de la vida de Sila Fabra, Temas trashumantes, Cuando la semilla muere intacta, La creciente viene turbia o mi polvo pecador, El encovado, Siná, Una novela sin título y La varona. Esta es la bibliografía de Francisco Contreras Pazo, el último novelista del exilio. Un gran desconocido en España. Allá en Uruguay, donde ha publicado su obra, donde vive con su familia y se dedica a la docencia y al periodismo, espera. ¿Qué espera? Contreras Pazo

espera simplemente ser leído en su país. Espera que alguna editorial española publique algunos de sus títulos. El pasado verano volvió por motivos familiares al cabo de cuarenta años a pasear Madrid: «Novelar es vivir», nos dijo. «Al menos, para el novelista contemporáneo. Todo lo que se aleja de esta concepción de la novela se me antoja pueril o irreal. Y no está el mundo para salirse por la tangente.» Piensa, recuerda, explica: «Soy novelista porque la vida me hizo la gran jugarreta de la

guerra civil. Hasta enero del treinta y nueve viví dentro de su dantesco infierno. El Gobierno de la República me encomendó, junto a otros colegas, recoger la escoria que la guerra iba produciendo. Niños y adolescentes lanzados al azar por los frentes hubieron de ser albergados en las Casas de Educación que fundamos. En la provincia de Barcelona dirigí tres de estas casas. Y después una cuarta, que se llamó Institución Familiar Giner de los Ríos. Y con ella a cuestas pasé la frontera, luego se fue disgregando. Más tarde, más momentos amargos: la ocupación nazi, los trabajos duros, Francia, el matadero donde trabajé de peón... Al fin volví a enseñar lengua y letras españolas en el Liceo de Bayona. Me fui a Montevideo, a América, que me obligó a otro género de lucha. Y sobre este cañamazo, el *leitmotiv* de mis novelas.» Se comprende. Una vida tan intensa, tan llena de rasgaduras y arañazos, de heridas profundas, tenía que suministrar un trasfondo dinámico. Autobiografía. «Yo entre los demás. Los demás conmigo van siguiendo páginas.» ¿Se trata de una obra cargada de odio, como alguien cree? «No, cargada de sufrimiento. Hay en ella un realismo duro, acerado a veces, germinativo. Realismo idealizado, pues. La guerra y el destierro forman el telón de fondo. Sobre ese telón, yo y mi circunstancia. Nada de literatura comprometida, a no ser que el compromiso se refiera al intento de liberar al hombre de todos los yugos. El compromiso de partido, la literatura de partido no me interesa. Incapaz de ajustarme a otra disciplina que la de mi conciencia, mis obras reflejan mi vida, lo demás es creación, novela en una palabra.» A Montevideo volvió Francisco Contreras Pazo. Espera ser leído en España. Es el último novelista del exilio. Un gran desconocido en España; en Almería su tierra, donde nació hace sesenta y seis años. Espera en América Contreras Pazo con sus novelas. La noticia de su ilusión: publicarlas aquí, está dada. ¿Hasta cuándo su espera?



CONTRERAS PAZO

Y cuando
se alcanza
lo cima
y el valle
cerano
nuestros esfuerzos,
ya es tarde
para el gozo,
porque el viento
apunta.
Un proverbio turco
lo dice
de otra manera:
"Apenas ve uno
la montaña terminada,
llega la muerte".
No esperes,
pues,
a triunfar,
para gozar el triunfo.
Gárate
por anticipado
Gárate,
súffate,
trabaja por
conseguirte.
Aunque jamás lo consigas,
la felicidad
no deja de ser
un esfuerzo

el **en**
co
va
do
novela

DE COMO NIEVA RESCATA -OCULTÁNDOLO- A CERVANTES “CAUTIVO”

JUAN EMILIO ARAGONES

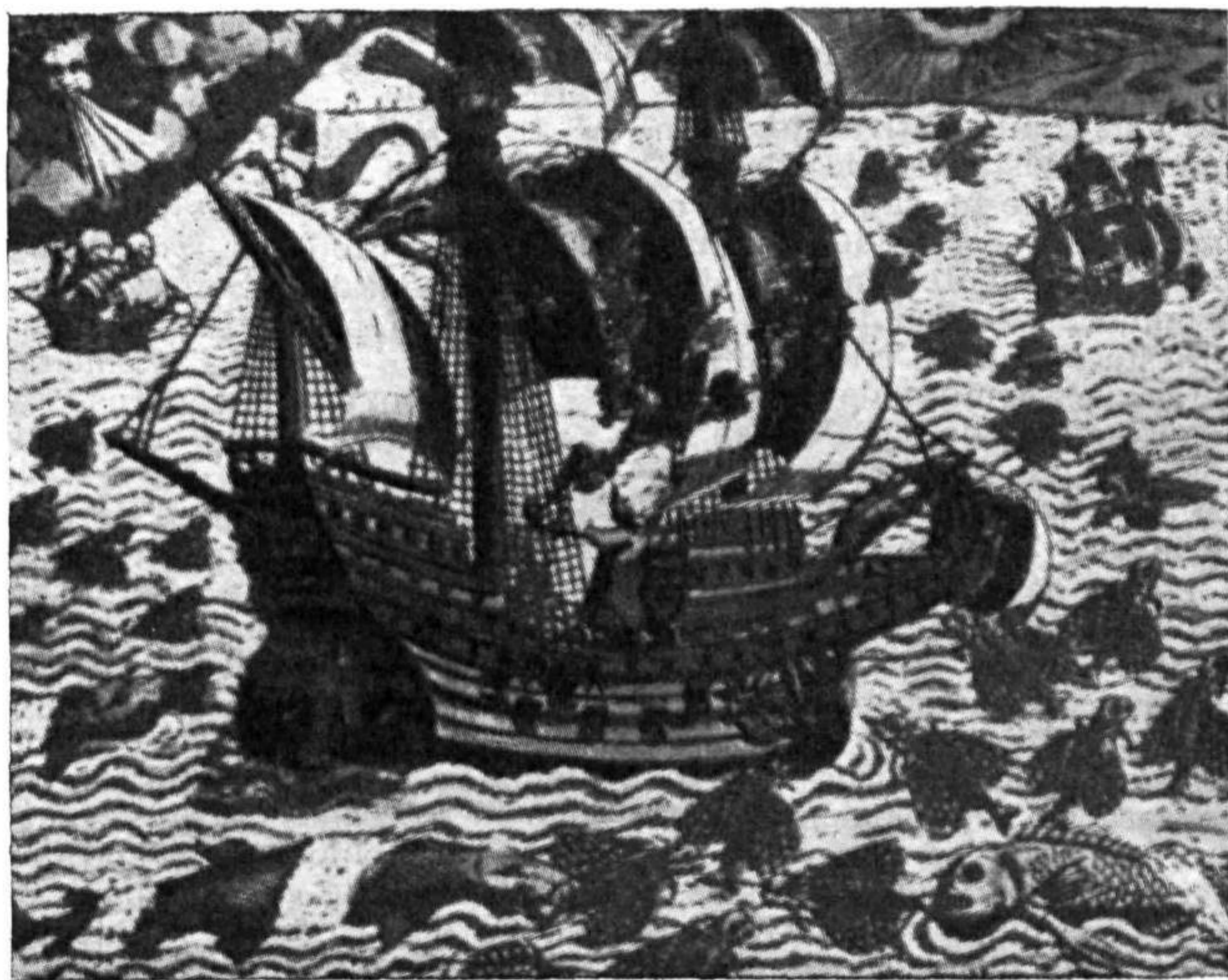
EL cronista ha vacilado lo suyo antes de hacer uso del verbo «rescatar» en el epígrafe—se sobreentiende que para el teatro, que de los prisioneros baños de Argel fue liberado en su época—, porque, soliviantado por la alifara o añadidura de suntuosidades escenográficas dispuestas y peripuestas por el adaptador y director escénico Francisco Nieva, apenas paró mientes en el primigenio texto cervantino. Y, para compensar, introdujo en el título en contrapesación ese otro verbo—«ocultar»—que tanto mueve a dejar las cosas en su sitio: Cervantes, en el de eminente escritor y dramaturgo sin fortuna, y Nieva, en su innegable condición de hombre de teatro, pletórico de vitalidad e inventiva, para cuyos propósitos comunicativos no se para en barras... ni en medios.

¿EXTENSION O EXTORSION?

En principio habrá que dilucidar si la comedia de Cervantes era susceptible o no de escenificarse a palo seco. La mera circunstancia de permanecer

inestrenada a los más de tres siglos y medio de su publicación parece inducir a la certeza de que, sin los aditamentos espectaculares propinados por Nieva, difícilmente hubiera podido presentarse, incluso hoy.

Pero este mismo hecho da pábulo al pensamiento de que el texto cervantino se anticipó a las posibilidades escénicas de su tiempo... y que esperaba el refuerzo de los medios de que hoy disponemos para la más cabal comprensión de su compleja trama. Y así pudiera haber ocurrido... de no ser porque el verbo original queda diluido, casi esfumado en un secundario plano, y sólo arrumbando tapices argelinos, velas naufragantes en oleajes mediterráneos y cúpulas moriscas que sobrepasan en mucho su cometido ornamental para erigirse en el protagonista, con viciosa relegación—sin embargo, quizás procedente en lo que a la servidumbre del espectáculo concierne—del texto a un muy opaco, impreciso y grisáceo segundo término. En consecuencia, habrá que convenir, analíticamente, en que, con lúcida premeditación, Nieva rescata a Cervantes ocultándolo, y no hay que responsabilizarlo de ello, pues también González Vergel dirigió años atrás una versión



no menos heterodoxa de *Nu-
mancia*, y el texto de Cervantes
pasó en todo momento la bate-
ría, pese a —¿o merced a?—
los aditivos actualizadores.

Entonces, ¿qué? Entonces re-
sulta que no hay más cera que
la que arde, y en la citada tra-
gedia numantina empieza y
concluye el Cervantes teatral
de alto porte, que, en tono me-
nor y populista, pervive en
entremeses tales como *El reta-
blo de las maravillas*, *La guarda
cuidadosa*, *El vizcaíno fingido*,
La cueva de Salamanca... e in-
cluso cabe extenderlo a una de
sus novelas ejemplares, *La
gitanilla*, de fácil adaptación al
teatro.

Y, entonces... sucede que *Los
baños de Argel* no es obra es-
tructurada escénicamente, como
pudo comprobar Nieva en la
dramaturgia operada sobre el
texto cervantino, con incorpora-
ciones procedentes de otras pie-
zas cervantinas, como *La gran
sultana* y *Los tratos de Argel*,
pero, sobre todo, en muy fre-
cuente conexión con los capítu-
los de la primera parte de *El
Quijote*, en los que se relata la
historia del cautivo, de la que
el experto adaptador ha recogi-
do íntegra la escena del blan-
deo de la caña con dineros para
el rescate, sin duda la de valo-
res más comunicativos desde un
punto de vista escénico de todo
el texto, y le ha sugerido la in-
clusión del personaje Agí Mo-
rato, inexistente en la obra
originaria. No tan fino se ma-
nifiesta Francisco Nieva al mo-
dificar el nombre de la prota-
gonista, que de Zoraida en la
historia del cautivo o Zahara
en *Los baños de Argel*, pasa
al insulso Zara de esta versión.

Por lo demás, Nieva ha com-
probado la falta de carnadura
teatral de *Los baños de Argel*
y, en consecuencia, opta por
revestir el texto de inusitados
alardes escenográficos, con in-
corporación de elementos que
en sí constituyen una veraz co-
pia corpórea de las acuarelas y
grabados que diseñara Gustavo
Doré como ilustraciones para el

relato del cautivo en la marginal
historia inserta en *El Quijote*.

De tal modo resulta esencial
el formidable aparato esceno-
gráfico que, sin él, habría sido
harto improbable el estreno,
aquí y ahora, de algo que no
supera los límites de un episo-
dio amoroso entre moras y cris-
tianos del siglo xvi, cuya leve-
dad temática queda diluida en
la batahola de tapices, lonas,
oleajes y otros artificios incor-
porados por Francisco Nieva,
para lícitamente alejar el texto
y enmascararlo, incluida la vi-
sible raigambre autobiográfica
que hay en *Los baños de Argel*.
Pero, vayamos por partes: el
mismo Cervantes era consciente
de las nulas posibilidades que,
en su tiempo, tenía la produc-
ción dramática propia de acce-
der a un escenario. Por eso un
año antes de morir la publicó en
el libro *Ocho comedias y ocho
entremeses nuevos*, estampando
a seguido del título, en la por-
tada, la coletilla de «Nunca re-
presentados».

Tenían que pasar cuatro si-
glos casi para que por la desa-
fiante inventiva de Nieva y
—hay que decirlo— la contribu-
ción de medios escenográficos
impensados entonces, *Los baños
de Argel* llegara a ser pieza re-
presentable.

El humanista Laín Entralgo
—magistral impulsor de una
«cátedra de la comprensión» en
años nada propicios—, que tam-
bién ha sentido la comezón tea-
tral, denomina a los que, dedi-
cados como él preferentemente
a otras parcelas creadoras, es-
criben de vez en vez obras
escénicas, «dramaturgos por ex-
tensión». El calificativo es cer-
tero, si bien al cronista le pre-
ocupa el riesgo de que dicha
«extensión» pueda derivar a
«extorsión», pues al adentrarse
en campos de creatividad ajenos
ocasionan al teatro no pocos
daños y perjuicios. Nada hay de
ello en *Los baños de Argel*, mer-
ced a la habilidad mostrada por
Nieva en este rescate para el
teatro de Cervantes... aunque
sea mediante la muy sabia y

matizada difuminación del texto
en una escenografía fascinante
y de gran espectáculo.

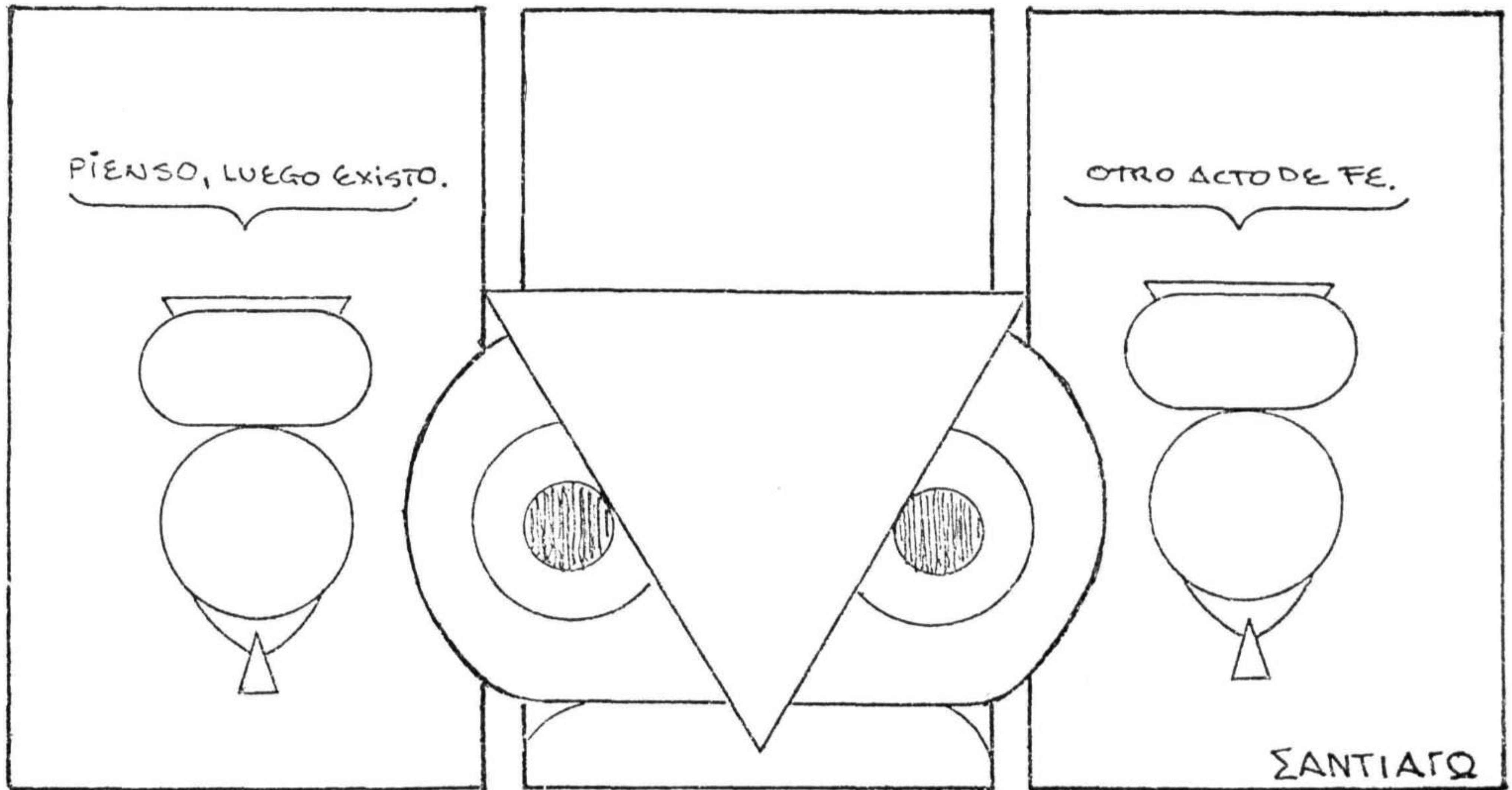
ESCENIFICACION

Como reiteradamente se anti-
cipa, la concepción espectacular
y de gran fiesta teatral de Nieva
recubre de brillantez escenas y
diálogos que Cervantes quiso
que fuesen más bien melancó-
licos, pero el resultado es, en
general, positivo, y lo sería en
mayor grado sin algún desliz
hacia lo zarzuelero-folklórico.

Del numeroso reparto —nada
menos que 31 cómicos en esce-
na, y eso que algunos hacen
«doblete»— descuellan por su
buen hacer María Jesús Sirvent,
Emma Penella, Antonio Iranzo,
Maite Brik, Paco Andrés Valdi-
via, Fidel Almansa, Nicolás Due-
ñas y Paco Racionero, así como
la cantante-actriz Esperanza
Abad en el personaje de «La
leyenda». Admirable la música
compuesta por Tomás Marco,
eficaz subrayadora de la acción
escénica, que fue excelentemen-
te interpretada por el Grupo de
Percusión de Madrid —amplia-
do para la ocasión—, con José
Luis Temes como director.

Gran espectáculo de teatro
total éste del María Guerrero,
en el que Francisco Nieva res-
cata a Cervantes para la dra-
maturgia, ocultándolo tras mu-
cha y jocundísima faramalla
escenográfica.

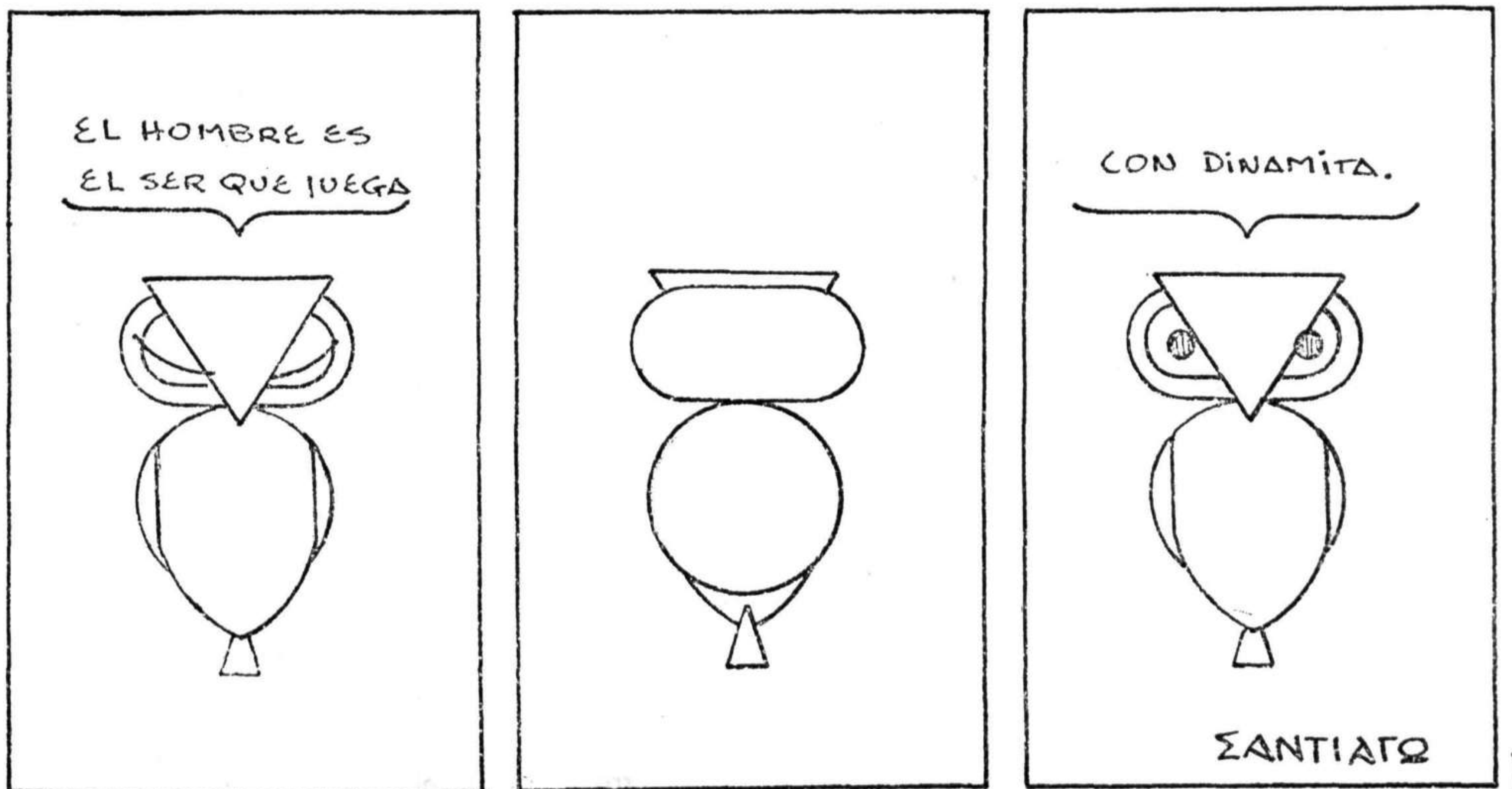
Lechu Zen



REFRANERO COMENTADO
Dame pan y dime tonto. Tonto.

Al mal tiempo, buena cara. Y mejor paraguas.

REFRANERO ATRIBUIDO
No hay peor sordo que el que no quiere oír (Beethoven).



GRAHAM GREENE

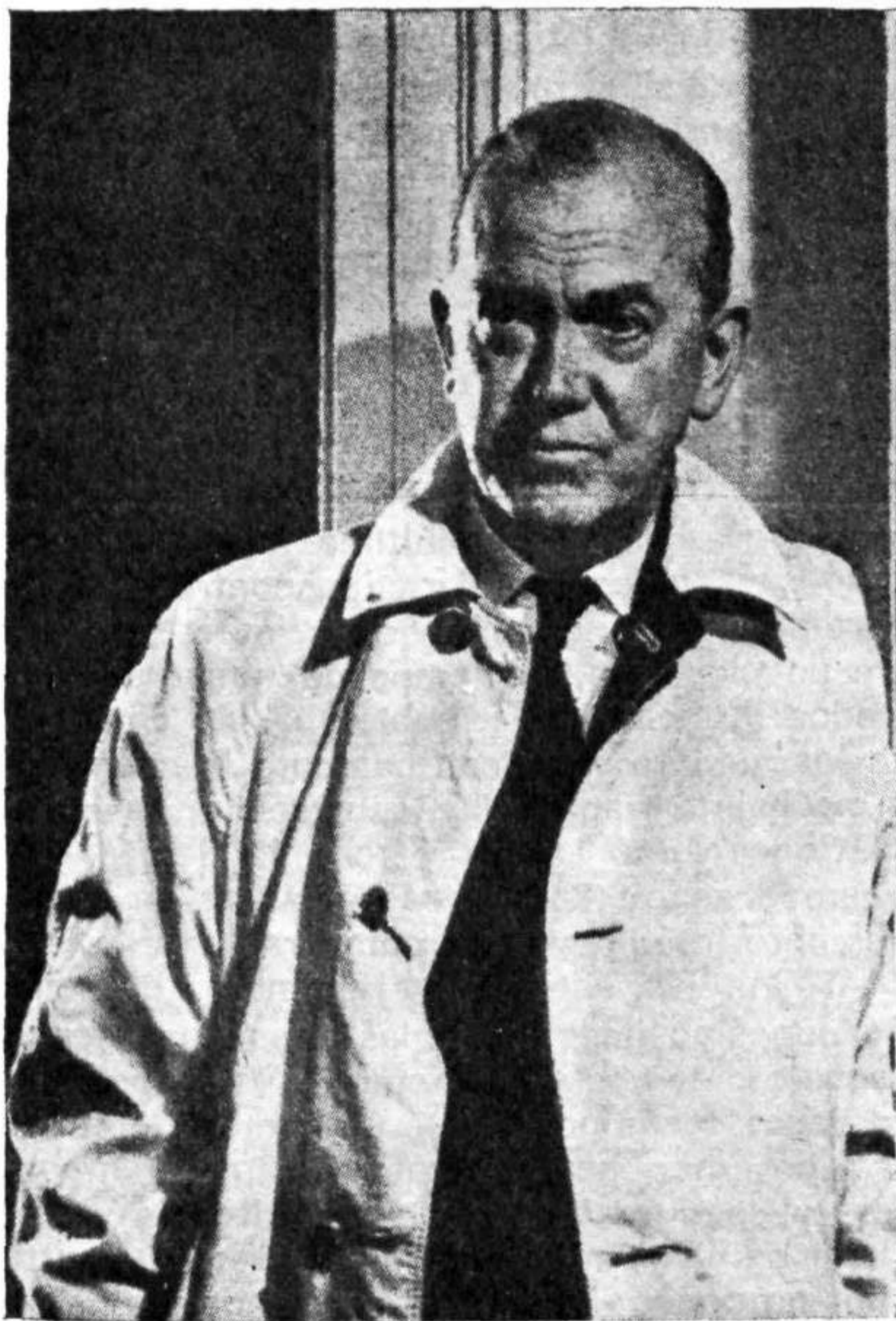
MANUEL CAMPOY

GRAHAM Greene es católico: lo proclama él mismo. Greene se convirtió—siendo muy joven—del anglicanismo al catolicismo. En cualquier país del mundo occidental, en los últimos siglos, en cada generación, existe como menos una figura literaria que «presume» de religiosa. Mientras la generalidad de los escritores, aunque bautizados, no hacen ostentación de que creen, siempre podemos encontrar el hombre de letras que tiene a gala recordar, con su obra, con sus declaraciones, que para él el bautizo no es, ni mucho menos, un accidente: él cree y, además, lo pregonna sin descanso. Son estos hombres figuras bien singulares, por la misma característica que los define, característica que pertenece—como es fácil observar en la vida cotidiana—a muy pocos hombres. En efecto, fuera de la vida literaria, también son escasos los seres que muestran empeño en que sepamos que ellos sí creen; presumen, repican, estas personas, hombres o mujeres; los que viven a su alrededor llegan a tener conciencia de la calidad de esas personas. Son seres extraordinarios que confiesan creer a pie juntillas lo que para casi todo el mundo es motivo de inquietud y de duda. Pese a su presunción, estos hombres y mujeres no son ni mejores ni peores que el resto de los mortales: diríamos, si acaso, que se les nota una dureza desagradable, como si algún secreto les condujera por ese extraño camino de la ostentación religiosa. ¿Presumirá Graham Greene en la vida real como presume en sus novelas? En nuestra época, Greene es una de esas figuras literarias que acabamos de describir sumariamente. No nos imaginamos, sin embargo, a Greene catequizando personalmente, en su vida cotidiana, al estilo de un Claudel; un Claudel, por ejemplo, respecto a Gide, con el cual, por cierto, no obtuvo nada. Claudel incluso escribió, entrometidamente, a la esposa de Gide—estando éste en el Congo—, procurando una cita con la mujer para hablar, como él dice en su carta, de un «alma» que tanto les interesaba a los dos: la mujer de Gide replicó con una fría misiva, rehusando la menor confianza y esquivando la pretendida entrevista. Pensamos, en relación con este asunto, muy mal de Claudel: nos parece sólo un entrometido en cuestiones íntimas, dolorosas, tocantes a la vida de un hombre y una mujer; en este caso, matrimonio. ¡Cómo nos inclinamos a sospechar en la oficiosidad de Claudel

una curiosidad malévola! Hasta el final de su vida—después del rompimiento de los dos escritores—estuvo refiriéndose Claudel a la confesada homosexualidad de Gide como a una cosa horrible, abominable, que tanto daño hacía entre la juventud. Pura demagogia. Se trataba—por parte de Claudel—de presentar a Gide como un espécimen raro: como si Gide no fuera, exactamente, uno más entre los millones y millones de homosexuales que existen o han existido en el planeta...

Graham Greene posee una flexibilidad que le hace abordable, lejos de la dureza de granito, antipática, inhumana, de Claudel. Seguros estamos—sin haberlo comprobado—de que no se ha producido en la vida de Greene un episodio semejante a éste que se originó entre Claudel y Gide. Greene, probablemente, no se inmiscuye en asuntos ajenos: sabe lo suficiente de la vida, piensa en sí mismo aún más que en los demás y ha poseído siempre las necesarias apetencias—a las que sin duda no ha vuelto la espalda—como para que podamos pensar otra cosa. No, no es posible imaginar a Graham Greene sosteniendo una sandía y enfática correspondencia—tal es la de Claudel enviada a Gide—con un notorio homosexual, tratando de persuadirle de la maldad de su instinto, utilizando una ridícula seriedad que llega a preocupar al homosexual—hasta el extremo de hacerle creer que su corresponsal pueda crearle problemas con la justicia o con la familia—e instándole, en términos de ultimátum, a abandonar la vida que el homosexual no puede por menos de llevar. Greene, por el contrario, incluso saca a escena a homosexuales. En *Orient Express*, por ejemplo, son unas lesbianas; unas lesbianas nada hombrunas, sino, al revés, de apariencia exquisitamente femenina. En la última novela, *El factor humano*, aparece, aunque fugazmente, un hombre homosexual: es un inglés huido a Moscú que le cuenta al protagonista del libro que él tiene en esa ciudad «un amigo encantador». Como a la homosexualidad se la considera un mal, no es extraño que Graham Greene guste de mostrarla, por muy de pasada que sea, en sus novelas. Y lo decimos porque Greene ofrece en su obra todo un muestrario de defectos físicos y espirituales. Dios posee una gran imaginación y Graham Greene un gran poder de observación. A Graham Greene, aunque presuma de católico, nada le arredra: su novelística brinda un panorama de

la vida tal como la vida es. Maurice Bendrix, personaje principal de uno de los mayores éxitos del novelista, *El fin de la aventura*, ¿no le dice a Dios que lo deje en paz, así, literalmente? De jóvenes, la mencionada novela nos pareció interesante. Hoy, menos jóvenes, advertimos demasiado lo que de artificio histérico, si vale la expresión, contiene ese libro. Dentro de cincuenta años, ¿leerá alguien *El fin de la aventura*? Graham Greene compone unas historias apasionantes, en las que los personajes obran sin traba alguna de tipo moral: en el desarrollo de estas historias, finalmente, el escritor se las arregla, de un modo o de otro, para introducir como personaje nada menos que a Dios. Sin Dios, las novelas de Graham Greene —la mayor parte de ellas— no existirían. Dios hace acto de presencia, indefectiblemente, en las novelas de Greene, como el cura en las películas españolas de los años cuarenta y cincuenta. Eramos muchachos cuando veíamos esas películas, pero recordamos perfectamente que siempre se oía alguna voz en la sala desdeñando la presencia del cura. Una de las frases que escuchamos fue esta: «No hay película española en la que no aparezca un cura.» A nosotros mismos el cura sólo nos pa-



recía un elemento de tristeza, de mal agüero. Generalmente —hoy nos damos cuenta de ello aún más que entonces—, con la presencia del cura, la historia se venía definitivamente abajo. El cura, insistimos, era como un indicativo de la escasa consistencia de la historia.

La última novela de Graham Greene, *El factor humano*, se lee en un abrir y cerrar de ojos; se tarda en leerla unas horas, naturalmente; pero lo que queremos decir es que se trata de un libro que no se puede, que no se quiere dejar de las manos: la intriga, su desarrollo, nos atrae; debemos interrumpir la lectura —por el motivo que sea— en alguna ocasión; y lo hacemos llenos de deseo por saber lo que ocurrirá en las páginas que siguen. Queda sentado con lo anterior lo ya conocido por todos: Graham Greene es un novelista habilísimo en el desarrollo de una acción; no se detiene Greene en detalles accesorios; no aburre al lector con enfadosas descripciones: unos ligeros apuntes, en este sentido, le bastan y le sobran para su propósito; y lo mejor de todo: son los diálogos, unos diálogos medidos, perfectos, los que conducen la acción. Claridad, facilidad: Graham Greene es un escritor artista. Greene nos recuerda a esas personas a las que vemos vivir en entera libertad y... que se proclaman católicas. ¿Dónde está, en qué reside su pretendido catolicismo? ¿Por qué se casan en la iglesia, por qué bautizan a sus hijos? ¿Por una simple afirmación? ¿Pero dónde están los actos de cada día, dónde están los sacrificios? Si ser católico consiste en *decirlo*, en este caso católicos podemos serlo todos, y muy claro está, sin embargo, que muchos no lo somos. Pero la mentira y la confusión siguen imperando por una razón tan sencilla como que los no creyentes continúan siendo tan débiles y cobardes que contraen matrimonio religioso, bautizan a sus hijos... Así, en la apariencia, por ejemplo en España, católicos somos todos, y esto no es verdad. Y no debe depender de la religiosidad, sino simplemente de la civilización y la humanidad, el que ni siquiera veamos un trato cristiano, *humano* entre unos y otros. En la vida cotidiana, en nada podemos ver que un concepto cristiano de la vida esté imbuido en los cerebros. A veces, en la vida, topamos con una persona fría, dura, que, hipócritamente, presume de... humanitaria. Nosotros la observamos un día y otro y reparamos en que, en realidad, ni siquiera tiene educación, buenos modales: al fin y al cabo, la frialdad y la dureza no tienen por qué estar reñidas con la urbanidad. Y nos reímos interiormente, diciéndonos: «Ni educada es, y se pregona humanitaria», ya que, cómo puede ser humanitario quien, de entrada, no es educado... Pues, de igual modo, ¿cómo creer en el cristianismo de estas gentes que ni aun son humanitarios, o sea, corteses, educados, piadosos, comprensivos? Sorprende el contenido de este último libro de Graham Greene, sorprende al considerar que ha salido de la pluma

de un escritor que lleva toda una vida presumiendo de católico. ¿No es contradictorio Greene en casi todos sus libros?

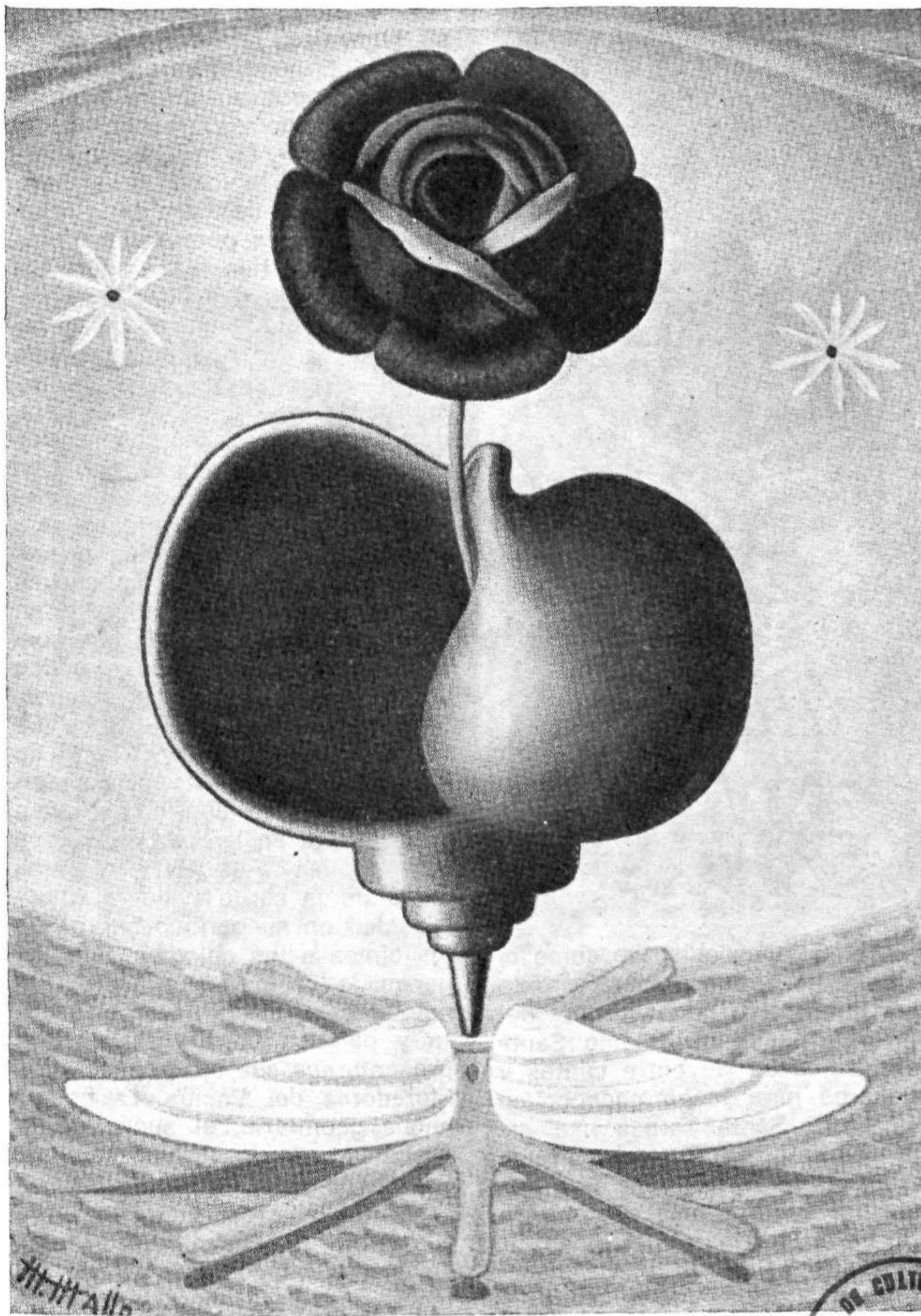
Nos recelamos —por esta novela postrera— que Graham Greene se encuentra un poco cansado de Dios. Ya hemos escrito que Maurice Bendrix le dice a Dios que le deje en paz. Para nosotros, que el propio Greene, en efecto, está también un poco harto. Y el fruto de esa hartura bien podría ser *El factor humano*. No sabemos, por otra parte, en qué puede estripar el cansancio de Dios. Comprendemos que se pueda estar fatigado en el cuerpo y en el alma... de la vida; no... de lo que nunca se ha visto. Tenga el lector la seguridad de que vamos escribiendo todo esto sin concederle mayor importancia. La verdad es que no podemos tomarnos del todo en serio a Graham Greene. Los dos personajes principales de *El factor humano* son ateos: constituyen un matrimonio: él, inglés, blanco; ella, sudafricana, negra. No se trata de uno de esos matrimonios raros, incomprensibles que nosotros mismos —el que suscribe— hemos visto en Africa: por ejemplo, un europeo blanco con una africana carente absolutamente de belleza. Al no darse la belleza en la mujer, el matrimonio entra en la categoría de incomprensible. El personaje masculino de Greene se enamora de la belleza de la mujer negra, la quiere con hondo amor. No existe en la novela explicación para el ateísmo de él. Según se produce el ateísmo en este hombre diríamos que Greene acepta el ateísmo como la cosa más natural del mundo. Más lógico es que ella no crea en Dios. Nació esta mujer y vivió toda la vida en Africa del Sur, bajo el detestable régimen racista. Se ha sentido perseguida, despreciada. El desprecio que un ser humano recibe de otros seres es uno de los motivos que más conducen al apartamiento de Dios, aunque el tópico vulgar enseñe lo contrario. No entra, pues, Dios en este último libro del famoso escritor. Entran sólo conflictos humanos. Y el cuadro —pese a la humanísima pareja central— es sombrío. El protagonista traiciona por agradecimiento. Honradísimos funcionarios del Foreign Office asesinan a sangre fría a otro funcionario, supuestamente espía a sueldo del Este. Nos agrada el odio que Greene muestra por Muller, el racista sudafricano; nos agradan también todas las notas referentes al enfrentamiento entre los dos grandes bloques políticos en que se divide el mundo. Y nos agradan porque Greene no se pone de parte de Occidente, sino que insinúa que, de haber maldad, tanta hay en un bando como en el otro. Si existen Hungría y Checoslovaquia, también existen Hiroshima y Vietnam. Imparcialmente, hay que reconocer que las crueldades del bando pretendidamente «cristiano» son mucho mayores.

118 Pero Graham Greene no renuncia a sí mismo, no renuncia a la ostentación. Y a lo largo del libro, aquí y allá, cae en la afectación de sembrar múl-

tiples alusiones religiosas lo mismo en la parte narrativa que en los diálogos que mantienen diversos personajes, todos descreídos. ¡Y en estos tiempos! ¡Cuando nadie hace el menor comentario religioso en las conversaciones! Es absurdo que el protagonista, que no cree en Dios, piense: «En la niñez hay versos que modelan la vida más que la Sagrada Escritura.» Son claras intromisiones del autor en los personajes. Respecto a España, no podríamos decir que la Sagrada Escritura haya moldeado nunca a nadie. ¿En cuántos hogares españoles existe una Biblia? ¿La vemos alguna vez en manos de alguien? ¿Y cómo no recordar que en los viejos siglos ha habido épocas en que la Biblia ha estado prohibida en España? Verdaderamente, semejante prohibición se presta a ironizar: prohibición más peregrina, más inútil no se habrá impuesto nunca. ¡Prohibir a los españoles leer y, además, la Biblia! ¡A ridículo nadie le gana a un político, seglar o eclesiástico! Por lo demás, es de justicia consignar que Graham Greene es un impasible cronista de nuestro tiempo. «Pensó (el protagonista) que todavía hay muchos padres que les dicen a sus hijos que Dios existe.» Si prestamos atención al «todavía» tendríamos que creer que Graham Greene supone que llegará un día en que ningún padre diga tal cosa a un hijo. Con todo, una sombra de engaño, de demagogia, se descubre en la frase copiada. ¿Hablan los padres a sus hijos de Dios? ¿De veras? Por lo menos en España —donde la religión consiste exclusivamente en prácticas superficiales— jamás hemos asistido a conversaciones entre padres e hijos, en que los primeros confirmen a los segundos que Dios existe. El protagonista entra por azar en una iglesia y Greene escribe: «El servicio tocaba casi a su fin y los fieles, hombres y mujeres bien vestidos, de edad madura o avanzada, estaban de pie, en posición de firmes, y cantaban con una especie de desafío, como si interiormente dudaran de la realidad de sus palabras: "Allá lejos hay una colina verde, más allá de las murallas de la ciudad".» (Sin comentario.) Y una última cita. Confiesa el mismo personaje: «En Africa encontré a algunos sacerdotes que me devolvieron la fe... sólo durante un momento, el tiempo de tomar una copa. Si todos los sacerdotes hubieran sido como ellos y yo los hubiera visto con bastante frecuencia, tal vez me habría tragado la Resurrección, la Inmaculada Concepción, Lázaro y todo lo demás.» ¡Oh, Graham Greene! ¡Poner esas palabras en boca de un hombre inteligente! En comparación con la Tierra, el Sol, las estrellas, el hombre, el infinito, ¿qué son sino naderías todas esas cosas que su personaje dice costarle «tragarse»? No es por ninguna de esas cosas por lo que un hombre inteligente dejará de creer; hay motivos más importantes; no creerá al meditar en la inseguridad de la vida, en el dolor de vivir, en la enfermedad, en la muerte... no por no poder «tragarse» esas naderías...

MARUJA MALLO

CLARA ABRIL DE VIVERO



Naturaleza viva

“E S una niña...” Así comienza Ramón Gómez de la Serna su ingenioso comentario sobre la pintura de Maruja Mallo. Yo me adueño de su frase y digo lo que sigue siendo en el sentido de asombro, de exaltación y exuberancia ante la vida.

Su mundo personal, el que nos muestra cuando conversamos con ella, es como sus pinturas, un poco el mismo mundo de *Cien años de soledad* o de los otros libros de García Márquez. Expresa lo cotidiano y lo vulgar con tanto ánimo e imaginación que cobran alturas irreales. «Le monde réel me demeure toujours un peu fantastique» (Gide). Clima de apariciones, de imposibles, de personas reales poseídas por las músicas del vaivén de los trigales. En contrapunto con ésto, lo irreal cobra realidad. Los ejemplos los tenemos en los espantapájaros vivientes con almas y músculos bailarines. Esqueletos, fósiles que dan vida a manos y cardos. Las ruinas del hombre se animan con la savia vegetal de la parra. Una continua metamorfosis del hombre con la planta, del hueso con la clorofila.

Esta mezcla de lo irreal con lo real es fruto del crecimiento hacia la madurez. La pintura de Maruja sufre los cambios de la vida de cualquier ser humano. Idealismo y entusiasmo, asombro y descubrimiento en la primera época. La vida es la verbena, el explotar de risa y no de cólera ante lo desagradable.

En sus primeros cuadros, españoles como ella, se respira el lado inocente y espontáneo del pueblo que lanza carcajadas y es feliz con el tiouvivo y que ironiza con dibujos agigantados los abusos de la autoridad, pero todo envuelto en un ambiente de tambor y pandereta.

Más tarde, el contacto con la ciudad, la vuelve sofisticada. En sus «Estampas» se respira un aire artificial, no en las pinturas sino en los temas. Maruja se acerca a investigar los fenómenos más artificiales siguiendo las influencias de las escuelas de pintura del momento, del surrealismo literario y hasta del cubismo. En esta época Maruja gana en colorido consiguiendo más armo-



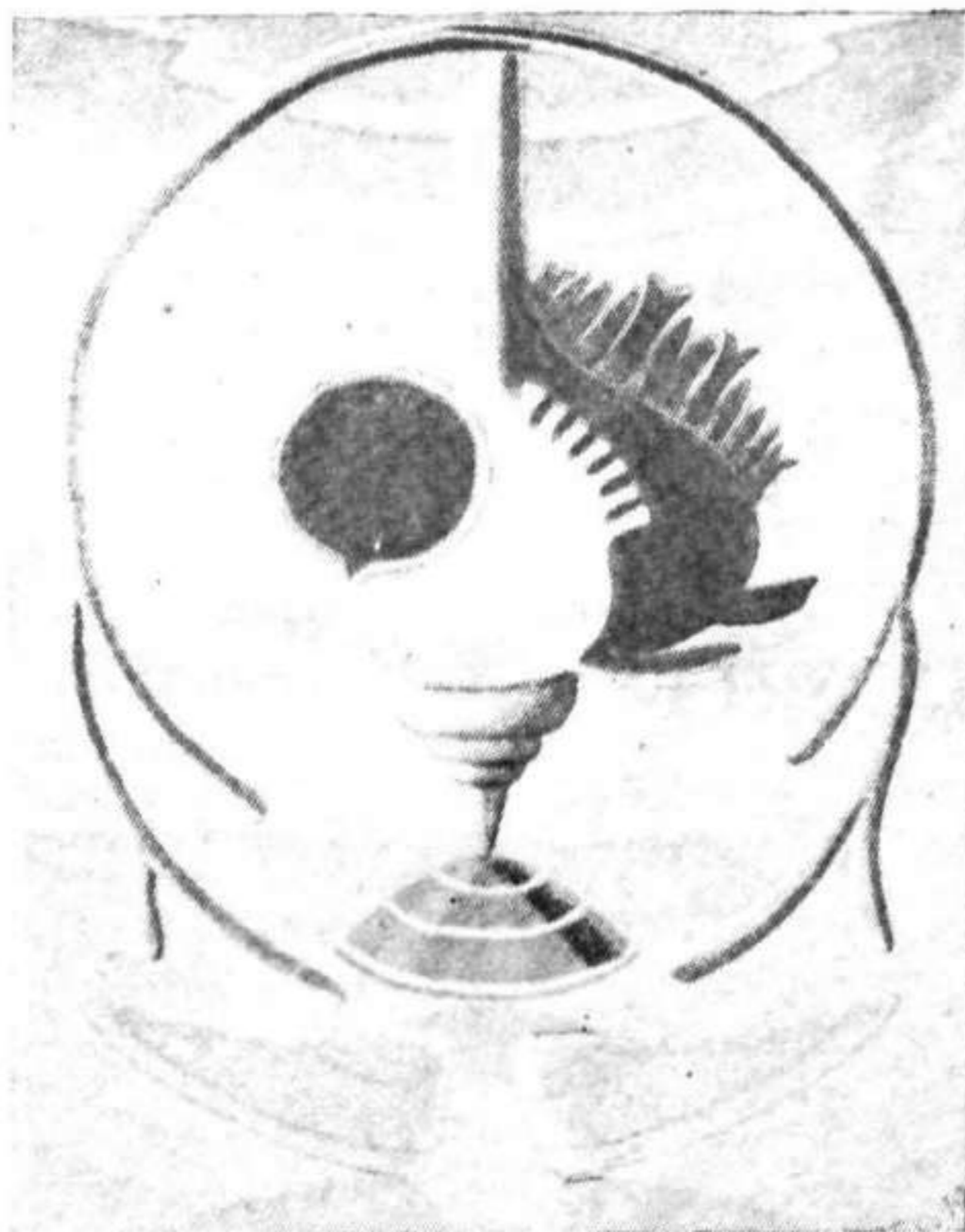
nía. Sus temas están muy cerca de Breton. No olvidemos que uno de sus cuadros forma parte de la colección de pintura del padre de la literatura surrealista.

Viendo esta época desde otro ángulo podría ser la visión de todo un pueblo ingenuo y realista que investiga la ciudad, que ríe, salta, pero que desconoce la languidez. Un pueblo que casi no tiene tiempo para la ensoñación y tiene todo este mundo poético como *démodé*. Se respira un olor a naftalina. Si hubiera cristales sería de naftalina. Los maniqués se encuentran aturridos, rotos, sin tronco. La dama con antifaz, sin brazos, altanera, mira hacia el vacío. Tendría que coser un guante... pero la tijera está en el aire y el hilo quieto, en sus manos, las cartas creen que juega pero su acompañante duerme. Quizá es la dama del sueño o la guita muda o las gaviotas. En todo caso, no existe juego ni acción, todo es un momento. Los maniqués se encuentran sobresaltados por las máquinas que son la mayoría.

Estas estampas que para mí pertenecen a un mundo real visto desde un lado crítico pero onírico, vistos desde el lado poético tienen un gran paralelo con su parte mental y razonada de los «Estudios» de su última época, posterior a la negra y a las cerámicas. Estudio de compases y longitudes y medidas de las naturalezas vivas. Hay una gran simetría. Es más, podría decir que en las estampas están los gérmenes en potencia de las naturalezas vivas.

En la estampa que posee Breton —un torso de maniquí con piernas rotas y mal colocadas, guantes cerca del cuello, gubia que penetra un tronco y monedas que caen, una trompeta de latón y discos con papeles en desorden cerca de las piernas— encuentro los primeros ensayos de la forma circular y giratoria del caracol «Naturaleza viva» o del otro caracol donde nace una rosa.

Toda esta unidad a pesar de los bruscos cambios de color o formas, me hace pensar en su autenticidad. Y allí está su valor, en esa raíz auténtica del alma española, del contraste entre lo claro y lo



oscuro. Sólo un chispazo como el éxtasis del místico para pronto caer en la larga noche oscura del cilicio y penitencia. Como Santa Teresa que se ríe entre cantos y pucheros para luego padecer en celdas. Si Santa Teresa exclama «la vida es una mala noche en una mala posada», Maruja nos dice, aún más pesimista y más negra, más a lo Goya «la vida es un infierno».

En sus «Cloacas y Campanarios», el alma se vuelve bíblica y se despoja. Se siente la presencia constante de la vida y la muerte:

por todas partes pululan recuerdos de las gorgonas y parcas de los griegos. En esta pintura negra no hay asombro, sino más bien compenetración de lo conocido. Este surrealismo no tiene nada que ver con Breton ni con los esqueletos románticos y nostálgicos llenos de flores y espejos de Delvaux. Este es un surrealismo negro del desengaño y de la «Quinta del Sordo».

Y por fin llegamos a la madurez. En este momento ella ordena la materia, no se deja vencer por ella, se humaniza, recrea y supera la materia. El hombre es casi un icono de esperanza. Como también lo son el trigo y los peces. «Mensaje del Mar». Lo que el mar manda a pesar de la voluntad del hombre, influencia de Piero de la Francesca en estos personajes monumentales que tienen la textura del mármol, una sensualidad muy mítica, muy del Olimpo o quizá gallega, celta. No olvidemos lo que Maruja tiene de meiga y de demiurga. En el «Canto de las Espigas» sus mujeres parecen poseídas por el cosmos, por el trigo. Con él hablan con símbolos misteriosos. Sus manos son antenas para atraer las cosechas y los peces. Tienen el misterio de las cuevas de Altamira, de lo mántico. Y en sus caras está contenido ese contacto que a veces se produce entre el ser humano y el cosmos.

Maruja está en estado lírico. Es España que canta. En el baile de la vida y de la muerte, se convierte en guía de la alegría casi como una bacante en las verbenas y en guía de las tristezas como una viuda de la carne y de la voluptuosidad en su período negro. De las cimas a los abismos para llegar a lo racional. La estructura mental es estructura verbal escrita y plástica parece decirnos al presentarnos sus cuadros de «Los Moradores del Vacío». La poesía hecha geometría, el sueño de lo grandioso, de lo inalcanzable, de los Andes y del Pacífico.

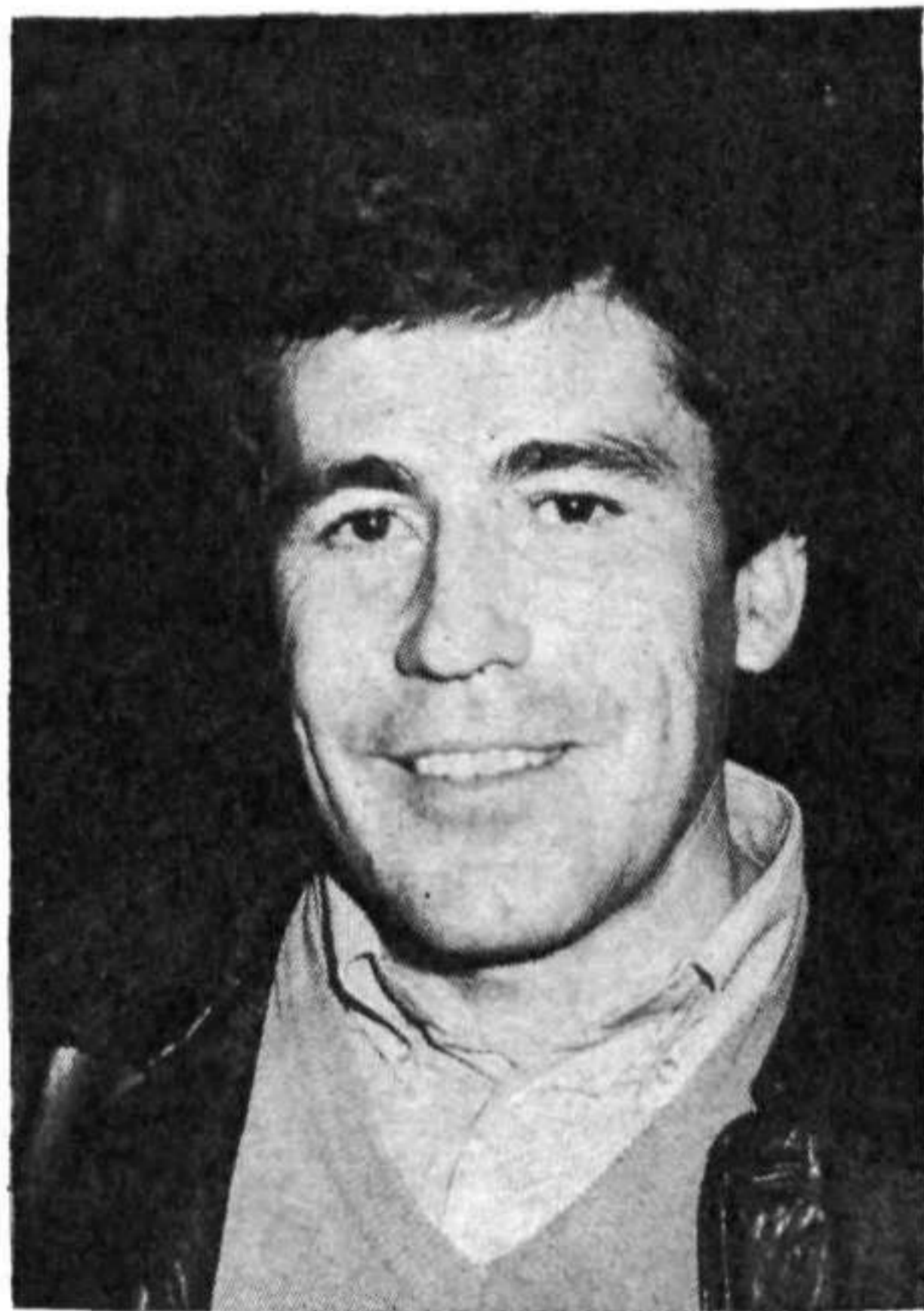
Maruja, al crear la forma, crea la palabra Agol, andinave, Airagú. Todo este mundo, fruto de una detenida visión y elaboración mental lo hemos podido ver en su última exposición.



Jesús Fernández Santos.



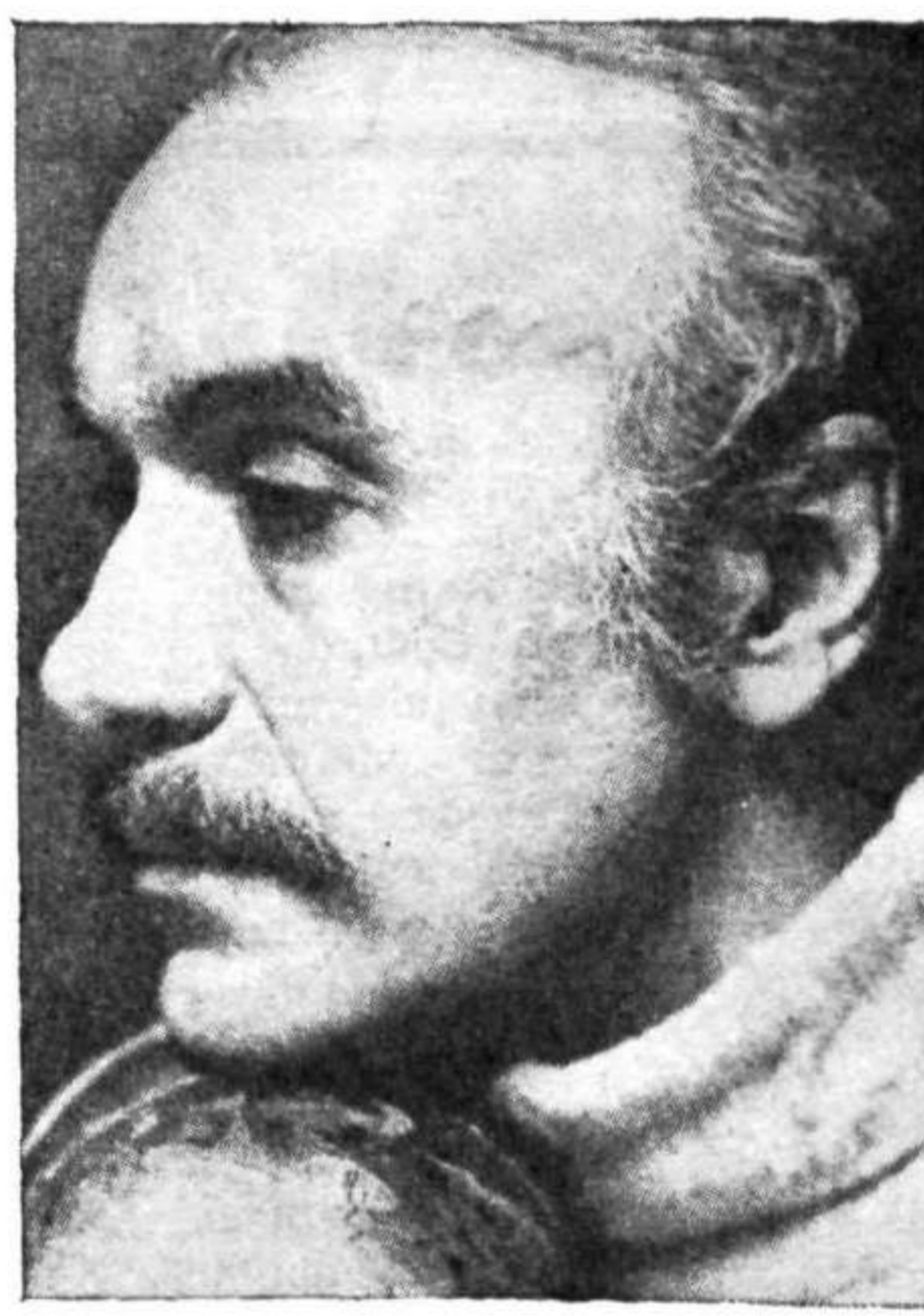
Leopoldo de Luis.



Fernando Sánchez-Dragó.



José Antonio Escudero.



Francisco Nieva.

PREMIOS NACIONALES DE LITERATURA 1979

Los Premios Nacionales de Literatura 1979, dotados con un millón de pesetas, han sido otorgados en sus distintas especialidades a Jesús Fernández Santos, por su novela *Extramuros*; al poeta Leopoldo de Luis, por su libro *Igual que guantes grises*; a Fernando Sánchez-Dragó, por su ensayo *Gárgoris y Habidis*, y al in-

vestigador José Antonio Escudero, por *Los orígenes de los consejos de ministros*.

El premio de teatro fue concedido a Francisco Nieva por su aportación a los valores plásticos del teatro español, que ha culminado en la dirección, adaptación y escenografía de la obra *Los baños de Argel*, de Miguel de Cervantes.



Eduardo Mendicutti.

EDUARDO MENDICUTTI, GANADOR DE NUESTRO "CONCURSO DE CUENTOS CORTOS, CORTOS"

Al «Concurso de cuentos cortos, cortos» de NUEVA ESTAFETA se presentaron en total 2.640 originales. Fueron seleccionados y publicados en estas páginas 42. Un jurado presidido por Juan Carlos Onetti, e integrado por Rosa Chacel, José Luis Cano, Jesús Fernández Santos, José Manuel Caballero Bonald y Leopoldo Azancot, otorgó el galardón a Eduardo Mendicutti, por su cuento *La buena vida*, aparecido en el número 12 de nuestra Revista, correspondiente al pasado mes de noviembre.

El premio, dotado con 100.000 pesetas, ha sido patrocinado por el Ministerio de Cultura.

editora



nacional

les ofrece sus colecciones

Colección "Alfar" de poesía

ANTOLOGIA DE ALVARO DE CAMPOS, de Fernando Pessoa. Edición bilingüe preparada por José Antonio Llardent.

402 págs 350 ptas

NUEVO MESTER DE CLERECIA. Edición preparada por Florencio Martínez Ruiz.

334 págs 300 ptas

LA POESIA DE NERUDA, de Luis Rosales.

276 págs 250 ptas

DISCURSO POETICO, de Juan de Jáuregui. Edición preparada por Melchora Romanos.

147 págs 175 ptas

EL MUNDO POETICO DE JUAN JOSE DOMENCHINA, de C. G. Bellver.

356 págs 250 ptas

Biblioteca de la literatura y el pensamiento universales e hispánicos

DISCURSOS ESCOGIDOS, de Demóstenes. Edición preparada por E. Fernández-Galiano.

275 págs 250 ptas

TEXTOS LITERARIOS HETITAS. Anónimo. Edición preparada por Alberto Bernabé

314 págs 250 ptas

LEVIATAN, de Thomas Hobbes. Edición preparada por C. Moya y A. Escohotado.

744 págs 400 ptas

EL DIABLO BLANCO, de John Webster. Edición preparada por Fernando Villaverde.

248 págs 200 ptas

EL CORAN. Edición preparada por Julio Cortés. Introducción de Jacques Jomier.

808 págs 500 ptas

EPISTOLARIO, de Juan Luis Vives. Edición preparada por José Jiménez Delgado.

661 págs 400 ptas

HISTORIA DEL FAMOSO PREDICADOR FRAY GERUN-DIO DE CAMPAZAS, del Padre Isla. Edición preparada por L. Fernández Martín.

2 vols 870 págs 600 ptas

DISCURSOS, PROCLAMAS Y EPISTOLARIO POLI-TICO, de Simón Bolívar. 2.^a Edición preparada por M. Hernández Sánchez-Barba.

380 págs 250 ptas

CARTAS MARRUECAS, de José Cadalso. 2.^a Edición preparada por Rogelio Reyes Cano.

284 págs 200 ptas

LOS DESAHUCIADOS DEL MUNDO Y DE LA GLORIA, de Torres Villarroel. Edición preparada por Manuel M.^a Pérez.

324 págs 300 ptas

Biblioteca de visionarios, heterodoxos y marginados

CONCEPTOS ESPIRITUALES Y MORALES, de Alonso de Ledesma. Edición preparada por Francisco Almagro.

284 págs 300 ptas

DIALOGO DE DOCTRINA CRISTIANA, de Juan de Valdés.

190 págs 200 ptas

SANTORAL EXTRAVAGANTE, de Ana Martínez Arancón.

430 págs 400 ptas

EL ENTE DILUCIDADO. Tratado de Monstruos y Fantasmas, de Fray Antonio de Fuentelapeña. Edición de Javier Ruiz.

768 págs 550 ptas

SOCIALISMO AGRICOLA (Leyenda popular. Segunda parte de Manolín), de Esteban Beltrán. Edición de Antonio M. Calero.

300 págs 300 ptas

Otros títulos

ESCRITOS EN HOMENAJE AL PROFESOR PRIETO-CASTRO, Varios autores.

2 vols Págs Vol I 642. Págs Vol II 664. 2.000 ptas (obra completa)

LA ESTRUCTURA DE LAS TEORIAS CIENTIFICAS, de Frederick Suppe. Edición preparada por Pilar Castrillo y Eloy J. M.^a Rada

714 págs 1.200 ptas

EL MECANISMO DEL DESARROLLO MENTAL, de Jean Piaget. 2.^a edición preparada por Juan A. del Val.

178 págs 200 ptas

DROGAS Y TOXICOMANIAS, de Octavio Aparicio. 2.^a edición.

682 págs 600 ptas

LOS HURACANES, de Renán Flores Jaramillo.

210 págs 250 ptas

EDITORIA NACIONAL
Torregalindo, 10
MADRID-16

LIBRERIA EXPOSICION
Avda. José Antonio, 51
MADRID-13

LIBRERIA EUGENIO D'ORS
Muntaner, 221
BARCELONA-36

LIBRERIA ESPAÑOLA
Florida, 939
BUENOS AIRES (Argentina)

NE

mC

En nuestro próximo número trabajos de

FERNANDO PESSOA

HECTOR TIZON

ANGEL GONZALEZ

MANUEL MANTERO

FELIPE MELLIZO

JULIO C. DIAZ USANDIVARAS

75 pesetas