

NUEVA ESTAFETA

2-44

28

marzo 81

NE CONSEJO DE DIREC-
CION: LEOPOLDO
AZANCOT • CARLOS BARRAL •
JOSE LUIS CANO • ROSA
CHACEL • JESUS FERNAN-
DEZ SANTOS • JUAN CAR-
LOS ONETTI •

NUEVA ESTAFETA

Director:
LUIS ROSALES

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

Redacción: Gran Vía, 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	1.100
ESPAÑA. Correo aéreo	1.400
EUROPA. Correo normal	1.500
EUROPA. Correo aéreo	1.800
OTROS PAISES. Correo normal	1.500
OTROS PAISES. Correo aéreo	2.700

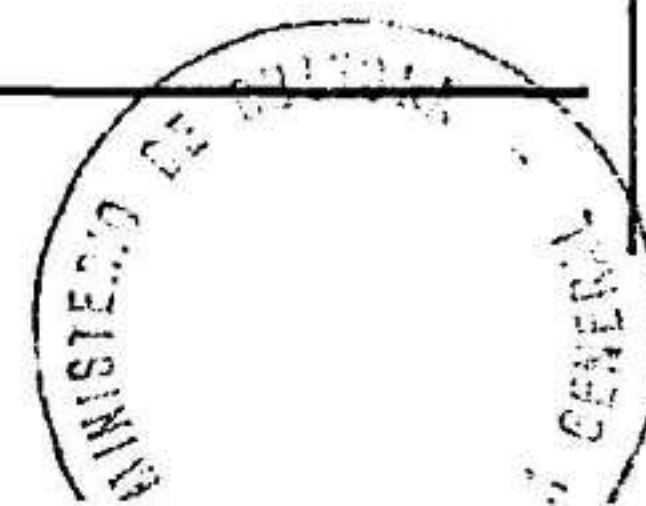
Edita: Ministerio de Cultura

sumario

N.º 28 MARZO 1981

EDMOND VANDERCAMMEN	4	<i>Soledad.</i>
KOSTAS G. VALETAS	6	<i>El mito de Ariadna.</i>
KATHLEEN RAINE	11	<i>17 poemas de «Una desierta orilla».</i>
ANTONIO PEREIRA	18	<i>El caso Tiroleone.</i>
LEOPOLDO MARIA PANERO	26	<i>Poemas.</i>
SANTIAGO	31	<i>Lechu Zen.</i>
	32	<i>Caza de citas y/o Casa de citas.</i>
NADIA CONSOLANI	35	<i>Cerámica y poema.</i>
JOSE ORTEGA	39	<i>Conciencia social de los tres dramas rurales de García Lorca.</i>
JULIO HUASI	50	<i>Los bellos mundos de Julio Cortázar.</i>
NADIA CONSOLANI	63	<i>Cerámica y escultura.</i>
	67	<i>Críticas y notas bibliográficas (de Manuel Alvar, Carlota Marval, Obdulia Guerrero, C. Faraco, Carmen Bravo-Villasante, Antonio Amado, Manuel Ríos Ruiz, C. B. Cadenas, Blas Matamoro, José Romera Castillo, Carlos Meneses, M. R. R., Pablo Gil Casado, Enrique Molina Campos, Pedro A. González Moreno, Felipe C. R. Maldonado, M. García Viñó, Santos Alonso, Carlos Murciano, José Carol, Myriam Najt y M. Victoria Reyzábal, José Angel Fernández Roca, Eduardo Tijeras, Avelino Luengo Vicente, Rolando Camozzi y Joaquín Fernández).</i>
		CARTAPACIO
	107	<i>Destacamos el nombre de... FRANCISCO JAVIER IRAZOQUI: Cuatro poemas. ETELVINA ASTRADA: El desquite. JUAN FRANCISCO BLANCO: El día que volví al paraíso.</i>
	114	<i>Artículos: ANTONIO COSTA GOMEZ: Ramón Piñeiro o el humanismo.</i>
	119	<i>Crónicas: JUAN EMILIO ARAGONES: «Es mentira», pieza de teatro abierto. Marsillach, para nostálgicos desmemoriados.</i>
	122	<i>Información: R. M. N.: Kathleen Raine.</i>

Portada de José María Iglesias.





EL ULTIMO POEMA

de


EDMOND VANDERCAMMEN

SOLEDAD

Soledad, tristeza de mis años,
Te hablo en voz baja
Para no amedrentar
Mi reserva de días
Adonde se encaminan mis pasos
Cargados de un espacio demasiado dilatado;
Héteme aquí aprendiendo, vaga memoria,
Los últimos movimientos de la escritura,
Que, en vano, postergan el mañana
Donde palidecen los colores del otoño
Servidores del silencio de los confines.
Todo se va enfriando
Y mis amores, ellos,
Destruyen sus más tiernas vocales.
Ahora he de transponer la última frontera,
Pero, ¡ay de mí!, todos los pasaportes
Están caducados.
Un sueño más me obliga a revisar
Mi inútil equipaje.

(Traducción de Antonio González-Guerrero.)





Solitude

Solitude, tristesse de mon âge,
Je te parle à voix basse
Pour ne pas effrayer
Mes réserves d'années
Où vont mes pas chargés de trop d'espace,
Voici que j'apprends de mémoire folle
Les derniers mouvements de l'écriture,
Ceux qui rayoussent en vain l'avenir
Où pâlisent les couleurs de l'automne
Servantes du silence des ailleurs.
Tout devient ralentissement
Et mes amours elles-mêmes
Effacent leurs voyelles les plus tendres.
Maintenant, l'ultime frontière
Est à franchir, mais tous les passeports
Hélas ! demeurent périmés.
Un songe encore m'oblige à pa fouiller
D'inutiles bagages !

Edm. Vanderkammer



EL MITO DE ARIADNA

KOSTAS G. VALETAS

ENTRE el griterío endiablado de los subterráneos del metro resonó la señal de alarma. La gente no se preocupó lo más mínimo. Continuó, indiferente y bañada en sudor, moviéndose en ambas direcciones. Los que se encontraban en medio trataban de deslizarse entre las dos colas para subir a las estaquillas.

¿Quién iba a inquietarse porque sonara la alarma?

Solamente cuando intervinieron los camilleros, cinco hombres y una mujer vestidos con una bata blanca y brazalete de enfermeros, algunas cabezas fatigadas se volvieron para seguirles con la mirada.

Los enfermeros efectuaron su trabajo en un abrir y cerrar de

ojos y desaparecieron rápidamente por un pasillo. Entre los raíles quedó una mancha rojinegra que tenía el color de una puesta de sol. Podía decirse que todo estaba en regla allí, en comunidad, en sociedad.

Su turno comenzaba a las siete y media de la mañana, pero él tenía que levantarse a las cuatro para llegar a tiempo.

No podía tomar el desayuno tranquilamente ni descansar un poco más en la cama. Desde el instante en que el despertador suena y él salta para detenerlo, se acaba el reposo. Antes de que ella cayera enferma no podía imaginar tal pesadilla en la casa. Se levanta. Sus gestos son idénticos a los de un mudo. Recuerdan los ademanes de Chaplin en sus cortometrajes de comienzos de siglo. El pantalón está preparado sobre la silla de al lado. El chandal de lana. El cepillo de dientes y el dentífrico en la mano derecha, mientras con la izquierda pone el cazo sobre el hornillo de gas.

A las cuatro y media, Jonás está en la calle del Pueblo para tomar el autobús de la mañana.

(De pequeño su madre le decía que era importante levantarse temprano.)

A continuación, se encontraba con madame Nani y juntos caminaban hasta la parada del autobús, en silencio. A veces intercambiaban algunas palabras. Madame Nani era la mujer de la limpieza en el hotel de Los Grandes Hombres que se hallaba detrás del Panteón. Divorciada, sin hijos, cincuenta y siete años, bretona.

En otro tiempo, era Ella quien le reanimaba con caricias y besos. Ella, con sus zalamerías y arrumacos hacía que permaneciese en la cama, perezoso, envuelto en el ardor de su cuerpo de mujer. Ella le hacía cosquillas en la planta de los pies, encendía la luz, conectaba la radio. Y él soñaba como un pachá envuelto en las mantas y metía su gruesa cabeza bajo la almohada humedecida por el sudor... Mientras, ella ponía a hervir la leche, extendía sobre las tostadas una buena capa de mantequilla y mermelada de naranja, de piña o fresa, que tanto le gustaba.

Ahora, todo pertenece al pasado, un pasado que se pierde en la prehistoria. Algo lejano, distante. Ahora, solamente la calle del Pueblo es real, como si Ella se hubiera escondido en las tinieblas.

Y el autobús de las 4,40. El mismo.

Era Ella quien le vestía. Bueno, casi.

En una ocasión, yendo en el autobús fumando un cigarrillo francés con filtro, se durmió. El filtro encendido le cayó sobre el pantalón y faltó poco para que no se le quemara la pierna. Lo que se rieron después. Un mes más tarde, todavía reían al recordarlo.

A las seis en punto, llega al metro. La ballena ha abierto sus fauces y espera. Dentro de este laberinto, Jonás pasa la mitad de su vida.

Hace seis años, tuvieron una disputa. Ella le amenzó con aban-





donarle. El la trató de ramera. ¡Cómo la insultó! Una mañana, ella preparó a escondidas sus cosas y se marchó. Fue al escuchar el ruido de la puerta, cuando se dio cuenta de la situación. Se apresuró a vestirse para salir corriendo, sin ver la carta que ella había dejado sobre la mesa. ¿A dónde ir?

Recorrió tres veces el trayecto hasta el autobús y la parada de taxis. Los músculos de las piernas le dolían, un dolor producido por el nerviosismo. Luego, pensó que lo más razonable sería volver a casa.

Allí, en la casa, estaba la carta. No había podido imaginarlo. «Parto para Bélgica o Suiza —decía—, sin un céntimo. Me encuentro sola y desesperada. Nadie me ama. Nadie en el mundo».

Sin dinero. ¿A dónde podría ir sin dinero? Tomó un taxi para llegar antes que ella a la estación de Lyon. El próximo tren salía a las once. Regresó a casa. No podía creer que ella le hubiese abandonado, que no diera señales de vida. Nada. ¿Qué podía hacer? Volvió a la estación de

Lyon y, una vez allí, observó en el panel el horario de las salidas. De pronto recordó que ella tenía unos marcos alemanes. Pero era domingo. ¿Habría podido cambiar aquel dinero?

Nuevamente tomó un taxi para ir a la estación del Este. Preguntó a la empleada.

—¿No habrá cambiado usted por casualidad unos marcos a una mujer morena, como de unos treinta y cinco años?

La cajera respondió que no, llena de desconfianza.

Y regresó a la estación de Lyon. Eran ya las once pasadas cuando llegó. Durante cuatro horas vagó de un lado a otro. Estaba extenuado.

A las seis en punto toma su primer metro. Cambia a la quinta parada. Está obsesionado por el mito de Ariadna y se orienta dentro del laberinto de los pasillos, enroscado en el ovillo monstruoso de la muchedumbre.

«Protéjeme, Dios mío, y haz que yo no llegue a ser como ellos», se dijo la primera vez que se encontró allí y vio las caras sudorosas, los rostros embrutecidos y adustos de los habitantes de este universo subterráneo. Más adelante, ya no volvería a pensar así.

Decidió que lo mejor sería esperar. ¿Qué otra cosa podía hacer? Le dolía la cabeza. Tomó un baño de pies. Se dio un masaje en las piernas y notó una especie

de calambre. Después, corrió al café para telefonar. Quizá se hubiese refugiado en casa de algún conocido.

Cuando de nuevo regresó a casa, ella estaba allí.

Cambia por segunda vez. En la oscuridad, brillan los ojos de la bestia. El ruido le resulta familiar, siempre idéntico, al cabo de los años ya no le parece escucharlo. La gente se amontona como en una pelea en un partido de rugby, avanza a toda prisa, gira sin cesar. Va en busca de la ballena, quiere alcanzar sus entrañas, el estómago de la ballena. Una multitud anónima. El subterráneo está caliente. Pasillos rosas, azules, o de un blanco desteñido. Las paredes se han llenado ahora de carteles publicitarios, nombres de políticos, octavillas, panfletos injuriosos dirigidos al primer Ministro. Piden la libertad para tal o cual prisionero. En ciertos corredores aislados, se encuentran grupos de jóvenes melencólicos muy ocupados en escribir sobre las paredes. Jonás mueve la cabeza. ¿Para qué? A pesar de todo, esos jóvenes le resultan simpáticos. Pero, ¡qué tiempos! En una ocasión se detuvo ante una muchacha y le preguntó:

—¿Por qué han de liberar a este tipo?

—Es inocente —respondió la joven, volviéndose locuaz porque se le daba la ocasión de explicarlo.

—¿Se trata de que él salga y se encarcele a otro en su lugar?

—No, no es eso lo que nosotros deseamos.

—Entonces, ¿por qué no escribís que deben abolirse las cárceles?

Cuando, a continuación, vio a la bestia de los ojos relucientes dentro del túnel, obstruyendo el túnel, para detenerse luego furiosamente y cargar a aquella especie de rehenes, pensó: «Mientras haya hombres, existirán estos rehenes y existirán los monstruos para devorarlos».



Quizá tuviera también él la culpa. Totalmente culpable. O de nadie. Probablemente, era culpable. O tal vez nadie. Pero se culpaba a sí mismo.

A ella.

A los dos.

El le hizo prometer que no reincidiría. Ella le hizo jurar que no volvería a insultarla. Que nunca más la llamaría ramera. Mi amor, mi deseada... nunca más. Y la tomó por la cintura. Su semblante rosado era como el de una niña, a pesar de que había abortado tres veces.

Mi amor, nunca más. Y la abrazó. El lloró, él, que jamás había llorado.

El monstruo les vomita a las siete en una estación y emprenden el camino subterráneo hacia el autobús que les llevará a la fábrica.

Allí no hay ninguna Nani que le acompañe. Todos anónimos. Ni siquiera sabe quién es el que trabaja a su lado. ¡Qué tiempos! De vez en cuando los cambian y nunca llegan a conocerse.

¡Qué tiempos!

Sus rostros tan familiares ya y tan idénticos. Del mismo temple. Trece mil rehenes trabajando a destajo. A las 7,30 comienza su turno. Antes no comía en la cantina con tanta frecuencia. Era Ella quien le preparaba la comida en casa. Ahora ya se ha acostumbrado. Han pasado dos años...

El sábado se cierra. ¡Con las comidas que Ella le hacía! Todos hablaban de sus comidas.

De nuevo aparecen ante él los garabatos en las paredes de las galerías subterráneas. La hoz y el martillo. Cruces gamadas. El ¡Viva! y el ¡Abajo! El nunca escribió nada en aquellas paredes. Si llegase el día en que tuviera que hacerlo, solamente escribiría una palabra: ¡Mierda! Pero daría igual que lo escribiera o no, ¿de qué serviría?

A las 12,30 suena la sirena del mediodía. Antes... él abría febrilmente el paquete donde Ella había escondido unas golosinas que halagaban su paladar. Nunca le decía nada, lo preparaba en secreto, pero siempre ponía allí algunas «binélikis» 9

griegas. Veinte años en Francia le habían habituado a la cocina francesa. Pero Ella corría hasta la misma calle de Saint-Honoré, al Micron, a comprar estos manjares para casa.

La comida de la cantina es verdaderamente de cuartel.

A la una en punto, el timbre parece tener el diablo en el cuerpo. Histérico. La sirena de la fábrica suena igual que el despertador. Es como si a uno le mordieran en el pecho, un agujón en el pecho.

Entre tanto, afuera, el sol va a salir. Esa es la causa de que no lo haya visto desde hace tiempo. Desde que empezó a sopor-tar esta clase de vida. Han pasado dos años. Su turno termina a las 16,45, pero trabaja dos horas extras, hasta las siete, a veces hasta las ocho. Cuando salga, el sol se habrá puesto. No es posi-

ble verlo. No es posible extender la mano para coger un rayo. Si su jornada terminase a las 16,45, vería un rato el sol, en un breve espacio de tiempo, breve pero bello. Entre las rejas de la fábrica y la garganta embotada de la galería subterránea, podrá entreverlo un instante. Al otro lado, los autobuses esperan. Se ponen en marcha. Siempre en marcha, como en el ejército, siempre corriendo. Si no corres te tocará esperar a la segunda hornada, un cuarto de hora tal vez.

A las 19,45 Jonás toma el autobús de regreso. Y de nuevo en los subterráneos, un mundo de pesadilla. Iaveris llega siempre a tiempo. Uno llega a creerse eclipsado entre la multitud y, sin embargo, este imbécil de Iaveris te acecha, sabe lo que haces, adonde vas y lo que piensas. El laberinto abre sus fauces, engulle a Jonás. Y de nuevo la dulce Ariadna le guía, le muestra el camino por el que ha de andar para no perderse, para que no se extravíe dentro de las entrañas de la ballena. Le invade un gozo silencioso. Es cierto que las Ariadnas endulzan la vida. El también había encontrado la suya. Pero, han pasado dos años...

Ella empezó a sentir un ligero dolor en el pecho. Fueron al hospital y quedó internada para volver a casa con un solo seno. Como Hipólita, la reina de las Amazonas. Después fue a las Galerías Lafayette a comprarse un seno artificial.

Y él la acariciaba el seno auténtico, Jonás succionaba esta manzana de las Hespérides. ¡Y cómo palpitaba! ¡Cómo se acurrucaba contra esta parte de su cuerpo! El rechazaba todas las demás, no deseaba otra sino ésta, la mama de Hipólita. Pasaron tres meses. Pasaron cinco meses. Volvieron los dolores. Decía que sufría.

—¿Sufres? —preguntaba él.

—Sufro —respondía Ella.

—¿Dónde te duele? —preguntaba él.

Pero ella no respondía nada.

Le dolía el pecho, no el seno artificial, sino el otro, la manzana de las Hespérides.

Ella luchaba contra la enfermedad, contra un adversario pálido, amarillento. Y el cáncer fue minándola. Unas placas amarillas en las articulaciones, en el seno, en los codos, en los hombros...

Desde entonces él no ha vuelto a ver el sol. Se levanta a las cuatro. Su turno empieza a las 7,30. Termina a las siete o a las ocho de la tarde. Regresa a casa a las once de la noche. Y siempre el frío aumenta, y siempre el sol se esconde. Y todos sus ahorros, todas sus horas extras se los llevan las medicinas.

Está libre todos los domingos. Va al hospital a verla. Le lleva naranjas, unas violetas, la confitura de fresa que tanto le gusta a Ella. Descansa sentado a su lado durante unas horas. Hasta que se hace tarde. No hablan de nada. Entrelazan sus manos; está con su amazona.

Por entre los pasillos y las negras galerías, Jonás vio de nuevo el sol y escuchó el ruido parecido al de la sirena de la fábrica, parecido al de un despertador.

El minotauro galopó a toda prisa sobre él con los ojos resplandecientes. Le recordó el carro del fuego que conducía Phaetón. Y el minotauro avanzó traspasándole de parte a parte con sus cuernos de hierro.

(Traducción del francés por Rosa Romá, sobre texto de Roger Salomon.)



17 POEMAS DE “UNA DESIERTA ORILLA”

KATHLEEN RAINE

Donde mi tesoro es
Una fosa :
Mi corazón también
Vacío.


La tristeza
—Morada de sí misma—espejo es
De sueños y recuerdos, estanque
De lágrimas. Pálido Narciso,
Ahogándose, contempla su propia faz.

* * *

De la hueca esfera del espacio
Eco
De soledosa voz
Que grita : amor mío, mi amor.
Y yo no sé
Si yo dije o escuché
La palabra
Que colma todo silencio.

* * *





Dentro de cierta piedra,
En regato de lejana montaña
Escondí mi corazón,
Huevo-mundi en su concha azul,
Invulnerable hasta
Que rota la piedra aquella
Poder y vida desaparecieron :
El alma donde amamos y no donde vivimos.

* * *

¿De qué substancia era Eurídice,
O sombra?
Sin verla sabía él estaba cerca
Aquella que cuando con brazos de tierra estrechaba
Era cascada de agua, era huidiza llama, era hueco del aire :
Sin embargo, en aquel país lejano
Sólo él proyectaba sombra, resplandeciente era ella.

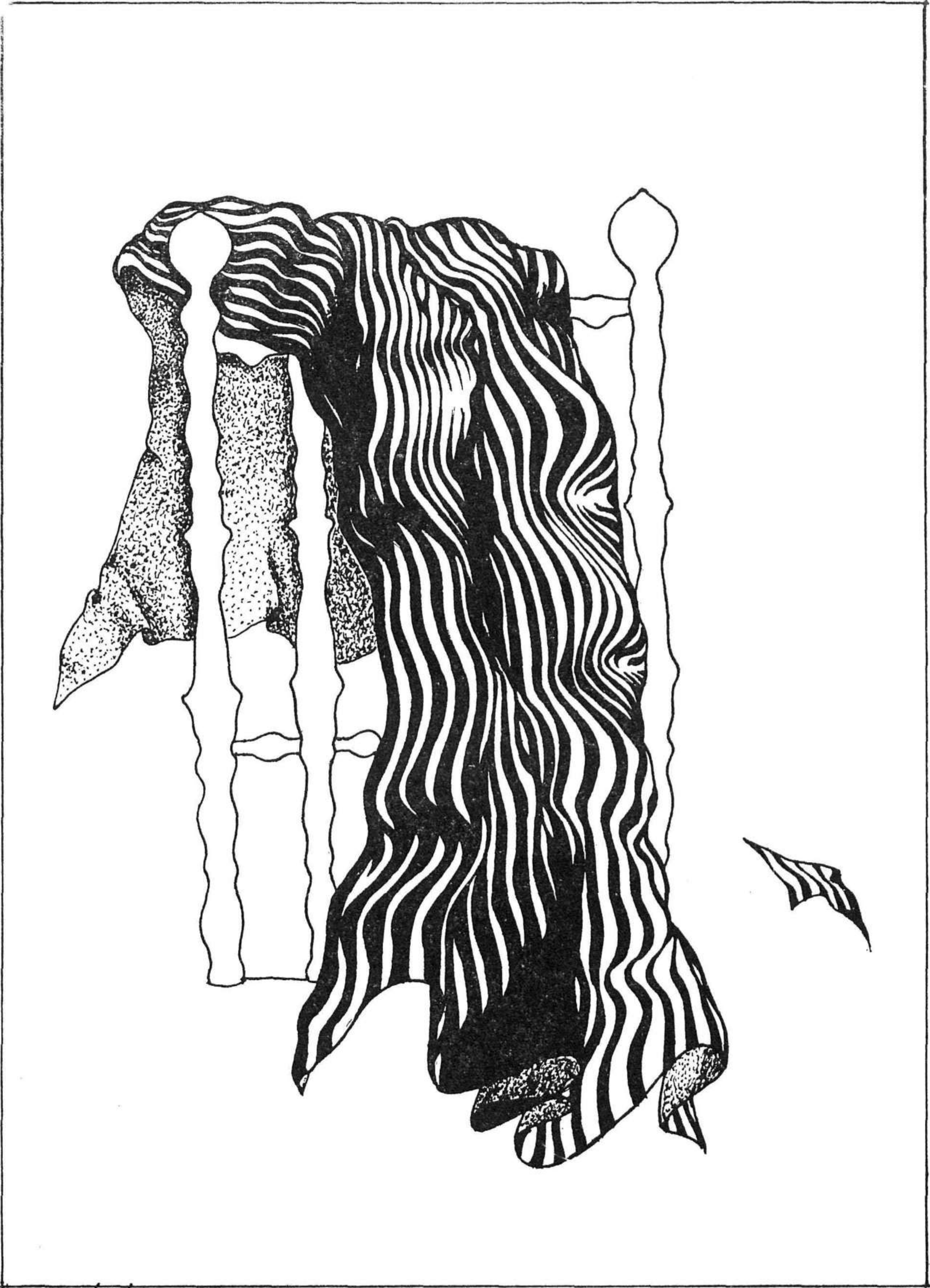
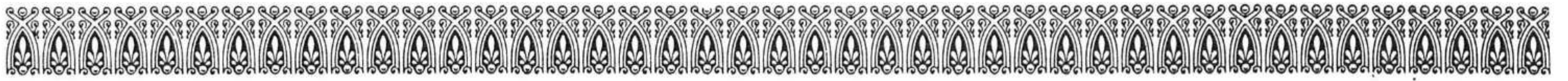
* * *

Si algún ángel, al pasar las hojas
Del cerrado libro de las vidas
Abriera de nuevo aquellos días solitarios, dulces, agrestes,
¿No trascenderá alguna esencia, no vibrará
Alguna cuerda en la música de las esferas,
Rezagado armónico de la recordada música que fuera nuestra?

* * *

Nosotros que día a día del país
Del corazón nos separamos
En la muerte tornamos
A los campos que nuestros pies recorrieron,
nuestras lágrimas sembraron :
Durmiente bajo el fresno,
Tú eres ya tu sueño,
Cielo, playa y mar de plata.

* * *



111 - JO. MARIA CHIO

DECEMBRE 1950

Dibujos de Jo. Maria Chio





Entes de sueño :
Nos encontramos como en un espejo
En obscuridad: Yo el fantasma que
En tus campos de luz merodea.

* * *

Agua de vida
Que mana de alguna profunda vena
Debajo de las tumbas,
Debajo de las raíces de la pena
Música su fluir :
¿De dónde viene, a dónde va
Alegría cuyas fuentes nadie conoce?

* * *

Monte y árbol y ave,
Y aquel cristalino arroyo
Cuán bellamente el mundo
Un antiguo sueño nos reflejaba :
Desaparecido el soñador,
Naturaleza vacío espejo.

* * *

Noche en mala posada
Mas yo diría
Huésped en la casa del amor ;
Bendito y tres veces bendito
Aquel que la dulce yerba de la tierra pisa,
En la corriente del tiempo se baña
Y bajo verdes ramas reposa ;
Demasiado breve la estancia.

* * *





Ansia de labios y muslos
Que una fosa separa.
Demasiado ancha para el abrazo de los brazos
O el tacto de los dedos.
La voz de la carne
Muy débilmente gime :
Y sin embargo ningún amante yace
Tan cerca del corazón como ése que ya ha muerto.

* * *

Tiempo hubo
en que uno era espejo del otro.
Y yo en ti, tú en mí, contemplamos
El Paraíso perdido,
Arboles, aves tan claras,
Que reconquistado parecía :
No imaginamos cuán lejos
Del espejo del corazón la reflejada estrella.

* * *

Di que reconocer tengo
Que yo sola imaginé amor
Donde amor no había,
Di que todo es un sueño
En cuyo breve espacio
Niña, mujer, la tumba
Donde mi amor reposa :
Ese sueño es todo lo que soy.

* * *





¿Qué algo infinitamente precioso
Buscábamos por la orilla?
¿Qué rúbrica,
Promesa en nacarada concha, sabiduría en piedra?
¿De qué rey muerto dorada corona gastada por la marea,
Qué perdida, imperecedera estrella?

* * *

Metamorfosis marina:
El grano de dolor
Amor lentamente redondea;
La pena poco a poco su perla
Perfecciona, labor de toda una vida
Bajo la marea.

* * *

Cerca y lejos, cima y cielo,
Remontar de ala, girante alegría,
Trinante voz de ave en la bahía,
Tú su luminosa presencia,
Deslumbrante danza de las azules olas,
Oro del mar de plata.

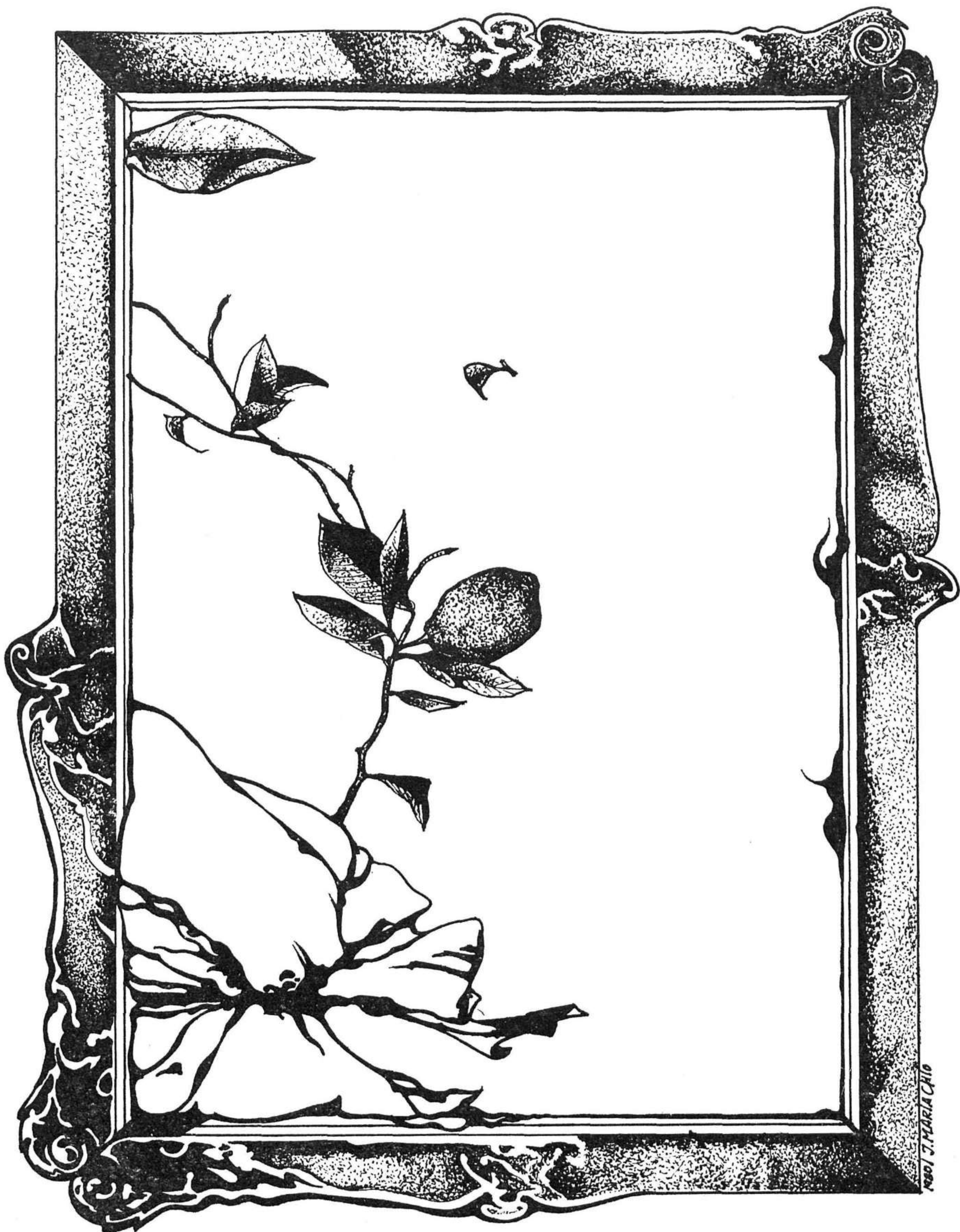
* * *

De pronto los árboles vistieron extraña belleza:
«Forma de árboles ha tomado», dije,
«Y yo la de mujer al borde de un regato».
Tan cerca estaba de tu nuevo estado
Que por un momento vi cómo tú ver podrías
Estas ramas cobijadoras de espíritu en huida.
En todas las jornadas del alma,
¿Recordaremos tú y yo el fresno, la caída del agua?

* * *

(Traducción de Rafael Martínez Nadal.)





EL CASO TIROLEONE

ANTONIO PEREIRA

LA historia de Bruno Merotto (en el comienzo fue nada más que «un tal Merotto») la oí contar en la ocasión menos adecuada a semejante tema: un despacho de Lingüística de la Universidad de Perugia, o sea, Perusa, entre humo de cigarros y bebidas con que se celebraba una despedida. Merotto había sido un niño corriente; adolescente apenas advertido; un mozo como cualquier otro de una quinta del setenta y tantos. Cuentan —sobre todo ahora— que el mayor tiempo posible se lo dedicaba a la máquina. Cuidar la máquina que es fijarse bien en la horquilla, en la dirección, sin olvidar los frenos, el piñón y la cadena. Y por supuesto, montarla. Pero lo de empecinarse en el ciclismo como «profesionista», no como «dilettante», ocurrió exactamente a su regreso del servicio.

Volvió con la licencia un día lloviznoso en el acelerado, que lo llaman así pero se para en todas las estaciones y apeaderos, después de la espera interminable en el transbordo de Terni.

«Brutta coincidenza», había dicho la empleada de los billetes.

«Brutto tempo», el revisor, señalando para el color grisáceo

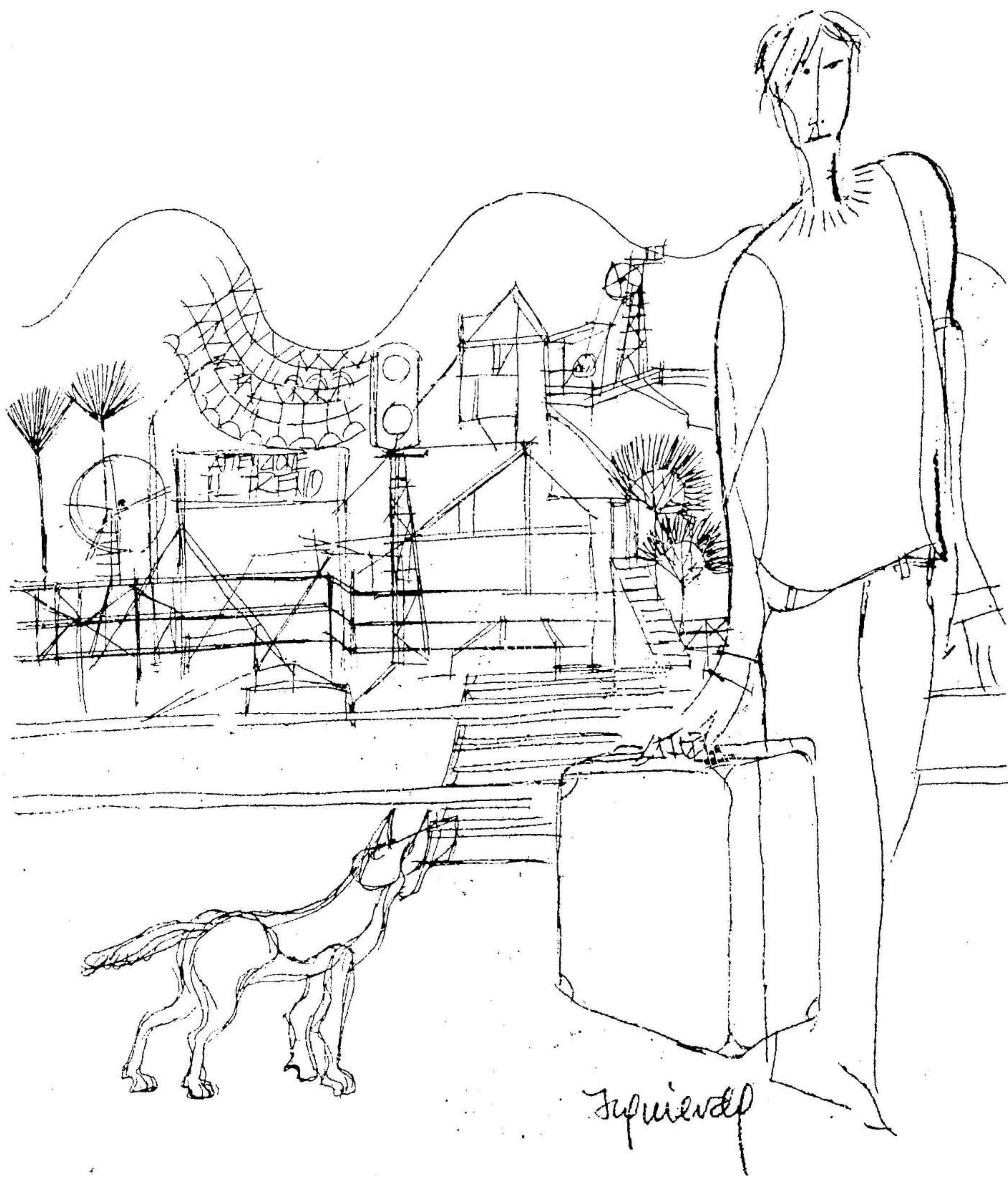
que se colaba por las ventanillas grasientas.

Merotto no decía nada. Descendió en su pueblo con una maleta de cocodrilo imitado, y el aire de quien acude a arreglar un asunto urgente. Sólo con esperar un poco se hubiera subido en el autobús como todo el mundo que se dirige al centro. El no consintió perder un minuto. Pasó por el obrador. El patrón era antes que la familia e incluso que la novia. Pura teoría, porque novia no había tenido nunca. En

casa dijo hola como si volviera de la jornada prolongada de un sábado, posó la maleta, y antes de deshacerla se encerró en lo que él llama el gimnasio a estornudar con el polvillo de las revistas gráficas amontonadas, mientras ojeaba, ahora descuidadamente, los órganos de la fatigada Bianchi.

Sabía que no iba a montarla más. Que incluso iría a entregarla andando a pie, cogida por el manillar, total un momento hasta lo de Guarnini sin ni siquiera sentarse en el sillín para una despedida inútil.

Con Peppo Guarnini lo tenía apalabrado, cuando vino con el último permiso, procurando pillar al comerciante con la tienda vacía. Deteniéndose y disimulando si aparecía en la puerta cristalera cualquier posible indiscreto. O sea, la vieja más noventa y cinco mil liras, billete sobre billete, para pago de la Marzano que vendría de encargo, facturada en preferente desde la misma Roma, embalada, protegida, mil veces había imaginado en las guardias perezosas del cuartel el irle quitando poco a poco los listones, el cartón ondulado, la camisilla final del plástico con indicios de una parafina muy limpia.



Y así ocurrió en la realidad, idénticamente salvo que en tarifa exprés no les ponen la jaula de tabla.

Pagó y todavía le quedaba un resto en la libreta del Santo Spirito. Decidió retirarlo todo, pero el director del Banco en persona salió a pedirle que dejase aunque sólo fuesen cien liras. De acuerdo. La firma le gustaba bien clara. Bruno Merotto. Ahora ya iba pedaleando en la bicicleta nueva y ligera, derecho a casa del señor Amadori. Cuando éste acabó de poner un par de inyecciones y salía de su consulta que da al portal, Merotto se le acercó y de un tirón le hizo ver la Marzano de competición, los billetes que traía en el bolsillo del pantalón y en un vago gesto los músculos de sus propios brazos y piernas.

«Me habló atropelladamente —había informado Amadori a la profesora Peterson—: Quiero ir de jefe de fila en el Trofeo Amadori, en el comarcal y en la copa Dos Valles, y yo le iba a decir que si también en el Giro de Italia y en la Vuelta a Francia, qué menos, cuando justamente me llegó el periódico. Pasamos los dos a ese otro cuarto, que da también al portal pero que como usted misma ha visto no tiene vitrina de instrumentos de cirugía menor ni mesa de curas.» En realidad es un cuarto que apenas tiene nada, un cierto olor a diferido y húmedo le encontró la Peterson. Amadori aquel día de marras se había acercado a la ventana y abrió la rendija justa para leer. Empezó para sí, pero poco a poco le fue venciendo el deseo de levantar la voz:

«... al presidente del Club de Tiroleone señor Mario Amadori, presidente, entrenador, comisario técnico... Veamos, señor Mario Amadori, ¿cómo funcionó la I Marcha de los Tres Días del Paisaje Umbro?»

«—La I Marcha de los Tres Días del Paisaje Umbro para mi modo de ver puedo asegurar que fue un ensayo fabuloso, que arraigará en nuestra querida

región gracias al gran número de participantes y al comportamiento cívico-deportivo de los mismos.

«—¿Podría usted indicar el número exacto de esos participantes?»

«—Sesenta y ocho en la primera etapa. Veintidós en la segunda etapa. En la tercera y última... digamos que el número disminuyó bastante, por habérsenos declarado en contra la meteorología.

«—¿Y a qué cree usted que se debe la afición al ciclismo routier en esa localidad, superior a lo que existe en poblaciones mucho más importantes?»

«—Mire usted, en Stroncone, a dos pasos de aquí ha nacido la Nina Valmori y luego salieron muchas figuras de la canción moderna. Piediluco es el pueblo de los poetas. En Tiroleone, si no tuvimos la honra de que naciera, pasó parte de su infancia el fabuloso Brunero, y seguramente fue esto lo que promovió nuestra cantera autóctona.»

La profesora había coleccionado muchos recortes. Seguían en el de aquel periódico una serie de preguntas sospechosas, que dejaban adivinar las respuestas publicitarias. «¿Realizó el enlace la Auto-escuela Moderna?» «No podía faltar esta acreditada Auto-escuela, poniendo su flota a la disposición, etcétera.» «¿Efectuó el cronometraje la Relojería Venezia?» «En efecto fue la fabulosa Relojería Venezia la encargada de los controles de tiempos para obtener con la máxima garantía las medias horarias.» «¿Y tuvo alguna participación el representante de la firma Vermús de Novo Torino?» «Pues sí, en efecto, el representante de Vermús de Novo Torino, señor Papiano, ofreció el convite para el acto de entrega de los trofeos.»

La entrevista estaba acabándose.

«Y ahora, gentil y caro señor Mario Amadori, para terminar: ¿Muchos problemas en cuanto a servicio mecánico?»

«—Tengo entendido que los propios de una marcha así, pinchazos, descentrado de ruedas... Pero debo decirle que mi cometido no es éste, debidamente cubierto por nuestro directivo señor Peppo Guarnini. Mi modesta dedicación al noble deporte de la bicicleta se enfoca desde el ángulo de la verdadera Máquina, que es el hombre.»

Amadori había apartado el periódico para considerar al aspirante. Bruno Merotto le daba frente de pie, con las piernas ligeramente arqueadas, enseñando cierta mezcla de arrogancia física y de timidez. Un italiano ni guapo ni feo, corriente de estatura, con una complexión proporcionada y claramente dispuesta a los empeños físicos se deducía del retrato que nos esbozaba la investigadora. Karen Peterson, del Trinity College, en Arlington, Virginia. Imaginé la llegada desenvuelta de la Peterson a ese curioso Tiroleone con la libreta de notas, preguntando a todo el mundo, con el magnetófono y la cámara colgados de sus hombros de amazona.

«De acuerdo —dijo Amadori cuando hubo doblado cuidadosamente el *Lazio Sportivo*—. Ahora debes declararte a ti mismo y declarármelo a mí: si estás convencido de entregarte, fíjate bien, en-tre-gar-te, al ciclismo activo-deportivo.»

«Lo estoy.»

«Si sabes que es una ocupación donde no creas que te esperan nada más que los honores y el dinero.»

«Lo sé.»

«Si estarás dispuesto a sacrificios en el comer, en el beber... y desde luego en lo otro.»

«Lo estoy a eso y a lo que sea.»

Sonaba a la toma de juramento de una milicia secreta. Desde ese momento el instructor sería un tirano para el profeso. Valía la pena porque Amadori ha sacado adelante a varias glorias locales y hasta provinciales, ahí está Tullio el ordenanza del Ayuntamiento que en tiempos llegó a doméstico de Bartali. El

practicante no maneja para sí mismo más que una bicicleta con manillar de paseo, y eso porque tiene que atender a los enfermos de los alrededores, incluso llegó a decirse que no es capaz de pegar un parche con disolución. Pero sabe todos los trucos, recetas que no vienen en ningún libro, las posiciones del cuerpo según haya que correr en el llano o en subida o en los trozos de sprint. Luego, en fin, sólo él en Tiroleone posee la llave de los contactos. A él le llegan las cartas de los organismos, a la Federación nadie más que él puede proponer candidatos.

«Conque va el muchacho y me vuelve a enseñar el dinero. Esto es lo que tengo ahora —me dijo—, pero el lunes empiezo otra vez en la pastelería. Y quién te ha preguntado por la salud, es lo que le respondí. Le saqué una medición rápida y a ojo. Mire usted, señora, o a lo mejor es señorita, lo digo con todo respeto: Me bastó aquella ojeada para calibrar al chico como brevilineo. Sólo había que fijarse en el desarrollo de las extremidades, tanto superiores como inferiores, notoriamente menor que el desarrollo del tronco. Conozco el tipo. Lo contrario que los longilíneos, que son vivos y sueltos pero unas rosas de piti-

mini, se ponen nerviosos y están perdidos. Los del género Merotto no se emocionan por nada, son lentos como bueyes para asimilar, pero lo asimilan para siempre. Se lo traduje a él para que me entendiera: De correr en pista, muchacho, éste que suscribe no quiere saber nada, eso es deporte de invernadero; nos queda decidir si vamos para velocista o para escalador. El brevilineo, sabe usted, no es ágil, pero tiene lo que se quiera de resistente. Conque escalador. El chico renunció a las horas extras salvo los sábados y víspera de fiesta que son de mucho apuro en su oficio, aquí conmigo se pasaba todo su tiempo y en las salidas que hacíamos a las afueras. Yo le enseñé la buena posición, sin la cual jamás sería un *grimpeur* eficaz y hasta quedaría perjudicada la estética. Yo le descubrí la importancia de distribuir el peso del cuerpo, y el baricentro del cuerpo, y la malicia de oponer a la presión del aire la menor superficie posible del cuerpo. ¿Usted me comprende?»

«Le comprendo muy bien, señor Amadori —le decía la americana—, lo explica usted adecuadamente.» Ella, nos lo aclaró después, hacía sus encuestas sin ni siquiera un papel en la mano que pudiera cohibir a la gente. Charlaba en la calle, en el bar, confiada en su memoria. El caso es que Merotto llegó a entre Escila y Caribdis...

—Hermosa alianza, señorita Peterson —dijo el vicedecano, que no había querido faltar a la despedida—, la erudición clásica y el deporte popular.

—¡Pero si es el lenguaje del señor Amadori! —protestó ella con una risa muy saludable.

Entre Escila y Caribdis, decimos, se vio Merotto, por culpa de un error que no había manera de vencer. La profesora Peterson trató de metérselo en la cabeza: cuando el pedal estaba abajo, Merotto obligaba a los músculos que flexionan la pierna sobre el muslo a extenderse

excesivamente. Y a pedal alto, casi peor, porque el muslo lo comprimía contra la ingle y el abdomen como en un instinto irrazonable de autodefensa, resistente a todos los consejos, a todas las prédicas y amenazas. Con lo que limitaba el movimiento de los pedales. O sea, la tensión muscular. «En fin, para que me entiendan ustedes: la fuerza del pedaleo.»

—Yo no estoy seguro de haber entendido —dijo el estructuralista Gronzzi—. Sospecho que tengo una inteligencia brevilinea.

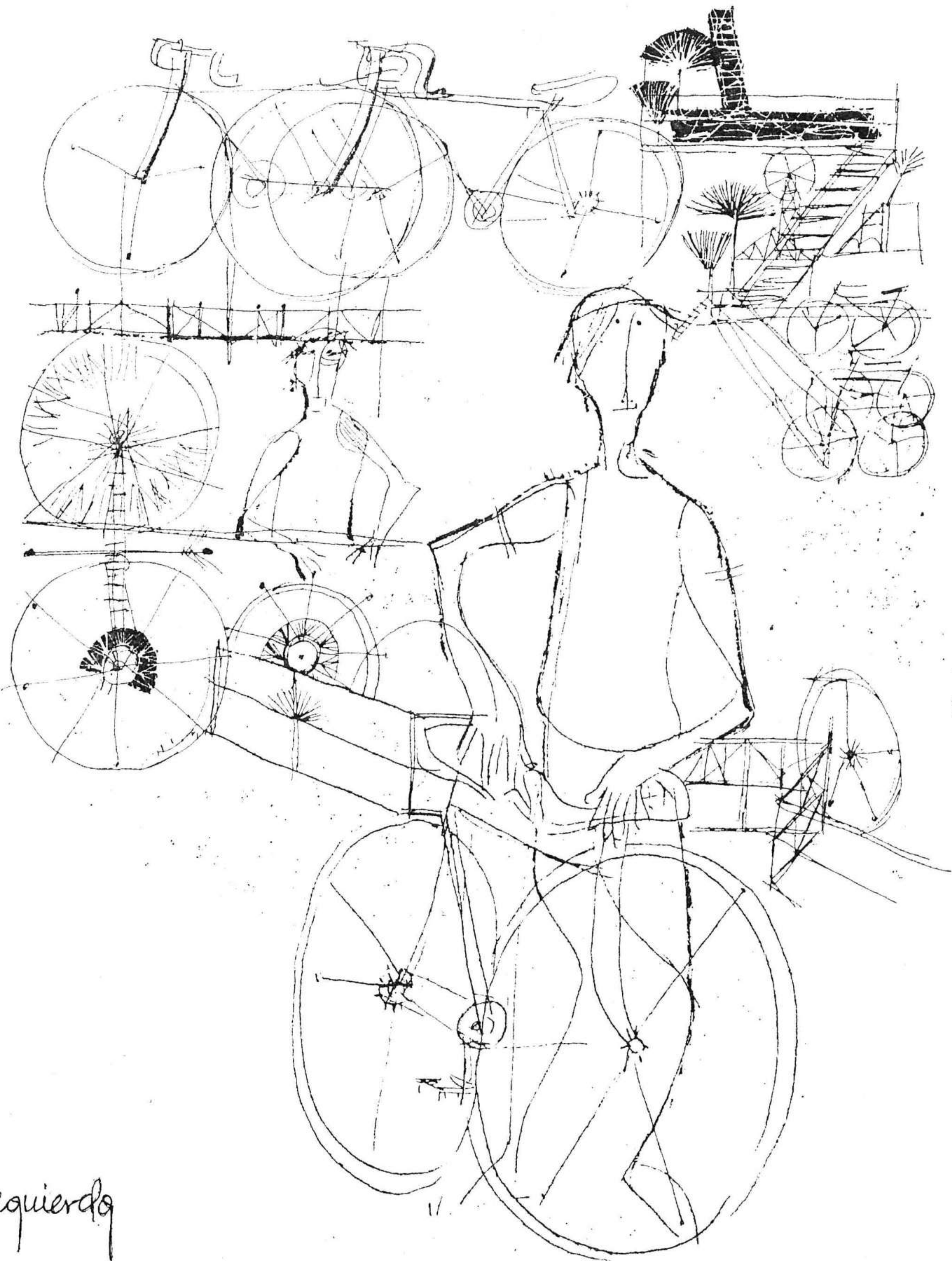
La del Trinity College le pasó la mano a Gronzzi por la calva, entre la complacencia amistosa de todos. Probablemente tiene Karen los ojos bonitos, me parece recordar que un pelo abun-

dante que puede caerle por la frente, si no es que le invade las mejillas y entonces se sacude la cabeza y hace una cascada rojiza. Pues eso apenas es nada. Sólo complementos, accesorios alrededor del centro único que es su boca, de gruesos labios fácilmente entreabiertos. La boca de Karen que no consiguen perjudicar unos dientes quizá demasiado ostensibles, un poco desiguales. Pero blanquísimos. Yo no era, hablando con propiedad, su compañero. Ella y sus colegas habían estado discutiendo de lexemas, virtuemmas, esas cosas de los lingüistas. Deduje que se ocupaba en confrontar el lenguaje técnico deportivo con lo que hablan de verdad los aficionados, y alguien le había hablado de «el caso Tiroleone» para lo del ciclismo. Le dijeron que no lejos de Roma, en el interior. Estas imprecisiones latinas la desconcertaban. Prefirió la Michelin, que garantiza para Tiroleone 9.510 habitantes habitando a una altitud de 570 metros, y sobre todo un Hotel Cavaliere que no llega a *bon confort* pero sí a *assez comfortable*. Entró en el bar de la plaza del Popolo justo cuando la televisión transmitía una etapa de la carrera París-Bruselas. Un montón de italianos y ni uno solo se volvió a mirarla a ella. Entonces pensó con preocupación fraterna en las mujeres del lugar. Pero también era la comprobación de que no la habían engañado; sólo el apañar unas cuantas novedades, dijo, valía el viaje, y lo que había encontrado en aquella ciudad insólita era una verdadera mina. El *pividone* es una pieza del manillar que en ningún otro sitio la llaman así, pero aún más bonito es que a los corredores modestos y gregarios les llaman *mangueli*. Y para el acto del demarraje —son sólo unos ejemplos— dicen más bien *revilvare*, sobre todo cuando ocurre en terreno ondulado de manera que el corredor y su montura parece que van dando botes...

«Merotto, muchacho —imploraba el señor Amadori—: escúchame bien, ¡por los siete puñales de la Madona! Tienes que hacerlo repentinamente, fíjate que hasta te digo violentamente, así es como debes pasar de una velocidad moderada a una velocidad elevada si quieres salir revilvando.» Y venga de repasar las tablas sagradas de los teóricos, como no había tenido que hacer con ningún otro educando. Elevó el sillín. Bajó el sillín. Emplazó el sillín a la altura justa para que colocando la punta de la zapatilla en el calapié, a pedal bajo, la pierna hiciera un ángulo de 175 grados. Pero el muslo. Pero la ingle. ¡Pero el conflicto inexplicable del muslo y de la ingle de Merotto con el sillín! Entonces fue cuando decidió el masaje.

«¿Desnudo hasta abajo?»

«Igual que te parió tu madre», y ya Merotto se iba quitando los guantes de dedos libres, las zapatillas ligeras y los calcetines de lana, el maillot pegado al cuerpo por el sudor a chorros. Al fin, el calzón deportivo, públicamente reforzado con piel de gamuza. «¿Listo?», preguntó Amadori con desabrimiento. Estaba cansado Amadori. En los primeros días se había ido del pico, por los «círculos especializados» —como escribe *El Lazio...*—, deslumbrado por la fortaleza de aquel futuro rey de la montaña. Y por otra parte, la confianza ciega que se depositaba en él, la mirada incondicional del confitero que le seguía todos los movimientos como un perro fiel y sin embargo orgulloso. Se suavizó un poco: «Tranquilo, muchacho, respíreme bien relajado, sin ruido, que no le oiga yo la respiración. Dejé de oírle la respiración y ni el vuelo de una mosca —dice Amadori—. Yo estaba de espaldas a la mesa, escogiendo en los frascos de esa vitrina facultativa, tengo alcanfor, tengo aceite de oliva, tengo trementina, recuerdo que por fin el aceite de oliva, hasta que me di la vuelta para encarar a



Truquendo

Bruno Merotto desnudo, con perdón.»

La Peterson hizo una pausa. Alguien aprovechó para abrir el ventanal y que saliera el humo. Cerramos en seguida, porque entraban ruidos del exterior y la reunión estaba muy grata.

Amadori lleva toda su vida aleccionando para los reflejos ajenos, de manera que él mismo reaccionó en el acto ante el espectáculo. Se puso a silbar una melodía mientras masajeaba los músculos del tórax, de las piernas y de los brazos, con cuidado de echar como al desgaire una toalla sobre el lugar conflictivo. Y siguió silbando, hubiera querido silbar toda la vida con tal de no tener que hablarle al interesado.

—Esperemos que hable ahora para nosotros —dijo el profesor Blunka—, que ha venido becado desde Praga. Un tipo gordo y suave, siempre con su faja de colores a juego con la corbata.

Estaba el secreto profesional del practicante Amadori, jurado según Hipócrates, dijo la profesora, que parecía haber entrado en una vaga ternura.

Ella misma titubeaba antes de seguir.

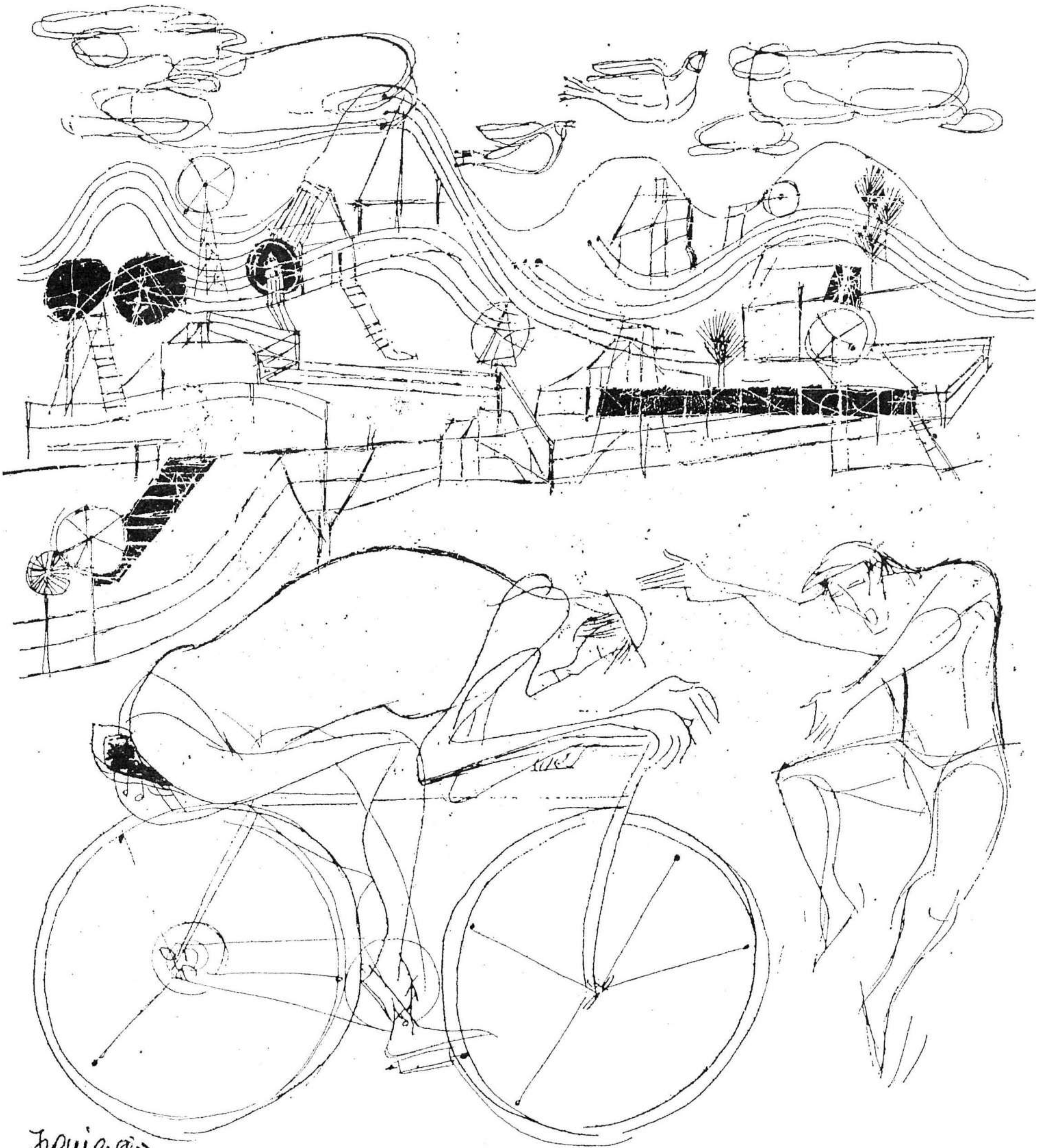
Claro que la revelación había acaecido más bien ante el comisario técnico Amadori. Y a éste le resultaba duro, hay que reconocerlo, el descrédito frente al Club por un fracaso tan ajeno a sus responsabilidades. A Guarnini, al menos, habría que decirselo. Y luego, Guarnini... El pueblo entero se puso a rebuscar claves y señales. Nadie recordaba a Merotto como un superclase en los vagones de la vía muerta, donde apuestan los chicos a medírsela con monedas puestas en fila. Ni en el río cuando más de una vez se bañaban sin taparrabos. «¿Y en el baile, pero no se le notaba esa impedimenta en el baile?» El oficial de la pastelería no bailaba, si llovía demasiado para la carretera se metía en el cine... Es verdad que ahora las mujeres lo miran golosas al cruzarse. Las peores —lo confesó el propio Merotto, cuando Karen Peterson hubo ganado al fin su confianza—, las más descaradas son las casadas jóvenes. Pero él anda apagado y triste porque para un hombre de Tiroleone esa gloria viril no es comparable al hurra clamoroso, al acoso de los fotógrafos cuando la rueda delantera del líder avasalla la meta. Y el señor Mario Amadori lo ha desengañado sinceramente. Definitivamente:

«Pero cómo ibas a hacer el ángulo correcto, criatura, lo que no sé es cómo no te salías por la pernera del culotte...»

Nos reímos todos.

Pero más de una vez tengo observado yo que las risas de los hombres son risas de conejo

cuando se habla de nuestras medidas íntimas, por eso no me extrañó que al cabo de algunas bromas se cambiara de tema. Cosas como la connotación de un sintagma, que si virtuémica o sectorial, estaba claro que la reunión empezaba a apagarse. Karen, que no conseguía disimular una interior ausencia, miró de pronto el reloj con una expresión americana de sorpresa y empezó a desplegar su cuerpo como una bandera hasta ponerse de pie. Era el adiós definitivo, y nos acogió a todos con una sonrisa muy ancha. Regresaba a Virginia con su disertación en el portafolios flamante, pero dijo que aún pasaría por «ese piccolo Tiroleone». Como si le quedase algún cabo por atar.



Jouierac

POEMAS

LEOPOLDO MARIA PANERO

AMANECER EN LA BIBLIA

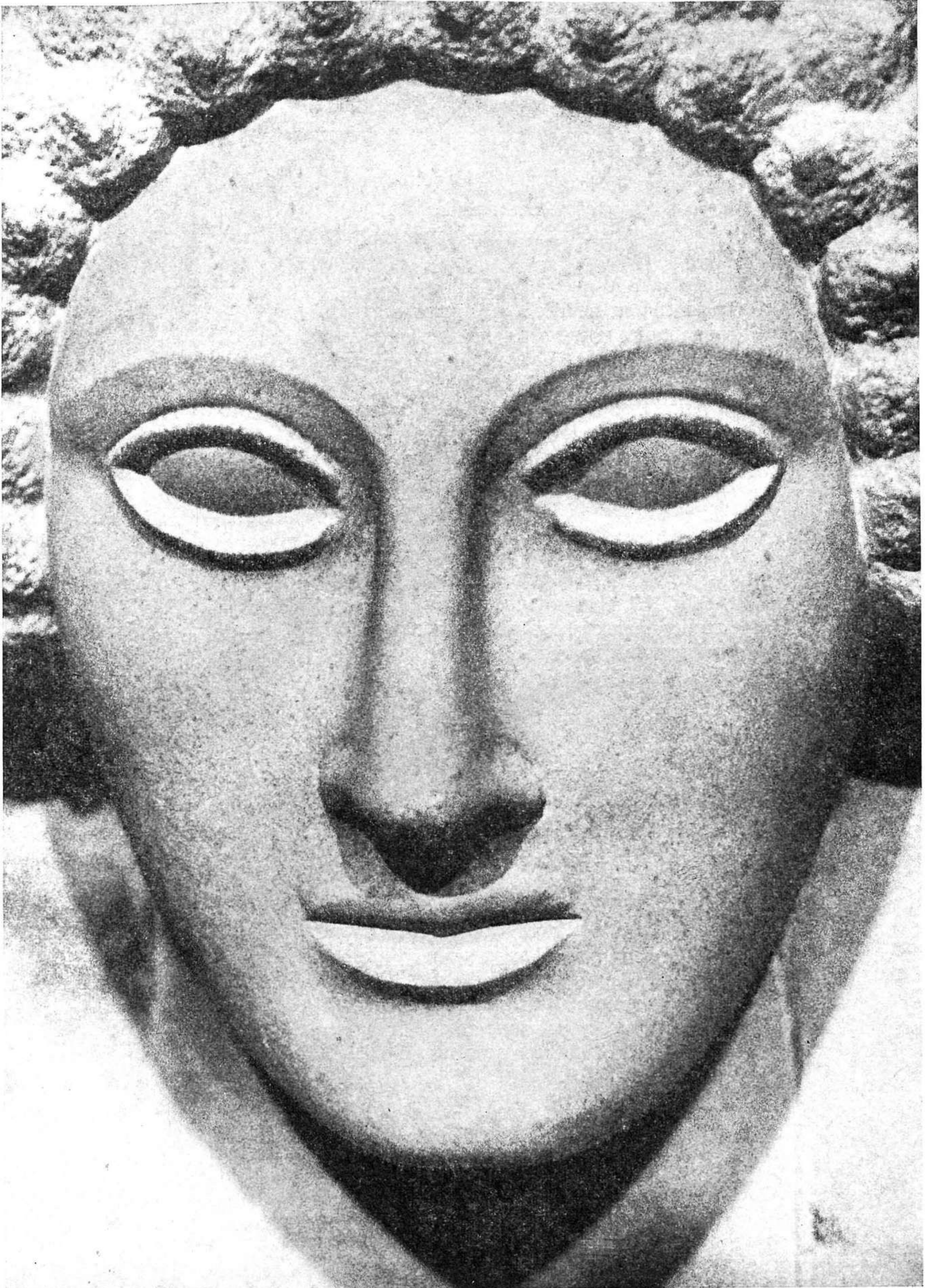
(Yeats)

Tiende la mano la mujer sobre
la pálida frente del niño
que nos mira y no llora;
estamos en Betlhem antes del tiempo:
afuera, llora el puerco.

La noche es tibia como madre o perro
tiene pelos la noche, y rezuma
su sangre como mosto para el vino
alguien parte los panes en la mesa:
afuera, grita y jatalea el puerco.

Hay sangre en la mesa, y de ese pan
derramado brotan gotas como ojos
que nos miran
la carne se remueve entre los platos
como abriendo su boca para hablar:
afuera, como un niño,
llora el puerco.

Dos mujeres de pronto en la cocina
se miran y se tocan, y no creen
aún en lo que ven: crepita el fuego mientras
y el reloj lo mismo, y las mujeres
se tocan y se tocan, y se lamen
los ojos para ver: afuera
llora y se lamenta el puerco.



Un tenedor se abre en el dintel
mostrando sus enseñas a los hombres:
pasan y pasan combatiendo a boca
se enseñan las manos y los hombros
y señalan al cielo y a la tierra

mientras

en los largos
corredores de la noche, errando
ciego aún, y torpe, entre caídas
y bajo las estrellas, va caminando el puerco.

Quién sabe lo que quiso Chatterton
hacer con su suicidio: qué promesa
a una mujer o qué herida en el viento.
No quebró la realidad, no hundió el cuchillo
en la carne cruel de lo que vive,
hoy sin él, sin su suicidio, porque es peor la vida
que moja los cadáveres con lágrimas de cieno.
Quién sabe lo que quiso Chatterton con su suicidio,
qué palabra decir, qué grito a nadie
qué signo que no fuera barrido por la escoba
anónima del tiempo.
Quién sabe qué nos dijo, qué esperanza tenía,
y si a pesar de todo aún podemos
gracias a él, en los días de lluvia
cuando amenaza la soledad, y acechan
en la sombra los recuerdos,
confiar en el misterio de la muerte.

LA TEA HUMANA

Un niño, un padre, estaban ambos
atizando las llamas en la noche.
Una bruja ardía y recrujía
y a los dos calentaba con su fuego.
En esto el niño al padre le pregunta:
¿por qué queman a brujas, padre, padre?
Y el padre le responde: no hay
calor en la noche,
para que ardan
y velen en la noche por nosotros, hijo.

CANCION

Sólo un hombre errando solo
solo, a solas con Dios
un hombre solo en la calle
errando a solas con Dios.



CATULLI CARMINA

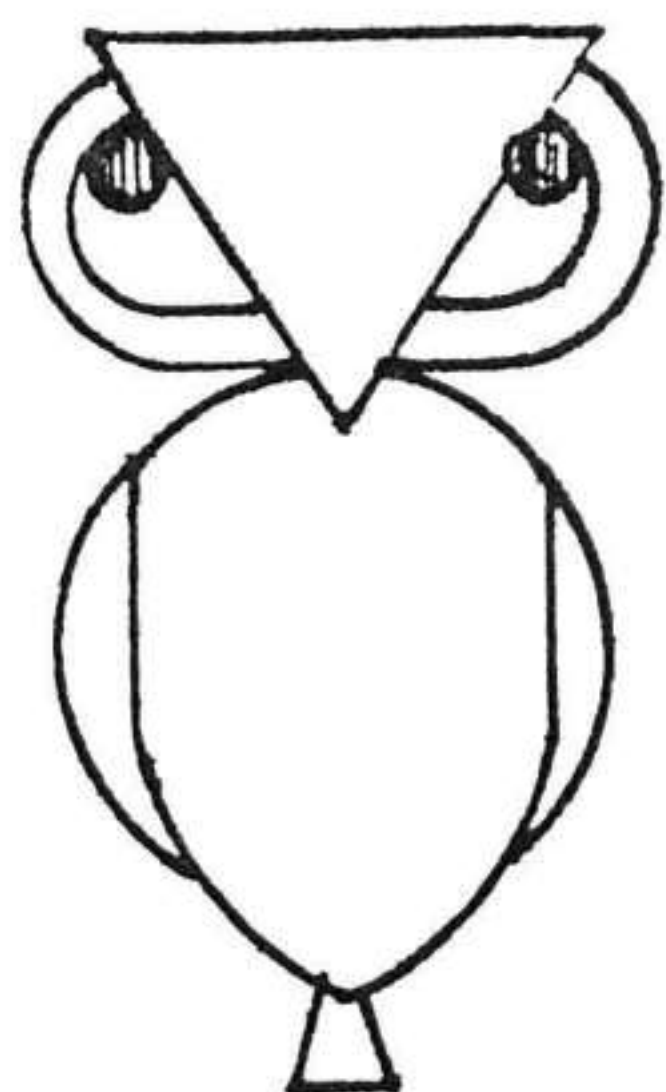
¿Ves aquel cuerpo absurdo de la tonta suicida?
Caído está en el suelo desde quinta ventana
misterio ya es su vida, que fue nuestra alegría.

LA TUMBA DE CHRISTIAN ROSENKREUTZ

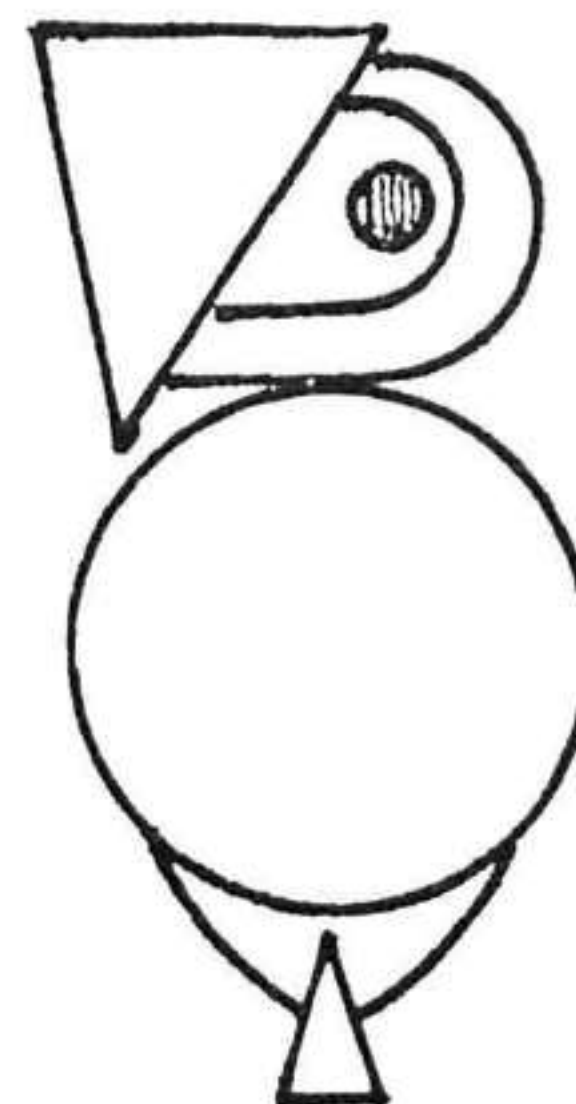
Ah, Rosacruz, hermano,
hombre para los bosques,
en pie sobre tu tumba hablo solo, hago gestos
absurdos y grotescos ya no para los hombres
en pie sobre tu tumba, de puntillas,
ah Rosacruz, hermano, estatua para el viento
para el verano pálido en que acechan los dioses
en matojos de hierba, para el croar de ardillas,
y el ulular de ranas en los ríos en sombra,
cuando los peces pescan obscenos tu corona,
ah Rosacruz, hermano, te he visto en una piedra
te he visto hoy en un pie, ayer en una uña
y tu cabeza cae y rueda entre los hombres
cae y rueda entre los hombres, cae
y rueda, y rueda, rueda,
ya menos que paloma, o cadáver, o sombra,
ya una nada en la aurora,
tu cabeza cae en la arena y brilla
mientras rueda, y rebota, corre, rueda
ya la nada por yelmo, la cabeza que rueda
bajo el sol en la hierba, bajo la luna, bajo el agua
y la nieve, tocada
levemente por la mano de la ardilla.
Todas las mujeres que conocí
están desnudas, bajo la lluvia desnudas
poco a poco hundiéndose en el lodo
de la memoria, y cayendo
como pelotas a lo largo
del barranco que mis manos no tocan;
y tienen frío, y lloran, y aullan en vano
y se tiran de los pelos para sentirse en vano
en el país de los muertos.
Y se quieren con las manos
tapar la desnudez, la inmensa
y sin remedio desnudez.

Lechu-Zen

NO OLVIDES NUNCA
QUE ERES CIUDADANO
DEL MUNDO.



SOBRE TODO EN EL
CAMPO.



ΣΑΝΤΙΑΓΟ

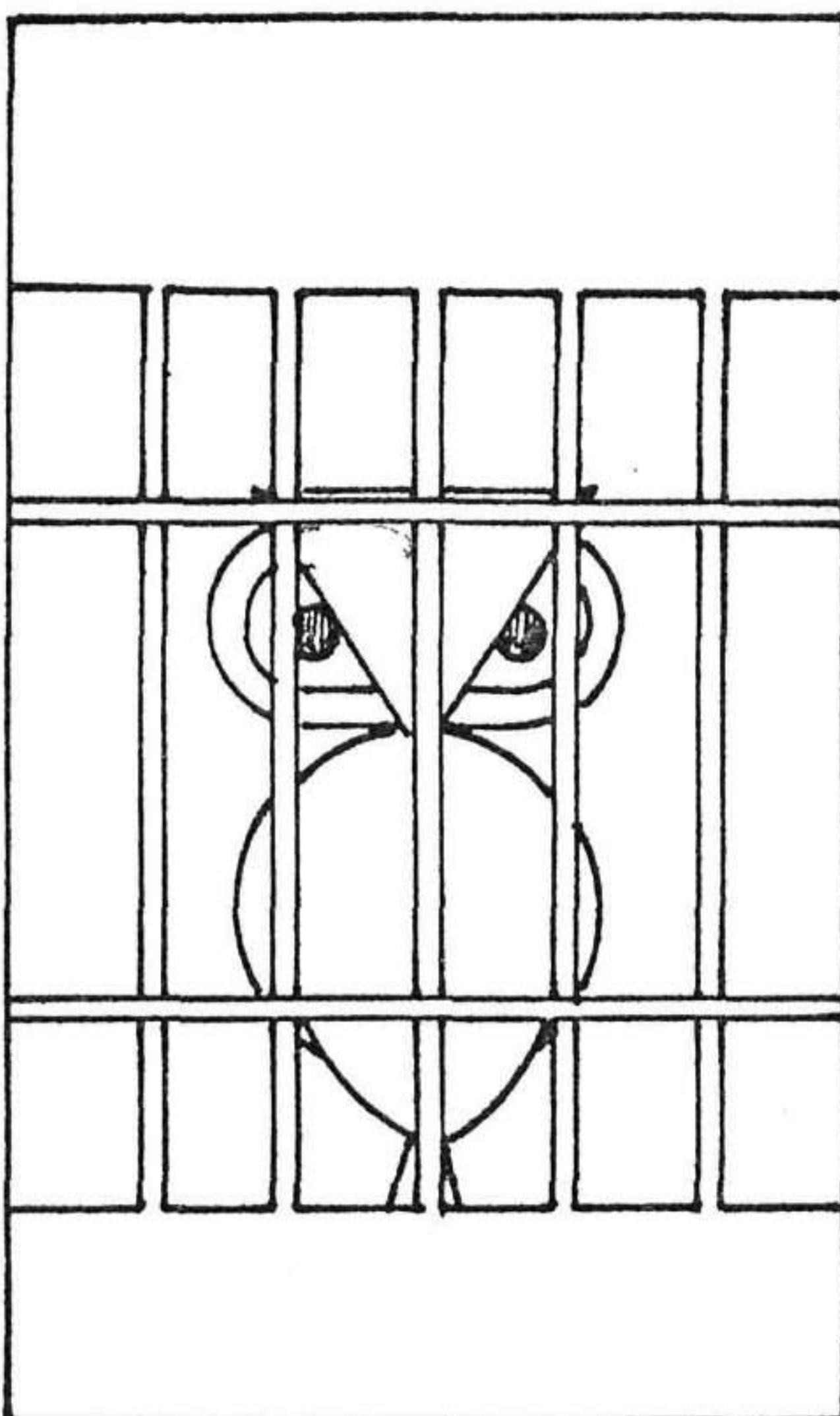
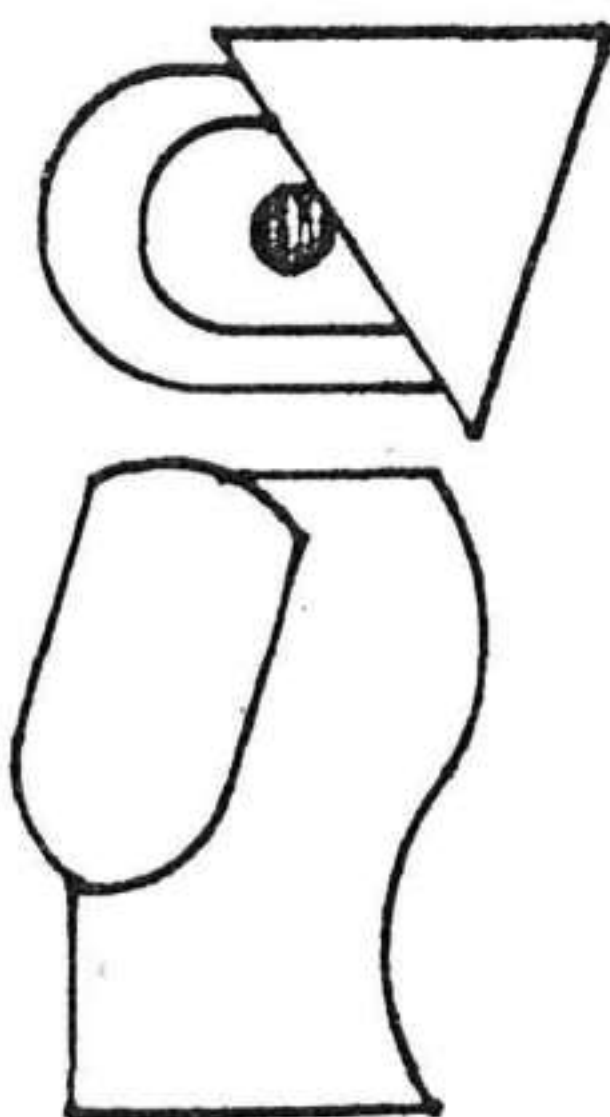
REFRANERO ATRIBUIDO

De un cuento, nacen ciento.
Cortázar.

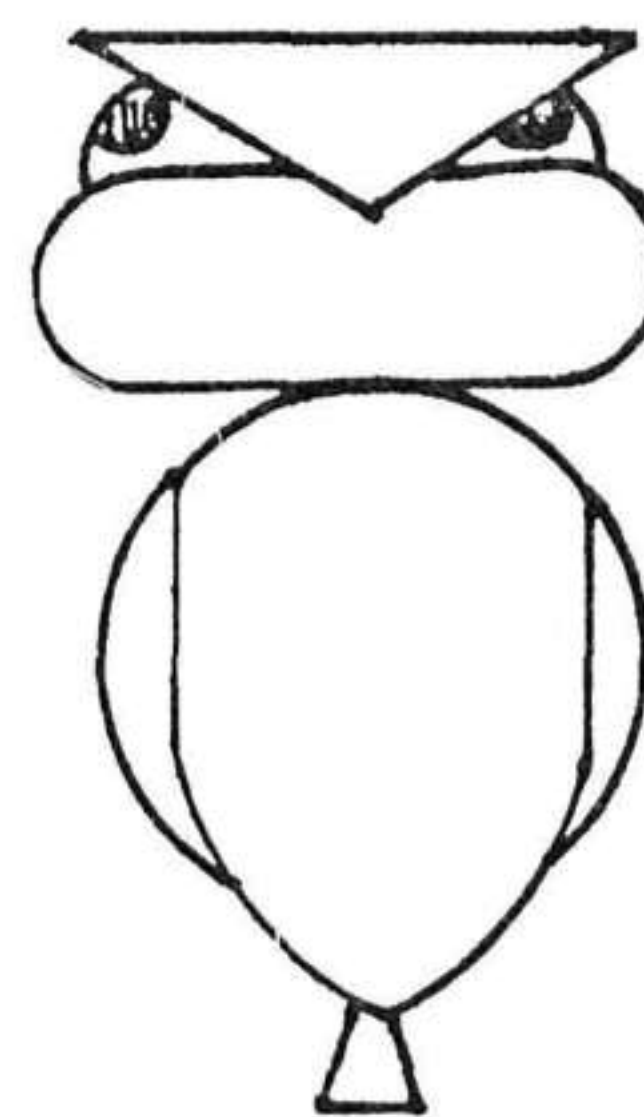
Muerto el perro, se acabó
la rabia. Pasteur.

A falta de pan, buenas son
las tortas. Kropotkin.

LA LIBERTAD
ES ELEGIR.



CUANDO SE PUEDE.



ΣΑΝΤΙΑΓΟ

caza
y/o
casa

de

CITAS

Este nuevo concurso de la revista NUEVA ESTAFETA, titulado Caza de citas y/o Casa de citas, consiste en adivinar el autor de cada una de las frases publicadas durante un año, de abril hasta abril. El premio de este juego, dotado con 75.000 pesetas, se concederá al lector memorioso que consiga mayor número de aciertos. Por cada uno de ellos se aplicará un punto, y cuando no se indique el autor, pero sí el libro o la publicación donde haya aparecido la cita, se otorgará medio punto. Pueden empezar a enviarnos sus respuestas, poniendo en el sobre el nombre del pasatiempo. Y nada más: lea, recuerde, adivine y cada oveja con su pareja.

1

Tú eres más deseable que la guerra de los cien años.

2

He pensado que algún día me llevarías a un lugar habitado por una araña del tamaño de un hombre y que pasaríamos toda la vida mirándola, aterrados.

3

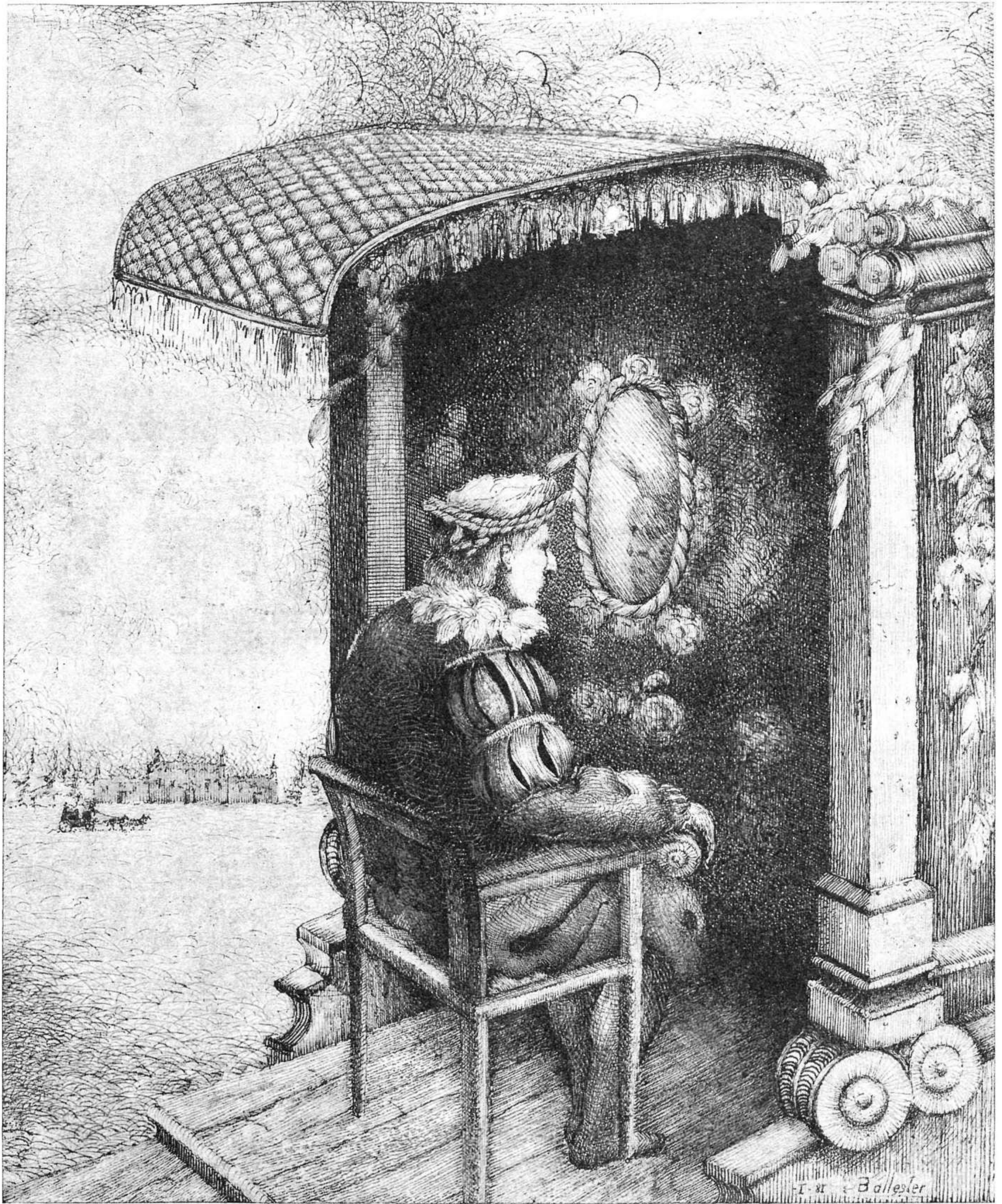
Y con la lengua muerta y fría en la boca/he de mover la voz a ti debida.

4

Tenía la cabeza metida en el miedo de manera que necesitaba hacer un verdadero esfuerzo para ver otra cosa.

5

Estoy a favor de todos los hombres que buscan la verdad. Estoy en contra de todos los hombres que creen haber encontrado la verdad.



Dibujo de Ballester

6

El matrimonio lo toman más en serio los solteros que los casados.

7

El bien no debe practicarse a la fuerza.

8

¿Es imprescindible que la vida tenga sentido...?

9

... no tener miedo de las cosas indignas puede ser grandeza de ánimo...

10

Un día me encontré en el Continental de la Rambla con varios amigos artistas. Uno pidió tila; el otro té; el tercero una infusión de marialuisa. Cuando llegó mi turno me puse también a régimen y le pedí al camarero que me diera en el cogote unas pinceladas de tintura de yodo.

11

No se desea poseer a una mujer, se desea poseerla nosotros solos.

12

Uno no puede ser prudente toda la vida. Se moriría de asco.

13

El amor es eterno mientras dura.

14

Los filólogos son gente divertida. Siguen la moda y se imaginan que la hacen.

15

Los espejos y la cópula son abominables, porque multiplican el número de los hombres.

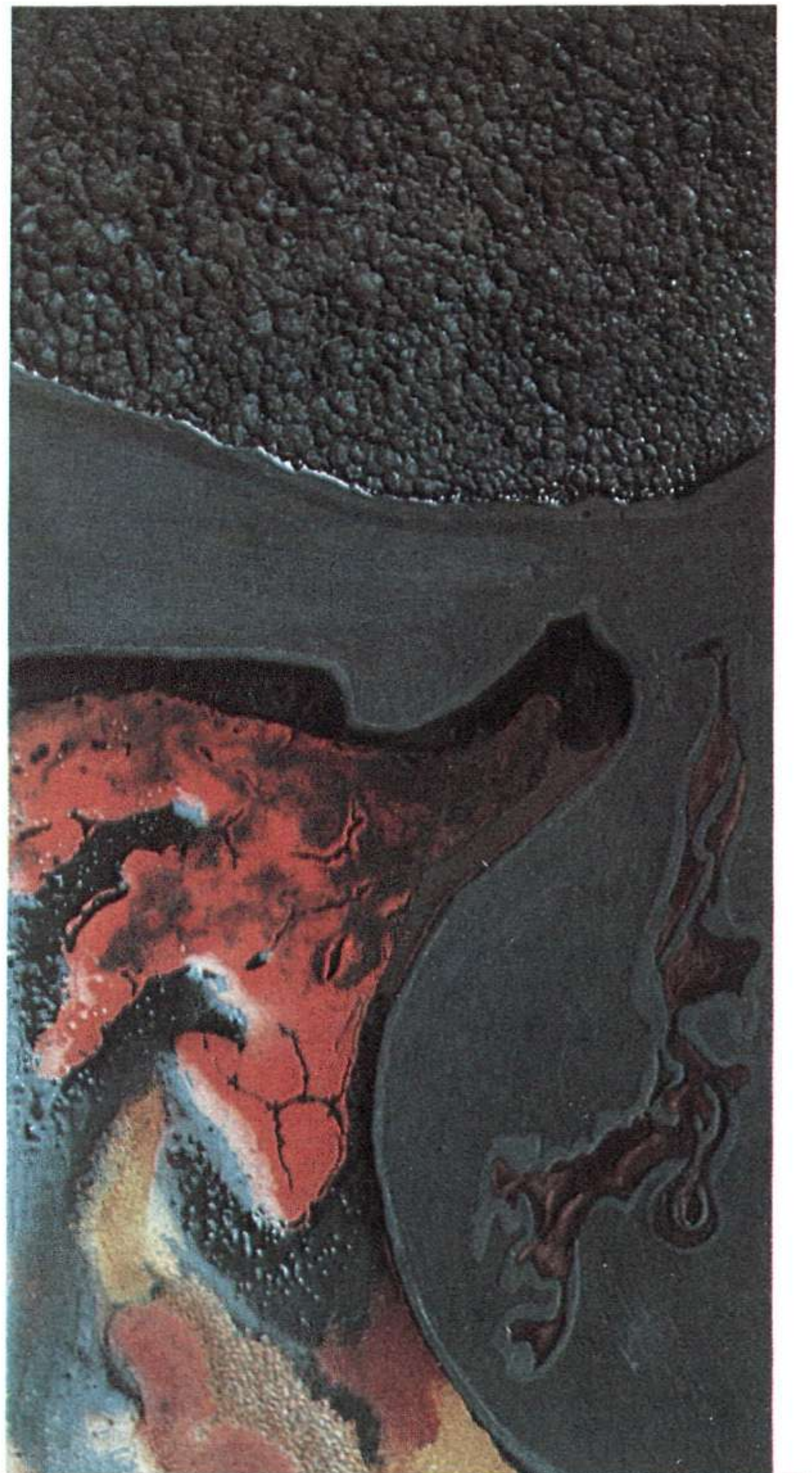
16

Y quien de veras ama a otro, ¿cómo podría odiar a nadie?



NADIA CONSOLANI





Cerámica

El apretón a la materia
y queda suspendido el pensamiento.

Se abre despacio la puerta
de la imaginación.

La sangre cambia de velocidad.

Poder erótico de la infancia.

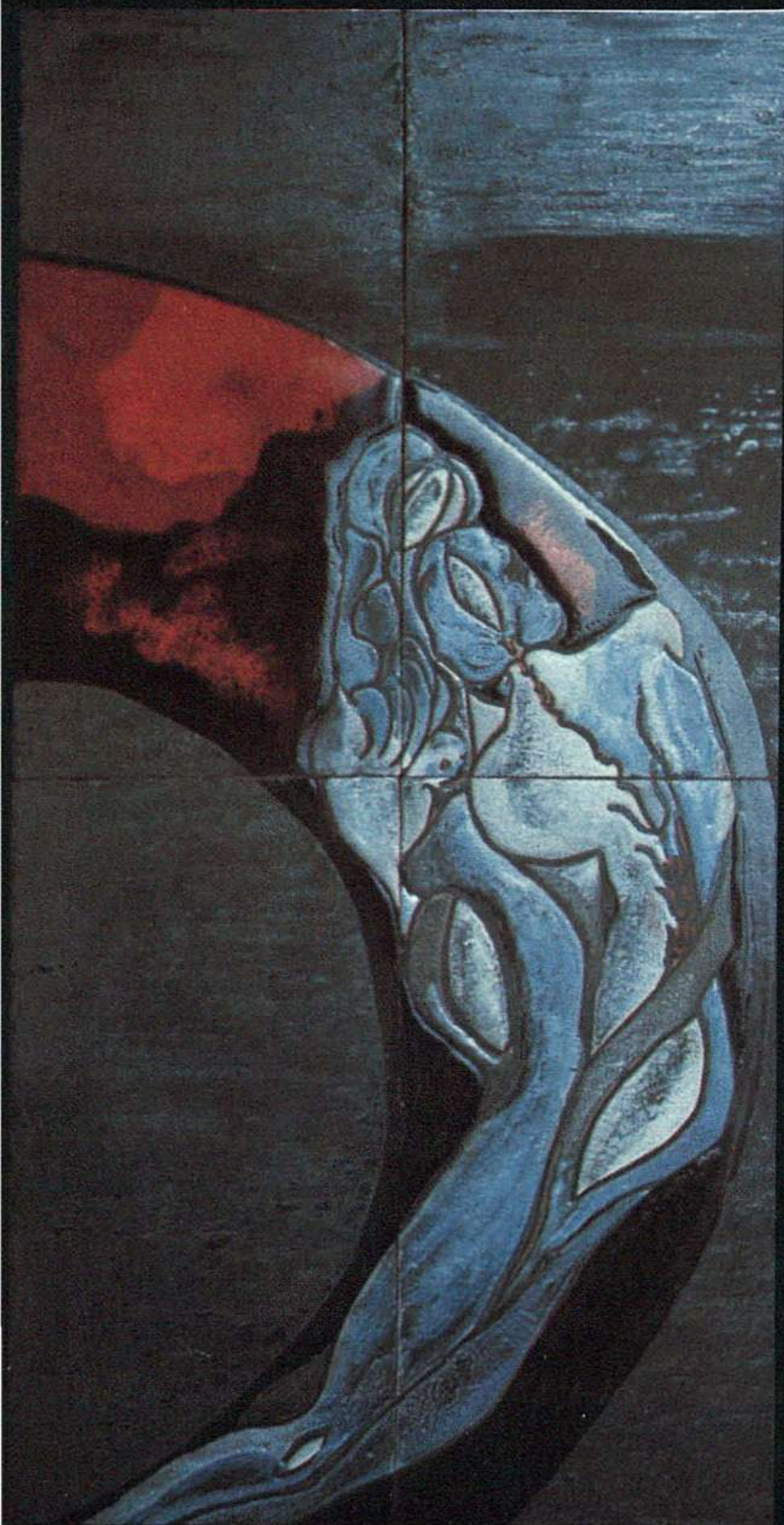
El barro

ser vivo, inquietón y rebelde,
conversación amorosa,

acto definitivo,
vaho cálido.

Pequeño poder mío.

María Concha



CONCIENCIA SOCIAL DE LOS TRES DRAMAS RURALES DE GARCIA LORCA

JOSE ORTEGA

LA intelección de la obra lorquiana exige, como producto social que ésta es, un conocimiento de la realidad histórica de la cual surge; recíprocamente el análisis del texto literario, específicamente de los tres dramas rurales, *Bodas de sangre*, *Yerma* y *La casa de Bernarda Alba*, nos ayudará a comprender la problemática que se establece entre los grupos dominantes y dominados, represivos y reprimidos. Vamos, pues, a considerar estas piezas dramáticas como una recreación de conflictos humanos que expresan una estructura social, no mecánica, sino a través de «los efectos objetivos y subjetivos producidos por tales estructuras» (1).

(1) «Esas "vivencias", "sentimientos" y "percepciones" que la práctica literaria se propone representar y expresar, no son en rigor las estructuras sociales mismas (que sólo pueden ser "descubiertas", es decir, conocidas mediante una práctica teórico-científica), sino los efectos objetivos y subjetivos de tales estructuras». FRANÇOISE PÉRUS: *Literatura y sociedad en América Latina: el modernismo*. Habana, Casa de las Américas, 1976, pp. 37-38.

Con respecto a la función social del artista, habría que aclarar que éste no puede enajenarse de las ideologías dominantes en su época, ni de los condicionamientos de su clase, ya que toda obra literaria funciona, respecto a los valores ideológicos dominantes, como una crítica que revela la cosmovisión del autor. Aunque ninguna obra puede explicarse por la biografía del autor ni el medio social en que éste ha vivido, es esencial identificar la ideología del autor y su sector clasista, ya que esta ideología, como sistema articulado del mundo, influye en su obra. La subjetividad del autor real importa no como algo abstracto o independiente de la vida social, sino como producto histórico que responde a unos valores ideológicos concretos.

Federico García Lorca es un pequeño-burgués, hijo de un labrador acomodado descendiente de una familia de pequeños fun-

cionarios que dan en labradores. Esta burguesía agraria e industrial (ya que el padre de Lorca tenía, además de fincas, acciones en las azucareras y en la Plaza de Toros de Granada) a consecuencia del desfase típico entre clase e historia que caracteriza el fenómeno social español, no logra conciliar sus aspiraciones con la ola de reformismo social que desde Rusia se extiende hasta las mismas regiones andalu-

zas. Desde sus orígenes pequeño-burgueses, Federico representa al intelectual liberal, educado en el espíritu neokrausista de la Institución Libre de Enseñanza, en cuya «Residencia de Estudiantes» permanece entre 1919 y 1928. Su estancia en Nueva York, viaje aconsejado por Fernando de los Ríos, su antiguo profesor de Derecho en Granada, que tanto influyó ideológicamente en el poeta, sensibiliza la preocupación social del escritor.

Poeta en Nueva York es una obra clave en la evolución ideológica de Lorca, en tanto en cuanto supone una nueva forma de aprehender solidariamente el presente, exponiendo y denunciando las barreras que la burguesía, en su versión imperialista, opone a la primacía de los valores humanos. La dependencia de la obra lorquiana respecto al momento histórico en que surge, se evidencia en el radical compromiso social que supone el poemario neoyorquino, obra que constituye en parte una solución para vincular la expresión estética de la vanguardia a la revolución social exigida por el crítico momento histórico. El surrealismo de *Poeta en Nueva York* es la plasmación ideológica del período histórico concreto de la crisis de 1929, crisis que acarrea un nuevo espíritu que estéticamente se evidencia en la necesidad de Lorca por encontrar un instrumento de más amplio alcance comunicativo, social, vehículo, que el teatro iba a proporcionarle: «Me he entregado a lo dramático, nos dice, que nos permite el contacto más directo con las masas» (2). Lorca, pues, en su estancia neoyorquina, se va planteando, entre otras cosas, el problema de cómo redimir su propia condición de intelectual pequeño-burgués mediante un compromiso más directo.

Lorca escribe el poemario neoyorquino entre 1929 y 1931, fechas en que concibe las tres tragedias rurales, obras completadas y representadas entre 1933 y 1936. El clima histórico español

que sigue al *crack* de 1929 tiene como hitos fundamentales la proclamación de la II República en 1931, la consolidación de Mussolini en Italia y la llegada al poder de Hitler en 1933. Dentro de España, después de la Revolución de 1934 en Asturias, sigue el Bienio Negro (1934-1936), período en el que se evidencian las consecuencias de la siempre insuficiente reforma del agro español (3). Este constituiría el marco histórico en que vive Lorca, y que de alguna manera influye en el tratamiento del material artístico de los tres dramas rurales, ya que la experiencia comunicada en estas obras supone una relación dialéctica con la realidad social. Los comentarios de Lorca, como parte explícita de esta ideología que conforma su obra, arrojan cierta luz sobre la composición de estos dramas: «Cinco años —nos confiesa— tardé en hacer *Bodas de sangre*; tres invertí en *Yerma*... De la realidad son fruto las dos obras. Reales son sus figuras; rigurosamente auténtico es el tema de cada

(3) Durante el «bienio negro 1934-1936», según P. Vilar, «entre seiscientos mil parados, cuatrocientos mil son campesinos. La "Federación" agraria se agita. En febrero se han reorganizado los jurados mixtos en contra suya. Se ha ordenado el abandono de las tierras ocupadas temporalmente. En mayo se anula la expropiación de los grandes de España y las leyes de arrendamientos y salarios. Los campesinos intentan la "huelga de la cosecha"». *Historia de España*, traducción de M. TUÑÓN DE LARA, París, Librairie Espagnole, 1963, p. 131.

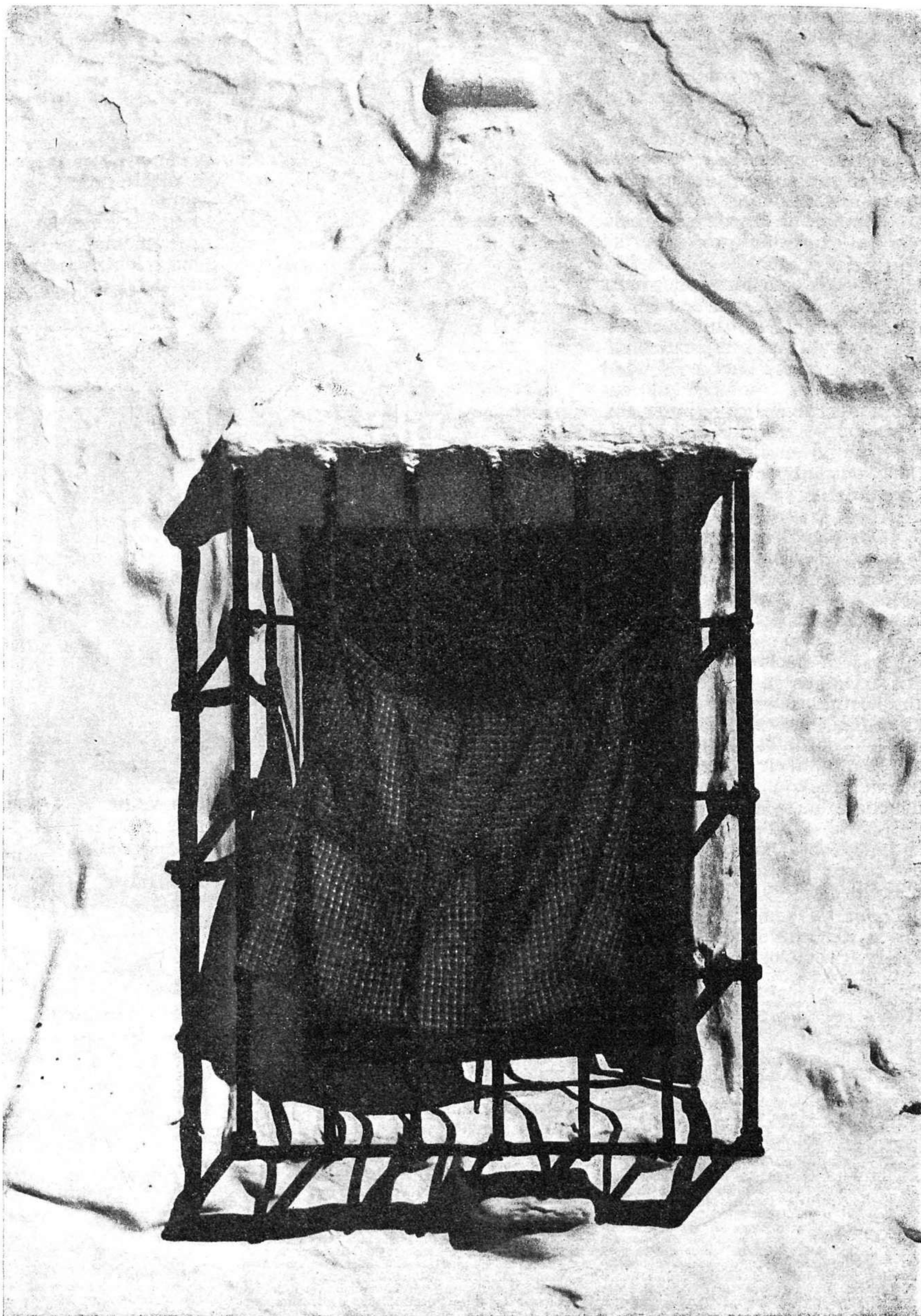
una de ellas... Primero notas, observaciones tomadas de la vida misma, del periódico a veces... Luego un pensar en torno al asunto. Un pensar largo, constante, enjundioso» (1730). Sin embargo, la realidad a que alude el autor no es sinónimo de realidad externa, sino de lo que es real en el sujeto, es decir, la reflexión de la conciencia sobre los fenómenos del dato concreto, ya que lo real en la poética lorquiana trasciende la realidad fáctica para sugerir y provocar asociaciones de orden primitivo, mágico.

El plano imaginario en los tres dramas lorquianos puede tener, y de hecho tiene, una base documental, pero lo que importa es la plasmación artística del material, ese universo imaginario que se va construyendo en virtud de un proceso de transformación, elaboración y reinterpretación del dato concreto. El distanciamiento de los hechos históricamente acaecidos y de los conflictos de los protagonistas implica, siguiendo la tesis de Brecht (4), una manera de captar más profundamente la realidad, de llegar a la raíz del problema para universalizar la problemática del hombre, elevándose de lo particular y concreto a lo general. Veamos, pues, cómo se lleva a cabo el tratamiento del problema social en las tres obras citadas, es decir, la manera en que se trasladan tres experiencias en relación dialéctica con la realidad social.

Bodas de sangre es una pieza inspirada en el crimen ocurrido en Níjar (Almería) en julio de 1928 (5). Esta noticia periodística es la fuente documental, pero el material más importante sobre

(4) «Para Brecht no se trataba de reflejar pasivamente esa realidad o de girar plácidamente en torno a ella, sino de tomar cierta distancia frente a los hechos y cosas reales, no dejándose absorber por ellos para que lo habitual, lo cotidiano, se presente como algo insólito o extraño, y así, a esta distancia de lo habitual y ordinario, la realidad aparezca bajo una nueva luz y pueda ser captada más plena y profundamente». A. SÁNCHEZ VÁZQUEZ: «Los problemas de la estética marxista», en *Estética y marxismo*, tomo I, México, Ediciones ERA, 1970, pp. 36-37.

(5) La relación entre el suceso periodístico que inspiró *Bodas de sangre* y el drama lorquiano es analizado por ANTONIO RAMOS en «Los protagonistas de *Bodas de sangre* viven en el Campo de Níjar», *Triunfo*, 865, 25-VIII-1979, pp. 52-55.

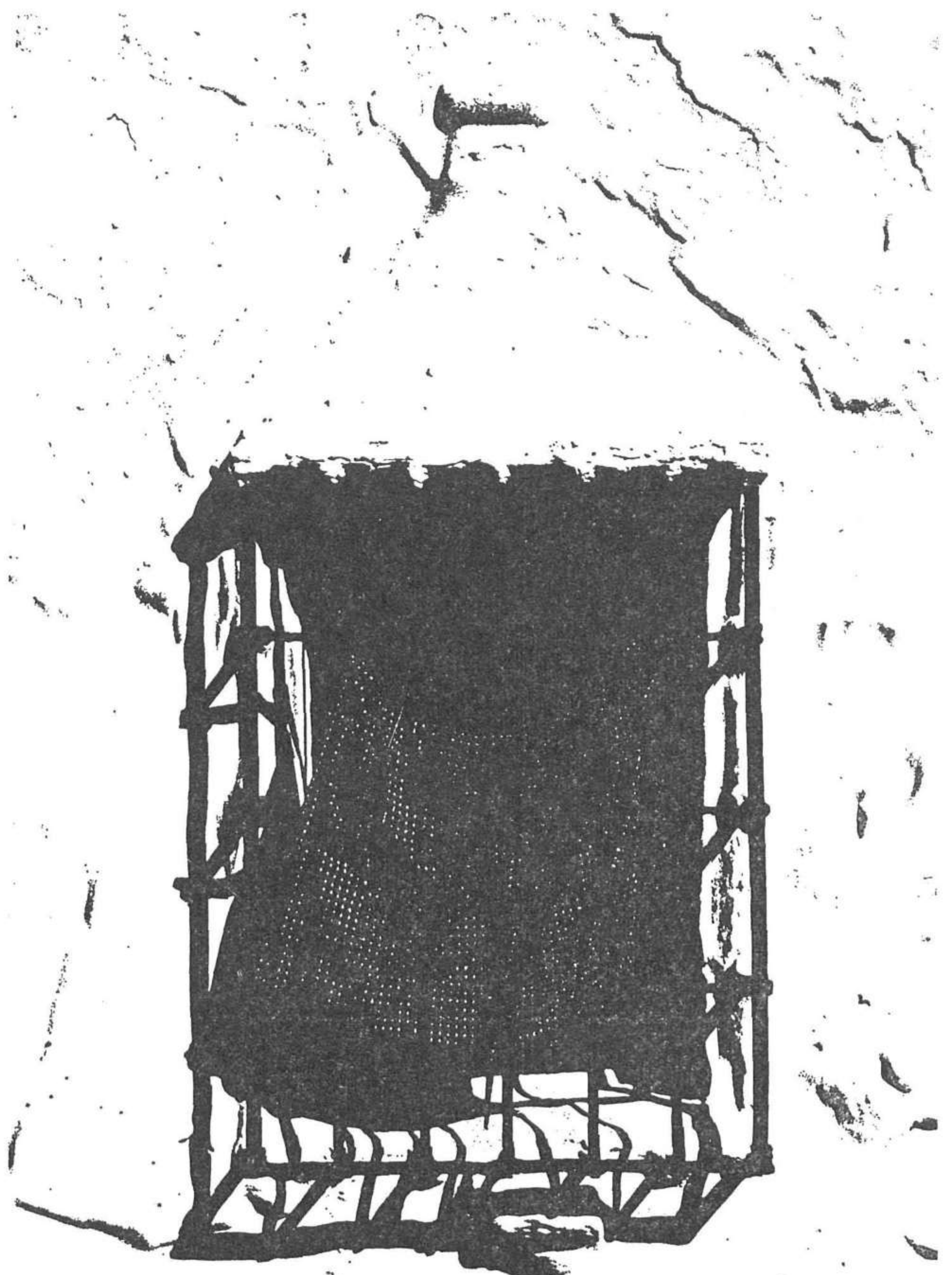


este incidente quizá sea el romance popular cantado en ferias que el poeta reelabora siguiendo su larga práctica artística de valoración de la creación colectiva. El arte popular en la obra lorquiana no tiene un sentido costumbrista, regionalista, ni puede ser confundido con un «populismo» sectariamente político (6). Lo popular en Lorca se asocia con la expresión profunda del sentir del pueblo, de sus conflictos, miedos y aspiraciones más profundas, arraigados en la mentalidad primitiva e indefectiblemente unidas a un específico período histórico. La colectividad es para Lorca, como para el pensamiento romántico y marxista, el sujeto real de la creación. Desde el punto de vista del destinatario, del público consumidor, el teatro de Lorca no es arte populista de masas en el sentido cuantitativo, ni por el número de sus lectores, ni por la cantidad de las representaciones de sus obras. Sin embargo, parece evidente que, como espectador, el pueblo español —y por ende el de cualquier otra nación—, situado en dos extremos de la escala social (intelectuales y masa) (7) se identifica, por distanciamiento, con los conflictos presentados en la obra. Es decir, la gente sencilla, aunque no puede comprender todas las sutilezas del drama lorquiano, se emociona y reconoce en la obra, lo cual evidencia el carácter popular del teatro de Lorca.

Bodas de sangre traspone la visión del mundo de peculiares sectores sociales integrados por

(6) «El arte popular rebasa la adhesión estrecha a determinada ideología política y no tiene, como premisa, su vinculación a tal o cual escuela artística; su premisa es, como dice Gramsci, "histórica, política, popular", y sus raíces, agrega, "deben penetrar" en el humus de la cultura popular». A. SÁNCHEZ VÁZQUEZ: *Obr. cit.*, p. 268.

(7) «Hay un solo público que hemos podido comprobar que no nos es adicto: el intermedio, la burguesía, frívola y materializada. Nuestro público, los verdaderos captadores del arte teatral, están en los dos extremos: las clases cultas, universitarias o de formación intelectual o artística espontánea, y el pueblo, el pueblo más pobre y más rudo, incontaminado, virgen, terreno fértil a todos los estremecimientos del dolor y a todos los giros de la gracia». GARCÍA LORCA: «Teatro para el pueblo», *Obras completas*, 1704. «Yo y mi compañía venimos del teatro de los burgueses, del teatro de los condes y de los marqueses, un teatro de oro y cristales, donde los hombres van a dormirse y las señoras... a dormirse también». Mosquito en *Los títeres de cachiporra*, *Obras completas*, página 633.



pequeños propietarios más o menos miserables. La madre y el novio, con sus viñedos, corresponderían a los más pudientes y el padre de la novia, cuya máxima aspiración es poseer un minifundio explotable con mano de obra barata de los miembros de la familia, representaría a los menos favorecidos (8). Trasladar

(8) Sobre la infraestructura en *Bodas de sangre*, véase el trabajo de MAURICE MOLHO: «*Noces de Sang. Nécessité, liberté, conjoncture, contribution a l'histoire d'Espagne*», especialmente pp. 105-106, en el número especial de *Europe* (agosto-septiembre 1980) dedicado a García Lorca.

al plano imaginario estas estructuras socioeconómicas (9) supone una forma de concienciación alcanzada mediante la crítica de los valores de estos sectores sociales caracterizados por la estrecha relación de sujeción con la comunidad, con la tribu y un estatismo sociopolítico reactivo a todo cambio. El autoritarismo intransigente lo encarna el personaje de la madre, defensora de la organización social, del orden, que prohíbe toda libre expresión instintiva que no esté dirigida a la producción: «Tu abuelo dejó un hijo en cada esquina. Eso me gusta. Los hombres, hombres: el trigo, trigo» (1084). De este sentido de reproducción participa la Naturaleza, que, como la mujer, es constante fuente de renovación. El incumplimiento de esta primordial función maternal acarrea trágicas consecuencias, como se evidencia en la novia, quien, con el ejercicio de su libertad, introduce la tensión trágica. La madre, por su parte, valora al hijo como posesión y así la muerte de uno de sus hijos («mataron lo que era mío», 1137) es considerada como un derroche de vida: «Una fuente que corre un minuto y a nosotros nos ha costado años» (1138-1139). Para la madre la descendencia familiar es una perpetuación de la especie, la casta, una forma de conservar y aumentar la propiedad. Por eso está satisfecha del padre desaparecido, quien «en los tres años que estuvo conmigo plantó diez cerezos» (1105). De esta psicología económica de la acumulación, típica del terrateniente, basada en los convenios familiares, es decir, en la unión de fortunas y tierras, participan los integrantes de las dos familias antagónicas (10).

(9) La creación literaria, según L. GOLDMANN, «doit, d'une part refléter la conscience collective ou enregistrer la réalité, mais en créant sur le plan imaginaire un univers dont le contenu peut être entièrement différent du contenu de la conscience collective, et dont la structure est cependant apparentée et même homologue à la structuration de cette dernière, aider les hommes à prendre conscience d'eux-mêmes et de leurs propres aspirations affectives, intellectuelles et pratiques», *La création culturelle dans la société moderne*. Paris, Collection Médiations, Editorial Denoël, 1971, páginas 95-97.

(10) Este concepto clasista es evidente a través de toda la pieza. La Madre dice a la Novia que casarse es «un hombre, unos hijos y una pared de dos varas de ancho para todo lo de-

Contra la moral introyectada por los padres, que emocional y tradicionalmente funciona como un sistema de valores, se rebela la fuerza del instinto de la novia, la cual, al huir con Leonardo, está rompiendo contra la norma o ideología que condena la sexualidad no procreativa (11). La novia ha optado, pues, por regir

más» (1110). La Suegra afirma que se van a juntar dos buenos capitales (1101, 1106). La Madre del Novio y el Padre de la Novia declaran que sus hijos tienen y pueden (1108), etc.

(11) «Más aún la sexualidad procreativa, en la mayor parte de las civilizaciones, está canalizada dentro de instituciones monogámicas. Esta organización da lugar a una restricción cualitativa y cuantitativa de la sexualidad: la unificación de los instintos parciales y su subyugación a la función procreativa altera la naturaleza misma de la sexualidad: de un "principio" autónomo que gobierna todo el organismo es convertida en una función temporaria especializada, en un medio en lugar de un fin». H. MARCUSE: *Eros y civilización*, traducción de J. G. PONCE. Barcelona, Editorial Seix Barral, 1968, p. 50.

su propio destino eligiendo libremente, pero, a la vez, sacrificando su libertad al dominio de Leonardo, del hombre: «el brazo del otro me arrastró como un brazo de mar» (1179). La dialéctica entre libertad y necesidad queda así planteada y no resuelta entre el desafío a la coacción de la norma social por necesidad interna y la sumisión al macho: Leonardo. La novia se rebela tanto contra el dominio de la madre de su novio como contra su padre, sacrificando al huir con Leonardo (es decir, defendiendo la función erótica por sí misma) la seguridad, el orden de los «hijos, tierra, salud; pero el otro era un río oscuro» (1179). De la misma manera la ruptura de Leonardo con la norma social ha de ser castigada por haberse desviado de un orden fundamental (12). El drama no surge exclusivamente de un conflicto interior contra fuerzas desconocidas, sino de la puesta en contacto de la tensión subjetiva con las fuerzas externas o sociales (13).

Respecto a las otras clases sociales, las referencias son mínimas en *Bodas de sangre*. Las criadas operan bajo un parasitismo ideológico respecto a los amos, cooperando de esta forma a la hegemonía de un sistema autoritario. Las referencias a los medidores de trigo (1099) y a los segadores (1093) son tangenciales, lo que parece demostrar que en la preocupación egoísta de las dos familias no cuentan las condiciones precarias de los trabajadores del campo andaluz.

(12) «In casting out, hunting down and slaying Leonardo, the community is casting out and destroying individuating passion, the human impulse that threatens tribal harmony». R. A. ZIMBARDO: «The Mythic Pattern in Lorca's *Blood Wedding*», *Modern Drama*, 10, 1968, p. 380.

(13) «A comienzos del siglo xx, diez mil familias poseían 50 por 100 del catastro, y el 1 por 100 de propietarios, 42 por 100 de la propiedad territorial... La masa andaluza está formada por braceros-jornaleros que sólo poseen sus brazos. De 1900 a 1930 ganaron una media de tres pesetas diarias con temporadas de paro de cien a cincuenta días por año». P. VILAR: *Ob. cit.*, páginas 93-94. Sobre las condiciones económicas de España a principios del siglo xx, TUÑÓN DE LARA afirma: «Pero España no había transformado sus viejas estructuras agrarias. El 2 por 100 de propietarios seguían poseyendo el 47 por 100 de tierras cultivadas. Había aristocratas que poseían pueblos enteros. Los arrendamientos y aparcerías, según el código de 1885, sólo favorecía a los propietarios. Los métodos de cultivo eran de género extensivo y atrasadísimo, la productividad baja, los salarios verdaderamente de hambre...». *La España del siglo XX*. Paris, Librería Española, 1966, página 10.

La fantasía poética del escritor conduce a una valoración de ciertos factores afectivamente compensatorios de la historia, como la nana, la intervención de la luna (forma de tiempo cíclico, ahistórico), la muerte, los presagios de los leñadores, la mendiga, etc. Estos elementos, además de representar una forma de reivindicación de la actividad cultural anónima, destacan la importancia del mito como armonía entre el hombre y la Naturaleza, rescatando la solidaridad del hombre y el cosmos, solidaridad a la que se opone la enajenación de orden racional e inhumano que introducen la madre del novio y el padre de la novia.

Yerma, «la tragedia de la mujer estéril», como la calificó el propio Lorca, es una pieza montada en torno a la trágica vivencia de este personaje femenino, cuyas obsesiones, es decir, sus miedos y represiones, surgen también de una serie de contradicciones de orden social. La ideología, es decir, los reflejos, los ecos de la realidad social en que *Yerma* vive sus relaciones con las condiciones de su existencia, no se reduce a la expresión de los valores del grupo social de la protagonista, sino que emana también de la norma estética, la forma, la participación de los elementos formales, es decir, de la función ideológica del discurso literario. La integración en *Yerma* de elementos folclóricos, entendiendo por folclore, con Carvalho-Neto, «el hecho cultural de cualquier pueblo que se caracteriza principalmente por ser tradicional, funcional, anónimo, espontáneo y vulgar (primitivo)» (14). Este rasgo folclórico se evidencia en los numerosos proverbios, dichos, profecías, supersticiones, música, danza, nanas y, especialmente, el coro, verdadero tema de la tragedia (15). Una de las funciones de la utilización de estos elementos folclóricos es la de ponernos en con-

tacto con el pueblo, fuente de donde emana, y a la que revierte la inspiración artística. El pueblo, de una manera mágica, afectiva, analógica, encuentra su identidad en la colectividad, es decir, con otros hombres, mediante la adivinación o intuición que el poeta proyecta en la palabra, pueblo también como destinatario al que se dirige el autor integrándolo comunitariamente, es decir, superando las divisiones sociales.

Yerma constituye un documento del contexto histórico andaluz, feudal, campesino, patriarcal, donde la relación entre la mujer y el hombre está totalmente supeditada a la estructura económica. El matrimonio de *Yerma* con Juan obedece a motivos socioeconómicos: «Mi marido es otra cosa. Me lo dio mi padre y yo lo acepto» (1200). Esta dependencia del acomodado agricultor y propietario se traduce en una total resignación moral: «Vivo sumisa a ti, y lo que sufro lo guardo pegado a mis carnes. Ya cada día que pase será peor» (1223). El sentido de la propiedad de Juan sobre *Yerma* se extiende a las dos hermanas de éste, es decir, a esta honra de la que él se considera depositario y defensor en virtud del principio de que la clase dominante es también la fuerza espiritual dominante: «mi vida está en el campo, pero mi honra está aquí. Y mi honra es también la vuestra» (1221). La dependencia económica se traduce en opresión, falta de libertad en *Yerma*, que, por extensión, afecta a la condición de la mujer española, según nos confiesa la muchacha segunda: «Yo tengo diecinueve años y no me gusta guisar ni lavar. Bueno; pues todo el día he estado haciendo lo que no me gusta» (1203); «toda la gente está metida dentro de su casa haciendo lo que no les gusta» (1204).

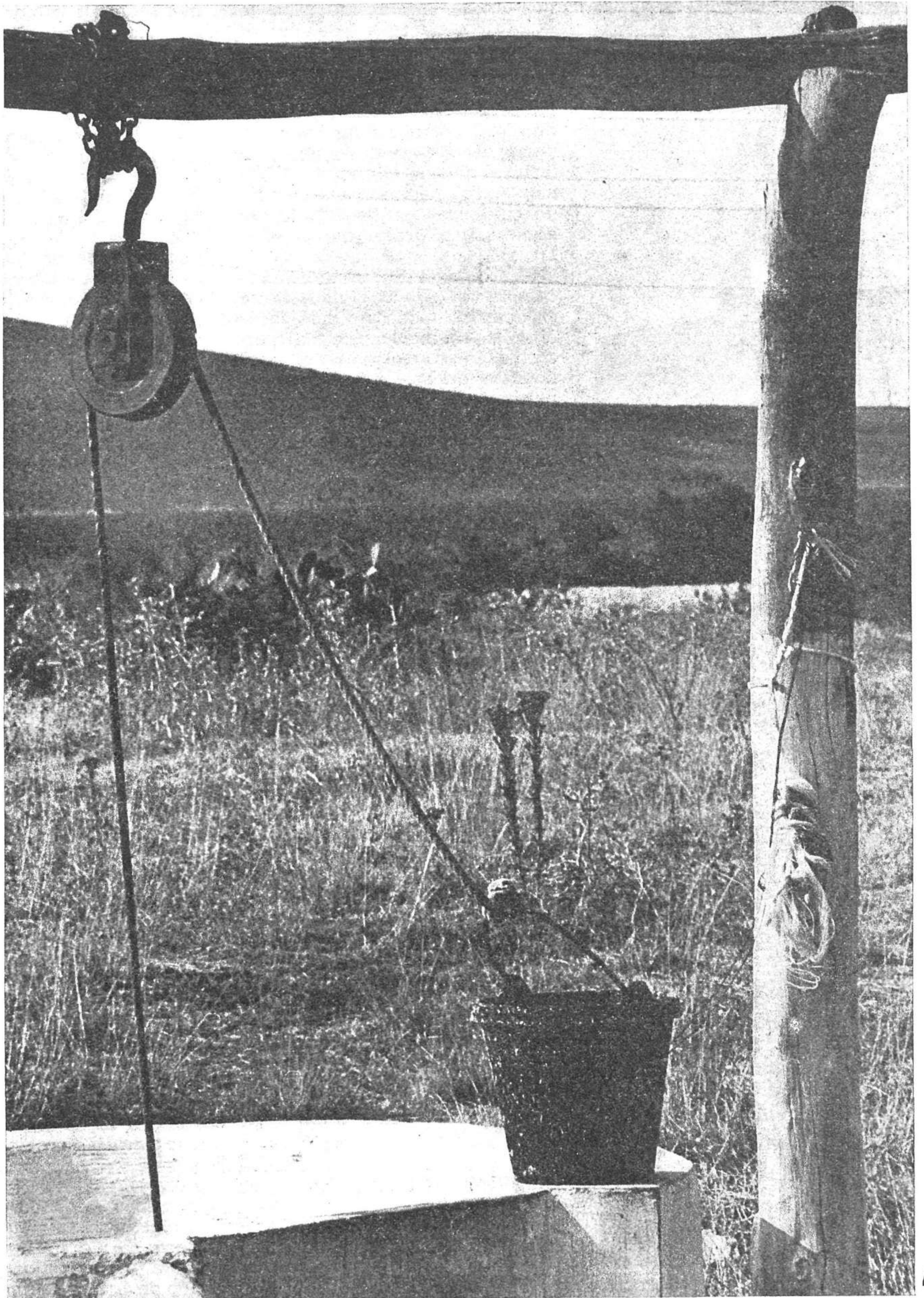
La esterilidad de *Yerma* es una anomalía dentro del código social que asocia a la mujer con la figura procreadora, con la madre. Y *Yerma* tiene conciencia de esta norma introyectada por la tradición (ideología) que reduce la función vital de la mujer a

los deberes maternos: «Los hombres tienen otra vida: los ganados, los árboles, las conversaciones, y las mujeres no tenemos más que ésta de la cría y el cuidado de la cría» (1223-1224). Esta moral impuesta se traduce en un complejo de culpabilidad (por culpa real o imaginaria) en *Yerma*, según nos revelan sus palabras al confiar a la vecina María que, «la mujer del campo que no da hijos es inútil como un manojito de espinos, y hasta mala» (1227).

El fracaso de su relación con Juan proviene, como hemos dicho, de la presión social, es decir, de la imposibilidad de satisfacer libremente su amor: «Yo me entregué a mi marido por él y me sigo entregando para ver si llega, pero nunca por divertirme» (1200). Esta idea del sexo como medio, y no como fin, inhibe la capacidad sexual de *Yerma*, ya que su vehemente deseo de maternidad se convierte en obsesión totalizadora, absorben-

(14) P. DE CARVALHO-NETO: *Concepto de folclore*. Montevideo. Livraria Monteiro Lobato, 1955, p. 17.

(15) «La parte fundamental —claro— reside en los coros, que subrayan la acción de los protagonistas. No hay argumento en *Yerma*. Yo he querido hacer eso: una tragedia, pura y simplemente». GARCÍA LORCA: *Obras completas*, 1731.





te y exclusiva (16). La razón de la indiferencia sexual de Juan es su sequedad de carácter (al que en numerosas ocasiones alude Yerma) y el hecho de estar más interesado en el trabajo y la producción, como sublimación de sus apetitos sexuales, que en la fecundación de su mujer: «Yerma —¿Te quedarás? Juan—. He de cuidar al ganado. Tú sabes que esto es cosa del dueño» (1221).

El problema de Yerma es básicamente uno de identidad; tanto su neurosis (conflicto del «yo» y el «ello») como la psicosis (perturbación entre el «yo» y el mundo exterior) son resultado de la privación, especialmente por la sanción impuesta por la ideología dominante (el superego o tradición) que le obliga a reprimir lo que su cuerpo le exige («¡maldito sea el cuerpo!» (1245) por tener que adaptarse a la norma procreativa: «¡Maldito sea mi padre, que me dejó su sangre de cien hijos! ¡Maldita sea mi madre, que los busca golpeando las paredes!» (1244). Personaje trágico, Yerma, que lucha contra fuerzas interiores (carácter, sexualidad) y exteriores (leyes sociales). Y esas fuerzas misteriosas que precipitan su agónico y liberador fin.

Frente a Juan, representante de una moral feudal y represiva, la figura de Víctor personifica una añorada y posible forma de liberación sexual y su presencia provoca en Yerma emoción, calor y pasión (1198-1199). Esta atracción públicamente manifestada, se simboliza en la quemadura que Víctor (quizá como posible recuerdo de su pasión por Yerma) muestra en la mejilla (1207) y en «la lucha que entablan los personajes en este pasaje», se-

(16) RUPERT C. ALLEN llega a afirmar que la obsesión de Yerma impide su fecundación: «Yerma is a childless for psychosomatic reasons that have nothing to do with fault or blame» (139); «Yerma's negative attitude toward sexuality inhibits conception», *Psyche and Symbol in the Theater of Federico García Lorca*, Austin-Londres, University of Texas Press, 1974. GUSTAVO CORREA, por su parte, ve la crisis de Yerma como una inadecuación con la madre naturaleza: «Yerma, por el contrario, es una madre virtual y su calidad trágica consiste en la no realización de esta virtualidad. Yerma, al no encontrar adecuación armoniosa con el seno fecundo de la madre naturaleza, adquiere proyecciones cósmicas en virtud de su marchita fecundidad». *La poesía mítica de Federico García Lorca*, Madrid, Gredos, 1970, p. 127.

gún señala la acotación parentética del autor. Este conflicto sexual de dos disposiciones instintivas antagónicas, en que la crítica no ha reparado, evidencia la fuerza de la pasión de Yerma, reprimida, pero nunca apagada. Fidelidad al primer amor, equiparable al que la novia siente por Leonardo en *Bodas*. La alienación de Juan está íntimamente relacionada con la economía mercantilista de la producción, actividad que absorbe toda su energía impidiéndole el goce del producto de su trabajo: «Estuve podando manzanas y a la caída de la tarde me puse a pensar para qué pondría yo tanta ilusión en la faena si no puedo llevarme una manzana a la boca» (1221). La relación de Juan con la propiedad y la tierra («Tú sabes que esto es cosa del dueño», (1221) y el disfrute de ésta, explica en parte su frialdad hacia Yerma. La riqueza material es para Juan un fin que atestigua una realización humana, una afirmación individual y social que en parte compensa su falta de energía sexual. El trabajo convierte, pues, la naturaleza o función vital de Juan en algo ajeno. Para Juan, que se autorretrata como un hombre sin voluntad (1315), el hijo supondría igualmente una reducción de su autoridad sobre Yerma. Esta en una ocasión declara a su esposo que su matrimonio obedeció a razones puramente socioeconómicas: «Buscabas la casa, la tranquilidad, una mujer» (1258). Juan ejemplifica, pues, el proceso de una civilización donde más trabajo implica menos libertad, ya que el progreso en su trabajo, la dedicación del tiempo, supone un aumento de la represión. Su energía se orienta no a la satisfacción de sus instintos, sino que resulta una forma de autorrepresión en el trabajo, trabajo basado no en valores para el uso, sino para el cambio, la transacción. Este régimen social como producción, basado en valores estrictamente económicos, confiere al objeto un valor fetichista que afecta a todo tipo de relación humana y que explica la distancia de Juan respecto de Yerma;

ésta nos comenta de su marido que «El va con las ovejas por sus caminos y cuenta el dinero por las noches» (1239). La posición social de Yerma es paralela a la fijación fetichista del objeto en un trabajo que no satisface a Juan sino por los resultados económicos (1234).

El problema de Yerma, como el de la novia de *Bodas*, es el de la libertad y así vemos cómo identifica la expresión no coactiva del instinto con el ejercicio de la libertad: «Yo pienso que tengo sed y no tengo libertad» (1238)

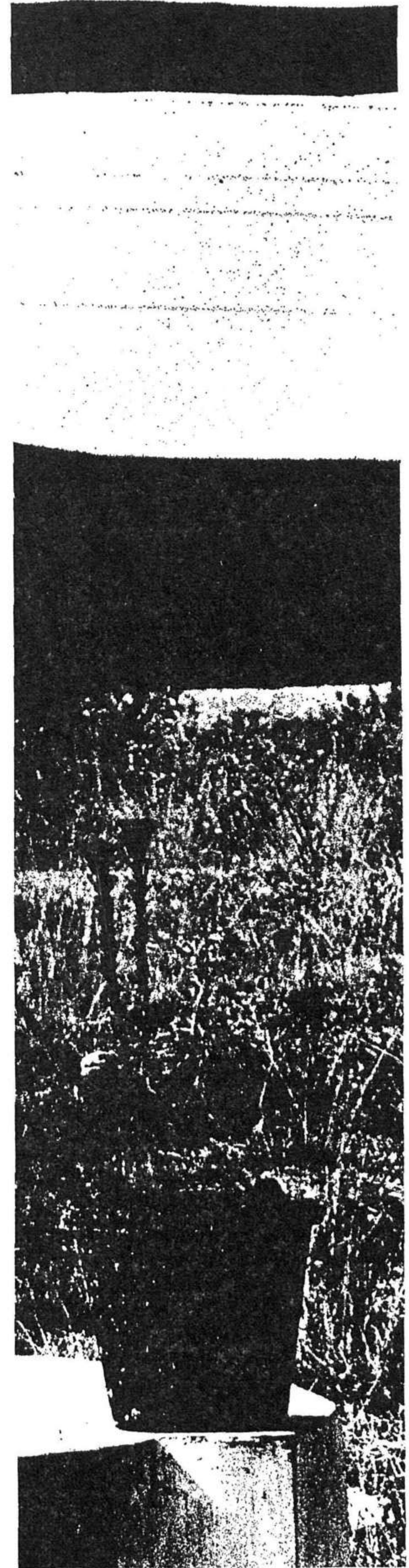
El proceso de concienciación de la crisis de Yerma («ahora me voy entrando en lo más oscuro del pozo», 1245) culmina en la autodestrucción que parece obedecer a un deseo por establecer cierta condición primitiva de reposo para compensar su insatis-

facción (17). Yerma es un personaje conflictivo, enfrentado a una tradición secular, a unas normas sociales con las que en parte se identifica, pero que, a la vez, reconoce como obstáculos que le impiden realizarse en la libertad. De esta confusión participa su amigo de la juventud, Víctor, personaje que, por un lado defiende el *statu quo* («La acequia por su sitio, el rebaño en el redil, la luna en el cielo y el hombre con su arado» (1233) y por otro llega a afirmar que «Todo cambia» (1233). En Yerma, sin embargo, hay fe en el cambio si se producen las condiciones adecuadas: «Algunas cosas no cambian. Hay cosas encerradas detrás de los muros que no pueden cambiar porque nadie las oye. Pero que si salieran de pronto llenarían el mundo» (1233). Yerma encuentra un escape a la tensión entre el insoluble conflicto libertad-necesidad, en ese sueño liberador con que se inicia la pieza y la participación del coro con que concluye; sueño como disfraz del deseo inconsciente y consciente de libertad, o estímulo de la fantasía contra una cultura represiva, y coro como esa voz de la tradición (no del dramaturgo) en el que se refugia Yerma; coro como instrumento que proclama la insoluble tensión entre el héroe trágico y la sociedad.

La Vieja tiene una función pragmática como personaje que fusiona el elemento erótico y pagano en nombre del anticonformismo o un espíritu justiciero que defiende la emancipación por el sexo, el instinto. La Vieja, como representante de una mentalidad prelógica que se identifica con las necesidades afectivas de Yerma, como se refleja en sus consejos: «No te importe la gente» (1255). «Cuando se tiene sed se agradece el agua» (1255).

Pero el pueblo, como instrumento de estabilidad, fijación, inmovilismo, se refleja en los di-

(17) «Es el fracaso de Eros, la falta de satisfacción en la vida, el que aumenta el valor instintivo de la muerte. Las diferentes formas de regresión son una propuesta contra la insuficiencia de la civilización: contra el hecho de que prevalezca el esfuerzo sobre el placer, la actuación sobre la gratificación». H. MARCUSE: *Ob. cit.*, p. 108.



de Moclín, al que las mujeres van a pedir la gracia de la fecundidad.) La máscara popular del macho con su cuerno fálico confirma a la protagonista el hecho de que su infecundidad sólo podrá ser superada mediante la entrega total al hombre. Esta acción no implica el ejercicio de una libertad plena, ya que la satisfacción erótica de Yerma supone la subordinación al macho: «En esta romería el varón siempre manda» (1252). Yerma, tratando de encontrar una solución a su problema, se identifica con las adivinaciones del coro, parte esencial de este drama cuya participación sirve no sólo para valorar la presencia del pueblo, sino para aclarar e interpretar la acción trágica. La intervención del coro es doble y contradictoria, pues además de traducir las esperanzas del personaje (1249), sirve igualmente para expresar la inexorabilidad de su destino, la inutilidad de disfrazar las causas de su trauma. El coro de los romeros, que se oye cuando Yerma mata a Juan (1260), puede interpretarse como expresión de la solidaridad de la comunidad con la liberación final de la protagonista, quien rechazando la moral de una rígida sociedad agrícola, pasiva a la historia, se refugia en el inconsciente colectivo para encontrar una expresión espontánea de emoción, o un sentimiento solidario con esa naturaleza cuya ley fundamental es la de la procreación.

La acotación de «documental fotográfico» con que Lorca caracteriza *La casa de Bernarda Alba* no implica una propuesta de mimesis naturalista, sino el deseo del autor de comunicarnos y enfrentarnos con la miseria moral del concreto marco socio-histórico de Andalucía (19). El autor no sacrifica su verdad poética por una fidelidad ciega al

hecho histórico, ya que fundamentalmente está interesado en la naturaleza del conflicto de los personajes con el entorno social. La visión de las clases y las relaciones entre éstas se encuentran muy mediatizadas por el poder liberador de una serie de intuiciones y adivinaciones siempre asociadas a la palabra poética.

Como en los otros dos dramas de la trilogía, sigue predominando en *La casa de Bernarda Alba* la represión social, económica y psicológica, encarnada en este caso por la protagonista, Bernarda, representante de la ideología dominante, de la agresión asociada con todo ejercicio del poder. Bernarda pertenece a una clase media con grandes aspiraciones económicas dentro de la inmóvil situación del campo andaluz. Ella, que ha acrecentado su hacienda «a fuerza de dinero y sinsabores» (1418), desprecia a la clase menos pudiente: «Los pobres son como animales; parece como si estuvieran hechos de otras sustancias» (1355). De este prejuicio clasista participa la antigua criada La Poncia respecto a sus inferiores: la criada y la mendiga, relación que nos revela el carácter parasitario de la servidumbre, que en parte contribuye al estancamiento social. La especial relación de Bernarda con La Poncia, cuyos hijos trabajan la tierra del ama (1352), es puramente comercial, enajenada: «Me sirves y te pago» (1368), afirma Bernarda, y La Poncia, por su parte, declara que «obrar y callar a todo. Es la obligación de los que viven a sueldo» (1410). El deseo de posesión, dominio, autoritarismo de

chos de las Lavanderas, portavoces de las grandes consecuencias sociales de la deshonor (1214, 1218, 1219). Nuevamente el dramaturgo nos enfrenta con el problema de cómo conciliar la tradición con el progreso o cambio histórico.

La fantasía social, esa dimensión poética que en Lorca está enraizada en la realidad (18), se concreta popularmente en el rito de la romería como refugio de Yerma en las mágicas prácticas populares de fecundación. (Esta costumbre se basa, según su hermano Francisco —*El mundo de Lorca*, Madrid, Alianza Tres, 1980—, en la Romería al Cristo

(18) «Les incidents les moins vraisemblables de ses pièces sont fréquemment basés sur des données réelles. Le pèlerinage de Yerma, par exemple, s'inspire de celui de Moclín, dans la province de Grenade, et la danse finale vient d'une danse folklorique du nord de l'Espagne où l'homme et la femme, sans aucun costume particulier, portent les attributs symboliques de la procréation appelés respectivement tronaor et piuleta». FRANCISCO GARCÍA LORCA: «Federico García Lorca ou le réalisme poétique», *Europe*, obra citada, p. 100.

(19) «Federico toma la palabra. Hay no muy distante de Granada una aldehuela en la que mis padres eran dueños de una propiedad pequeña: Valderrubio. En la casa vecina y colindante a la nuestra vivía "doña Bernarda", viuda de muchos años que ejercía una inexorable y tiránica vigilancia sobre sus hijas solteras. Prisioneras privadas de todo albedrío, jamás hablé con ellas, pero las veía pasar como sombras». CARLOS MORLA: *En España con Federico García Lorca*. Madrid, Aguilar, 1958, pp. 488-489.

Bernarda se relaciona con la mentalidad católica formalista, seca, que no quiere comunicar, sino someter despóticamente, destructivamente. Esta cualidad la asociaba Borrow con el orgullo, rasgo predominante del español.

El predominio del personaje femenino sirve no sólo como recurso idóneo para plantear el problema de la fertilidad, la maternidad o la sexualidad, sino que se utiliza también para patentizar los violentos efectos de la enajenación social y psíquica en estos personajes femeninos. Las hijas de Bernarda son neuróticas, neurosis causada por una acumulación de agresión, por la falta de libertad o insatisfacción de los deseos instintivos. Excepto Adela, todas han asumido fatalmente su rol femenino, su pasividad en una sociedad patriarcal —autoridad ejercida temporalmente por Bernarda— favoreciendo y perpetuando un régimen autoritario. Bernarda sintetiza el principio matriarcal de la fuerza de los lazos de la sangre y el principio autoritario patriarcal. Amelia resume el sentir de sus hermanas, y, por ende, el de la mujer española, al declarar que «nacer mujer es el mayor castigo» (1396). Adela, por su juventud y belleza, es la única que se rebela contra la represión al romper el bastón de Bernarda, símbolo del autoritarismo. Pero, a la vez, proclama su dependencia instintual, pasional respecto del macho: «En mí no manda más que Pepe» (1439). Esta rebelión contra la imagen de la «madre mala» es una representación que la hija hace de la madre bajo el complejo de castración.

Tanto los coros que aluden a la libertad y esperanza del campesino (1387) como el discurso de María Josefa, expresan los verdaderos sentimientos de los personajes, destacando líricamente el carácter mágico y libre de la vida, contrapuesto a la asfixia física y moral existente en la casa de Bernarda.

El conflicto surge entre esas leyes naturales, o ritos transmitidos por la tradición, que han de acatarse como valores, y la

necesidad de superar esos condicionamientos históricamente regresivos en el movimiento de la historia. Contra la voz reaccionaria de la tradición encarnada por Bernarda, representante de una clase en decadencia, se impone el derecho inalienable a la libertad y a la vida. La ruptura de Adela con el silencio impuesto por Bernarda, parece anunciar el triunfo de la vida sobre la opresión.

Lorca, en estos tres dramas, representa la conciencia posible (no real) de un sujeto colectivo. Estas piezas entablan una nueva relación con la realidad, no mecánica, sino ahondando en la vida interna, poética, mágica del hombre en relación con el mundo objetivo; relación analógica de posesión instintual que compensa la carencia o falta de satisfacción natural impuesta por la sociedad. La presión de la realidad externa en forma de represión sexual, social y económica,

termina con las trágicas muertes de los dos varones en *Bodas*: Juan en *Yerma* y Angela en *La casa de Bernarda Alba*; muertes que no representan un fracaso, sino un desafío a una mentalidad feudal, absolutista e intransigente. El fatalismo trágico de estas muertes es, pues, consecuencia de una mentalidad, de un sistema socioeconómico, y no puede ser considerado como inevitable designio de los dioses. Lorca está problematizando así la necesidad de un urgente cambio en las estructuras sociales españolas, denunciando los efectos de la enajenación del trabajo y el atraso de un concreto microcosmos social. El espectador o lector que esté también alienado concluirá que las relaciones sociales que ha contemplado o leído no son inmutables o necesarias, sino arbitrarias y modificables.

Una de las contradicciones que se plantea en estas obras surge del hecho de que los personajes, por un lado, parece como si no pudieran sustraerse de un orden establecido por el universo, orden predeterminado o invariable. Pero, a la vez, han de apropiarse de esa naturaleza externa a ellos (mundo exterior sensible) y de su propia naturaleza humana para realizarse de una manera total, es decir, libre. Ese futuro que parece asociarse con lo desconocido y con la muerte es incompatible con el progreso de la historia. El fracaso de los héroes no hay que considerarlo como un acto inútil, sino como una afirmación de la vida que revela la posibilidad de cambio.

La sumersión de los personajes en creencias populares, míticas, supone un deseo vehemente de restablecer una relación solidaria con el hombre y el mundo. Es decir, una posibilidad de encontrar cierta seguridad e identidad con la comunidad y con los otros hombres. Sin embargo la estabilidad que el mito ofrece es ilusoria, pues en el mito no existe la libertad dialéctica, ni las leyes de la contradicción, lo cual nos lleva a considerar la necesidad de fundar la esperanza del hombre en la historia.

LOS BELLOS MUNDOS DE JULIO CORTÁZAR

JULIO HUASI

«Prepará el pomo / qué viene Momo», advierte Julio Cortázar en esta entrevista, anticipo de la atmósfera caliente, sumamente habitada de seres en pleno ejercicio de alegría y vida, que se instaló en este diálogo, en el que la copla carnavalesca coexiste con el amor a todo lo que ama, la abstracción más reflexiva, y el terror. Ese terror ajeno a toda ficción que traspasa su raigalidad latinoamericana y que anima muchos de los gestos, desafíos y travesías de Julio Cortázar por este mundo.

Los múltiples reflejos de este texto, luminosos o subliminales, no son más que fuegos, fervores y obsesiones que trajinan su luz personal y que asoman la cresta de sus llamas. En estos años en que su viejo autoexilio de 1951 en París se convirtió en un exilio *de facto*, por razones que aquí aparecen diáfanas. Sus obsesiones más tangibles se revelan por su propia elección, al escoger y desechar las inquisiciones de un cuestionario abrumador.

Se reducen, esquematizan aquí esas preguntas para permitir un abordaje sin mo-

rosidades al mundo—los mundos—de Cortázar, cuya mejor presentación—como para cualquier creador de su talla—es la trascendencia de su obra, feraz y nutricia. Respondió «como a mí me gusta, realmente a mi manera, con mi puntuación, mis tics y todo el resto», sus ritmos y su parla rioplatense. Identidad idiomática singular y viva, como la andaluza y otras bellas criaturas de similar origen, tan respetables como sus placentas. Al enumerar los vehículos probables para que este diálogo completo arribara a los ojos del lector, fue el propio Julio Cortázar quien se decidió por NUEVA ESTAFETA, «que me parece excelente en todo sentido».

Esta entrevista tiene su propia historia, meses de conexiones por el mundo, desde un pueblecito de México, pasando por un antiguo terruño mexicano ahora en USA, comunicaciones telefónicas y telepáticas, antiguos y nuevos encuentros, otras hermandades, hasta alguna carta que me asettara por la espalda, desde París, cuando lo veía en Berkeley. He aquí, en miniatura, los mundos que obsesionan a Julio Cortázar:

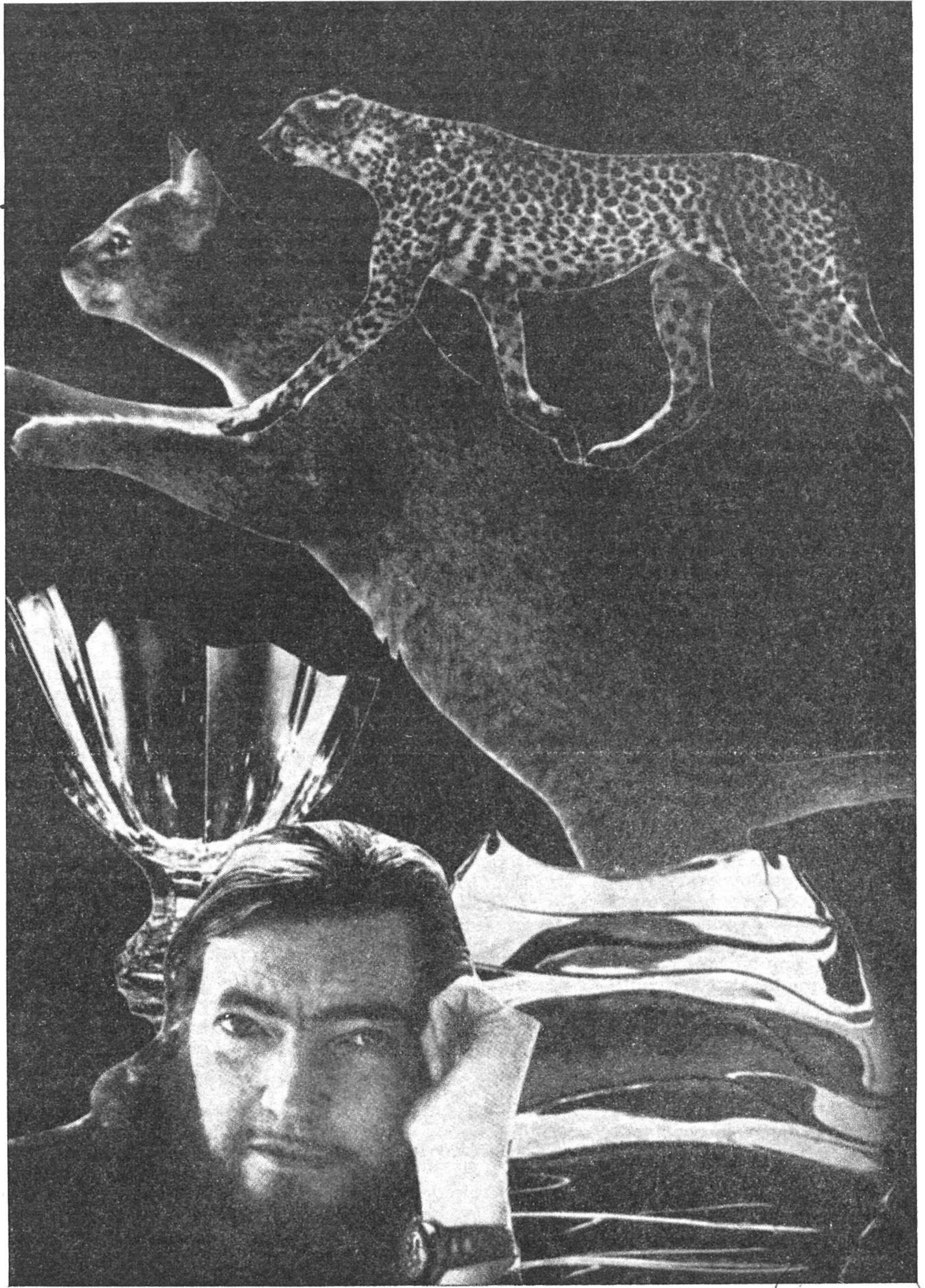
—Recientemente afirmaste que «el exilio domina en la actualidad el escenario de la literatura latinoamericana». Se ha publicado que en tu país se prohibió la edición de tu último libro de cuentos, al negarte a suprimir dos relatos, uno de ellos sobre personas «desaparecidas».

Contra el «genocidio» y el «fascismo cultural», propusiste en un artículo convertir «el disvalor del exilio en un valor de combate», si no recuerdo mal...

—Las cosas claras. La junta militar no «prohibió» la publicación de *Alguien que anda por*

ahí. Simplemente (nunca supe cómo) el editor fue informado de que si publicaba el libro sin suprimir esos dos cuentos... A buen entendedor, salud... Yo propuse suprimir los dos cuentos siempre que el libro contuviera una nota explicando por qué los suprimía; claro que como las jun-

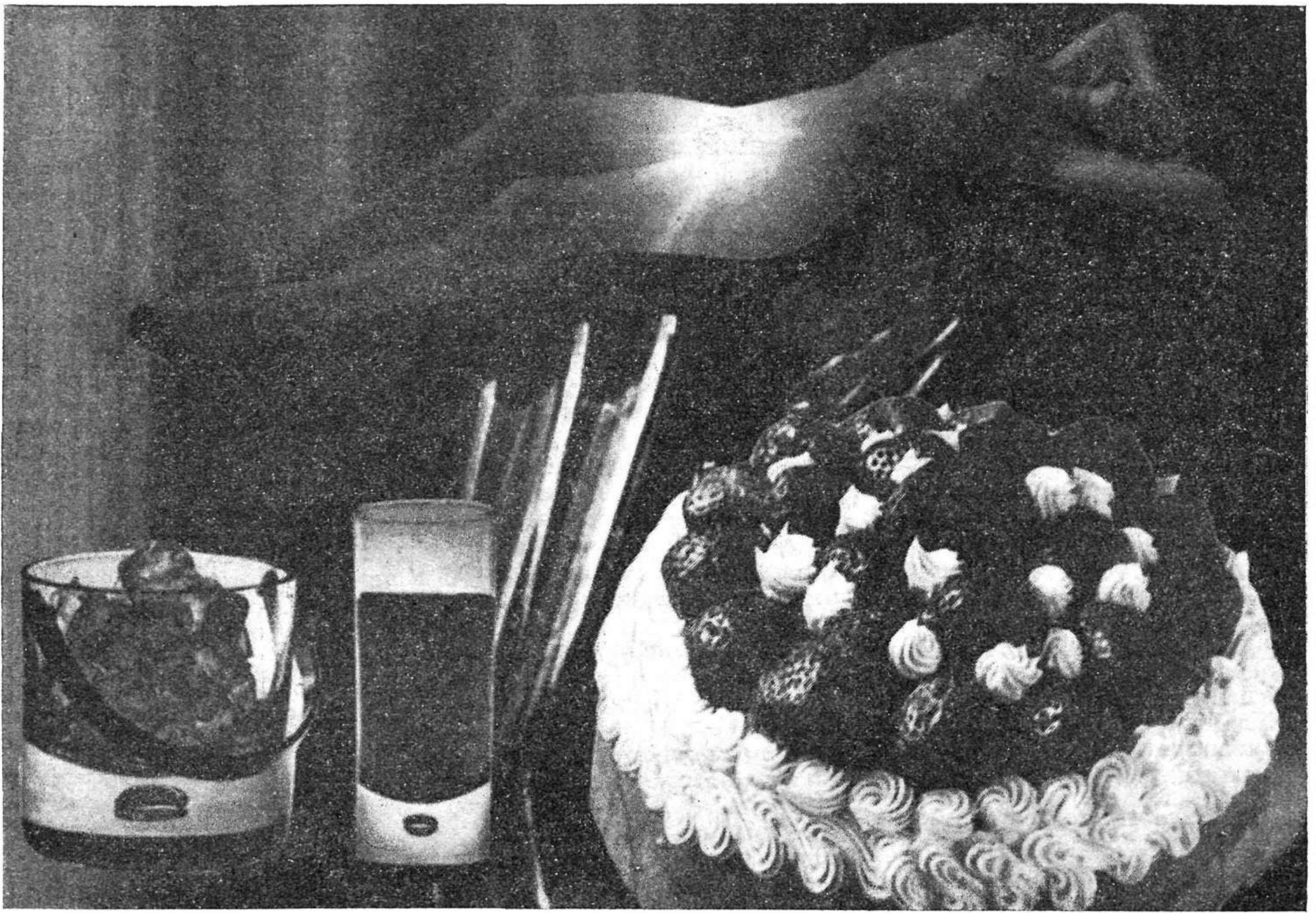
Collages de Julio Esteban



tas no tienen sentido del humor, y los editores lo saben de sobra, la solución final fue publicar el libro en México. Pero esto último lleva directamente a lo hondo de tu pregunta sobre el exilio. Como en el caso citado hay cientos y cientos de obras intelectuales o artísticas que no tienen ingreso posible en la Argentina. Así, y en último término, ¿dónde están, quiénes son los verdaderos exiliados? ¿Nosotros, dispersos en el planeta, o todo un pueblo privado de sus mejores artistas y escritores? Porque esa privación no nos incluye solamente a los de *afuera*, puesto que todos los que han seguido allá están obligados a volver a una especie de «arte por el arte», tanto en el arte propiamente dicho como en la literatura. Adentro o afuera, el exilio. Basta leer los artículos que lleva publicados Gregorio Selsler sobre la censura en Argentina, para medir lo que eso significa de año en año para los jóvenes... Además de pasar por la horma de una educación chauvinista a lo «Dios, patria y hogar», entran en la adolescencia privados de todo acceso a una cultura digna de nuestro siglo. Incluso los críticos se sitúan en un plano directamente inquisitorial y de una estrechez de miras que recuerdan lúgubremente la crítica española en tiempos de Franco. Cuando por ahí se ocupan de alguno de nosotros, «los de afuera», nos torquemadizan de una manera que sería cómica si detrás de eso no hubiera tantos lectores indefensos que comulgarán con esas ruedas de molino (se me contagia la jerga, ya ves). Por ejemplo, acabo de leer una crítica sobre mis libros de un profesor universitario argentino llamado Rosemberg, sujeto que irremediablemente saca a relucir términos tales como «procacidad», «obscenidad» y otras muestras de alta moralina claustro-castrense. A mi pobrecito Lucas, que como todos saben es un ángel, lo acusa de «mal gusto» a causa de la honestidad con que devela sus pudores que,

evidentemente, no son los de Rosemberg. La hipocresía más cínica y más tópica domina este tipo de crítica: lo que se acepta de un Miller, de un Genet o de un Céline es inaceptable en un aborígen... Pero los ataques de pudibundería encubren la verdadera intención, la complicidad con el sistema: hay que desprestigiar, liquidar a los intelectuales exiliados, y para eso toda arma es buena... Cuando no somos los subversivos organizando la entrega de la patria al cáncer marxista (Pinochet *dixit*), somos unos repugnantes viciosos de la escritura, «de estilo rudimentario y de léxico procaz» (Rosemberg *redixit*). Detrás de estos sainetes más bien divertidos para los impugnados, está el horror de asistir poco a poco a la mediocrización de una cultura, al lavado de millones de cerebros cada vez más privados de términos válidos de comparación... De ahí, para terminar de contestarte, esa esperanza de que el exilio externo o interno no sea como un disvalor, sino como una voluntad de devolver golpe por golpe. «La nostalgia es buena, pero la esperanza es mejor», ha dicho bellamente Eduardo Galeano, pero esa esperanza es como un niño que ne-

cesita alimento. Y ese alimento es todo lo que podemos escribir, pintar o componer los intelectuales y los artistas para contraatacar en el propio terreno de la cultura las maniobras destinadas a mediocrizarla y a condicionarla. Y algo más, pero fundamental: hace ya rato que algunos intelectuales de dentro se encrespan contra los de fuera, con razones que van desde el reproche por la ausencia física hasta la afirmación de que ellos son más y mejores. Enhorabuena si lo son, ¿pero cómo lo están demostrando? Por un lado —es cierto y magnífico— empiezan a despuntar textos de denuncia, como el reciente de Luis Gregorich en el diario *Clarín*, de Buenos Aires; si mañana ese texto pudiera multiplicarse por mil, la prueba estaría dada. Pero entre tanto, los «más y mejores» se ven obligados a seguir publicando únicamente libros o textos irreprochables para el sistema... Muchos terminan por callar, vencidos por el asco, y algunos tienden a criticar a los escritores exiliados por razones que van desde un extraño resentimiento hasta la noción de que esos exiliados no comprenden su silencio o su refugio en la escritura inofensiva. Y esto es estúpido y grave a la vez, porque yo no conozco a un solo escritor exiliado que piense algo parecido, muy al contrario: si algo queremos, si algo necesitamos, es estar juntos en esta imprescindible inversión de valores con respecto al exilio, interior o exterior; y si algo buscamos es darle un sentido dinámico y eficaz en el plano de nuestro proceso histórico. Si nos dividimos, como lo hacen para su propia destrucción las fracciones políticas opositoras, le hacemos el juego a la Junta, que busca, mediante el exilio, hundirnos en la nostalgia y la impotencia. Cuando Luis Gregorich, en ese mismo artículo que te mencioné, vaticina a lo Casandra que todos nosotros, los distantes, nos hundiremos irremisiblemente en el silencio y la frustración, se equivoca dentro de una óptica que hará las



delicias de sus lectores castrenses. Lejos y solos y jodidos, nuestros intelectuales siguen trabajando en México, en Venezuela, en Francia, en España y donde sea... No hay más que mirar los catálogos de editoriales como *Siglo XXI*, *Nueva Imagen* y tantas otras. Claro, esos libros no entran en la Argentina y es horrible que no entren, pero precisamente por eso y para que entren un día no lejano los seguimos y seguiremos escribiendo. Sabemos de sobra que nuestros hermanos de vocación no pueden hacer lo mismo en el exilio interior, y si algo buscamos es romper cada vez más el bloqueo cultural para que del otro lado puedan abrirse a su vez las compuertas. En esa perspectiva, ¿se pueden aceptar las vocecitas que buscan dividirnos,

las justificaciones más o menos explícitas de aquellos a quienes nadie les pide justificación porque todo el mundo conoce las circunstancias en que viven...? Escribiendo cuando se puede, y no escribiendo mientras no se pueda, son hechos clarísimos; igualmente claro debería ser el deber de todos nosotros de estar unidos en el mismo combate... Sólo un exilio activo y conjunto servirá de algo; *et tout le reste est littérature...*

—Como para que tomes un respiro... Pese a tu renombre, el público sabe poco—o nada—últimamente de lo que estás creando. Aunque parezca una simpleza: ¿qué estás escribiendo, o terminaste de escribir, aparte de tus artículos o cartas que esporádicamente aparecen?

—Mira: no me gusta hablar de proyectos, porque supersticiosamente presiento que los malograría. Pero puedo decir que estoy soñando un libro desde hace seis o siete meses; entiéndase esto literalmente, es decir que lo sueño casi todas las

noches, ya está ahí escrito, en el sueño, y me despierto amargo y resentido frente a una vida en la que otras obligaciones me comen el tiempo. Si un día lo escribo, no sé si será una novela o un laberinto de palabras, como el que me muestran mis sueños. En todo caso esa recurrencia me prueba la vieja sospecha que siempre tuve frente a mis cuentos, y es que ya estaban escritos y que yo les pasé las letras de la máquina por encima, sin ningún trabajo o mérito especial, como no sea el de recortar las reba(r)bas que se pegotean en la escritura o en los sueños...

—Ya que estamos en las rebarbas y rebabas del sueño... Todo narrador tiene un secreto que asume a veces como inconfesable, que sobrelleva como una cruz querida y discreta: algunos o muchos poemas escritos. Comenzaste, jovencito, al menos editorialmente, con un poemario, *Los reyes, si no me equivoco. Con toda sinceridad, ¿tenés algún libro de poemas ocultos? ¿O poemas sueltos? ¿Podrías recordar alguno para transcribir? ¿Alude alguno al drama que hablamos?*

—Me tocás el punto flaco, esa... acuciante necesidad de confesar los secretos como en *El corazón revelador*, de Poe. ¿Qué es un secreto si no se revela alguna vez? La nada perfecta, y ya se sabe... que la nada busca el ser. Entonces, señor comisario, le confieso que sí, que fui yo el que la mató, y además, que empecé escribiendo poemas como casi todo escritor... Pero aquí le corrijo un punto: el primer crimen se llamó *Presencia* y se publicó con un

nombre falso, como conviene a los criminales. Eran unos hermosísimos sonetos simbolistas y mallarmeños, y además con una tremenda influencia de un gran poeta argentino, Ricardo Molinari. Y si los publiqué (a cuenta del autor, trescientos ejemplares, en el remoto mil novecientos treinta y ocho, nada menos que un año antes de que Hitler desatara el pandemio), ¿por qué me voy a hacer la doncella púdica y negarle una muestra, ya que me la pide? Aguántese ésta:

*No te vale mirar vastos calveros
donde quema la luna sus cen-
dales,
ni aprender taumaturgia de cris-
tales,
en un amanecer de campaneros.*

*Siempre queda algo más, que en
agujeros
de sombra se te pierde, ay, en
vitrales
de las en sí tan claras catedrales,
de los en sí tan blancos reverbe-
ros.*

*Siempre queda algo más, y no
te vale
alzar jaculatorias del ingenio
a todo aquello que se queda
afuera;*

*nace de sí, tan sólo de sí sale
y está en ti mismo o no lo está,
ese genio
que habrá de transmutar tu vida
entera.*

... Y fin. Como podrás ver, el final de tu pregunta recibe aquí un «no» de catorce versos; para decirte la verdad, en ese tiempo yo no tenía idea ni del «drama argentino» ni del «Cono sur». Era un poeta puro, sí señor...

—Pues sí. Sigamos con la poesía, que es otro de tus pecados... Este género es el que comercialmente menos funciona en el mercado editorial de Occidente, según afirman tales editores. Empero, proliferan los libros de poesía, y hasta suelen publicarse, paradójicamente, más títulos de poesía que de otros géneros.

¿Qué piensa el novelista—y poeta—Cortázar de todo esto?

—En América Latina, por lo menos, se siente cada día más la participación de la poesía (es decir, del poeta) en la historia. Pero entendéme bien: no quiero decir que los hechos de la historia (y su teatro, la política) sean la condición, la hormona, la puesta en marcha ineludible del poema, aunque también están harto presentes en países como Nicaragua y Cuba. Lo que se nota es que incluso un soneto metafísico, eglógico o amoroso de nuestros días contiene muchos más elementos directamente venidos de nuestra realidad que un soneto como, por ejemplo, el que acabo de regalarte *ut supra*, y que es más bien medieval. Esto no lo sabré explicar, pero lo siento claramente. Leo una enorme cantidad de poesía latinoamericana (me la mandan por carradas, y aprovecho para agradecerlo), de modo que mi afirmación es vivencial y no académica. Hay, por supuesto, miles de poetas escapistas: es su derecho y será su rápido olvido, pero la poesía que cuenta para nuestros lectores es aquella que les prueba su realidad, sea por su vinculación con el entorno geopolítico, sea porque su discurso guarda permanente contacto con nuestros valores propios, con nuestras vivencias específicas. En esta poesía, que el tema sea el Che Guevara o un atardecer en las colinas, no cambia lo esencial, que es el reconocimiento de algo profundamente propio, el profundo acorde unitivo que se da entre poema y lector...

—Disculpá que te interrumpa, para refrescar, ¿bailás el tango? ¿Lo cantás, aunque sea bajo la ducha? Te han visto puntualmente en los espectáculos de música rioplatense en París, gozando como un muchacho que acude a una milonga (baile) en Buenos Aires...

—... Para no divagar, aquí te van algunas pruebas concretas de mi gran cariño por el tango,

empezando por un disco que el año pasado hicimos con Edgardo Cantón y «Tata» Juan Cedrón, y que se llama *Veredas de Buenos Aires* (el título está en francés porque se editó en París, pero incluso eso forma parte de la historia del tango). Cantón le puso música a una serie de poemas míos que yo sentía como tangos; a mi vez inventé textos para las melodías que él me iba pasando, y todo eso lo canta el «Tata» con su estilo inimitable. Tengo muchas ganas de reincidir como letrista de tangos, es algo que me devuelve a todo lo lejanamente mío con una fuerza que no siempre encuentro en la literatura. Proust tenía sus magdalenas, yo tengo el bandoneón de Troilo o el violín de Julio de Caro... Y por si fuera poco, cuando Hermenegildo Sábat me trajo sus admirables dibujos en torno a la figura de Toulouse Lautrec y me pidió un texto para acompañarlos, me acordé de una teoría en la que nadie cree pero yo sí, primero porque la inventé, y segundo porque es muy hermosa. Basado en ella escribí un texto que se llama *Un gotán para Lautrec*, y que está lleno de recuerdos tangueros; aunque parezca ab-

surdo, pienso que le hubiera gustado a Lautrec.

—*Del tango, que, como el flamenco o el jazz, es una particularidad que se hizo universal, porque expresa y opera sobre lo hondo, lo jondo, de lo humano y lo divino, te propongo pasar a otro gesto metafísico indefinible como esas músicas... ¿Tomás mate aún?* (infusión de una yerba —caá— que se bebe con bombilla en el cono sur americano).

—A veces tus preguntas son tan... Sí, señor, seguro que tomo. Yo, mientras tengo yerba (mate) la consumo; pero la macana es que cuando se acaba hay que ir bastante lejos para encontrar otro paquete, y si se compran demasiados paquetes de una vez la yerba se seca y se le va el perfume, en fin, detalles de expatriación sin importancia. Siempre tomé mate; me crié en una casa donde el mate circulaba por todos lados como un gato y los chicos teníamos que cebarlo para los grandes, cosa que nos aburría considerablemente, pero fue así que le tomamos gusto, porque para cebar un buen mate hay que encontrarle el calorcito justo, y esas cosas, al final, uno deviene un mateadicto, y eso te dura por la vida..., para toda la vida y todas las lejanías.

—*Escribis en un idioma, llamado genéricamente español o castellano, aunque muy argentinizado, en tu caso, muy americanizado en cada país de la América no sajona... El español tiene sus detractores, entre ellos —tengo pruebas— ejecutivos de agencias norteamericanas de publicidad o de noticias. Suelen afirmar que «el inglés es un idioma muy objetivo» (elogiosamente) y que el castellano «es muy subjetivo» (peyorativamente). ¿Qué opinás, ya que debiste utilizar tanto nuestro idioma en tu obra y que, además, sos —o fuiste— traductor de la UNESCO?*

—Todos los idiomas que conozco (tres muy bien y dos medio ladeados) son igualmente mara-

villosos. Un idioma es una forma de amar, es como una mujer para un hombre, y supongo que viceversa; quiero decir que sólo la intimidad lo revela de veras, y en ese momento nociones como objetivo o subjetivo saltan por el aire. Justamente la gran maravilla está en que cada idioma bien conocido cede las claves de una especie de subidioma a base de sobrentendidos silenciosos, inversiones o modificaciones sintácticas, palabras-valijas, ritmos y tonos, y ahí no hay la menor diferencia cualitativa entre ellos, el hombre es el mismo animal hablante en cualquier lengua. Y ya que me citás como ex traductor, precisamente en ese oficio la sensibilidad a los subidiomas es capital, porque traducir literatura quedándose en la primera acepción de las palabras y su combinatoria es como olvidarse de echar sal a la sopa.

—*Existe un equívoco que quiere que todo escritor difundido es por ello automáticamente rico. ¿Podés vivir exclusivamente de tu vida literaria o tendrás que seguir ejerciendo el «segundo oficio» de traductor u otros?*

—Si ser rico consiste en poder vivir modestamente de los derechos de autor, entonces soy rico desde hace unos pocos años. El día en que pude prescindir de la UNESCO como proveedora principal del puchero, pensé ingenuamente que tendría todo mi tiempo para leer y escribir. No había contado con Pinochet y Videla, con la obligación de hacer todo lo posible contra tanta opresión y tanto desprecio por la dignidad del hombre. A los sesenta y seis años no necesito riqueza para vivir como me gusta, pero en cambio me gustaría ser rico en tiempo y eso lo veo cada vez menos posible. Si alguno de mis editores conociera el secreto para enviarme mil días en vez de mil dólares, ¡ése sí que sería un editor!

—*El caso Borges... No pocos fulminan sus obras a partir de sus posturas o declaraciones políticas, generalmente muy reac-*

cionarias, mientras otros deifican a Borges por moda o «buen tono», como paradigma de un sistema dependiente. Otros piensan que ambos extremos son superficiales. ¿Podés comentar algo sobre esto?

—Tomo nota de la pregunta, pero no tengo por qué repetir una contestación que ya di por adelantado en *La vuelta al día en ochenta mundos*. Sobre mi admiración por Borges escritor confróntese *The Smiler with the Knife under the Cloak*. Sobre lo que pienso de los que pisotean al escritor Borges en nombre del penoso Borges «político» confróntese *No hay peor sordo que el que...*

—¿Cómo apreciás el actual momento creativo de la literatura y las artes todas en América latina y su relación con el momento histórico del continente y su proyección en el futuro... Casi nada, arréglatelas...

—Claro que me las arreglo, Julio. Tomando en su conjunto la producción literaria y artística interna y externa (dentro de la perspectiva unificante que te señalé en la primera pregunta, creo) es evidente que nadie que valga algo se ha dejado atrapar por la apisonadora de la represión, la censura y, sobre todo, el desánimo. Y en ese sentido remito de nuevo a los catálogos de novedades de las editoriales latinoamericanas, a las revistas literarias o políticas (casi siempre mixtas, como debe ser) y a las exposiciones, conciertos y discos de nuestra gente. Un día se verá que las revoluciones finales allí donde había que hacerlas, y que es en casi todos lados, las expresiones culturales más diversas encuadraron, acompañaron, a veces precedieron y otras siguieron a las etapas finales de movilización popular. Los que se van quedando en el camino por flojera, acomodo o arteriosclerosis son una ínfima minoría frente al aluvión de jóvenes que desembocan por todos lados con poesía, novelas, cuentos y arte plástico y musical en plena

acción. A fines del año pasado fui miembro del jurado para el premio de *Proceso-Nueva Imagen* sobre «El militarismo en América Latina». Te confieso que temía encontrarme con textos sobre todo sociológicos y técnicos y, en cambio, tuve la confirmación y la felicidad de que todo esto que acabo de decirte era y es cierto: recibimos centenares de manuscritos literarios, carpetas de dibujos, reportajes fotográficos (sin contar los ensayos concretos sobre el tema, naturalmente) y a la hora de dar el premio empezamos por cuatri-doblarlo porque hubiera sido más que injusto mezclar categorías heterogéneas en una misma estimación. Si yo tuviera suficiente plata editaría por mi cuenta un mínimo de seis novelas y libros de cuentos sobre el tema que me parecieron admirables. Después de una cosa así, ¿se puede dudar de que estamos vivos, de que si nos han matado o hecho desaparecer a muchos, los demás siguen dando la batalla?

—Viajás mucho. Casi no se te puede hallar durante buena parte del año en tu casa de París... Últimamente estuviste recluido en un pueblito de México, en Los Angeles (California) y tenés planeado, si nada te lo impide, venir a Madrid a una reunión sobre derechos humanos...

—Los viajeros clásicos viajaban para encontrar tierras nuevas; yo lo hago para encontrar hombres nuevos. Cada viaje res-

ponde a una cita con latinoamericanos o europeos que «han dicho basta y echado a andar». El concurso de que te hablé antes es una prueba, como lo fue el Tribunal Bertrand Russell y lo es el Tribunal de los Pueblos. Esos encuentros son críticos, conflictivos, a veces broncosos, pero siempre positivos en última instancia. Ir a Cuba, a Nicaragua, a Venezuela, a Italia, a México o a España representa citarse en un enorme café popular con gentes que luchan a favor de lo ya ganado y/o de todo lo que queda por ganar. Esto no es muy «himpotante», como diría mi compadre Oliveira; todo es pobre, modesto, a veces inútil y a veces increíblemente útil en una proyección que puede ser todavía muy larga. Por ejemplo, te citaré el curso de literatura que acabo de dictar (palabra horrible porque no dicté nada; para eso están los dictadores) en la Universidad de California, en Berkeley; es decir, en el bastión central de la Ronald Reagan Inc. Allí, rodeado de estudiantes norteamericanos, de exiliados de nuestros países oprimidos y de chicanos envueltos en la maraña de sus contradicciones, dije simplemente todo eso que jamás se dice en la prensa yanqui y creo que mostré el contexto geopolítico de todos esos libros nuestros que los estudiantes leen en sus cursos. El resultado (gotita de agua, lo sabemos, pero así se van colmando los vasos de la Historia) fue cambiar perspectivas y enfoques, romper el academicismo del arte por el arte, mostrar el anverso y el reverso de un poema nicara-güense o de un cuento argentino. Sé que allá quedó un puñado de gente que no volverá a creer al pie de la letra lo que les cuenta la prensa del sistema y no soy, desde luego, el único que hace lo mismo en tantos centros de estudio. Vaya sumando, amigo...

—Bueno, Julio, aunque pueda parecer —o ser— un golpe bajo, ¿te gustaría volver a vivir en alguna parte de América, aun como domicilio entre tus viajes,



la cueva donde se guardan las ropas, fotos y fantasmas queridos. Por eso te pregunté lo anterior... Te lo conecto con la reciente polémica en torno a la exhortación del escritor argentino Osvaldo Bayer a que los escritores y artistas exiliados regresen masivamente, en actitud de combate, con su sola pluma y sus vidas, a sus países ocupados por dictaduras militares... Corrió el bulo de que tú te contarías entre los primeros en inscribirse en tal travesía...

—A ver... Aquí los posibles malentendidos son legión y hay que pararlos a base de claridad. Para empezar, las cosas difieren según los países. Así, el retorno al Brasil, que era impensable hace pocos años, se cumple hoy por parte de conocidos intelectuales o artistas, que no parecen encontrar obstáculos mayores a su reingreso. Cuando los exiliados chilenos hablaron de un regreso lo más masivo posible, era evidente que se basaban en garantías relativas que luego no se concretaron para muchísimos de ellos. En el caso de Argentina es posible que el retorno de una parte de los exiliados se operara hoy, bajo el reinado de Viola, sin inconvenientes mayores, pero el problema empieza al día siguiente: lo que se sabe sobre las trabas a la producción intelectual, científica y artística pondría a esa gente en una cuarentena tanto más dura e insoportable que las dificultades del exilio. Si en cada estación de televisión, por ejemplo, hay un cura encargado de medir el largo de los bikinis de las pobres chicas de los *shows*, o el contenido de las letras de los tangos o los poemas (sin hablar del control castrense de las opiniones críticas, películas, teatro, revistas y libros), uno se pregunta qué clase de aportación traerían los repatriados. Estoy seguro de que alguien como David Viñas, por ejemplo, prefiere publicar un artículo o un libro combativos en España que callarse la boca en un café de la calle Corrientes, y yo ni qué hablar... *Mutatis mutandis* es un poco como este asunto de la amnistía que tanto se discute en estas semanas: una cosa es una amnistía total que incluya no solamente a *todos* los presos políticos, sino que haga luz sobre los millares de desaparecidos, y otra muy diferente la que consiste en aplicar la ley del olvido, dar por muertos a los desaparecidos y entornar las puertas de las cárceles sin que nadie pueda ver lo que queda dentro. Algunos me dirán: sí, pero el contacto con la masa, el acercamiento a los grupos más críticos, el len-

to trabajo de comunicación subterránea... Todo eso es válido para dirigentes y militantes y pocos intelectuales lo son, exiliados o no. Nuestra tarea nos descubre desde el vamos, una pieza de teatro no se puede mostrar en la oscuridad, una película será fatalmente cortada o prohibida, un libro se irá al tocho antes de llegar a la linotipia. Desde fuera, al menos, tenemos una total libertad de expresión y las cosas se abren paso poco a poco, como lo sé muy bien por mis propios libros y artículos. Comprendo la posición de Bayer y Terragno en su polémica, pero no es exacto que la apoyo... Volver «con su sola pluma y sus vidas» me parece una pérdida en las circunstancias actuales; también me parece que esas circunstancias van a cambiar, pero no creo que aceleremos el cambio volviendo antes de tiempo.

—*Se te conoce internacionalmente como escritor... Tus artículos en la prensa y tus parti-*

cipaciones físicas en los últimos años en favor de las causas que apasionan a los latinoamericanos, que te apasionan —«yo es otro», decía Rimbaud— en lo íntimo, han creado una imagen más rica del Cortázar creador... ¿Podés explicar cuál es tu sueño, tu deseo más profundo para esa América, ese país, que traspasa tu persona y tus escritos?

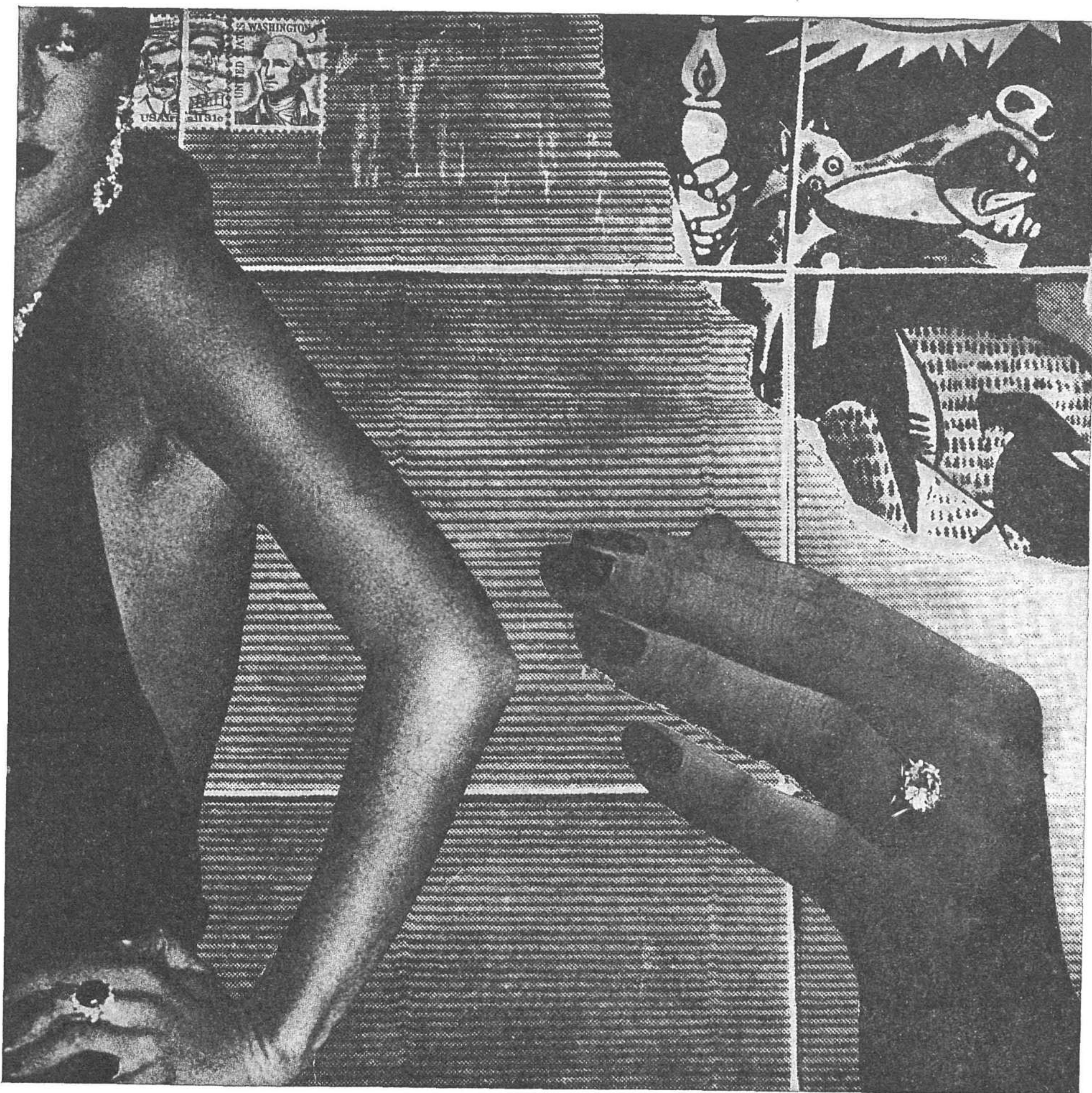
—Es tan simple que hace sonreír indulgentemente a mis amigos políticos: mi deseo para América latina es la instauración continental del socialismo. Pero la erradicación del capitalismo y sus lacras no significa para mí el mediocre y, a veces, trágico panorama de aquellas aplicaciones del socialismo que se traducen en grisalla, en pérdida de la individualidad en favor de la noción de «pueblo», en la disminución de las facultades creadoras e imaginativas del hombre, en la aceptación acrítica de decálogos o de libritos de cualquier color. ¿Tendré que repetir lo que constituye el sueño de algunos personajes del *Libro de Manuel*? ¿Volver a decir que los puritanismos, los contenidismos, las ideas más primarias sobre la naturaleza y la mente humanas no tienen nada que ver con mi noción del socialismo?

—*Recuerdo, cuando coincidimos y hablamos en el Chile de Allende, allá por mil novecientos setenta, que dijiste que uno de los primeros gestos de las revoluciones en América es el de rescatar y desarrollar sus culturas antes yuguladas, oprimidas. Martí era poeta y periodista brillante, Casa de las Américas se convirtió en un emporio difusor de la cultura hispanófono latinoamericana..., el sacerdote y poeta Ernesto Cardenal es hoy ministro de Cultura en su Nicaragua en un gabinete donde, al parecer, hay otros poetas... ¿Que advertis en este fenómeno?*

—Vale la pena concretarlo un poco más, aunque ya hemos tocado lo esencial en otras preguntas... A las ilusiones decimonónicas sobre el poder de la cultura,

a su noción del poeta en la acepción general de creador, como un pequeño dios o, para citar a Shelley, «como el primer legislador», sucede hoy una idea mucho más modesta y más ajustada a los crueles y crudos hechos de la realidad. Cuentan que en plena guerra franco-prusiana Víctor Hugo proclamó que estaba dispuesto a ir al frente y avanzar solo hasta las líneas enemigas. «Cuando me vean —declamó— la guerra habrá terminado.» Un muchacho le dijo: «Habrá terminado para usted, maestro.» Y vaya si era cierto, vaya si hay millones dispuestos a hacer suya la frase del jerarca nazi y a la sola mención de la palabra cultura sacar el revólver. Creer que nuestra palabra puede detener las balas (metafórica o prácticamente hablando) es el sueño rosado que parece planear en muchos congresos, coloquios y textos. La verdad es otra y no es una verdad pesimista ni mucho menos. Por un lado hay la cultura de la traición y la complicidad, que, frente a la disyuntiva entre minorías privilegiadas y mayorías expoliadas, eligen a las primeras, que aseguran las prebendas y los honores. Por el otro lado hay la cultura, que, sin dejar de ser patrimonio individual, no se acepta a sí misma separada del contexto de un pueblo, de una colectividad. Esta cultura es la única que tiene hoy una fuerza histórica, una participación clarísima en nuestros procesos de liberación; la otra, la de los mandarines, vale como valen los violinistas en las fiestas de palacio o los bufones en la corte del príncipe. Nuestra cultura es la que, sin descender de sus más altos niveles, expresa en todas sus formas un sistema de valores espirituales que de una manera u otra llega a sus destinatarios naturales por la vía del poema, de la canción, de la novela, del mural, del teatro y del cine. No tiene la eficacia que quisiéramos, no puede modificar por sí misma el horrible cerco económico en cuya defensa operan la milicada, el reaccionarismo civil y la ignorancia de las masas alienadas





por el analfabetismo, la enfermedad y los espejismos de la propaganda publicitaria... No lo puede por sí misma, pero su mera incidencia en el pensamiento y en la sensibilidad de los que van a la vanguardia en las luchas de liberación (la cultura de Martí, la del «Che», la de Lenin, la de Trotsky, la de Ho Chi Minh, la de Mao Tsé Tung... ¿Por qué

alguien frunciría aquí la nariz? La enumeración no es exhaustiva y tampoco tiene que ver con las opciones ideológicas posteriores, camaradas, compañeros o compadres)... Me refiero a esa incidencia en la que participaron y participan todos los grandes poetas, pintores, novelistas y músicos de cada época, se hace sentir inequívocamente a la hora

de los hornos, se vuelve política e historia, se conecta como realidad y conducta con los pueblos que siguen a sus líderes en las etapas cruciales. La eficacia de la cultura no está en que alguien lea un libro de García Márquez y despierte a la verdad que lo llevará a ponerse del buen lado, sino en que el libro de Gabo pasará acaso por una serie de intermediarios mentales al término de los cuales proyectará por múltiples caminos una noción justa y clara del camino a seguir. Nuestro papel como escritores o artistas no está en buscar ansiosamente el contacto directo con aquellos cuyo destino es el nuestro, con las masas por cuya causa luchamos porque estamos en ellas y con ellas; nuestro papel es simplemente dar lo mejor de nosotros contra viento y marea, escribir, cantar o pintar hasta el límite extremo de nuestras exigencias y nuestras posibilidades... A partir de ahí los caminos de expresión cultural son misteriosos y evasivos, son laberintos de años y de kilómetros, son extraños decursos que terminan siempre en sus destinatarios naturales y ese lento e indefinible trasvasamiento de fuerzas intelectuales, estéticas y morales se traduce inevitablemente en tomas de posición, en avances paulatinos, pero ineluctables, hacia la conciencia de la realidad, de la identidad y del legítimo destino de los pueblos... Mejor paramos ahí...

—En tu obra advierto, entre muchas cosas, una profunda ternura, críptica o inocultable, en el tratamiento de los personajes femeninos. Desde aquella novia aberrante de Circe, la anestesista de «62/...» y su efusión lesbiana, hasta esas odas en prosa como son las apariciones y mutis de La Maga y Talita en Rayuela... y mucho más... Tenés el campo libre...

—Hm, hm... Todo lo que decís me ha sido negado muchas veces en las críticas escritas o dichas por mujeres. Según algunas de ellas yo he escrito siempre como un tremendo machista, mis

personajes femeninos tienden a la inconsistencia, a la pasividad y a la tontería en diversos grados. Nunca me perdonaron aquello de «lector-hembra» con que en *Rayuela* se caracterizaba al que se somete a la hipnosis de lo que lee en vez de mantener una distancia crítica y una complicidad vigilante. De nada me ha valido excusarme en muchas ocasiones por esa expresión, desde luego desafortunada, porque las chicas vuelven a la carga cada vez que pueden. Lo malo es que han llegado a acomplejarme, al punto de que me preguntó si tu visión de mi mundo femenino no es tan errada como la mía; pero apenas empiezo a cuestionarme lo más honradamente posible, apenas admito que, al igual que casi todos los escritores latinoamericanos, soy un macho peludo garrote en mano y ramo de flores *a posteriori*, justamente ahí me siento como rescatado por mis mujeres imaginarias y todo el amor y la ternura que tuve por ellas vuelve como la única justificación que me es dada... Puede ser (lo es, sin duda) que las haya tratado mal, que la Maga, o Francine, o Nicole, hayan sido vistas parcial o injustamente. ¿Pero cómo vieron ellas a sus compañeros de novela? Pienso en Ludmilla, en Hélène, en Claudia Lewbaum, en Talita... ¿No viven hasta el límite su vida de papel? ¿En qué son inferiores a los hombres que las rodean? Sin duda, fui y soy torpe en mi visión de lo femenino; sin duda, su lectura por una mujer puede mostrar flaquezas y falencias en esa visión que no por apasionada alcanza a ser lúcida. No sé, ellas están ahí, vienen desde el fondo de mi tiempo, más vivas y queridas que muchas de carne y hueso. Si algo discrimina en mí, no es mi yo consciente; si algo las ofende o las menoscaba, en todo caso no puede ser mi amor y mi ternura. Y todo esto que digo de mis personajes mujeres vale igualmente para lo personal, puesto que es una sola y misma cosa.

—No se advierte explícitamente en tu obra, como en la de otros

narradores, esa recurrencia a la propia infancia y adolescencia, la descarga de esos mundos anteriores. ¿Cómo viviste esos mundos?

—Curioso... Yo hubiera pensado lo contrario porque, para bien o para mal, mi infancia juega mucho en mi ficción. Se ha dicho que los niños viven intensamente en mis relatos; no me sorprende, porque la infancia se aferra a tal punto en mi memoria que los chicos de mis libros son portadores obligados de toda esa simpatía, de ese contacto que la madurez no consiguió jamás quebrar. Si algún complejo podría encontrarme un psicoanalista sería el que yo llamo el complejo de Peter Pan... Curiosamente, mi recuerdo de la infancia no es amable; con toda su maravilla y sus «verdes paraísos», una precocidad sentimental y mental exagerada me hizo sentir en plena niñez el peso insoportable de la esclavitud frente a los «grandes», que no por amantes y abnegados dejaban de ser estúpidos en su concepto dictatorial de los valores y las jerarquías... Todavía me veo mirando a una de mis maestras y pensando: «¿Cómo es posible que sea tan idiota...?»

Infancia lacerada, enfermiza, deslumbrada, ya para siempre del lado de lo fantástico y lo maravilloso; infancia poco infantil y por eso doblemente infancia en lo bueno y en lo malo... Y de la adolescencia no vamos a hablar, que lo hagan la señorita Cora o la madre de Roberto, si mis lectores se acuerdan de ellas...

—¿Qué pensás de tu propia obra?

—Sobre esto, hermano, *prepara el pomo / que viene Momo*. Cuando fui a Chile para estar junto a Salvador Allende, que asumía la presidencia, los escritores de la Sociedad de los ídem me invitaron a un diálogo. Había una tal cantidad de «mimos» (*chilenismo por regresivos, n. r.*) que a los cinco minutos empecé a contestar irónicamente y a divertirme diciendo exactamente lo que ellos no esperaban. Uno de los más resentidos hizo alusiones —más bien cabronas— sobre el éxito que él llamaba comercial de algunos escritores latinoamericanos; por supuesto, incluyéndome, y sacó a relucir aquello de que un editor hábil puede imponer a cualquiera en el mercado (eran sus palabras). Al final me preguntó concretamente: «Y usted, ¿a qué atribuye el éxito de sus cuentos?» Sin ninguna necesidad de pensarlo, puesto que era una firme convicción, le contesté para su desmayo: «Lo atribuyo a que están muy bien escritos.» El señor no volvió a abrir la boca... Ahora te repito a vos la misma cosa, aunque no para vengarme, ni mucho menos. Con una gran-

dísima modestia, pienso que, tomados en su conjunto (hay como setenta hasta la fecha), mis cuentos son los mejores jamás escritos en lengua española desde *El conde Lucanor* hasta hoy. Individualmente, en cambio, hay muchos cuentos que me parecen muy superiores a cualquiera de los míos... Onetti, Rulfo, Borges, se cuentan entre sus autores. En cuanto a las novelas (si ya tragaste bastante saliva después de la afirmación precedente, que reconozco no es usual en el gremio), lo que mejor veo en ellas es la felicidad que tuve escribiéndolas y eso no es un criterio valorativo muy seguro. Pienso que a una multitud de lectores *Rayuela* les gusta mucho más que a mí y, recíprocamente, *62/Modelo para armar* me gusta muchísimo más que a cantidad de lectores... ¿Cerramos este pasaje narcisista? En el fondo, lo que pienso de mi obra es que fue tan hermoso escribirla, hacer el amor con la palabra durante cuarenta años. *El resto, pa' don Ernesto*, como dicen nuestros paisanos.

—Antes de que se me escape... ¿A cuántos idiomas te han traducido?

—No te voy a hacer la lista de los idiomas que arropan a casi todos mis libros; baste decir que el japonés, que todavía faltaba, se agregó tumultuosamente hace muy poco. *Rayuela* en japonés, ¿vos te imaginás eso? Mi biblioteca está llena de objetos en forma de libros, es decir libros en lenguas tan incomprensibles para mí como el húngaro o el noruego, pero lógicamente lo que de veras me interesa es cualquier versión en los idiomas que conozco, porque puedo ayudar al traductor con una vieja complicidad de trujamán avezado. Me gusta que me traduzcan porque en toda buena versión hay grandes sorpresas para un autor, la estructura y la sensibilidad de cada lengua recibe una novela o un cuento como un intérprete recibe a Mozart o Chopin, imponiéndole su propia concepción estética, pero sin traicionarlo.

Cosas nada fáciles, lo sabés, y que hacen de la traducción uno de los terrenos colaterales más fascinantes de la literatura...

—Generalmente se pide a los escritores consagrados una especie de decálogo o consejos de oro para los nuevos escritores. Demos vuelta la cosa... ¿Qué aconsejarías vos a los consagrados?

—A los que se tomaron en serio la consagración, que se cuiden de los Idus de Marzo. A los que la recibieron como se recibe una gripe o un chaparrón, que sigan haciendo lo que les dé la gana, cosa que, como se ve, es un autoconsejo.

—¿Sos feliz?

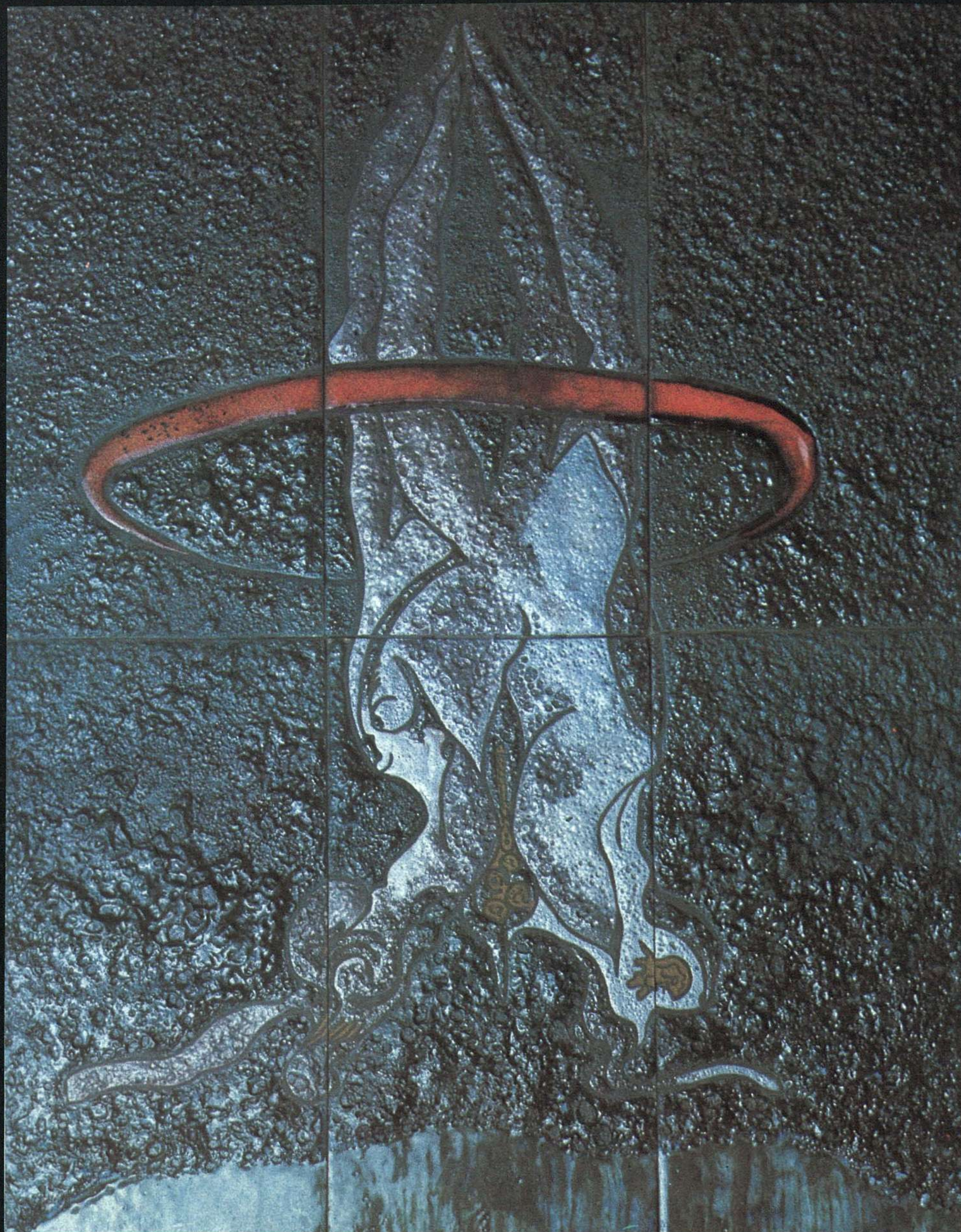
—Aquí pienso en Bartrina: *Si quieres ser feliz como me dices / no analices, muchacho, no analices*. Y pasa que cada mañana abro el periódico y analizo, y cada noche veo las imágenes en la televisión y analizo. ¿Qué felicidad puede quedar después de eso? Y, sin embargo, queda, queda algo ambiguo, pero tan hermoso y necesario... Me acuerdo del título de una novela del demasiado olvidado Joyce Cary: *A Frightful Joy*, una terrible alegría; es algo así, estar todavía vivo y no solamente estarlo, sino tener una continua conciencia y gratitud por esa vida que me deja mirar en torno y tocar este teclado de máquina, hoy, ahora: la felicidad, entonces, por más terrible que sea.

—¿Te gustaría, como ocurrió con Cardenal, ser ministro de cultura en un país libre?

—Sí..., pero pobre país.

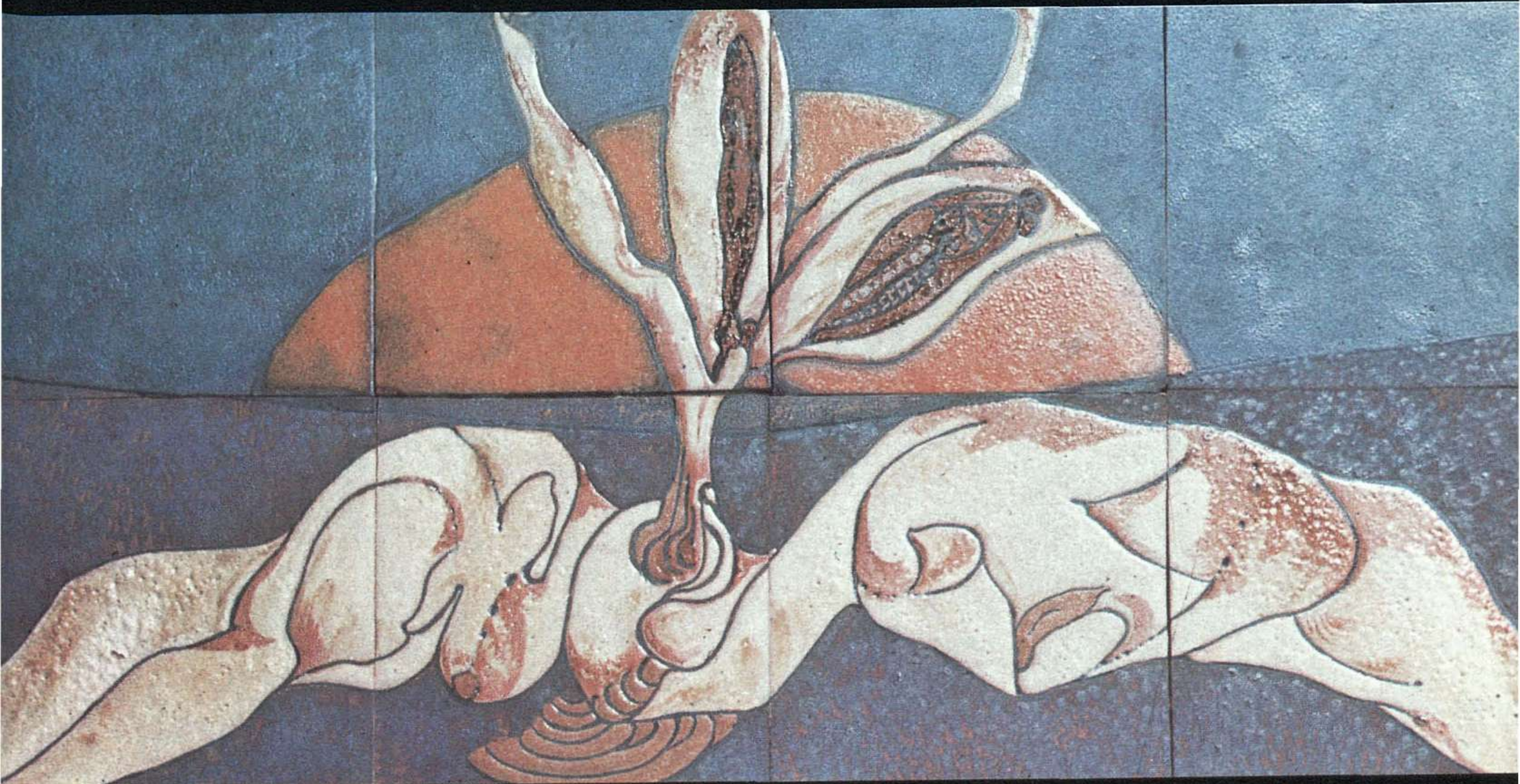
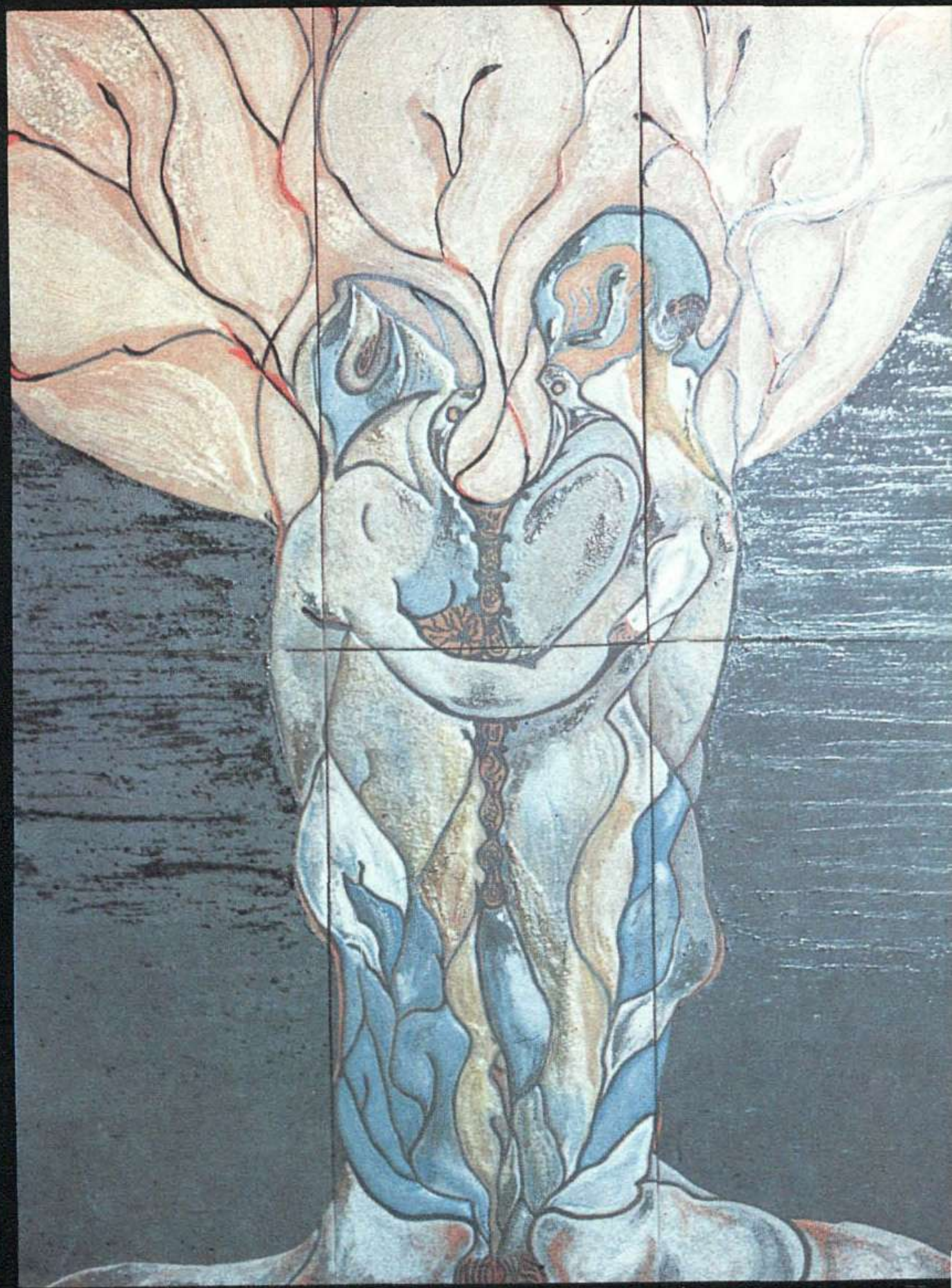
—Bueno, falta algo muy importante..., ¿jugamos un truco?

—A lo que juego es a irme de esta interminable entrevista (no juego al truco, sino al póker, juego distinguido y de caballeros, qué te creés), pero antes te doy las gracias por la paciencia y hago votos por la de los lectores, aprovechando de paso que es la única manera de votar que tenemos por ahora los argentinos.



NADIA CONSOLANI







AUSIAS MARCH, EN CASTELLANO

1

Nunca agradeceremos bastante a Rafael Ferreres el habernos entregado todo Ausias March en castellano (1); ni nunca le agradecerán las letras valencianas esa nueva universalidad que el gran poeta acaba de conseguir. Es evidente que la grandeza de un escritor es una condición que nada tiene que ver con circunstancias externas, pero, no menos cierto, la difusión de las lenguas acrecienta el mundo de los conocedores. Más aún, es un deber elemental de patriotismo establecer la comunicación entre las diversas lenguas de España: sólo entonces podremos decir que nos conocemos, que nos respetamos y que nos amamos. Tenía razón Unamuno cuando escribía que cualquier español culto debía leer las tres lenguas románicas de nuestro solar, pero no sé si se puede decir que hayamos logrado tal aspiración. Obras como ésta ayudan a que se cumplan los anhelos de todos. Y hago abstracción—lo que no es poco—de que ese hombre culto que se interesa por la obra de Ausias March la tenga fácilmente asequible y una traducción fiel le ayude a resolver dificultades y —¿por qué no?— a discutir con el editor. Que nada perderá con ello la república de las letras, y ganaremos mucho quienes amamos la verdad. Ausias March ha dejado de pertenecer al mundo limitado de los investigadores para descender al más generoso de los simples lectores de poesía, de los estudiantes de nuestras aulas, de esos otros eruditos que no pertenecen a nuestra cultura, pero que a ella se dedican y de ella necesitan. Porque tener en dos bellos volúmenes los textos originales y—enfrentadas—sus versiones castellanas, lejos de ser una redundancia, ha de beneficiar a quienes se acerquen al gran poeta valenciano y les resolverá no pocas dificultades de unos textos no siempre fáciles. Con ello se habrá cumplido el deseo—modesto y científico, si es que no son una misma cosa—del editor y traductor cuyas tareas trato de glosar: «que se lea directamente a Ausias March y sólo ante dificultades se acuda a los que le hemos traducido» (I, 113).

2

Rafael Ferreres era ventajosamente conocido por trabajos previos sobre diversos aspectos de la vida y de la obra del poeta valenciano: *Concordancia*

(1) AUSIAS MARCH: *Obra poética completa*. Edición, introducción, traducción y notas de Rafael Ferreres. Fundación «Juan March». Clásicos Castalia, 99-100. Madrid, 1979. Tomo I, 446 páginas; tomo II, 462 pp.

de las traducciones de los poemas de Ausias March (1976), *Peirona March, la hermana de Ausias* (1978), *La casa de Ausias March en Valencia* (1978), *La versificación de Ausias March* (1979), *La influencia de Ausias March en algunos poetas del Siglo de Oro* (1979). Esta enumeración es por sí misma elocuente y nos ahorra repetir muchas cosas; no decir cómo de las 133 páginas de la introducción obtenemos una imagen viva y fiel de Ausias: su linaje, sus parientes (fue cuñado suyo Jaumot Martorell), sus bienes, el nombre de su primera esposa, su casa de Valencia, los libros que poseía y, también, aspectos tenebrosos de su biografía. El poeta fue un hombre con muchos de los claroscuros que tal condición derivan: turbios pecados, ambiciones, vanidades, crueldad y limpios anhelos, amor a la Virgen, deseos de perfección. Tal vez al acabar de leer estas páginas Ausias March no nos haya ganado por sus condiciones humanas, acaso por serlo en demasía, pero entendemos bien a aquel hombre que vivió en días turbulentos (c. 1397-1459) y que nos permite entrever su condición en unos años indecisos: cuando aún no se era renacentista y cuando muchos postulados de la Edad Media habían dejado de ser actuantes. Son esas fechas las que nos dan la clave de su conducta; no creo que podamos aceptar a Joan Fuster cuando dice que no se puede identificar la actitud de Ausias March con la del cristianismo; hay que entender la historia sin anacronismos y tendríamos que pen-

Ilustraciones de A. Mucha.



sar en la faz pecadora del creyente, que nada tiene que ver con la doctrina, sino con la débil naturaleza humana. Tal es el caso de nuestro poeta: con su haz de luces y envés de sombras, con su poesía moral y su conducta desaprensiva, con su dolor ante el pecado y su prevaricación. Un poema de su última época podría simbolizar—con su carga de humor y de desencanto—la situación del hombre: inclinado por amor de las mujeres, pero dispuesto a sacrificarlo por un halcón peregrino, cuando los otoños han arrastrado las pujanzas estivales. Dirigiéndose a Alfonso el Magnánimo le hace ver su decrepitud física y, sin embargo, cómo no alcanza los dones del espíritu:

*Tots los delits del cors he ja perduts,
e no atench als propis d'esperit;
en los mijans ha ésser mon delit,
e si no.l he, yo roman ch decebut.*

(II, 296) (2).

Ausias March está ahí con su fuerte personalidad y su voluntarismo a ultranza. En ningún modo hombre débil o claudicante. Juan Boscán hizo de él un retrato casi perfecto. Casi, porque no sé si a su verso cuadra bien el *dulce llanto*. La poesía es siempre el producto de un hombre que siente apasionadamente y la pasión no llevó a este vigoroso luchador hacia manifestaciones de ternura, por más que las poseyera. Sus versos dejan la impresión de un formidable talento, de un ingenio conceptuoso y sutil, de una violencia vertida en mil manifestaciones diferentes. Boscán se ha dejado llevar del lugar común literario y ha escrito unos versos que, si aciertan en mucho, se alabean en algo. Pero quedan como un viejo retrato en el que el tiempo ha dejado una huella ennoblecedora:

*Y al grande catalán, de amor maestro,
Ausias March, que en su verso pudo tanto,
que enriqueció su pluma el nombre nuestro
con su fuerte y sabroso y dulce llanto.*

En la Colegiata de Játiva hay un San Sebastián, de Jacomart, que se supone sea el retrato de Ausias March. El caballero es esbelto, viste con elegancia cortesana y su cabeza, noble y delicada, tiene un mirar frío y distante, como si se hubiera desasido del mundo que le rodea. Es un San Sebastián, pero las flechas y el arco en sus manos no son símbolos de martirio, sino armas de agresión. Pudiéramos encontrar una perfecta imagen del hombre que pretendemos conocer: cortesano, calculador, armado para el ataque más que para la defensa. Algo que cuadra bien con la anécdota que se le atribuye: «Morir, pase. Pero envejecer, ¿para qué?» Sin armadura ni arneses defensivos. Este hombre fue—lo estamos viendo—maestro en el amor, compuso—lo sabemos—versos capaces de enriquecer a una lengua; si lloró—pensamos—, sus lágrimas fueron fuertes y sabrosas, ¿pero dulces?

3

Boscán lo llamó «de amor maestro». Alto título en un tiempo en que los provenzales, Dante y Petrarca, habían dejado un pozo de sabiduría en la profunda ciencia del amor, cuando *les grands rhétoriciens* enriquecían con mil sutilezas los desdenes de la *belle dame sans merci*, cuando la poesía erótica se teñía en la Península de un agudo conceptismo, tanto en Castilla como en la corte de Alfonso V de Aragón. Para Ferreres, Ausias March debe poco a Dante y a Petrarca; posiblemente ni los conoció directamente. Cuando hace alusiones concretas, falta la precisión que exige la exactitud:

(2) «He perdido todos los deleites del cuerpo y no alcanzo los que son propios del espíritu; mi deleite ha de estar en los intermedios: si no los logro quedaré decepcionado.»

*¡O bon. Amor, a qui mort no triumpha,
segons lo Dant hystòria recompta,
e negun seny presumir no s'ocupe
contra tu fort victòria consegre
e cossos dos ab un. arma governes
per la virtut que d'amistat s'engendra!*

(I, 284) (3).

Para aclarar estos versos, los escoliastas dudaron: proponen el episodio de Francesca de Rímmini y lo rechazan, piensan en autobiografía y los enderezan hacia una dama desconocida. Es difícil creer que esto sea una lectura directa y, si lo es, bien poco nos dice. En cuanto a Petrarca, «no parece que le afectó mucho, iba a decir que ni poco» (I, 49). Nos quedamos con los provenzales. Estos sí que han trascendido y le han trascendido: como ellos «seré spill de lleals amadors» (I, 210) (4), aunque los trovadores «per escalf, trespassen veritat» (5) y «dels mals d'Amor que trobadors han dit / no.n sé pus fort que son gran mudament» (6). Me quedo con un nombre, Arnaut Daniel:

*Envers alguns açò miracle par,
mas si.ns membram de Arnaut Daniel
e de aquells que la terra. ls és vel,
sabrem Amor vers nós què pot mostrar*

(I, 296) (7).

Arnaut Daniel (... 1180-1195 ...), poeta del *trovar ric*, cuya biografía nos muestra estudioso de letras y servidor de la juglaría; contemporáneo de Bertran de Born y de Ricardo Corazón de León; creador de un «original mundo poético» (Riquer), en el que se manifiesta no poco conceptismo, que había de gustar a Ausias March. Dante lo elogió en un verso famoso («miglior fabbro del parlar materno»), en el que hay un reconocimiento a la propia voluntad del trovador, que había dicho

*En cest sonet coind'e leri
fauc motz e capuig e doli,
e serant verai e cert
quan n'aurai passat la lima (8).*

De él son unos bellos versos, cuya modernidad sigue actuando (testimonio Daniel Devoto, en *Canciones de verano*, Buenos Aires, 1950):

*Iue sui Arnautz qu'amas l'aura
e chatz la lebre ab lo bou
e nadi contra suberna.*

Amasar vientos y nadar contra resaca es el destino de los poetas en cualquier tiempo. Y ahí ha quedado, como desesperada signatura, el nombre del trovador: *Arnautz* (como tantos otros nombres que cita Rafael Ferreres y que yo aumentaría con los del *Cancionero de Estúñiga*, y con don Pedro Manuel Jiménez de Urrea). En el lejano poeta provenzal, el yoísmo lírico, razón de ser de la poesía, cuando no de la propia vida: Yo maestro Gonçalo de Berceo; yo, Juan Ruiz; Santob el Judió; cada día un Juan de Mena... En Ausias March la identificación ontológica de nombre y hombre, como en una teoría nominalista; más aún, como diría Unamuno, la voluntad de «saber el hombre lo que quiere ser» (*Vida*

(3) «Oh buen Amor, sobre quien la muerte no triunfa, según lo cuenta Dante en su historia, y ningún talante se atreve a vanagloriarse de haber conseguido contra ti una gran victoria, pues con sola una alma riges dos cuerpos gracias a la virtud que en la amistad se engendra.»

(4) «Seré espejo de leales amadores.»

(5) «Por exageración, exceden la verdad.»

(6) «De cuantos males han dicho los trovadores sobre el amor, no sé que haya ninguno mayor que el de su gran mudanza.»

(7) «Algunos estiman esto como milagro, pero si recordamos a Arnald Daniel y a aquellos que en la tierra sólo ven oscuridad, sabremos qué nos puede mostrar el Amor.»

(8) «En esta melodía graciosa y alegre hago palabras y las cepillo y las desbato, y serán verdaderas y ciertas cuando les haya pasado la lima.»

de don Quijote y Sancho, I, VI): Yo sé quién soy. Sólo Dios es el que es; las demás criaturas, reflejo, de una luz que no les es propia, por más que solemnemente:

A temps he cor d'acer, de carn e fust:
yo só aquest que.m dich Ausias March

(II, 236) (9).

El escritor ha entrado en su obra; la firma con su presencia física, no con unas letras y una rúbrica. Por los siglos de los siglos, cualquier lector sabrá quién es ese hombre que se llamó Ausias March, aunque los cancioneros se pierdan, aunque el recuerdo sea falaz: bastará con que se salve una hoja, un solo verso: Yo só aquest que.m dich Ausias March. Me llamo (*dic*) no me llaman (*diuen*); la transgresión se ha cumplido: yo soy yo, por mí y no por los demás. Siglos después, en el alcázar de Madrid, la plástica nos da la versión definitiva: el artista es el centro del mundo, no la corte (que posa para la inmortalidad ajena), no el rey (difuso en contraluz, mientras la puerta se entreabre). En el centro, imponiendo orden al caos, la paleta que alumbra a los pinceles. El mundo se ha cambiado y quienes inmortalizan, o se inmortalizan, nos legan su retrato: yo soy Arnaldo, el que amasa los vientos y nada contra corriente. Yo soy este que me llamo Ausias March. Yo, don Diego Rodríguez de Silva y Velázquez, he reducido a sistema lo que sin mí sería bajísima, e inconexa, realidad.

4

Este yo, tantas veces ensoberbecido, sólo cobra su plena dimensión cuando se realiza ante la amada. Entonces el hombre no es sino la criatura que mide su propia magnitud en la capacidad que tiene para amar. Por eso el poeta pretende que su amor sea mayor que el de cualquier criatura (I, 209; II, 233, 237), sólo él posee capacidad de sentirlo hasta llegar

(9) «Mi corazón es simultáneamente de acero, de carne y de madera: yo soy este que se llama Ausias March.»



a su fusión hipostática (II, 241). Pero posesión o identificación son unos resultados que no se alcanzan, sino por el camino de la lucha (II, 249) y de la pena (I, 199; II, 221); por eso amor es sentir un agudísimo dolor (II, 43, 55, 63, etc.) que anticipa la muerte en vida (I, 435) o que con la muerte se confunde (II, 235). Entonces el amor es una complicada trama de sutilezas que mil veces aboca a un complicado casuismo (I, 177, 201, 203, etc.; II, 43, 51, 57, etc.), que si hace sutil al enamorado (I, 149) puede llevarlo a la enajenación (I, 21) o a la blasfemia (I, 311); son los resultados esperados de la no lograda satisfacción, porque el amor no es ni el desasido de los místicos ni el carnal de las bestias, sino que, de la extraña y difícil conjunción de ambos, nace el amor humano. Ausias March está dentro de la teoría platónica que cobró diversas manifestaciones entre los paganos. Para Cicerón había un amor divino, hijo de Mercurio y Diana; otro, el amor de la venganza, engendrado por Venus y Marte; un tercero, la amorosa llama que lleva a gozar de la belleza humana y que nació de Venus y Mercurio. Tenemos un traslado de aquellas tres especies de amor que los platónicos describieron y que voy a resumir con palabras de Fernando de Herrera en sus *Anotaciones* a Garcilaso (soneto VII: «No pierda más quien ha tanto perdido»): el amor contemplativo o divino lleva desde la consideración «de la belleza corporal a la consideración de la espiritual o divina»; la «pasión de corrompido deseo y deleitosa lascivia» es el amor ferino o bestial, y, por último, el amor activo, «que es el humano, es el deleite de ver y conversar». Dentro de esta teoría, Herrera puntea con su propio comentario: «y aunque todo amor nace de la vista, el contemplativo sube de ella a la mente. El activo y moral, como simple y corpóreo, para en la vista, y no pasa más adelante; el deleitable desciende de ella al tocamiento». A estas especies responden otras clases de belleza: la del entendimiento, la del cuerpo y la del alma, por seguir el orden de los tres grados según estableció Ausias March. Desde aquí es fácil descender a sutilísimos análisis que, desde la antigüedad, llevan a describir las condiciones de la belleza, la naturaleza de la femenina y dónde radica. Ahora me bastaba con enmarcar los hechos y ver de dónde procede la teoría amorosa que Ausias March expone en los versos siguientes:

La carn vol carn, no s'hi pot contradir;
son appetit en l'hom pren molta part:
si no.s unit ab l'arma, tost és fart;
d'ells dos units sent hom un terç exir.
Aquell qui sent d'esperit pur. amor,
per àngel pot anar entre les gents;
que d'arma y cos junst ateny sentiments,
com perfet hom sent tota la sabor

(II, 302) (10).

Difícil coyunda que hace pensar en la prosecución no lograda, con su cohorte de tristeza (I, 259, 341) y desencanto (I, 137, 173; II, 93); o que lleva a creer que el amor es un puro accidente (II, 33), sólo identificable por sus efectos (II, 49). En cualquiera de los dos casos, fracaso o inanidad, las ansias de morir como posible evasión (I, 142, 251, 315, etc.).

Esta teoría del fino amor (I, 161, 283), tal y como la sienten los leales amadores (I, 211), no es nueva y tiene sus antecedentes bien conocidos. Nos interesaba hacer esta enumeración porque ya podemos ir elaborando una teoría que afecta a nuestra literatura. Desde el libro, tan discutido, de Pierre Le Gentil (*La poésie lyrique espagnole et portugaise a la fin de Moyen Age*, 1949) hasta el análisis de Nicasio Salvador (*La poesía cancioneril. El Cancionero de Estúñiga*, 1977). Ahora

(10) «La carne quiere carne, no se le puede contradecir; su apetito se apodera del hombre en buena parte; pronto se harta, si no llega a unirse con el alma; de la unión de los dos, el hombre nota nacer un tercero. Quien siente el puro amor del espíritu, como un ángel puede caminar entre la gente; quien alcanza los sentimientos unidos de alma y cuerpo, percibe toda la plena satisfacción de ser hombre.»

vemos qué deben nuestros poetas a Francia y qué a Italia, y sabemos esa ligazón que asociaba a castellanos, aragoneses, valencianos y catalanes en sus relaciones con Francia y en su conexión con Italia. Aragón y Cataluña fueron proclives a la influencia galorrománica, pero la corte napolitana de Alfonso V aunó mil intereses dispersos que se expresaron en castellano y en catalán y que, para completar la faz, llevó a que poetas de lengua central escribieran en toscano, pero fueron copiados con peculiaridades napolitanas. Y, no se olvide, si el marqués de Santillana fue copero del rey aragonés, con el rey estuvo vinculado Ausias March. Y si Alfonso V ofreció al poeta castellano una copa y una lira, el poeta valenciano le pidió un halcón peregrino. No podemos desentendernos de los hechos menudos porque en ellos hay también un sutil hilo de Ariadna que podrá ilustrar o vincular los grandes. Para todos estos poetas valían los bellos versos del valenciano:

Reclam a tots cells qui Amor e los presents que per mos dits *los meus predecessors, llur cor enamorà, e lo qui naxerà, entenguen mes clamors.*

(I, 218) (11).

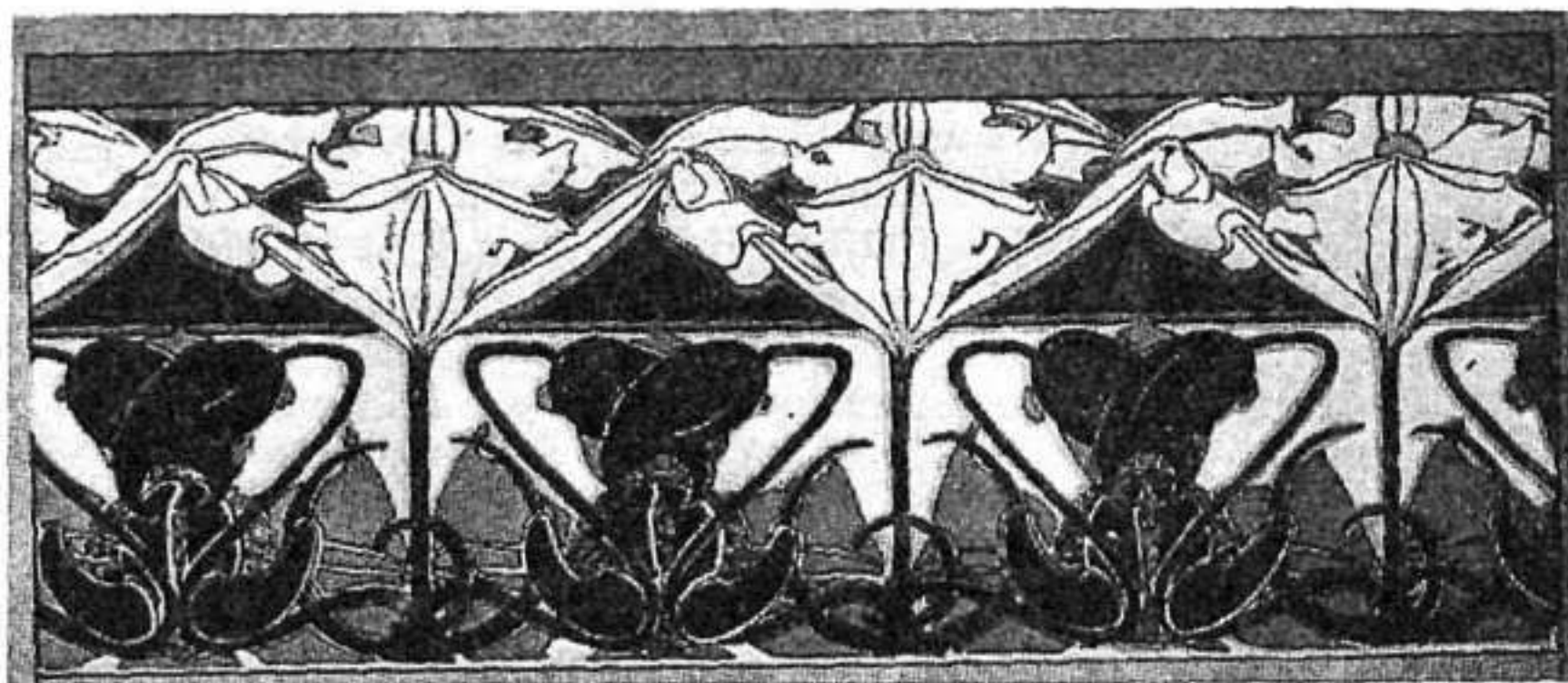
He enumerado motivos que saltan al leer estos poemas que Ferreres edita y traduce. Hay que pensar si un talante hispánico unió a tantos y tantos nombres con independencia de la lengua que usaron. Saber si son sólo castellanos los juegos de antítesis, las sutiles ingeniosidades, el conceptismo, el sentido moral, rasgos que llaman la atención de los extraños cuando estudian nuestros cancioneros del siglo xv, o si, por el contrario, son el sustrato de una visión de las cosas que no se expresó exclusivamente en castellano, como Ausias March atestigua. Y que por eso, desde él, pudieron llegar a los poetas renacentistas del Emperador. Baste pensar en Garcilaso: la teoría del amor que aquí se cuenta nos trae ecos de los más emocionantes del poeta toledano; el desgarró del *per vos muyr* (I, 158) no es sino el anticipo del soneto V: «por vos he de morir y por vos muero». La canción LXXVII de Ausias recuerda bien de cerca el soneto XXVII:

Amor, amor, de vostre drap, en lo vestir, e fort estret, *un hàbit m'he tallat vestint-me l'esperit; ample molt l'he sentit, quant sobre mi.s posat*

(I, 394).

Amor, amor, un hàbit vesti el cual de vuestro paño fue cortado; al vestir ancho fue, mas apretado y estrecho cuando estuvo sobre mí.

(11) «Exijo a todos mis predecesores, aquellos a quienes Amor les inflamó el corazón, y a los vivos y a los que han de nacer, que, gracias a mis palabras, comprendan mis lamentos.



Lo había señalado el Brocense («este soneto es traducido de Ausias March, poeta Lemosino») y Herrera («este pensamiento es de Ausias, pareció también a don Diego de Mendoza, que lo tradujo; pero con tan poca felicidad como G. L.») y lo reiteraron Tamarit y Vargas y Azara.

Versos del canto LXXXIII inspiran otros de la *Ele-gia II*:

Si col malalt, e vol un jorn e sa virtut ans, llevat dret, ne pren a mi, e vull seguir complir no.u pusch, *qui llonch temps ha que jau esforçar-se llevar, no li pot molt ajudar, soptament plegat cau, que.m esforç contr. Amor tot ço que mon seny vol; perquè la força.m tol atraçat per Amor*

(I, 404) (12).

Como acontece al misero doliente [...] y le amonesta que del cuerpo humano comience a levantar a mejor parte [...] En este dulce error muero contento; porque ver claro y conocer mi estado no puede ya curar el mal que siento

(vv. 124-140).

No insisto en unas influencias que ya han sido rastreadas (Lapesa, Alba, Ferreres). Basta con recordarlas ahora, y quede como un eco duradero la traducción de Jorge de Montemayor (Zaragoza, 1562), cuya portada reza bien claramente: *Las Obras del excelentísimo poeta mossen Ausias March, cauallero valenciano*.

5

Contemplando la gran fuente de Poblet, Sánchez Albornoz dijo: «ese juego de aguas de tradición romano-árabe recuerda que Cataluña es un jirón de España», como el «mozarabismo, barroquismo, movimiento» de Ripoll es un testimonio de la «españolía en la vieja Cataluña» (*España, un enigma histórico*, fotografías 49 y 79). Pudiéramos seguir con las comparaciones de esta poesía y tendríamos que hablar del realismo hispánico. Porque Ausias March, instaurado en un mundo que lo cerca, ve un orbe inmediato en el que las cosas entran encariñadamente en sus versos. Su poesía se convierte así en el testimonio riquísimo de la creación. Como en los tapices coetáneos de Francia o de Flandes, hay un mundo abigarrado que en la poesía llega con las comparaciones más precisas: gusanos (I, 179), liebres (I, 425), toros (I, 229), caza (II, 39), ciervos (I, 345), perros (II, 83), mil suertes de animales (II, 81, 113); ríos (II, 277), pesca (II 95), sardinas (II, 75), leña (I, 243), árboles (II, 329), paja (II, 35), hierbas (II, 77), humo (I, 151, 279), vientos (II, 13), tormentas (I, 371), sol (I, 163), niños (II, 89), labradores (II, 403), médicos (I, 193, 277), enfermos (I, 405; II, 101, 243, 279), paráliticos (I, 381), etc. Abru-ma la riqueza metafórica que este hombre ha captado en la realidad circundante. Podríamos seguir acrecentando la nómina y deberíamos preguntar si el llamado realismo español no tiene en Ausias March uno de sus más egregios representantes. Y he dejado un mundo de singular riqueza: el mar. Se me dirá que un valenciano como Ausias March sentiría la llamada del Mediterráneo, sí. Pero quiero ver en ello algo más que una contingencia ocasional: es la expresión de la rea-

(12) «Como el enfermo que largo tiempo lleva en cama y un día se esfuerza en levantarse, sin que las fuerzas le acompañen, antes bien, puesto en pie, repentinamente cae doblado, así me pasa a mí: me esfuerzo contra el Amor y quiero seguir aquello que mi buen juicio determina, pero no lo puedo cumplir porque me quita las fuerzas un mal extremo causado por el Amor.»

lidad con un lenguaje que es constante en la literatura de España. ¿Cómo si no encontrar en Juan de Mena el riquísimo caudal de voces marineras que estudió María Rosa Lida? ¿Y las naos de amor de los poetas aragoneses? ¿Y el mundo metafórico de algún poeta de Indias? En castellano, sí, podrá decirse que Mena marcó una impronta que no se borra. Pero esa impronta también estaba acuñada a orillas del mar «más azul que el Partenopeo». Valgan unos pocos testimonios: *llença*, «bramante de pesca» (I, 169); *escandall*, «sonda» (I, 225, 390); *aparell* (I, 235); *mestre*, «viento mistral»; *ponent*, «poniente» (I, 285); *fons*, «fondos» (I, 391); *perillant en la mar* (I, 402); *àncores u ormeig* (I, 404); *aquells qui per la mar navegen* (II, 113), etc. O, sírvanos para acabar, un testimonio de más alto empeño:

<i>Yo contrafaç</i>	<i>nau en golf perillan,</i>
<i>l'arbre perdent</i>	<i>e son governador,</i>
<i>e per contrart</i>	<i>de dos vents no discor.</i>
<i>Los mariners</i>	<i>enbadalits estan,</i>
<i>e cascú d'ells</i>	<i>la sua carta tenta,</i>
<i>e són discorts</i>	<i>en llur acordament:</i>
<i>u volgra ser</i>	<i>prop terra passos cent,</i>
<i>l'altre tan lluny</i>	<i>com vent pot dar empenta.</i>

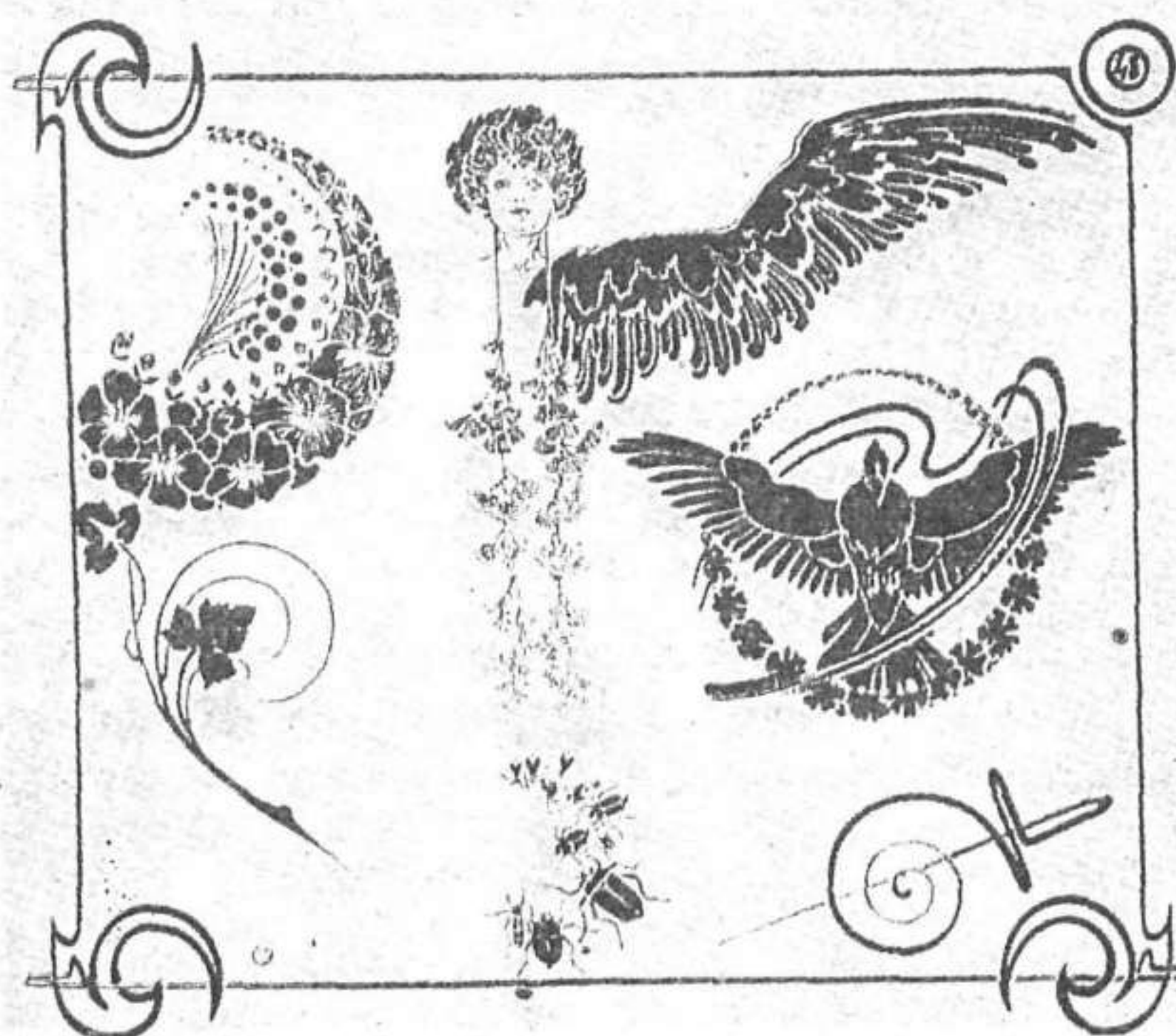
(I, 226) (13).

6

Traducir es siempre un riesgo de dudosa aceptación. La célebre paranomasia *traduttore-traditore* cuenta con tantos adeptos como críticos de cualquier versión. Ferreres ha elegido una posibilidad: ser fiel, lo más fiel posible, al texto que tenía bajo su mirada. Se nos plantea el viejísimo problema de si traducir es verter, interpretar o trasladar palabra por palabra. A estas cuestiones me he referido en otros momentos y no creo oportuno repetir lo que he dicho ya. El crítico debe juzgar lo que le ofrecen, no lo que él cree que debiera hacerse, pero que, habitualmente, es incapaz de hacer. En este sentido nuestro traductor ha sido de una escrupulosa exactitud; ello le ha impedido —de tan fiel como es— explayarse en cualquier tipo de lucimientos. Lo había dicho con palabras de cuya oportunidad ya he hecho mención: no se trata de suplir, sino de ayudar. Y la ayuda está, leal y humildemente, en servir de báculo a quien necesita apoyo. Limitándonos a esto, Ferreres ha cumplido, y ha cumplido bien (14). Acaso un exceso de fidelidad le ha obligado a dar cierto regusto arcaizante a su versión, cierto paralelismo literal, cierta similitud sintáctica. Creo que con deliberación y con un propósito muy meditado. Yo pienso —y mi juicio es harto discutible— que hubiera podido modernizar *abastar* (II, 343), *amistanza* (II, 23), *civil*, «cruel» (II, 95), y algún otro término; que hubiera podido no respetar, aunque sea dialectal, el género femenino en *negror* (I, 325), *calor* (II, 51) y *honor* (II, 115); que hubiera podido ser más libre en la transmisión de *besar* por «beso» (II, 53), *discordan* por «desproporcionan» (II, 43), *meritan* por «son premiados» (II, 109), etc. En pocos, muy pocos casos, la forma castellana resulta poco elegante, o no correcta, como verter *esclata* por «revienta» (II, 29, 39), *hauré* por «tendré» (II, 137), *andase* (II, 323), *fuera de sí* (I, 211), y, en otros pocos, no creo acertada la traducción: a mi modo de ver, *governador* es el «governalle o timón» (I, 227), *falsses monjoyes* son «falsas alegrías» (II, 63). En diversos pasajes no tengo certeza

(13) «Soy la imagen de una nave que naufragara en un golfo, que hubiera ya perdido el mástil y el timón, y que no pudiera caminar porque hay dos vientos encontrados. Los marineros están espantados y cada uno de ellos echa puntos sobre la carta y no se ponen de acuerdo en su opinión: uno quiere estar cerca de la tierra, a sólo cien pasos; otro, tan lejos como el viento puede empujarle.»

(14) La reciente, y por lo demás muy bella, edición de Joaquín Molas (Madrid, 1978) presenta los textos traducidos en verso por Pere Gimferrer.



de que la identificación de Ferreres sea justa, pero tampoco la tengo de la que yo propondría: el texto evidentemente no siempre es fácil y, además, ahí está la necesaria ambigüedad de la poesía, según los conocidos postulados de Empson. Y, para concluir con este apartado, hay erratas que deben salvarse en próximas ediciones.

Que nada de esto es grave me parece cierto. Una obra tan amplia, tan compleja y tan fuera de nuestros hábitos creo que habrá hecho meditar al autor en mil situaciones. Si un lector cuidadoso se encuentra en multitud de aporías, pienso el ingente trabajo que el traductor ha vencido. Nosotros vemos unos resultados finales, ¿podemos saber los años que están sepultados en estos dos pulcros volúmenes? Agradecemos las vigilias que sólo podemos intuir.

7

He tratado de explicar lo que a mi modo de ver significan las casi mil páginas que Rafael Ferreres ha dedicado al mayor de los poetas de su tierra. Son páginas que rezuman amor en cada línea y de las que, con pobreza, he querido señalar lo que para mí ha resultado más significativo. Pero sería mezquino si no dejara constancia, siquiera en unas apostillas finales, de la enorme erudición de las notas y la generosidad de tantas y tantas explicaciones como en ellas se encierran; un prólogo en que los aciertos nos van llevando de sorpresa en sorpresa (biografía, teoría del amor, qué es lo que Ausias tiene y qué le falta, la poesía como diario de una vida, el cancionero tras la muerte de la amada, la creación original en estos versos, los recursos expresivos...). Ausias March está ya en lengua castellana y, además, con los textos originales cuidadosamente depurados. Es una gran voz de nuestra cultura que ya no podrá silenciarse. Más, mucho más que un autor de clase y de *classis*, «grupo, orden». Clásico que recibió herencias paralelas a los poetas de Castilla o de Aragón, que manifiesta intereses comunes a los poetas que escribieron en la otra lengua de su misma Corona, que fue una clara luz para grandes poetas de la Edad de Oro. Todo esto y mucho más es lo que Ferreres nos ha regalado. He querido comentar lo que yo he encontrado por mis personalísimas inclinaciones de lector. Pero estas apostillas son una glosa y no una suplantación.

EL UNIVERSO EROTICO DE ESTHER TUSQUEST

*Estoy cansado de ser gota
Estoy herido en solamente un pétalo*

Pablo Neruda.

Bajo esta advocación poética trato un acercamiento a los libros y la presencia de Esther Tusquest. Quizá lo haga así porque su literatura llena de claves particulares, están enraizadas al sentir poético, y en definitiva, responde a procesos del alma. Obras como: *El mar de todos los veranos*, *El amor es un juego solitario*, y *Varada en el último naufragio*, plenas de erotismo lírico.

Y así, naturalmente, surgen algunas preguntas que Esther Tusquest contesta con amabilidad respecto a sus libros, por ejemplo, si pensó alguna vez que iban a tener tanto éxito. Cosa, dice, que nunca pensó, nada más que llegar a otro público que no fueran amigos y escritores, pero cuando comienzan a venderse varias ediciones, es que llegan a otro público mucho más alejado. En su caso ocurrió lo mismo que años atrás con la novela *Nada*, de Carmen Laforet, es como tocar algo que alguien lo tenía que decir. Los libros de Esther Tusquest se hacen eco colectivo, de ahí el impacto; es curioso cómo se van enlazando los personajes de su trilogía, de manera muy intimista, con desbordes llenos de un sello muy particular, contiene en sí, carga simbólica donde el amor es urgencia interior que justifica su creación y la hace original, de imágenes bellas y equilibrio cuyo resultado es para quien las lee muy revelador.

Esther Tusquest se afirma en un universo erótico-poético, en el primer libro: *El mar de todos los veranos*, lo hace mediante una prosa llena de expresiones adecuadas y limpia técnica, la novela parece deslizarse no dentro de planos cotidianos, sino en planos oníricos, a esto ayuda el lenguaje poético. La protagonista, junto a Clara, dan comienzo a una iniciación paganizante, es tentación pagana desde la primera a la última página, si bien la protagonista está bastante condicionada por lo ficticio de su situación, pero a pesar de ello vive plenamente esa tentación, un verdadero ritual fuera de la realidad, algo como intuido en sueños. Y en ese ritual viste a Clara con todos los ropajes de la fantasía, la coloca ya en selvas tropicales, en jardines remotos y secretos, en los libros de cuentos infantiles, en las profundidades del océano, como una sirena vestida de flores y sueños, pero sobre todas las cosas, la coloca en la necesidad de amar. Amar dentro de un esquema dolorosamente lento, de abandono pagano donde se sumergen, cómplices del mismo juego: *Aprendido en vidas pasadas, con rumbo a lo desconocido y a lo prohibido*. Porque es el

juego prohibido, que finalmente conduce hacia la nada y este ritual amoroso es visto: *Como un pozo, dentro de otro pozo que está dentro de otro pozo*, es el juego de búsqueda desconocida e íntima en su necesidad de dar y recibir, especie de comunión, ambas flotan dentro de un mundo inventado, lleno de galerías subterráneas, de laberintos en lo que todo lo externo ayuda o complica el juego, es la ceremonia con sus aditamentos y adornos mágicos, cuyo talismán es la virginidad mental dentro del juego, de ese refugio semiinfantil, claustro-laberinto, que también supone la primera etapa de la vida. La protagonista no se lanza al paganismo alegremente, de antemano sabe que las cosas no van a funcionar, es una iniciación pagana frustrada y muy intelectualizada, pero ella, sin embargo, acepta el juego y los posibles.

El estado onírico está condicionado por la atmósfera mental, subyuga al lector en prosa comunicante con procesos de sorpresa en traspasar obsesiones, desde las primeras páginas explica lo por venir, lo justifica y el lector acepta el juego, envolvente como un ritual erótico, que combina sueños y palabras y que provoca asombros, es un libro muy vital, con ritmo poético que semeja a las olas apasionadas en sentimiento amoroso; su autora lo refleja con absoluta espontaneidad. Veamos algunas imágenes de esta urgencia interior, dadas desde la primera página: *Cruzo la puerta de hierro, pesada, chirriante y me sumerjo en una atmósfera contradictoriamente más pura...*. Comienza el avance hacia el submundo de los dioses íntimos, al reencuentro de lo exótico, al derroche exuberante del juego imposible, traspapelado en el tiempo sin tiempo, sumergiéndose en pozos de sombras con ecos de adolescencia absoluta y pleno ensueño amoroso, su circunstancia volverá a llevarla a otros juegos y otras necesidades que se proyectan en otros libros, pero ya quedan establecidas en este primero los ecos adolescentes: *Un llegar al fondo mismo de los mares y todo es aquí silencio, y me adentro despacio apartando las algas con cuidado, por la húmeda boca de la gruta*. Y ya consumado el juego, establece su final, porque: *No hay ya la menor posibilidad de aprender a volar, ni ganas tengo de que me crezcan alas y emprender juntas la ruta hacia las tierras de Nunca Jamás*. He aquí la nostalgia y ahora: *Hay una pared gris del otro lado de la lluvia*. Este libro es un raro don de inspiración expresiva donde las huellas del fracaso sensible se desgranar poéticamente y la amargura tiene mucho de pétalo que se deshoja.

El amor es un juego solitario es el segundo libro, mereció el Premio Ciudad de Barcelona 1979. Esther Tusquest piensa que cuando escribe una

cosa la está escribiendo de la única forma que se puede hacer, una imagen inconsciente de eso que se quiere hacer. Y que hay como un timbre de alarma de lo que no se debe hacer. Sus libros se pueden definir como la imaginación de lo real, donde nunca se da la ruptura total con la realidad, hay tentaciones, pero ambas cosas están muy interpenetradas.

En este segundo libro de la trilogía, la protagonista, Elia, explica luego de hacer el amor con Ricardo: *Que no se trata de un juego que tenga reglas fijas, o no debería tenerlas, y se degrada o se reduce en cualquier caso siempre cuando las tiene, que se trata de un juego abierto en el que no se sabe casi nunca lo que va a ser mejor o peor y no existe, por lo tanto, en los buenos amantes, repetición posible.* La construcción de las imágenes son el aditamento más poderoso de este libro, verdaderas premoniciones de la fantasía llevadas a la realidad, formas de pensamiento emocional en su versión más significativa como expresión artística, busca los símbolos adecuados al sentimiento, las estructuras que crecen enlazándose en su propio ensimismamiento y se complace en multiplicar hallazgos del propio devenir, tal es el juego, cada vez más intenso. Esther Tusquest misma aclara en definitiva que: *El amor es un laberinto personal, cuando cesa el amor cesa la magia, cesa el juego, porque el amor es una enfermedad, cuando se está enamorada se está hechizada, dura mientras dura la magia, los valores normales, las formas de ser, todo se va a paseo, se pierde la escala habitual de valores, hasta que de repente un día te despiertas curada. Creo que el amor, como la locura, son dos enfermedades de las que no te quieres curar, se parecen mucho, se caracterizan en que no te quieres curar, y cuando te curas, se acaba la magia, se acaba el juego, y a otra cosa. O bien, si hay suerte, quizá te vuelvan a hechizar, o quizá pienses que no valga la pena y se viva en otras cosas.*

El amor es un juego solitario, supone ya el triángulo amoroso dentro de una realidad cotidiana, vulgar, desaparecen todas las referencias mitológicas, la alusión a los cuentos. Ahora no hay amor, hay falta de amor en los protagonistas, es un juego donde cada uno vive su propia melodía, cada uno canta su propia parte, como en un terceto operístico, sólo atentos a sí mismos sin tener en cuenta para nada a los demás, es una recreación de sí y la coincidencia es sólo el contrapunto unificador, por ello cualquier intento de comunicación desemboca en la sole-



dad. Elia se complace en llevar a la realidad sus sueños íntimos ligados a los deseos sexuales, en una especie de monólogo. Clara obra por inercia, se deja vivir. Y Ricardo es primero el joven inmaduro y tímido y luego dueño de una fuerza posesiva que instintivamente conduce al juego heterosexual. Son aquí primordiales las actitudes eróticas, los toques emotivos sin interferencia del intelecto, el intelecto sólo está en quien lo escribe, los personajes organizan su juego desesperado donde el amor no será jamás el estímulo que en verdad una, desde el principio se intuye: *Una oscura llamarada. En primavera un extraño perfume invade la selva...* Es el nuevo juego una llamarada, en la que se puede morir, por eso el juego es más apasionante, y cada uno gira en sí mismo como tres planetas, y el juego es sutil y sofisticadamente solitario, conscientemente trivial, pura necesidad, exuberancia sin posibilidad de diálogo, están estos personajes, la protagonista es incapaz de amar, o no quiere, porque cuando cesa la magia cesa el juego. Clara y Ricardo desaparecerán de su vida: *Son, en definitiva, tan espantosamente jóvenes.* Piensa ella y se queda en el hastío y en busca, quizá, de otras compensaciones que justifiquen su aburrimiento, que la liberen del pánico de la vejez y la muerte.

Una vez más se ha fabulado la magia creadora, la necesidad de crear historias vivas, una trivial historia de tres personajes con la ilusión del placer, la conquista amorosa y el ya imposible estímulo de continuar viviendo entre sequedades. Sin embargo, el libro es muy vital, perfectamente construido y también identificable con lo poético. La razón que conduce, ordena, fija normas, representa la vida interior, y la construcción de imágenes son el aditamento más poderoso de la novela. El cuerpo desnudo de Clara: *Tiembla y se transforma como esos resplandores fugitivos que cruzan por el cielo lechoso antes de las tormentas*, Ricardo es: *El simio poeta.* Y Elia misma es: *Como un fruto maduro, acaso al borde de la podredumbre, hirsuto el vello negrísimo.* Y, finalmente, la autora pone en boca de Ricardo, ya en el último encuentro: *Sabe que nunca más en el futuro volverá a ser para él el amor así, porque es una experiencia irrepetible, y se pregunta si están siendo absorbidos, no él, sino los dos, engullidos por uno de esos agujeros negros que pueblan el infinito y en lo que todo tal vez se precipita.* Estos pasajes llenos de ráfagas enlazadas, construyen la novela como variaciones orquestales, es una gran sinfonía de color y diseño rítmico.

De ahí que Esther Tusquest piensa que cuando escribe una cosa la está escribiendo de la única manera que se puede escribir, una imagen inconsciente de eso que se quiere hacer. Y le pregunto ahora. ¿Qué es para ella el estilo? Lo piensa un poco, dice que no lo sabe mucho, pero supone que es como una herramienta, y tener dificultades de estilo es como estar cansada. De todas maneras, cuando hace diez años quiso escribir, paró al comprender que el estilo no funcionaba. Ahora todo es espontáneo, eso no quita que comience alguna página hasta ocho veces, sabe que lo debe reescribir, porque así no va. Ahora explica qué es lo que no va... Ella cree que es como un instinto que indica si eso que se escribe sirve o no. De todas maneras siempre escribe sobre la marcha.

Y llegamos así al tercer exponente de esta trilogía, su último, libro que lleva varias ediciones

en pocos meses de ser editado: *Varada en el último naufragio*. Recordemos que en la primera novela el erotismo es un estar atrapada dentro del torbellino pagano. En la segunda novela, el sexo tiene realidad cotidiana a nivel de búsqueda en juego de rutina y rechazo. En la tercera novela se crea el acto de conciencia, donde el juego debe coincidir con la realidad y la vida misma. De allí el monólogo final, que no es otra cosa que la salida del laberinto: *Ha comenzado el término de múltiples naufragios, he recobrado el tiempo*.

En este libro hay plenitud y también serenidad, su autora se centra en la propia definición existencial, se afirma en sí misma, el laberinto, la ceremonia, los rituales y la incomunicación, la conducen finalmente a esa otra realidad que es la de aceptar y aceptarse. El recurso erótico es ahora una especie de puente simbólico para expresar su estado de conciencia, hay énfasis en el lenguaje erótico, pero por vía sensitiva y el erotismo se transfigura, recoge percepciones cotidianas, ciertas formas de realismo indirecto, hay menos imágenes metafóricas, una larga tristeza y un fatalismo que va desde el principio hasta el fin. Lo irrecuperable lo abarca todo, pero al mismo tiempo, Esther Tusquest continúa sublimando el amor. Juego y sublimación son hechos profundamente humanos, además hay otras facetas. La pareja, la familia, la vida en común, que es tratada como una etapa miserable, Eva dice: *Qué dirá la gente y los hijos, y la casa en común...* Para Esther Tusquest, todo eso resulta algo inmoral y siniestro. Mientras que Elia, la otra protagonista, rompe los esquemas sociales, porque no está dispuesta a continuar apostando a la aventura de la pareja, no desea subordinar su aventura personal que es la vida misma, para apoyar la aventura personal de su pareja, porque donde ha llegado la pareja llega ella como su mujer y eso lo considera una monstruosidad. Elia rompe estos esquemas en una soledad más desnuda y más clara respecto a la vida. El juego iniciado al principio contiene finalmente una salida, salida del laberinto, por eso expresa: *Ha pasado el término de múltiples naufragios, he recobrado el tiempo*. Porque cuando el juego resulta agotador se llega a la reflexión, es sí el último naufragio, y el futuro proyectará la imagen solitaria: *Aceptar la definitiva muerte*

de mis sueños o de mi más hermoso sueño, salir arrastrándome de las ruinas y construir sola con uñas y dientes una mínima guarida en la que guarecerme y desde la cual continuar, y no me importa cuánto tiempo me lleva todavía asumir de verdad hasta el fondo una vida.

Esther Tusquest explica que esta idea de la trilogía creció en la medida que se fue escribiendo; el primer libro es el amor adolescente como entrega total; el segundo, un cuento erótico que se alargó hasta convertirse en novela, y entonces comprendió que la historia quedaba incompleta, así sale el tercero, que es mucho más cerebral.

Vida, sueños, desengaños y esperanzas, siempre revestidos con lenguaje erótico y preciosista, destellos de exaltación, atributos todos de esta trilogía, donde ineludiblemente se debe jugar, porque forma parte del destino, la síntesis del juego como vida, como causa, desde el origen de las búsquedas y las variantes de los posibles, hasta tomar conciencia verdadera como salida del laberinto existencial, donde siempre como fondo está el mar de todos los veranos: *Al fondo estaba el mar azul como ha estado ahora a mi derecha a lo largo de todo el recorrido*. Es sí, el último naufragio, es congoja y zozobra del sentimiento, pero que desemboca en formas creadoras, y eso es positivo. Esta identificación se repite en todos los tonos: *Para Elia bañarse en este mar no tiene nada de ejercicio o deporte, es un gesto ritual, la invocación, la comunicación acaso de una mujer acuática y sacrilega. Elia se aleja, pues, muy queda y suave, aunque ha sido repentino su precipitarse desde la barca, que no le ha dado tiempo a ella de seguirla, una excrecencia sólo, una prolongación de este mar inmóvil, silencioso, como ella concedor, el mar profundo y quieto, mar callado de los primeros días de julio.*

Tal la arquitectura literaria de Esther Tusquest, junto con su presencia tan llena de sugestión y modestia, facultad especialísima, sólo propia de quienes son capaces de elaborar todos los matices intelectuales como condición totalizante, intuición que se sostiene en el sentimiento y da a su prosa un equilibrio excepcional. Quizá porque como bien decía el poeta que al principio evoco: *Estoy cansado de ser gota / Estoy herido en solamente un pétalo...*

CARLOTA MARVAL

“TIRANO BANDERAS”, NOVELA DE TIERRA CALIENTE

SOMERO EXAMEN DE SUS FUENTES

J. L. Murcia, en 1950 (123), publica párrafos de dos crónicas de Indias, recogidas de las publicaciones de la «Nueva Biblioteca de Autores Españoles», destinada a especialistas y eruditos. Estas crónicas son:

- «La jornada del río Marañón», de Toribio Ortiguera, y
- «Relación verdadera de todo lo que sucedió en la jornada de Omagua y Dorado», de Francisco Vázquez.

Efectivamente, los textos de estas crónicas y el del capítulo último de *Tirano Banderas* ofrecen una indiscutible semejanza; a veces son casi idénticos, con relación a la última parte de *Tirano Banderas* y sobre la creación de ciertos personajes: «el Coronelito de la Gándara», «Filomeno Cuevas», «Santos Banderas».

Como reconoce el señor Murcia, este aprovechamiento de materiales por Valle-Inclán no disminuye su mérito literario, pues su reelaboración para integrarlos en su obra *Tirano Banderas* los transforma en una nueva materia literaria. Y, al mismo tiempo, comprobamos la extensión amplísima de las lecturas de Valle-Inclán.

En 1949, J. A. Balseiro (124) considera que el precedente histórico del párrafo último del epílogo de *Tirano Banderas*, el que comienza:

«Hija mía, no habéis vos servido para casada y gran señora como pensaba este pecador...»,

está en el libro I, capítulo VI, de *Las inquietudes de Shantí Andía*, de Pío Baroja, escrito dieciséis años antes (1910). He aquí el párrafo a que alude:

(124) Balseiro, J. A.: *Blasco Ibáñez, Unamuno, Valle-Inclán, Baroja, cuatro individualistas de España*, Chapel Hill, 1949.

«Quebrantado, cercado, cuando se vio irremisiblemente perdido, Lope, sacando la daga, la hundió hasta el puño en el corazón de su hija, que era todavía niña.

"No quiero —dijo— se convierta en una mala mujer ni que puedan llamarla jamás la hija del traidor."» (Balseiro, p. 169).

Pese a la semejanza de ambos textos, Silverman (125) considera improbable este juicio de Balseiro, aunque admite la posibilidad de que ambos (Baroja y Valle-Inclán) utilizaran la misma fuente. Es decir, los *Recuerdos históricos de Luzano*, escritos por un tal Domingo de Cicunegui, según reconoce el mismo Baroja con respecto a sus *Inquietudes de Shantí Andía*.

Para Silverman, que sigue las huellas de *Tirano Banderas*, considera a Ciro Bayo (126), con su obra titulada *Los Maraños*, la fuente de este capítulo último de *Tirano Banderas*. Recordemos la amistad que unía a Valle-Inclán con Ciro Bayo y Seguro, a quien incluiría entre los personajes de *Luces de Bohemia*, con el nombre de D. Gay, e incluso cuando escribe a un amigo en el año 1932, contándole sus dificultades económicas, vuelve a nombrar a Ciro Bayo, al hablarle a sus hijos:

«Hijos míos, vamos a empeñar el reloj. Después de comernos estas cien pesetas, se nos impone un ayuno sin término conocido. No es cosa de comprar una cuerda y ahorcarnos en reata. No he sido nunca una sablista y quiero morir sin serlo. Creo que los amigos me ayudarán cuando menos para alcanzaros plazas en los asilos. Yo me acogeré al Asilo Cervantes. Allí tengo un amigo: don Ciro Bayo...»

Era, pues, sincera la amistad que unía a Bayo y Valle-Inclán, quien, como hemos visto a través de toda su vida y obra literaria, tenía especial predilección por las gentes de vida irregular, y Ciro Bayo respondía con su peculiar personalidad a estas características. Siendo además un gran escritor, aunque no le fuera reconocido su mérito literario. Creo que es fatal para cualquier escritor poseer una vida singular, pues entonces se menosprecia su obra para fijar la atención en su vida. Así se dice en el *Diccionario de la literatura española*, con relación a Ciro Bayo, que es «un escritor más interesante por su vida que por su obra, ya que tiene aventuras como la de cualquiera de sus novelas».

No obstante este juicio adverso oficial, el mismo Fernández Almagro le considera «prolista de raro mérito», cuyo *Lazarillo español* mereció el premio «Fastenracht» de la Real Academia Española, en competencia con *El árbol de la ciencia*, de Pío Baroja.

Los Maraños, de Ciro Bayo, es una especie de novela histórica sobre la figura «poéticamente salvaje» (Bayo, pá-



gina 243) del tirano Lope de Aguirre y su rebelión contra el rey Felipe II.

* * *

En 1953, Emma Susana Speratti Piñeiro (127) estudia las dos crónicas reseñadas por Murcia y demuestra que Valle-Inclán las utilizó no solamente en el último capítulo de *Tirano Banderas*, sino también en distintos episodios y momentos del relato y como sugerencia para la creación de tres de sus figuras fundamentales:

- El Coronelito de la Gándara,
- Filomeno Cuevas y
- Santos Banderas.

He aquí, pues, el precedente directo, y no *Las inquietudes de Shantí Andía*, como quiere hacer creer el señor Balseiro, ya citado, y el propio Baroja (128) cuando al comienzo de sus *Memorias* dice:

«Yo no tengo la costumbre de mentir. Valle-Inclán leía mis libros cuando aparecían, y yo no leía los suyos...»

Lo que, según mi criterio, es un defecto de Baroja y no una cualidad, aunque con ello trate de considerarse libre de influencias valleinclanescas. Efectivamente, no creo que Baroja necesitara de Valle-Inclán, pero tampoco Valle-Inclán necesitaba, sin duda alguna, de Baroja.

(127) Speratti Piñeiro, Emma Susana: *Acerca de dos fuentes de «Tirano Banderas»*, NRFH (1953), página 536. (Véase ahora *La elaboración artística de «Tirano Banderas»*, México, p. 12.)

(128) Baroja, Pío: *Desde la última vuelta del camino. Memorias. 1: El escritor según él y según los críticos* (Madrid, 1944).

(129) Silverman, Joseph H., *op cit.*

En su afán de puntualizar con rigor científico y de honestidad literaria, el señor Silverman (129), en la nota 16 de su referido trabajo, recoge el hecho de que el señor Gómez Baquero (130) hiciera observar en 1927 que las numerosas relaciones y los documentos literarios de la época que el señor Jos cita en la abundante bibliografía de su libro muestran la profunda impresión que dejó el caudillo de los Maraños. Recientemente Valle-Inclán ha incorporado genialmente a la figura de su *Tirano Banderas* algunos rasgos y episodios del final de aquel otro tirano de la época colonial española.

Al año siguiente, 1928, el señor Fernández Almagro (131), en otra reseña del libro de Jos, mencionó también la relación entre el último trance de los dos tiranos y agregó que «las fuentes de Valle-Inclán son, en gran parte, de carácter histórico y notablemente relacionadas con América» (p. 55).

El mismo Jos (132) dice que había pensado estudiar el traslado de algunos episodios de la historia del *Peregrino* a la famosa novela de *Tirano Banderas*, del inolvidable don Ramón del Valle-Inclán.

Lo cierto es que pueden considerarse como fuentes históricas las citadas crónicas, que especifica Murcia y amplió la señora Speratti Piñeiro y el señor Silverman:

- «La jornada del río Maraño», de Toribio de Ortiguera;
- «La relación verdadera de todo lo que sucedió en la jornada de Omagua y Dorado», de Francisco Vázquez, y, en la novela,
- *Los Maraños*, de Ciro Bayo.

Fernández Almagro (133), en la página 244, advierte que la fuente de inspiración para la escena «en que Banderas, ya perdido, apuñala a una hija suya», brota indudablemente de las crónicas en que se relata la vida y la muerte de Lope de Aguirre, recogidas por Serrano y Sanz en sus *Historias de Indias*: «Relación Hernández» y «Relación anónima». Efectivamente, los textos de ambas «Relaciones» y el de *Tirano Banderas* son análogos.

Pero el señor Silverman dice en su nota 17 (134) que, gracias a una carta del señor Fernández Almagro (5 de mayo de 1958), supo que estos trozos proceden de la erudita obra de Jos, *La expedición de Ursúa al Dorado*, páginas 241 y 250. Pero estos fragmentos proceden, a su vez, de las dos «Relaciones» manuscritas y que contienen no sólo palabras auténticas de los manuscritos, sino también frases de su propia hechura (de Jos).

(130) Gómez de Baquero: «Lope de Aguirre y la conquista del Dorado», *Folletones de El Sol*, 14, julio 1927. Es una reseña de la monografía de E. Jos: *La expedición de Ursúa al Dorado y la rebelión de Lope de Aguirre*, Huesca, 1927.

(131) Fernández Almagro, Melchor: *Un fantasma del Dorado* (Rooc, 20-1928, pp. 45-46).

(132) Jos, E.: *Ciencia y osadía sobre Lope de Aguirre*, Sevilla, 1950.

(133) Fernández Almagro, Melchor, *op. cit.*

(134) Silverman, Joseph H., *op cit.*

(125) Silverman, Joseph H.: *Valle-Inclán y Ciro Bayo. Sobre una fuente desconocida de «Tirano Banderas»*, University of California (Los Angeles), 1960, XIV, pp. 73-88.

(126) Bayo, Ciro: *Los Maraños* (Madrid, 1913, página 7.

CUANDO COMENZO A ESCRIBIR
VALLE-INCLAN
«TIRANO BANDERAS»

Se sabe por cartas del señor Valle-Inclán a don Alfonso Reyes a fines de 1923 que ya entonces estaba trabajando en *Tirano Banderas*. Luego fue una obra meditada y documentada, según advierte la señora Speratti, aunque opino, como el señor Silverman, que «Valle-Inclán buscaba, además de documentarse, fuentes de inspiración: serie de datos, matices, giros, frases, episodios, anécdotas, rasgos evocadores, que pudiera incorporar a su libro, enriqueciéndolos y acuciándolos con un sello inconfundiblemente suyo». Es decir, sus lecturas tenían finalidad artística y no erudita. Así Valle-Inclán en *Tirano Banderas* nos da:

«La impresión, la vitalización poética de una realidad histórica, la general institución de una manera de ser hispánica en tierras americanas, transmutadas por una magnífica voluntad de estilo» (Silverman, 78).

* * *

El estudio comparativo de las dos crónicas citadas y la novela *Los Maraños*, de Ciro Bayo, con *Tirano Banderas*, prueban la gran influencia de la novela de Bayo sobre *Tirano Banderas*.

El señor Silverman advierte que:

«Al compulsar estos textos, lo que salta a la vista es la profunda deuda de Valle-Inclán para con Ciro Bayo, quien le sirvió de baquiano entre la maraña de las dos crónicas... Gracias a la organización de Ciro Bayo, Valle pudo concretar en el epílogo de *Tirano Banderas* palabras e incidentes dispersos en distintas partes de las crónicas.»

Los ejemplos demostrativos abundan en el trabajo citado del señor Silverman, al cual me remito.

* * *

La elaboración artística en «*Tirano Banderas*», de Emma Susana Speratti (135), es modelo en su género e indispensable para enjuiciar esta obra maestra de Valle-Inclán. El señor Blanco Aguinaga (136), en su reseña, advierte que la señora Speratti busca las fuentes literarias de esta historia de caudillaje y revolución en Tierra Caliente, pero no va a las «fuentes» en sí, sino al «aprovechamiento» que de ellas hizo Valle-Inclán, o sea a la creación literaria original que de ellas resulta.

También la repetida señora Speratti considera las dos crónicas ya referidas base histórica de *Tirano Banderas*, e incluso le proporciona los rasgos esper-

(135) Speratti Piñeiro, Emma Susana: *La elaboración artística en «Tirano Banderas»*, El Colegio de México, 1957, Publicaciones NRFH, 4.

(136) Blanco Aguinaga, Carlos: «Reseña de la NRFH» (1957), XI, pp. 410-413, al trabajo de la señora Speratti: *La elaboración artística en «Tirano Banderas»*.



pénticos de sus principales personajes. Pero además considera *La huida*, del doctor Atle (pp. 30-37), pintor y cuentista mejicano a quien Valle-Inclán conoció en su segunda estancia en México (1921), otra probable fuente de *Tirano Banderas*.

Respecto a la «evolución», la señora Speratti considera cuatro apartados:

- Reestructuración general.
- Cambio, supresión y adición de palabras.
- Cambios sintácticos; y
- Refundiciones.

Valle-Inclán realiza diversos cambios en las sucesivas reimpresiones de su obra y siempre con finalidad estética, para acentuar los rasgos esperpénticos de sus personajes. Parece pretendiera, según hace observar el señor Blanco Aguinaga,

«llenar el tiempo como llenaba el Greco el espacio»;

manifestaciones del propio Valle-Inclán, como si pretendiese darle a la acción una movilidad de cámara cinematográfica.

La estructuración de la obra no es arbitraria; sigue la voluntad del autor, que le impone el dinamismo preciso para dar la impresión de simultaneidad. Los cambios sintácticos y las refundiciones tienen esta finalidad. Por ello en el capítulo «Estructura y estilo» observa la preocupación de siempre de Valle-Inclán sobre la relación interna de los infinitos momentos del tiempo: convencido del «engaño cronológico del mundo», trata de poner ante nuestros ojos una serie de hechos que ocurren en el mismo momento. Por eso dice la señora Speratti que:

«*Tirano Banderas* es... una obra esencialmente construida sobre la inversión y la simultaneidad del tiempo y su arquitectura, es la realización literaria de esas dos posibilidades.»

Es decir, «penetración de su verdadero sentido por inversión y confluencia de plano y de espejos receptores de su apariencia». Para ello emplea su manera impresionista.

En el capítulo siguiente, «El esperpento», considera su autora a *Tirano Banderas* en la «cima de una visión de la realidad que queda plasmada entre 1919 y 1935».

Aquí estudia los espejos, la animalización, los muñecos, las máscaras, etc. Todos los elementos esperpénticos propiamente dichos.

Y, finalmente, en el último capítulo estudia el lenguaje americanista, e incluye tres apéndices («Variantes no estudiadas en el texto», «Cartas documentales» y un «Glosario»).

TEXTOS QUE SE COMPARAN

Los textos que se comparan son cuatro:

El primero corresponde a la publicación de algunos capítulos sueltos en la revista *El Estudiante* (Salamanca), números 8-13, durante los meses de junio-julio; la segunda época, publicados en la misma revista, pero en Madrid, los números 1-4, 6-7 y 9-10, correspondientes a los meses de diciembre de 1925 y enero-febrero de 1926, cuyos ejemplares se encuentran en la Biblioteca de la Universidad de Salamanca.

El segundo corresponde a un folleto llamado «Zacarías el Cruzado» o «Agüero nigromante», publicado en *La novela de hoy*, número 225 (Madrid, 3 de septiembre de 1926).

El tercero corresponde a *Tirano Banderas, novela de Tierra Caliente*, Opera Omnia, tomo XVI (Madrid, 15 de diciembre de 1926).

El cuarto corresponde a la segunda edición, que es la última, de *Tirano Banderas*, Opera Omnia, XVI (Madrid, 10 de diciembre de 1927).

Presentan cambios considerables en su estructura general, cuyo detalle expone la señora Speratti en su ejemplar trabajo.

EL LEXICO

En cuanto al lenguaje usado en esta obra, ofrecen singular interés los americanismos que, salvo los de México —nos dice el señor Silverman—, se encuentran en el *Vocabulario criollo-español sudamericano* (Madrid, 1910), de Ciro Bayo. E incluso *El manual del lenguaje criollo de Centro y Sudamérica* (Madrid, 1931) es una versión retocada y aumentada del *Vocabulario criollo-español*.

Para Fernández Almagro (137), «el propósito de Valle-Inclán, en *Tirano Banderas*, es el de «enriquecer» el habla castellana con todas las aportaciones posibles de Hispanoamérica, ampliando considerablemente el ensayo que ya hiciera con relación al lenguaje galaico. Marcha *Tirano Banderas* hacia un idioma imperial, y es característico de su lenguaje y estilo la postergación de las formas cultas respecto a las expansiones populares y aun a las jergas del suburbio o del arroyo, que son cierta-

(137) Fernández Almagro, Melchor, *op. cit.*

mente las más necesitadas de tomar el estado literario a que pueden ser acreedoras».

Efectivamente, esto mismo lo vimos en las obras de su Ciclo Galaico y más expresivamente aún en los *Esperpentos*. Son innumerables los pasajes de dichas obras en que opera su autor como «mago» de la lengua, pese a las objeciones que puedan hacerse filológicamente; pero Valle-Inclán busca unos fines artísticos de expresividad plástica y los alcanza merced a este léxico vibrante y dinámico.

A este respecto, conviene recordar las manifestaciones de don Ramón del Valle-Inclán, cuando explicaba la forma de concebir sus obras. Decía que:

«Sus comedias y novelas nacían de un deseo casi físico, confuso y brillante, y que cuando ese deseo era más vivo comenzaba a darles forma por combinaciones ideales de masas de color. Esas masas de color eran al principio confusas y nebulosas. Poco a poco iban tomando contorno en su imaginación, y cuando éstos eran ya claramente perceptibles—un tipo, una escena, una pasión o una contradicción fecunda, capaz de alumbrar formas líricas inesperadas—la materialidad de escribir no ofrecía grandes problemas y era una cuestión casi cuantitativa» (recogido por Sender) (138).

En rigor, Valle-Inclán «ve» sus obras, sobre todo las de su segunda etapa «sub pecies» pictórica. Para lo cual es su léxico el medio: color y luminosidad es *Tirano Banderas*. Claro es que como pintor-poeta maestro en las transposiciones del color en estados equivalentes anímicos. El modernismo de sus *Sonatas*, tan profuso de musicalidad y sensualismo, lo proyecta a sus obras esperpénticas, a las que suma este vigoroso «expresionismo» de su léxico incomparable.

ESTRUCTURA

Tirano Banderas comprende estructuralmente siete partes, con un prólogo y un epílogo. Cada parte tiene un subtítulo significativo. Todas ellas, excepto la cuarta, comprenden tres libros.

Aunque perteneciente al género novelesco, su forma es escénico-dramática. Podemos considerarla una novela antropológica por la atención que presta a sus personajes, cuya caracterización es contundente y expresiva: toda una gama de efectos humanos se refleja a través de la mirada: color del iris, movimiento de cejas, pestañas, etc.

El ministro español barón de Benicarlés (quizá proyección literaria de aquel otro embajador español don Diego Saaavedra y Magdalena) (139),

«...adormilaba los ojos huevones, casi blancos, apenas desvanecidos de azul, indiferentes como dos globos de cristal, consonantes con una sonrisa sin término...».

(138) Sender, Ramón J.: «Valle-Inclán y la dificultad de la tragedia», *Cuadernos Americanos*, XI, 1952, pp. 251-254.

(139) Valle-Inclán, Ramón del: *Tirano Banderas*.

Lo mismo que los rasgos con que define a la hija loca del Tirano (140):

«Torva, esquiva, aguzados los ojos como montés alimaña...», etc.

La psicología del alma del Tirano está perfectamente intuida y reflejada al decir (141):

«El Tirano, ambiguo y solapado, plegó la boca con su mueca verde...»

Otra peculiaridad, siempre observada en las obras de Valle-Inclán, sobre la adjetivación, ofrece aquí la singularidad de aunar características físicas y espirituales (142):

Atilio Palmieri es «rubio, chaparro y petulante».

Don Celestino es «orondo, redondo, pedante...».

También el uso de los verbos al comenzar la frase produce un mayor efecto:

«Cacareó don Celestino.»

«Suspiró, redicha, la mustia...», etcétera.

También el uso de los verbos es premeditado en cuanto a los tiempos que aplica: el imperfecto durativo y el perfecto son los de mayor uso; por el contrario, el futuro apenas lo utiliza. Los presentes son para escenas rápidas.

En cuanto a las imágenes, son muy peculiares y las emplea también para la caracterización del personaje.

Esta forma de presentar a los personajes es tan acertada y precisa que los hace inolvidables:

- el siniestro y taciturno Generalito;
- Zacarías el Cruzado, con la macabra carga de los restos de su hijo, etc.

(140) *Ibidem*.

(141) *Ibidem*.

(142) *Ibidem*.



La duración cronológica de la obra no excede de treinta y seis horas. Simultáneamente tienen lugar las diversas escenas: el espacio y el tiempo expuestos cinematográficamente, según ya hemos dicho. Todo parece desarrollarse en un presente:

- la huida del Coronelito;
- su presencia simultánea en la habitación del estudiante, etc.

Otra novedad en esta sucesión del tiempo es la de las sensaciones oníricas:

- la del barón de Benicarlés al inyectarse morfina, que le hace sentir una sucesión de imágenes que no se corresponden, naturalmente, con el tiempo cronológico;
- la premonición de la muchacha del prostíbulo, que «ve» cómo el tirano ordena la captura del mayor del Valle, lo que permite la huida de éste, etc.

Igualmente la técnica cubista es otro elemento estético que Valle-Inclán utiliza, obteniendo como resultado un efecto moderno. La descripción del circo donde se celebra el mitin de los progresistas es verdaderamente magistral:

«Cachizas de faroles, gritos, manos en alto, caras ensangrentadas. Convulsión de luces apagándose. Roturas de la pista en ángulos. Visión cubista del circo Harris.»

GEOGRAFIA E HISTORIA

Es México y por extensión toda la tierra iberoamericana. La misma que describe en sus primeros trabajos, que culminaron en *Sonata de estío*.

En mi libro, en que expongo el polo opuesto a la estética esperpéntica (modernismo), quedan suscritos aquellos trabajos valleinclinianos en que expone la primera impresión que le produjo la tierra mexicana, que más tarde, en su segunda visita a México, en una estilización de tonos esperpénticos, le lleva a crear su *Tirano Banderas*, expresión genial de un acontecer histórico-político-social hondamente sentido.

El segundo viaje de Valle-Inclán a México puede considerarse causa inmediata de la creación de *Tirano Banderas*, independientemente de cuanto queda expuesto respecto a los antecedentes literarios. Pero cuanto refleja en la obra con relación al fondo político-social es básicamente historia, que alcanza incluso a los personajes más significativos de esta genial novela.

Recientemente, Carlos M. Rueda (143), con relación al libro de Dru Dougherty (144), recuerda nuevamente las circunstancias en las que Valle-Inclán, por invitación del gobierno del general Obregón, asistió a las fiestas conmemorativas de la independencia de México.

La situación del país, cercado por un auténtico bloqueo diplomático, a causa de la revolución mexicana en sus últimos aletazos, que llevó a Estados Uni-

(143) *El País*, 23 de septiembre de 1979, Madrid.

(144) *Sobre el segundo viaje de Valle-Inclán a México* (México).

dos, Inglaterra, Francia y España a negarle su reconocimiento, con exigencia de devolución de los bienes latifundistas de sus connacionales, era crítica y difícil.

Nada es de extrañar que Valle-Inclán intuyese con penetrante agudeza estos hechos histórico-político-sociales, que transforma en materia literaria, precisamente por sentir la inhumanidad de que era objeto aquel país.

Y, como siempre, busca el fondo histórico, tanto en hechos como en personajes: a Filomeno Cuevas se le considera proyección literaria del presidente Alvaro Obregón; a Santos Banderas, la de Porfirio Díaz y a Celestino Galindo, fiel reflejo de Telesforo García, representante genuino de la colonia de gachupines.

Las manifestaciones públicas que Valle hace condensando la iniquidad de quienes sólo pretendían ganancias a costa del pueblo mexicano, le enemistaron con la colonia española, que le calumnia y condena, llegando incluso a ser denunciado por el embajador español, Diego Saavedra y Magdalena, como «bolchevista». No obstante, Valle-Inclán no se arredra e incluso llega a decir:

«Hay que distinguir el Estado español de la nación española; aquél cambió notas cancillerescas en

buen papel y mala gramática; tiene representantes del poder moderador y no del pueblo...

Los gobiernos de España, sus vacuos diplomáticos y sus ricachos coloniales todavía no han alcanzado que, por encima de los latifundios de abarroteros y prestamistas, están los lazos históricos de cultura, de lengua y de sangre.»

Estos hechos evidencian el eco humano de aquella «tierra caliente» en el corazón de este americano nacido en España que fue Valle-Inclán y la lógica correspondencia de aquel pueblo que le aclama y reconoce como a uno de los suyos. ¿Es de extrañar, pues, que la creación literaria de *Tirano Banderas* sea el exponente vivo de unos hechos históricos que merecen general repulsa? Pero además, por desgracia, la tierra americana es prolija en tales situaciones tiránicas, que Valle-Inclán capta con su habitual penetración, lo que le lleva a la creación de un tirano síntesis de la tierra.

La profusión en el léxico de americanismos de diferentes nacionalidades americanas responde, sin duda, a la integración que pretende realizar en su tirano como símbolo fehaciente de tales hechos deleznales.

Puntualizo los hechos que preceden, que considero esenciales para el estudio de *Tirano Banderas* en su aspecto histórico, independientemente de los valores estilísticos que hemos reseñado.

He aquí, en síntesis, un estudio de la estilística valleinclanesca esperpéntica, a través de aquellas obras más representativas de esta modalidad. Ciertamente otras ofrecen también rasgos muy dignos de señalar, pero más particulares. Las que quedan reseñadas poseen un «denominador común» que además va mostrando el proceso de una estilística que aun siendo la misma desde sus orígenes, va adquiriendo perfiles singulares y absolutamente propios de su autor, sin perder su abolengo hispánico.

Valle-Inclán transforma en materia estética sus vivencias y siempre en una superación de su propio estilo.

Hay otros autores, como Miguel Angel Asturias y Francisco Ayala, que también sintieron la fascinación de plasmar literariamente la «tiranía iberoamericana». Así *Señor Presidente* y *Boca Negra* personifican hechos similares, y aunque en ambos vemos la originalidad de cada autor dando como resultado sendas obras magníficas, éstas son posteriores a *Tirano Banderas*.

OBDULIA GUERRERO

Si no siempre entendidos, siempre abiertos

GUIA PARA LEER A FELIPE NUÑEZ O QUE SE OIGA NUESTRA VOZ

FELIPE MUÑOZ: *Los seres y las fuerzas*. Ed. del Autor. Cáceres, 1980.

Los seres y las fuerzas es el título del último libro conocido hasta la fecha del poeta cacereño Felipe Núñez. El libro, en sencilla, pero elegante, presentación es edición del autor y apareció el pasado otoño.

Felipe Núñez, nacido en Plasencia en 1955, cuenta con los siguientes libros publicados: *Tris, tras, princesa*, que llegaría a conseguir el «Premio de Poesía Ciudad de Badajoz 1976», pero del que sólo existe una rusticísima edición del propio autor, fechada en Salaman-

ca en 1975. Dos años después, en 1977, la editorial Extremadura, de Cáceres, publica *Leticia va del laberinto al treinta*, un delicioso poemario escrito entre la astucia, el asombro y el juego. También encontraremos poemas de Felipe Núñez en el libro *Poemas-Cáceres-1978*, publicado por editorial Extremadura, y en el que se reunían versos de Aníbal Núñez, Jesús Alviz, Juan Gómez, Pura Canelo, Nina Montero, M. A. García y J. Rodríguez, además de los de Felipe.

¿Qué cambios pueden percibirse desde la *Leticia del laberinto*? En *Los seres y las fuerzas* parece haberse intensificado la voluntad de profundizar en el lenguaje; hay también un desarrollo del uso del hipérbaton poético (lo que podría llegar a constituir una característica del estilo de Felipe Núñez); en suma: estructura barroca, frases más largas, riqueza alfabética..., la implacable ascensión del adulto (en este mismo sentido advertimos que frente al predominio del juego y al temperamento de la sorpresa que primaban en *Leticia va del laberinto al treinta* encontraremos en *Los seres y las fuerzas* una proliferación de sonidos oscuros, más broncos que antaño, algo así como si la bofetada hubiera reemplazado al cachete). No obstante, el ejercicio comparativo de los dos libros ha de tener

su mejor resultado en el enfrentamiento directo, sin comentarios, de dos páginas: donde leíamos:

¡Tomás!

¿Tienes gusanos de seda?

Leeremos ahora otros versos, quizá...:

Ardan

*los prolongados alimentos
de esta lengua tan inclinada al llanto.*

(Pág. 26.)

Admitiendo, por fin, que en toda exposición hay manejo y que estos renglones son tan subjetivos como su buena fe, lector generoso y curioso, pasemos ya a otra cosa: las «partes» o capítulos del último libro de Felipe Núñez. Sólo dos. ¿Para qué más? La primera, una «Pequeña geografía», un ejercicio que nos llevará a descubrir *las minúsculas aspas con que florece el mapa* (p. 33); una sucesión de lugares e itinerarios (en el décimo precisamente el poeta-excursionista observará moroso que nada ha quedado de su finiquita aventura):

*Nada en el pecho,
sino tal vez los húmedos corimbos
de esa planta abundante,
que nuestra alegre expedición retuvo
entre las fibras...*

(Pág. 32.)

Este no es el caso, ni mucho menos, pero, en general, el geógrafo practica un lenguaje hermético y, en ocasiones, engolado —no sabemos si pretendidamente o por gusto—. pudiera valer como ejemplo esa contemplación de un friso imaginario:

*En un segundo plano, las opimas
banastas, que denuesta,
con el gravoso diezmo
y la inicua primicia se disponen.*

(Pág. 21.)

Otras veces diríamos que es Estrabón quien habla *por la Flaminia, hacia Juturna, vitoare* (p. 31), o quién sabe si algún viejo suboficial legionario. Y el caso es que con tanta Liguria, Plinio el Joven, Publio Carisio y demás «locus amoenus», uno, que no es geógrafo y *si reptil, recuerda bobamente el «Mapa de Grecia» del señor Badosa. La moda geográfica, ¿por qué será? No es éste el lugar de adivinarlo... Continuemos reptando: hete aquí un recuerdo de Cavafis, en la página 22, practica el vicio, no temas sus efectos, lo dice Felipe Núñez, cuyo conocimiento del poeta griego —Constantino— parece haber resultado importante en la composición de su obra poética —la de Núñez— de un tiempo a esta parte.*

Y hablando de partes, la segunda y última parte del último libro de Felipe Núñez la componen diez breves poemas, un decálogo agrupado y enunciado por el estigma filosófico que también da título al libro completo, *Los seres y las fuerzas*. César Nicolás, en su comentario de contraportada, define este decálogo como «sorprendente metáfora vertical que va de la duda a las constelaciones, inquiriendo, como Mallarmé, en las páginas estrelladas del gran libro del universo y, al mismo tiempo, en su correlato tipográfico: los signos estelares de la escritura poética». Nosotros, sin alcanzar a ver tanto, lo definiríamos como «lo que más nos gusta del libro». Sí.

Donde un hermoso anciano con su bastón sugiere una salida para el pequeño cauce.

(Pág. 46.)

Aquí se ennoblece —como en una copla oriental— el espíritu geográfico del libro de Núñez. Son otros los mapas consultados. Crecemos en la magia y relatamos la epopeya. Aquí se revisa el origen del verbo, se resuelve, en síntesis exhaustiva, la poética del extremeño. Continúa la recreación en el lenguaje (la *caroca de la tarde* y las *dulces garatusas*), la frase se construye redonda, espiral cual galaxia; una y otra vez se manifiesta la contradicción del astrónomo lírico: la necesidad de un lenguaje técnico para hablar de las estrellas. Pero, por otro lado, resulta imperiosa la «contemplación», el ensueño, la relajación en la imagen, la incertidumbre y el desasosiego de la magia, la sonoridad de lo epopéyico (lo oriental por lo caballeresco y muchos otros contrarios reunidos y enfrentados para gloria y realidad del poema y de lo que nos relata: la contemplación y la bur-



la, el cielo y la tierra..., como dice aquel juego de la comba: «a lo alto y a lo bajo».

Un final solemne, pero callejero: «a lo alto y a lo bajo», *Los seres y las fuerzas*; las interpretaciones varias de la vocación de vida.

C. FARACO

NUEVA COLECCION DE CLASICOS

JUAN DE SEGURA: *Proceso de cartas de amores* (edición de E. J. Alonso, P. Aullón de Haro, P. Celdrán, J. Huerta Clavo), Madrid, El Archipiélago, 1980. *Tratado sobre la monarquía columbina* (edición de P. Alvarez de Miranda), Madrid, El Archipiélago, 1980.

El problema grave con que suele enfrentarse el investigador de la literatura del pasado es la ausencia de textos en ediciones rigurosas, porque no siempre pueden articularse los intereses editoriales de las colecciones de clásicos con la necesidad de disponer de determinados textos de difusión restringida que hace inviable su lanzamiento por una editorial comercial. Debería haber, pero no hay en grado suficiente, instituciones que, sin la limitación de la empresa comercial, pusieran a disposición del estudioso y del público interesado clásicos «raros» o menos raros que no se encuentran en las colecciones asequibles en librerías. Si a esto añadimos la necesidad de un rigor textual, que no siempre se cumple por limitaciones en las ediciones comerciales, comprenderemos la importancia y la obligación de continuidad de la nueva colección que lanza, con el ropaje humilde de los primeros pasos, la editorial El Archipiélago. Arranque humilde en lo material, que espero cuente pronto con las necesarias ayudas para que la empresa no se malogre y quede como recuerdo de ilusiones de juventud.

Hay, ciertamente, otras soluciones para llevar al lector estos textos del pasado, aminorando el riesgo de la editorial comercial. Puede ser la edición de tirada reducida y, en consecuencia, cara; puede ser el libro para bibliófilo o la edición, pero esto suele ser más difícil, sufragada por una institución cultural, pero —excepto en el último caso— implica un elevado precio que restringe al máximo las posibilidades de difusión. Por ello no me parece desdoro el que estos primeros libros de El Archipiélago se sirvan del procedimiento de la multicopia, que —por otra parte— es usual en muchas publicaciones científicas extranjeras.

Nace la colección que comento con una voluntad de rigor textual, ya que en la edición de la obra de Segura se dan las variantes de las ediciones conocidas del XVI y se somete a crítica la de Placc. Pero me parece positivo que los editores no se queden sólo en esto, pues no renuncian en sus notas —aunque la parte principal corresponda a las de crítica textual— a las que significan aclaración y comentario, sin caer en la pedantería de la nota por la nota como un «juego» autosuficiente y ajeno a los intereses y necesidades del lector. En la introducción, tras la necesaria presentación del autor y su obra, hay una aportación, a mi juicio importante, sobre el significado del *Proceso de cartas de amores* en la evolución de la novela sentimental, especialmente en lo que se refiere a la estructura: «Juan de Segura actúa por despojamiento y reducción, desarticulando formalmente el género para construir una estructura epistolar completa, una nueva estructura narrativa» (pág. XXIII). Y esto da paso a un inteligente análisis, con la ayuda de alguno de los formalistas franceses, sobre la función de la carta como artificio narrativo y sobre el valor en sí misma como mensaje. Hubiera sido interesante que continuaran esta investigación, estableciendo una tipología de la función de la carta como recurso literario, con un planteamiento diacrónico, aunque he de decir que no dejan de establecer algunas relaciones con otros testimonios de la época. El análisis retórico no significa que no presten atención al «trasfondo ideológico» de la obra, la conducta de los personajes que, en un paso, nos llevaría a la funcionalidad del texto, a la literatura fuera de la «oficina» del escritor, a la recepción de la novela. Creo que introducción, texto y notas justifican el esfuerzo llevado a cabo por los editores.

El *Tratado sobre la Monarquía Columbina* es una obra especialmente sugestiva por la infrecuencia de utopías en castellano; no hace mucho que me refería en estas mismas páginas a otra utopía (*Sinapia*). En este caso el valor no reside sólo en el mérito de aportar un texto desconocido, sino en la misma atracción que puede ejercer en un lector no especializado esta creación de mundos de hombres buenos, ajenos a la limitación contingente del espacio y del tiempo; es ese lujo que puede permitirse, para bien, la literatura y que agudiza el siempre debatido problema del realismo literario. Pero la utopía que edita Alvarez de Miranda une a los conocidos tópicos del género un atractivo narrativo, un valor de relato y algo que me parece más importante: la negación, desde den-

tro, de la propia utopía. Ambos aspectos son muy bien analizados por Alvarez de Miranda en su documentada introducción, quien apunta la posibilidad de que «nuestro texto sea un testimonio de una situación de desencanto ante la política de la ilustración» (pág. XI). Pero más que esta posibilidad me interesa destacar el análisis que hace de los elementos que integran este breve relato utópico que enmarca documentalmente en el pobre panorama de utopías hispanas y valora en su significado y función dentro de la crítica ilustrada, para concluir que: «El autor es enemigo declarado de la Ilustración» (pág. XLVII).

La validez de este proyecto editorial, cuya necesidad y oportunidad apuntaba al principio, queda avalada —a mi ver— con las dos primeras entregas. Confiamos en que el ánimo no falte y la idea continúe cuajando en nuevos textos. Comparto las esperanzas de Simón Díaz en la presentación del primer volumen.

JOSE MARIA DIEZ BORQUE

UNA FABULA DE JORGE AMADO

JORGE AMADO: *Farda Fardao Camisola de dormir* (Fábula para acender uma esperança). Gráfica Editora Primor. Río de Janeiro, 1979.

Jorge Amado no está, como su famoso personaje Teresa Batista, cansado de guerra. Jorge Amado es de lo más incansable que se ha dado sobre el suelo de América en materia de creación literaria. Pero quizá se encuentre cansado momentáneamente de su incesante mundo bahiano. Lo que llama la atención de su más reciente novela *Farda Fardao Camisola de dormir* es la variación de paisaje y ambiente. Su habitual marco bahiano y en algunos casos, por extensión nordestino, ha sido abandonado para centrarse en el más mundano, cosmopolita de Río de Janeiro.

La materia de la ficción es simple y a la vez complicada. Simple porque todo el ir y venir de los personajes se centra en las aspiraciones para cubrir una vacante en la Academia Brasileña de Letras. Complicada, porque en los entresijos de las intrigas, búsquedas de votos e influencias por los diferentes candidatos y sus patrocinadores, se ponen al descubierto los túneles secretos de la ambición personal de intelectuales y artistas; al tiempo que todo ese moderado torbellino de aspiraciones lo complica el autor con una toma de posiciones políticas a favor de posturas progresistas, que en lo que respecta a la crítica del poder persigue el objetivo de hacer tacitismo, con un ejemplo del pasado próximo, y de rendir un cierto homenaje al más noble antifascismo acuñado en la década de los treinta.

La narración lleva una nota inicial en la que el autor recuerda, como en

LA OBRA GRAFICA DE ALPHONSE MUCHA

ALPHONSE MUCHA: *The graphic works*. Edited by Ann Bridges, foreword by Jiri Mucha, contributions by Marina Henderson and Anna Dvorak. Academy Editions. London, 1980.

La exposición de la obra antológica de Alphonse Mucha (1860-1939) en el Grand Palais de París, y en la Mathilde Höhe de Darmstadt, durante el verano de 1980, permitió al público admirador de los dibujos del famoso artista checo, la contemplación de su variada y riquísima producción. Con este motivo se publicó el catálogo *Mucha, 1860-1939. Illustrations, affiches, arts décoratifs* y el libro dedicado a su obra gráfica, que hoy nos ocupa.

Las implicaciones literarias que tiene todo el arte modernista, como epígono de un naturalismo pan-teísta y de un simbolismo incipiente, cuyas volutas, a medias entre el incienso y la liana, nos afirman en las correspondencias artísticas, hacen que un libro monográfico sobre Mucha tenga que ser reseñado en la NUEVA ESTAFETA, revista que dedica tantas páginas a los artistas gráficos.

Nacido en Ivancice, en la antigua Bohemia, Mucha estudia en Munich y en París, donde una casualidad feliz le lanza hacia la fama, aunque la casualidad encuentre siempre respuesta en las buenas dotes del afortunado. La imperiosa y caprichosa y también genial Sarah Bernhardt, descontenta de un cartel para anunciar la obra *Gismonda*, de Sardou, telefona al impresor Lemercier, donde estaba trabajando Mucha, que inmediatamente dibuja un *poster* nuevo, raro y exquisito: una Sarah Bernhardt envuelta en un traje de brocado azul y oro, con una casulla dorada de amplios hombros, sosteniendo una palma verde, y la cabeza con corona floral y un fondo bizantino recamado con grullas ornamentales. Los pliegues de su cola reposan sobre una cartela que anuncia el Théâtre Renaissance. Todo muy bello y muy *art nouveau*.

A partir de este momento, Mucha se convierte en un ilustrador de moda, y Sarah Bernhardt firma un



esos carteles que anteceden a muchas películas, cuyo productor quiere eludir otro tipo de explicaciones, lo de que cualquier parecido con la realidad es mera coincidencia. «Esta fábula —recuerda Jorge Amado— cuenta cómo viejos literatos, académicos y liberales, declaran la guerra al nazismo, a la dictadura y a la prepotencia. Cualquier semejanza con tipos, organizaciones, academias, clases y castas, figuras y acontecimientos de la vida real será pura y simple coincidencia, pues la anécdota es obra exclusiva de la imaginación y la experiencia del autor. Apenas son reales la dictadura del Estado Novo con la ley de seguridad, la máquina de represión, las prisiones repletas, las cámaras de tortura y el oscurantismo, así como la segunda guerra mundial, desencadenada por el

nazi-fascismo, en el peor momento, cuando se daba todo por perdido y fenecía la esperanza.»

Aclaraciones aparte, la fábula arranca con la muerte del poeta Antonio Bruno, que abre las aspiraciones a la vacante que deja en la Academia de Letras. Antonio Bruno vive solo en la evocación y aparece como un personaje aureolado de brillante mundanismo, rayano en el libertinaje a ratos, poeta de buena ley, amante eficaz, progresista sin militar en partido político alguno, que sufre el primer infarto tres meses antes de fallecer al escuchar en la radio la noticia de la toma de París por los ejércitos de Hitler. La ocupación de París le hace salir de su torre de marfil y escribe un poema titulado *Canto de amor para una ciudad ocupada*. Por demás será aludir que estas razones convierten el sillón vacante que

contrato con él, de duración de seis años, para que el dibujante le dibuje nueve carteles (*posters*) para anunciar sus obras. En 1895 hace el cartel de *Les amants*; en 1896, *Lorenzaccio*, de Alfred de Musset, donde luce la estelar actriz, vestida de hombre con traje morado en un panel decorado con flores, espadas y gárgolas en forma de dragón. En 1896 Sarah aparece en el cartel de *La dame aux camelias*, blanca, envarada, envuelta en lienzos y gasas, sobre un fondo de estrellas rutilantes, y en primer término, una vara de camelias sostenida por una blanca mano mortecina de líneas sinuosas. En 1897, en *La samaritaine*, de Edmond Rostand, que, aun en la simplicidad de su túnica, Mucha hace destacar los cinturones recamados, y hace ondular suavemente las largas crenchas de su melena sobre el cántaro que hace el prodigio, ornada la cabeza de la actriz de una aureola de letras conformadas a imitación del sánscrito.

En 1897 Mucha dibuja un cartel con la cabeza de Sarah Bernhardt orlada de azucenas que brotan de una diadema de perlas con una estrella central blanca. El collar y el pectoral, diseñados por el propio Mucha, le dan la apariencia de una santa escénica. Mucha no sólo dibuja los carteles, sino las joyas y el vestuario de la artista, con lo que ya el gran ilustrador comienza la fase de diseñador de toda clase de objetos, con lo que contribuye al embellecimiento de la vida diaria, como el famoso Van der Velde, que incluso buscaba los elementos decorativos en los alimentos puestos en su mesa, tanto en forma como en color.

En 1898 la imprenta Champenois imprime el cartel de *Medée*, donde aparece una Sarah Bernhardt estática, blandiendo un puñal ensangrentado, y con la aureola de un sol enrojecido sobre un verde lívido.

En 1899 Mucha dibuja el cartel de *Hamlet*, interpretado por Sarah. Líneas de gran simplicidad, ornamentación negra sobre la nitidez de un amarillo, y a sus pies el cadáver azulado de Ofelia, cubierta de flores como una estatua yacente, y la clásica aureola con adornos de fíbulas y pájaros del arte germánico: un prodigio de cartel. Finalmente, en 1899 Sarah aparece en el cartel de *La Tosca*, orlada de lotos y de cisnes culebrinos, con un ramo de flores sostenido en su brazo derecho, y apoyada en un blanco báculo, y siempre la aureola de santificación, con rayos azules y dorados. Posteriormente, en 1903, *La princesse Loïtaine*, de Rostand.

Mucha acompañó a Sarah Bernhardt a Nueva York y desde 1904 a 1912 permaneció en América. A partir de ahora, Mucha comienza a pintar *panneaux décoratifs*, que en realidad son *posters* de las *Cuatro estaciones*, de las *Cuatro edades*, de las piedras preciosas: el topacio, la esmeralda, la amatista, el rubí, con la consiguiente ornamentación floral y la aureola damasquinada o de mosaico bizantino, y los paneles de flores: la hiedra, el laurel, la flor del cerezo, el nenúfar, el iris, el clavel, el lirio y la rosa.

La obsesión de Mucha por los minerales, las piedras preciosas y los vegetales, y la mujer como un ser intermedio, ornada de tocados florales, es muy significativa. Estas mujeres-flores, estas mujeres- frutos de la Naturaleza son criaturas bellísimas, atractivas y rozagantes, aunque a veces oculten un misterio. Difieren de las de Gustav Klimpt o de las de Beardsley, morbosas y decadentes, con un tono de perversidad y rareza. Las de Mucha son bellas campestres, hermosas jóvenes checas, dríadas encantadoras y saludables, que más de una vez anuncian el chocolate Nestlé, el champán Ruinart, les Bieres de la Meuse, el azul de lavandería Deschamps, el licor Nectar superfino que ofrece una bacante con senos de nodriza y los *biscuits* Lafére-Utile.

El mundo de la publicidad contribuye a la exaltación y apogeo del cartel. Entre nosotros son famosos los carteles de Ramón Casas del anís del Mono 1898 y del aceite Carbonell, y los de Federico Ribas para la perfumería Gal y el jabón Heno de Pravia.

La contribución de Mucha a la ilustración del libro es muy notable. En 1892 ilustra los cuentos de hadas de Xavier Marmier, *Les contes des grand-mères*, y en 1894 las *Memoires d'un éléphant blanc*, de Judith Gautier; más adelante, *Le Pater* («El Padrenuestro»), y en 1897, *Ilseé* y *Rama*, drama en verso de Paul Vérola, y *Clio*, de Anatole France. El arte de Mucha influyó extraordinariamente en España. Las portadas y los dibujos de la revista *Blanco y Negro* reprodujeron carteles de Mucha, y varios dibujantes se inspiraron en estas mujeres florales para sus ilustraciones. Mucha ilustró calendarios, menús, postales, periódicos y hasta vitrales religiosos. En la catedral de Praga las santas de Mucha, portadoras de lirios y orladas de amapolas, destacan por su fulgor de naturaleza mística y estética entre los vitrales medievales y renacentistas.

CARMEN BRAVO-VILLASANTE

deja en la Academia en una posición que los liberales tratarán de que sea otorgado a otro intelectual de dicha cuerda, frente a los que aparecen las apetencias descarnadas de otro académico que quiere jugar con el sillón vacío allí para sus intereses personales ofreciendo su mediación al coronel Sampaio, jefes de los servicios de Seguridad del Estado, más concretamente del Estado Novo, ideado y regido por el presidente Getulio Vargas, y postrado de corto vuelo.

El interés de la trama reside en las mil peripecias que han de atravesar dos viejos académicos para salvar el honor de la Institución. Lo que les lleva, incluso, a apoyar la candidatura de otro militar, el general retirado Waldomiro Moreira. Prototipo de militar ilustrado, de rancias ideas liberales —afincadas de antiguo en la alta ofi-

cialidad del ejército brasileño—, trunfo de lo que suele calificarse en Brasil *sorbonense*.

La dimensión de la novela es más breve de lo habitual en las obras de Jorge Amado. La descripción suelta, ágil, amena, predominando en el orden narrativo los capítulos breves, a veces de unos pocos y escasos párrafos, titulados con precisión, gracia y un eficaz sentido descriptivo que encadena al lector al desarrollo de la acción. Elementos que ayudan a mantener el nervioso ritmo de los acontecimientos. La narración solamente se desacelera en algunos trechos evocadores del pasado de los personajes. En esos contados casos los capítulos se subdividen en tramos ordenados por la numeración romana.

Escrita desde la altura serena de los años maduros del autor, proyecta sin

embargo, reverberaciones concretas e ilustradas de sus años mozos. Es como si se oyera de nuevo al Jorge Amado joven intelectual, debatiéndose entre las polémicas literarias del bar «Brunswick», de Bahía, y la ira de compromiso que le precipitaba a luchar por la libertad en el seno de una sociedad injusta, cuyas miserias y lacras se le mostraban acentuadas en el desazonante entorno nordestino. En buena medida esta nueva novela tiene algo de revival de las ilusiones y los afanes que se manifestaron en muchas de sus obras primerizas: *Sudor*, *Cacao*, *El país del carnaval*, así como el apasionante libro *El caballero de la esperanza*, sin duda la mejor semblanza biográfica escrita sobre Carlos Prestes y posiblemente la mejor biografía que se haya escrito sobre un dirigente político en el siglo actual.

La extrañeza del ambiente en que ha enmarcado la narración quizá pueda encerrar una doble justificación: de una parte es lícito aceptar que el autor se dé un respiro de su consustancial mundo bahiano, sin acercarse por ello al agotamiento; de otra, es oportuno —cuidado, no oportunista— este lance, para un escritor que no ha rehuido el compromiso de lucha por la libertad, en la hora en que Brasil se mueve en el sentido de una aproximación a la apertura. En esa hora es lícito rememorar mediante una fábula eficaz un pasado lo suficientemente alejado para haber perdido un perfil más nítido y lo suficientemente próximo para que no haya tenido el exacto análisis histórico y vague entre la memoria de las generaciones más viejas y las estanterías de las hemerotecas. Que el campo de acción de las entrecruzadas ambiciones personales de los aspirantes y sus patrocinadores, se sitúe en la Academia de Letras, hace de esta obra un ennoblecido folletín histórico. Porque indudablemente por debajo de los supuestos nombres se puede asegurar que a estas alturas será *vox pópuli* entre la opinión brasileña, que el coronel Sampaio es un trasunto bastante fiel del veraz coronel Alfonso de Carvalho, jefe del gabinete del ministro de la Guerra de los tiempos de Getulio Vargas, Eurico Dutra; de la misma manera que el general Waldomiro Moreira es el correlato en tiempo de ficción del general Sousa Doca. Y porque pese a la danza de intrigas, en torno y dentro de la Academia, ésta goza de un firme prestigio entre el común de las gentes del Brasil. Ser miembro de la Casa de Machado de Asís —por alusión al que fuera su primer presidente— es no sólo un timbre de gloria y prestigio, sino que supone un halo de popularidad que se refleja en la atención que hasta la prensa de orden menestral concede a los «inmortales» en competencia con las figuras del fútbol, la canción, el cine o la *high life*. Cuanto sucede en el palacio que los alberga, el «Trianonzinho» —el Petit Trianon, reproducción de la famosa mansión de María Antonieta, que fue obsequio del gobierno francés—, no es ajeno a la calle, al pueblo llano. Y ese pequeño gran mundo no le es ajeno a Jorge Amado, sobre todo desde que ingresara en él en 1961, y en él ha descubierto unas insospechadas posibilidades de observatorio y plataforma desde el que es factible tomar el pulso al país o activárselo en una operación bastante similar al urgente remedio del masaje cardíaco que se proporciona a los moribundos hoy día.

ANTONIO AMADO



LA NARRATIVA DE PAVESE, UNA INTENSA REVELACION DE LO REAL

A los treinta años de su muerte, Cesare Pavese está teniendo una amplia difusión en lengua española en todo el ámbito hispánico gracias a las ediciones que de todos sus libros en prosa lleva a cabo la Editorial Bruquera (*). Esther Benítez ha realizado una excelente traducción de la obra narrativa del escritor italiano, de una obra que ha sido valorada por José María Valverde como «el esfuerzo por poseer la propia vida, y por salvar, comprendiéndolo y recordándolo, el pasado, en la duda de toda otra salvación». Un instinto dramático y enervador, al que hay que unir, al que se une instintivamente, valga la redundancia, «el instinto de la página bien escrita y de la obra bien hecha», algo tan consustancial que le daba a Pavese «la certeza de estar participando de toda posible armonía existente».

Cesare Pavese vino al mundo en un pueblo de la región del Piamonte —San Stefano Belbo—, el 9 de septiembre de 1908, pero gran parte de su niñez y juventud la pasó en Turín, donde se doctoró en Letras con una tesis sobre la poesía de Walt Whitman. Después se dedicó a la traducción de autores norteamericanos —Sinclair Lewis, Melville, Faulkner, etcétera—, escritores que estudia y difunde en su país, alternando esta actividad crítica con la docente. Colaborador de la revista *La cultura* y relacionado con los intelectuales antifascistas, Pavese fue apresado en 1935, y al ser juzgado y resistirse a descubrir a una mujer con quien mantenía relaciones, fue condenado a tres años de prisión en Calabria, aunque después la pena quedó reducida a un solo año. Por aquel tiempo ve editado su libro de poemas *Trabajar cansa*, que aparece en Florencia, y a la par sufre un gran desengaño: la mujer causante de su cautiverio contrajo matrimonio días antes de su liberación. Se encierra en sí mismo y comienza la redacción de sus libros en prosa, retornando igualmente a su tarea pedagógica y a su trabajo con el editor Einaudi, quien publicaría todos sus relatos. Inesperadamente, en 1943, le hacen soldado, pero no en-

(*) Cesare Pavese: *Obra narrativa completa* (seis tomos publicados). Traducción de Esther Benítez. Editorial Bruquera. Barcelona, 1980.

tra en campaña porque es hospitalizado a causa de una afección asmática, mas vive los horrores de la contienda mundial en la Roma asediada por los aliados. Se refugia en las afueras de la capital y vive una temporada de meditación religiosa en el Santuario de Crea, hasta que regresa a Turín, terminada ya la guerra, apesadumbrado por la muerte de tantos amigos y compañeros. Aunque Pavese viaja de continuo por su Italia, milita políticamente y triunfa literariamente, nada de esto le salva de sus depresiones, de sus melancólicos estados de ánimo, de sentirse un hombre amorosamente fracasado, solitario y enigmático, viviendo, taciturno y ensimismado, bajo la vigilancia y el cuidado de su hermana. El 26 de agosto de 1950, tras escribir algunas cartas de despedida, se esconde en un hotel turinés y realiza una serie de llamadas telefónicas, muchas de ellas a varias mujeres, pero ninguna accede a pasar con él la noche. Al día siguiente es descubierto su cadáver: había ingerido una cuantiosa dosis de somníferos. En la página de cortesía de uno de sus libros podía leerse: «Perdono a todos y a todos pido perdón. ¿Está bien? No hagáis demasiados comentarios.» Eduardo Tijeras, en su reciente ensayo *El estupor del suicidio* —estudio conceptual del tema—, considera su gesto en línea con una disgregadora tradición filosófica y con un inexorable gravamen de la condición humana, cuya primera señal es el reconocimiento y la rebeldía contra la falta de absoluto; y explica, después de un pormenorizado análisis de matices y detalles: «En el suicidio de Pavese influyó, pues, tanto el fracaso amoroso y su declinación o ya *cerrada* creatividad literaria —presunto agotamiento de las fuentes nutricias y constituyentes— como la desesperanza de la relatividad y ese particular talante suyo acuciado por el estupor de la pasión sentimental, afectiva, tierna y el frío escalpelo del raciocinio, porque si hemos de hablar de suicidas inteligentes, cultos y artistas, Pavese es el más destacado.» Tijeras razona así su afirmación: «Como en ningún otro, en él se advierte la nostalgia de la vida, de mujer, de olores, de toda la sensua-

lidad de la naturaleza y el tiempo de toda posible mitología intelectual, sometida a un cerebralismo lógico y, a cambio de su hipersensibilidad y afán de estar y de ser, sólo halla aleteos de sombra y soledad, unas mujeres que prácticamente se le escapan de la cama (y esto posiblemente se relaciona con su condición de *eyaculador prematuro*), un viejo fracaso irrestañable, un cielo y una luz que algo o alguien —simbólicamente una mujer, una *atribución* con encarnadura de mujer— secuestró, y todo eso, tiembla vivo de intocable.»

Pero rememoradas las circunstancias vitales y las posibles razones de su automuerte, recapitemos sobre lo que, en definitiva, importa de Cesare Pavese, su obra, una obra que en estos momentos está siendo quizá más leída que nunca, dado que su proyección crece día a día. Editorial Bruguera ha preferido publicar en primer lugar sus diarios. *El oficio de poeta* apareció como apéndice de una edición de *Trabajar cansa* —en 1943—, precedido de la siguiente nota del autor: «Agrego, como apéndice a la edición definitiva de este libro mío (que completa y sustituye a la primera edición a la que di el visto bueno en octubre de 1935), dos estudios en los que intenté sucesivamente aclararme su significado y sus salidas. El primero, *El oficio de poeta*, lo escribí en noviembre de 1934 y para mí tiene hoy un interés puramente documental. Casi todas las afirmaciones y sus orgullos aparecen desvanecidos y superados en el segundo, *A propósito de ciertas poesías todavía no escritas*, compuesto en febrero de 1940. Sea cual fuere mi futuro de escritor, considero concluida con esta prosa la búsqueda de *Trabajar cansa*.» Y *El oficio de vivir*, iniciado entre octubre y diciembre de 1935 y febrero de 1936, en Brancaleone —donde Pavese vivió su destierro ordenado por el tribunal fascista—, fue encontrado a la muerte de su autor. Es un diario que llega hasta sus últimos días, la última fecha registrada es el 18 de agosto de 1950 y las dos líneas finales dicen así: «Todo da asco. / Basta de palabras. Un gesto. No escribiré más.» En ellas se demuestra su decisión rotunda de quitarse la vida. El día anterior había anotado, entre otras frases y pensamientos, lo siguiente: «Los suicidas son homicidas tímidos» (...) «En mi oficio soy el rey.»

Los dos diarios se complementan entre sí, pese a ser tan distintos de enfoque y de talante literario, porque constituyen las dos facetas de un ser, de un artista, de un hombre prendido por el misterio y la realidad de la

vida. Y sirven para algo más de lo que su propio autor imaginara cuando están ante los ojos del lector de su obra total: forman la explicación de su mundo ético y estético, un retrato peculiar de su concepción artística y vital, una confesión tan álgida y profunda, tan desnuda y franca, que sirve para entender y asumir cuanto escribiera, desde sus motivaciones a sus resultados, porque en ellos, en estos apuntes, están vibrando —sean reflexiones o sentencias— los registros de sus sentires y pensamientos. Y es difícil encontrar documento más estremecedor que *El oficio de vivir* pavesiano, por lo que no puede extrañarnos en absoluto que con el paso del tiempo vaya cobrando grandeza desde todos los puntos de vista. Y hay quien opina que su lectura es conveniente hacerla después de conocer los relatos de su autor, «para convencernos de que no hemos puesto, porque lo supiéramos antes, ningún significado ni valor que no nos diera la narración misma». Puede que sea mejor así, mas las teorías de Pavese valen por sí solas como texto integral de una actitud de conciencia dramática, de soledad paráclita, que aparte de sorprendernos y dejarnos en vilo nos sirve para enriquecer sumamente mucho más que la sensibilidad y la inteligencia que tengamos nos vale para potenciar nuestra condición de hombres y nuestro concepto de la existencia.

La narrativa de Pavese propiamente dicha, sus relatos y novelas, forman un conjunto orgánico, un contexto que, una vez totalmente conocido, se nos queda en la memoria como una atmósfera misma, tanto en



la motivación como en el crecimiento argumental de cada historia, aunque recordemos los matices de variedad que sus narraciones mantienen entre sí, pero el aire de autobiografía, de autobiografía objetivada, las asemejan apretadamente, hasta el punto de confundirse algunos, muchos, pasajes de distintos títulos si nos ponemos a evocarlos. Esto, que puede parecer a simple vista un defecto, es posiblemente su mayor logro literario, pues indica su capacidad para levantar un mundo propio, original, nostálgico y crítico, que por su autenticidad prevalece por encima de los demás atractivos de su escritura, que no son pocos y todos de primera magnitud. De ahí que sea difícil, pese a los apuntes tomados tras cada lectura, precisar la impresión que deja cada libro pavesiano de manera singular.

En *De su tierra*, narración aparecida originalmente en 1941, se nos presenta ya la cierta y continua perplejidad de Pavese ante las mujeres y sus sentimientos, sus consideraciones frente al amor y al sexo, así como la evocación del campo, del espacio vivido en su infancia de intensa forma, algo que irá apareciendo sin cesar como médula de todos sus escritos. No es nuestra intención, aquí y ahora, puntualizar, una por una, las narraciones de Pavese; preferimos, aparte de recomendar lógicamente su lectura completa, resaltar de los relatos más significativos las características más destacadas. Señalemos, pues, ese magnífico poema que nos ofrece *La playa*, relato que su autor considera una búsqueda de estilo; mas se alza en él, sobre la descripción de los protagonistas y del paisaje, una fuerza lírica subyugadora, nacida de las sensaciones anímicas, hasta convertirlo en el poema total que rara vez se consigue de modo tan rotundo. Y también cuanto mito y símbolo refulge en los cortos relatos de *Fiestas de agosto*, la estética que plasman, una verdadera poesía en prosa pocas veces tan ajustada y reflexiva, de la que es ejemplo claro «La viña»: «Una viña que sube por el dorso de un cerro hasta grabarse en el cielo, es una visión familiar y, sin embargo, las cortinas de las hileras simples y profundas parecen una puerta mágica.» Y no olvidemos, de estos escritos breves, «Piscina en día laborable», con su lirismo de lo real en grado superlativo: «la desnudez del cielo exige la nuestra» (...). «Nuestra soledad es un vacío, una inmovilidad de los pensamientos» (...). «No se huye, ni siquiera en el agua, de la soledad y de la espera.» Fra-

ses, ¿versos?, que de una manera directa expresan, mística y atemporalmente, una esencialidad humana profundísima. Recordemos igualmente *La luna y las fogatas*, con esa visión del niño en medio del campo, presintiendo el mar mirando las colinas, un entrañable reencuentro con el paisaje piamontés y, por tanto, un refundimiento del autor con sus propias raíces. Finalmente, sin olvidar «La cárcel» y «La casa de la colina», las narraciones que componen el libro *Antes que cante el gallo*, donde las experiencias de la prisión y de la guerra se complementan; destaquemos *El camarada*, porque en esta obra Pavese llega al culmen de su capacidad expresiva, consiguiendo sumergirnos cabalmente en la más corpórea sensación de realidad, metiéndonos dentro de la mirada del piamontés que descubre la gran ciudad, Roma, y en la vida y milagros de los antifascistas. *El camarada* es una novela fechada por su autor en 1946 y para la que escribió la presentación siguiente—la transcribimos porque es un texto que resume hondamente sus propósitos: «El presente libro es la historia de una educación y de un descubrimiento. Muchos nos han contado cómo los jóvenes de las clases cultas burguesas maduraron a la vida y a la historia en los últimos años del fascismo. Hasta hoy está por averiguar cómo llegaron a eso los otros —los proletarios y los incultos—. El autor no se hace la ilusión de haberlo logrado, pero lo ha intentado. Ha imaginado en este libro a un jovencuelo pequeñoburgués desocupado e inculto—algo peor que un proletario—y lo ha enfrentado con ciertas realidades. La peripecia no es ejemplar, todo lo contrario. Este jovencuelo tiene sus ideas, sus privilegios, sus libertades, hasta toca la guitarra. Sus aventuras no demuestran nada. El autor lo sabe. Son las aventuras de Pablo. El mundo está lleno de Pablos, todos distintos y todos dedicados a descubrir las cosas. Que cada narrador nos dé cuenta de ellos; que los buenos alineen acaso varios, en otros tantos hermosos relatos distintos. Pensará después la posteridad en elegir y condecorar a los más duraderos, y a lo mejor en encontrar en uno solo de ellos al campeón del siglo.» ¿Es el Pablo pavesiano ese descubridor, ese campeón? Creemos que sí.

En definitiva, la narrativa de Cesare Pavese es en su totalidad una intensa revelación de lo real, porque, como el mismo opinaba, hay que transformar los hechos en palabras y poner en ellas toda la vida que res-

piramos. Y así lo hizo. José María Valverde, a quien ya hemos citado al principio de esta nota simplemente divulgativa, ha reconocido que no es fácil, en su conjunto, decir en qué consiste el indudable y poderoso valor poético de los relatos de Pavese, lo que en ellos se denota: «aparentemente nada más que una quieta y casi callada contemplación de la realidad misma, recordada casi sin distancia elegíaca y, sin embargo, más allá de las ideas, una reviviscencia integral de la experiencia misma de encontrarse siendo hombre». Y añade: «Por eso Pavese ha rechazado la etiqueta de *neorrealista*, advirtiendo que quien convierte en tema de sus obras el hecho de la condición economicosocial de toda experiencia humana, imita de forma nueva el viejo error de poner como tema de la poesía lo que es una cualidad derivada suya: la condición de sublimidad y trascendencia de la expresión.» A esta acertadísima teoría sobre la narrativa de Pavese añadamos, para terminar, la certeza que el mismo Pavese escribió el 23 de junio de 1940 en su diario: «La fuerza con que se siente la vida no se expresa en vivas imágenes, sino en entidades dramáticas y visionarias hechas de cotidianidad.» ¿Ya sabía entonces Pavese que «el que las cosas descritas *existan* realmente, les da un sentido y una garra superior»? ¿Y que «si no existen—lo precisaba el 18 de agosto de 1949—, entonces nos basta la literatura; si existen, necesitamos la poesía-mito?»

¿Revelación de lo real igual a poesía-mito más dramática entidad, es decir, Pavese? Es posible.

MANUEL RIOS RUIZ



UN CASTILLO O UN SIMBOLO

MARIANO J. VAZQUEZ ALONSO: *La balada del fuego fatuo*. Edit. Argos-Vergara. Barcelona, 1980.

El espacio que ocupa la novela histórica dentro de la narrativa española es muy reducido, de muy escasos resultados y rala calidad. Salvo la serie de los Episodios Nacionales, de don Benito Pérez Galdós, y acaso *El señor de Bembibre*, o *El lago de Carucedo*, de Enrique Gil y Carrasco, el resto de la producción está más cerca del folletón y el melodrama que del género que el autor de *Ivanhoe* elevó a categoría literaria. Hoy parece que la moda, o el *marketing*, han decidido rescatar este tipo de novelas; se reedita a Dumas y en los escaparates de las librerías, haciendo confusa compañía a Conrad y Stevenson, aparecen los olvidados autores de nuestras fotonovelas históricas: Fernández y González, Rafael Pérez y Pérez, Navarro Villoslada, Ortega y Frías, etc... El último Planeta se inclina hacia el género de Walter Scott, y el pasado histórico, más o menos remoto, ocupa un papel destacado en la última entrega novelística de Gonzalo Torrente Ballester. Quizá este aire novedoso explique que *La balada del fuego fatuo*, de Vázquez Alonso, se anuncie como una obra de esta cuerda: «En el marco histórico de la Galicia medieval, una novela de hoy», se lee en su portada, y sin duda por ello, y como portada urgente de este comentario, la necesidad de aclarar que la novela en cuestión no es bajo ningún punto de vista una novela histórica aun cuando la Galicia medieval sea el contrapunto, el paisaje espiritual y humano de la acción narrativa que a lo largo del libro se despliega.

La balada del fuego fatuo es un texto narrativo complejo, plural y de muy densa estructuración y, por tanto, difícil de definir, situar o encasillar, es decir, es una novela conformada por una conjunción de niveles significativos que exigen una lectura atenta, re-creadora, por parte del posible lector, sin que ello signifique que tal tarea devenga un áspero esfuerzo, ya que el sentido narrativo del que Vázquez Alonso hace gala permite que pueda avanzarse con interés y facilidad por entre sus páginas. Su anécdota podría sintetizarse contando que narra la vida, los hechos y las reflexiones de un señor feudal gallego, don Payo de Montemor, que, vuelto a su casa, a su familia, a sus dominios, a su paisaje, después de una larga y decisiva estancia en el Oriente, donde su destino y las cruzadas le empujaron, se encuentra a su regreso—y mejor, se desencuentra—con que nada de lo que dejó permanece, si bien todo en apariencia parecería seguir igual, «el reencuentro

con esta pequeña porción de tierra perdida en el confín del mundo ha constituido una especie de fraude». Frente a este fraude que todo reencuentro conlleva, Payo de Montemor parece reaccionar negándose en principio a aceptar que el tiempo ha pasado, y cuando tal idea es desmontada por la realidad, el héroe intentará vencer ese tiempo construyendo una fortaleza, un castillo, un símbolo. Payo de Montemor, desalojado de sus raíces, traicionado por sus hijos, despreciado por sus vasallos y envuelto por un paisaje tosco, acogedor y hostil a un tiempo, vuelca los restos de su capacidad de actuar en la construcción de ese castillo que ha de dejar huella de su paso por la tierra: «Voy a construir un nuevo castillo. Una fortaleza inexpugnable y poderosa que se convierta en el más seguro bastión jamás visto por estas tierras. Una fortificación recia y pensada de tal manera, que nunca llegue a sentir vergüenza de que lleve mi nombre. Una obra orgullosa y fiera que dará sentido a mis días.» «Esa será mi madriguera. La veo bien cumplida, definitivamente acabada, coronando mi sueño.»

La historia de ese castillo, una y otra vez comenzado y desbaratado y vuelto a comenzar —un Sísifo feudal—, es el eje y la clave de la narración, en cuyo desenlace, la derrota del proyecto a manos de la naturaleza y, por tanto, la conversión en quimera de su reto, permitirá entender el especial significado que sobre el héroe se deja descansar como adelantado de una época y, por tanto, reducido a la otredad: «Sé que algo nuevo está conformándose dentro de mí, pero no acierto a colegir de qué se trata. La inseguridad y una suerte de perenne zozobra me agotan.» Es el carácter de personaje entre dos épocas culturales lo que convierte a *La balada del fuego fatuo* en novela de especial interés para nosotros.

Esa sensación de habitar en la extrañeza, de saberse ajeno a la historia, de calma fatalismo, que constituyen la urdimbre básica de la novela, encuentran en el espacio geográfico y temporal, que el autor recrea, un complemento armónico y necesario, en cuanto que tal espacio se ajusta al movimiento interior de Payo de Montemor, que encuentra así una caja de resonancia o un contrapunto físico a su aventura espiritual, a su búsqueda de su Sidón, ciudad de connotaciones templarias, no ajenas al contenido de esta narración: «La vegetación se hincha y va ascendiendo en distintos planos como una gran burbuja a punto de reventar hasta convertirse en perfiles montañosos, agrestes y bruscamente recortados.» El eficaz ensamblaje entre la acción, lo descriptivo, lo nostálgico y el pensamiento dota a esta novela de unos valores muy estimables que nos hacen esperar que el nombre de Mariano José Vázquez Alonso llegue a alcanzar un lugar destacado dentro de nuestro mundo narrativo.

C. B. CADENAS

UNA TEATRALIDAD SOÑADA QUE NOS ACTUA

PEDRO J. DE LA PEÑA: *Teatro del sueño*. Rialp (Col. Adonais, número 371). Madrid, 1980.

La competencia literaria de Pedro J. de la Peña, desde que en 1970 vio la luz impresa su primer libro de poemas, está avalada por una serie de obras que, pese a su diferente calidad, lo configuran como uno de nuestros escritores jóvenes digno de ser tenido en cuenta. En su haber novelístico (del que nos ocupamos en esta misma revista, núm. 79, diciembre, pp. 84-85) figuran *Lobo Leal*, *Dublín Mosaikón* y *El vacío vacío*. En su quehacer poético, *Fabulación del tiempo* y *Círculo del amor*. Además de sus investigaciones críticas, como profesor de la Universidad de Valencia, sobre la poesía de José Hierro o G. A. Bécquer.

El accésit del prestigioso Premio «Adonais» de 1979, ganado por *Herencia del otoño*, de Laureano Albán, recayó en Rosa María Echeverría con *Arquiloco o nuestra propia voz* y en Pedro J. de la Peña con *Teatro del sueño*. El lugar en la clasificación es lo de menos; lo que más importa es el interés literario del libro.

Teatro del sueño está estructurado en tres partes diferenciadas. Una primera que lleva a su vez el título general del libro, tomado del último poema (dedicado a Pirandello) de esta parte, que es la más heterogénea —y por tanto la más rica— de todas. En ella se armonizan, siguiendo las tesis de Calderón y del dramaturgo siciliano ya citado, los ejes semántico teatro-sueño con el fin de demostrar la inconsistencia y paradoja de la presunta realidad obje-



tiva. «La vida es lo que existe, no el nombre de las cosas», se dice en el primer poema. La función de la poesía:

La poesía es bella y es gloriosa y es triste

... ..
Vuelo fugaz del hombre cuando eleva su vista y transforma sus labios en gigantescas alas de palabra armoniosa: Salvación de suicidas.

La paradójica analogía del chopo con los pájaros:

... Pero es bella su boca todavía y en la sangre acabada de sus hojas mejores podéis sentir, con júbilo, cómo guarda silencio.

El desvelamiento del misterio, centrado en la arquetípica sonrisa de Gioconda, que no está detrás, sobre, ni en el labio, sino:

Es esa flotación inesperada, ese brillo fortuito que a nadie, a todos, hacia ninguna cosa, pertenece lo que vive en el aire: estremeciéndose.

Las yemas de un árbol, la Habana vieja, las ruinas de una arquitectura colonial —ambos temas tocados en su última novela—, los cabezudos y gigantes —nótese la inversión del sintagma tradicional—, el mundo de la naturaleza, el preste Juan (del que *nada importa que el mito sea falso. / Imaginé tan bella esa mentira / que ¿cómo he de aceptar / a tan necia verdad sustituyéndola?*), el cazador, la respiración, la belleza (*A nada se parece la belleza: / su mundo es raro y propio. / ... Nunca se queda donde estoy. / La reconozco cada vez que pasa*), las palmeras, el arcoiris, el mar —tan recurrente en todo el libro—, confluyen en síntesis de lo que la existencia comporta: teatro-sueño:

..... fuimos
desdoblados histriones: somos muertos. El sueño que repite nuestra imagen es un telón de fondo: y nos actúa.

La cosmogonía de elementos tan dispares plasma la consistencia de la ficción y la inconsistencia de la múltiple y cambiante realidad. Todo ello plasmado con una tinta típica de la poesía surrealista. Las grutas del subconsciente se ponen de manifiesto muy especialmente a través de dos recursos de estilo: uno, el rompimiento del orden gramatical con variadas hipérbolas, y otro, la utilización de insólitas metáforas como

Ningún cuchillo ha escrito las alas de ese vientre aunque en la mano brote un áspero coral.

o aquella otra:

..... Y no es felicidad tener tanta fantástica negrura que parpadea el ojo en su ladrillo entreviendo perfiles de la muerte.

EL PADRE TERRIBLE

La muerte de Francisco Franco, acompañada del consenso en torno al fin de una época y, por lo mismo, al necesario comienzo de otra, tiene ya su rastro literario. No escribo pensando en la resurrección del Caudillo que propone el señor Vizcaino Casas, sino en un arco que va desde la delicada introspección de Carmen Martín Gaité (*El cuarto de atrás*) hasta el delirio funambulesco de Friedrich Dürrenmatt (*El plazo*). En él se inscribe este texto de Antonio Martínez Menchén (*), cuya mayor agudeza formal es proponer su propio género: una suerte de diario documental que se transforma en un testimonio de autoanálisis y es llevado al espacio de la literatura por una apelación a ciertas asociaciones de la memoria, que obedecen a un ritmo de contrapunto. Franco está muriendo y el escritor anota diariamente ciertos hechos. A su vez, evoca los comienzos de la época que anuncia su fin: el final de la guerra civil. Por su parte, dirige el discurso, en vocativo, a su mujer, hija de un ajusticiado por los franquistas en aquellos años. El hilo mnemónico recupera hechos intermedios. Indeliberadamente, como siempre ocurre cuando se levanta bruscamente una censura, los materiales reprimidos fluyen a borbotones.

La figura clave de este fluir es el Franco negado por los antifranquistas, el Franco interior de ellos mismos, el Franco figura de padre que asume las personificaciones del poder. «Padre terrible de todos, de quienes le aman y de quienes le odian. Cuántas veces esa rebeldía, esa hostilidad, esa furibunda militancia antifranquista no tenía otro origen que el del ancestral rechazo al padre primordial... ¡Qué horrible vacío deja la muerte de un Dios, aunque ese Dios no sea otra cosa que la proyección de nuestros fantasmas..., un mediocre anciano que se está pudriendo en una inmensa agonía!» (págs. 83-4).

En ese Franco agonizante muere casi toda la vida del escritor y las tensiones desgarrantes lo atraen hacia el júbilo por el final de la dictadura y hacia el luto por los fantasmas propios, recónditos, que se impone exorcizar. Se desploman unos años vividos día por día en la inautenticidad *kitsch* de un imperio de quincalla, estraperlo de cuerpos y de almas donde el pan de huevo se mezcla con los filmes de María Montes y el tabaco de contrabando con los desfiles de los

balillas: «...desfilan ahora ante mí, muertas sombras de mis años muertos, cadáveres de nosotros mismos que pasan a su cadáver...» (páginas 135-6).

Franco mítico, reprimido en la intimidad del adversario con un instrumento negador similar al empleado por la represión oficial, se alza, encarnando los prestigios de las leyendas fúnebres, a medida que el Franco histórico se apaga en un quirófano. La izquierda, con ritos simétricos a los de la derecha, prepara sus ceremonias: «Comienza a hablarse del champán. Uno de los tópicos de la izquierda, durante estos últimos años, ha sido el del champán para regar su muerte. En el país de la gran liturgia, la izquierda tampoco puede estar libre de supersticiones y de ritos. Las reuniones políticas tenían muchas veces el aire y el sentido de la catequesis... dentro de este ceremonial, el champán pasó a ser la bebida ritual del esperado día de acción de gracias...» (pág. 26).

Otro rito fúnebre que se impone es el banquete totémico. En una escena que sea, tal vez, la más aguda del libro, el autor y unos amigos marchan a El Pardo, a un restaurante que está a pocos pasos de donde el Caudillo se muere, y se entregan a un feroz almuerzo, observando que todos, a su alrededor, hacen lo mismo. «Es como si la proximidad de la muerte, la espera de esa muerte que ya parece inevitable, nos despertase el apetito y las ganas de vivir» (págs. 56-7). No sólo es una compensación a la ansiedad de muerte: también es una manera de incorporar al agonizante cercano, a esa vida de todos que se muere en él, para que siga viviendo en los supérstites.

La libertad del discurso permite a Menchén internarse en observaciones de tipo ensayístico, nunca demasiado desarrolladas, para no quebrar el nervioso ritmo del apunte narrativo. Rescato algunas de entre las más sugestivas. Esta apretada definición del franquismo como el régimen de «esa moral vergonzante del pequeño hidalgo que esparce migas de pan sobre su coleteo para que los demás no tengan noticia de su hambruna» es el que «exaltó como supremo valor la mediocridad ramplona —mesa camilla, cotilleo, julepe y parchís— de la pequeña clase media provinciana —funcionario de manguito, estanqueras, pensionistas, tenderos de ultramarinos, pistolas—: la clase en que se apoyó para man-

(*) *Pro Patria mori*, Legasa, Madrid, 1980, 137 págs.

Las huellas de Lorca—el surrealista— y sobre todo de Aleixandre, aunque en tono leve, se dejan entrever. Pero el conjunto tiene peculiar sello personal.

La segunda parte, *Sueños de Psique y Eros*, cambia de tono, aunque no de tema. Ahora el eje semántico fundamental es el amor, en superficie, porque en lo profundo la gravidez existencial sigue marcando el ritmo. Mientras que en la primera parte se presenta un conglomerado de elementos heterogéneos, en ésta el personaje mitológico Mirra articula la visión. Aquí los ecos que resuenan son los del petrarquismo y—sobre todo—los de los poetas pe-

trarquistas españoles del renacimiento. El tono refinado y exquisito, la alusión mitológica, las quejas de amor, etc., insertan a Pedro J. de la Peña dentro de la escuela intimista de la poesía actual que, por otra parte, tanto debe a Cernuda. Por ejemplo, el poema *Definición de identidad*, una queja del poeta ante el amor, sigue los parámetros clásicos—exceptuando el metro utilizado—de aquellos memorables sonetos amorosos de un Garcilaso, por nombrar a alguno. Pero el hecho no queda ahí, como el autor conoce la lírica barroca en profundidad, carga su estilo de barroquismo léxico, rememora los contras-

tes fuego-nieve, excita la sensibilidad o la inteligencia con violentos estímulos (uso de la sinestesia: *tus palabras son pocas ante tantos mensajes / que lanzan los sonidos, que aprisionan colores, / que reclaman perfumes, matiz, sabores, tacto*, se puede leer en el primer poema de la primera parte; así como en la segunda: *funde río con fuego, pon sonido a esa sombra*), y utiliza, en fin, una pretendida estilización embellecedora. Estos rasgos estilísticos que están en la base de todo el libro, llevan a configurar a De la Peña como un poeta que actualiza, fundiendo el sentimiento clasicista renacentista con el

tener los privilegios de la oligarquía» (pág. 20). O esta rápida definición del fascismo: «... una forma del pensamiento precientífico explosionando bruscamente como un volcán en un mundo dormido y confiado en la fe positivista del pensamiento lógico. El fascismo... busca, en un salto aterrador, el balbuceo mental del amanecer del hombre» (pág. 31).

¿Qué mayor elocuencia gráfica podría pedirse a una imagen de la posguerra árida y devastada que ésta (corresponde al convento donde estaban internadas, de niñas, la mujer del escritor y sus hermanas)?:

«En vuestro convento había un jardín. Un jardín pequeño, raquítico. El pulgón arruinó los rosales y el surtidor de la fuente hacía ya mucho tiempo que había enmudecido. En la taza redonda el agua tenía un color verde, maligno y triste a un tiempo; había un fondo blancuzco de lama y, sobre el agua estancada, las ovas mecían su piel leprosa» (pág. 29).

Un último ejemplo: esta imagen crítica del autarquismo mental propiciado por el *ancien régime*: «Su propio aislamiento se convirtió en el aislamiento nacional; y su paranoidismo nos transformó en una nación paranoica, una nación encerrada en sí misma, dispuesta a erizarse de espinas ante cualquier crítica exterior, desconfiada, recelosa y acorazada en su orgullo. Y era aquel orgulloso recelo el que estallaba en incontenible ira al pensar que nuestras propias miserias... se iban a difundir fuera de nuestras fronteras...» (pág. 65).



La muerte de Franco, el mojón fijado desde años y años como el convencional fin de un tiempo, atrae, por lo demás, unas ansiedades angustiosas y suplementarias, las que emergen de cualquier situación de cambio. Es un tema esbozado con austeridad en el libro, y ello permite que su inquietud recorra, subterráneamente, todo el texto. La prisa porque los hechos se desencadenen, la curiosidad por ver los nuevos tiempos, cara a cara, se confunden con el jadeo de quien está dominado por el pánico. La libertad, luminosa, vendrá a proponernos un salto sobre el abismo, la derogación de nuestras buenas costumbres de opositores al régimen, la caída de las acreditadas y queridas máscaras que nos han servido de rostros casi toda una vida. Es el terror del niño a la adultez, la angustia de la adolescencia. «Yo no sé si él lo hace bien o mal; pero nosotros no tenemos que preocuparnos. El lo hace todo. El se preocupa de todo. Y si ahora nos falta, seremos nosotros quienes tengamos que obrar y tomar responsabilidades, decisiones...» medita un *uomo qualunque* del franquismo (pág. 82).

Si crecer es emanciparse de tutelas, entonces la madurez es la orfandad: ésta la implacable moraleja que nos propone Menchén en su nervioso diario de un español expuesto a vérselas consigo mismo, tras cuarenta años de no ser más que la sombra de una grandeza ajena, que se daba por grande y por sombría sin rechistar. No en vano el relato alterna, en contrapunto, como dije al principio, los detalles de la agonía de Franco con la niñez en orfandad de las hijas de aquel ajusticiado de la cárcel Porlier. En las pequeñas rojillas marginadas por los cruzados vencedores hay la imagen de toda una generación cuya infancia duró descomedidamente bajo la férrea y arropadora protección del dictador.

Cuando caen las cadenas, el ruido metálico tiene algo de campanazo gozoso. Después hay un tambaleo y la sensación de no hacer pie. Por eso, llevando su escritura al extremo del sinceramiento, el autor renuncia a componer la previsible novela histórica. No lo podrá hacer, tal vez, la gente de su época, con las manos sumergidas en unas entrañas abiertas, aún tibias y pegajosas. Vendrán luego otros, ya debidamente extraños, a investigar. Mientras tanto, el deber del escriba actual es dar testimonio, en lo que cabe, minuto a minuto, de este difícil ejercicio que constituye el balbuceo de la libertad.

BLAS MATAMORO

barroquismo de estilo. Por ello su poesía es a la vez *intimista* y barroca, como modernista y actual. Trascendiendo todo ello, la eficacia estética trasluce una voz personal nacida de su vivencia existencial que le lleva a proclamar:

No creáis nunca más en los altos principios.
Esta es mi única ley: El sueño es libertad.
Arder en él es vida.

Finalmente, la tercera parte, *Forma de sonata*, es la más metafísica. El contraste del Ying y el Yang, de lo mascu-

lino y lo femenino, bajo los símbolos del caballo y las estrellas, conduce al *vacío vacío* de la poética existencial de Pedro J. de la Peña:

Algún día final la historia opera:
Su luz no alumbra más.
Se pierde su memoria por el tiempo.

La galaxia de nuestra poesía actual tiene una estrella más en su firmamento. Pero teniendo siempre presente que

... las estrellas son como nosotros:
son ecos de este mundo.

JOSE ROMERA CASTILLO

EL SIMBOLO EN LA FANTASIA

ADOLFO BIOY CASARES: *El héroe de las mujeres*. Ediciones Alfaguara. Madrid, 1979.

El misterio espanta y atrae al hombre con igual fuerza, por más que detrás de lo misterioso pueda hallarse el peligro, siempre el ser humano se deja atrapar por sus garras seductoras. Bioy Casares es

un narrador que a través de los años ha sabido navegar en esas oscuras y cautivantes aguas, siempre avanzando en favor de la corriente de la imaginación, dejándose conducir hacia el numen de lo misterioso. La obra de este gran escritor argentino —ya extensa y muy aplaudida— se coloca dentro del campo de lo fantástico, pero no sin dejar de matizar que no es la simple fantasía sin un basamento filosófico, que es la metafísica introduciéndose continuamente por los poros de la realidad, transformando esa materia que estamos acostumbrados a denominar realidad en sueño o en similares, pero a la vez presentando ese sueño, ese raro resultado de su alquimia, tal como si fueran las cotidianas escenas de todos los días.

La última publicación de Casares nos ofrece la posibilidad de apreciar algunas nuevas tendencias, o de descubrir que elementos que no estaban totalmente afirmados dentro de su obra se han consolidado, son ahora soportes, pilares de su narrativa. El símbolo siempre estuvo presente en la narrativa de este autor, pero nunca con la fuerza y la persistencia con que ahora lo demuestra y, sobre todo, con la habilidad con que lo maneja en esta ocasión. Si antes fue un mago que movía fantasmas, que trazaba extrañas historias que olían a irreales, aunque se preocupara de hacerlas pasar—a veces—por reales, ahora resulta mucho más difícil descubrir la delimitación de lo real y lo no real. Y es más clara la presencia y la importancia del símbolo.

Los ocho cuentos que forman este libro podrían ser leídos como historias normales, bien escritas, entretenidas, con un trasfondo de misterio, con una tendencia a conducir al lector hacia lo desconocido, lo insondable; pero la verdadera lectura, la lectura provechosa, tiene que ser en otra dimensión. Buscando lo que hay detrás de esos personajes, tratando de descubrir lo que encierran esos seres y esas situaciones. El símbolo, presentado poéticamente, es el quid de la cuestión en este último libro de uno de los más destacados narradores de América.

En el cuento que da título al libro es donde con mayor precisión y lucidez se aprecia la «maniobra poética» del novelista. Casares no sitúa a sus personajes en un mundo irreal ni los muestra sorprendidos por hechos no comunes; todo lo contrario: deja transcurrir la historia en el plano más normal y, sin embargo, brota súbitamente lo extraordinario, el elemento que cambia la lógica común de las circunstancias reales, que trueca lo elemental en complicado, que obliga a la reflexión. En un pueblo argentino, un viejo estanciero, casado con una mujer joven y bella, acuerda con un ingeniero joven, que ha llegado recientemente al pueblo y que gusta, como él, de ver películas del Oeste, ir a la caza de un tigre del cual se habla continuamente. Van los tres —los acompaña la mujer del estanciero— con un aire de excursión, y el lector sigue estos hechos como si de una cacería normal se tratase. Solamente en las últimas escenas se descubre que el tigre es un seductor, que la esposa del hacendado no ha sido raptada por el tigre, como se entrevé por las declaraciones del viejo, sino seducida por un tal Bruno, que está simbolizado por un tigre.

UNA EVOCACION SIN MIRAMIENTOS

ENRIQUE PADIAL: 5 de enero. Ed. Marsiega. Madrid, 1980

Hoy, cuando la mayoría de los artistas tienen unas caras de ejecutivos intercambiables, es bueno, regenerador diríamos, encontrarnos con alguien que lleva en el rostro el carné profesional. Ver a Enrique Padial y adivinar su condición de artista es algo instantáneo, pues este excelente pintor granadino afincado en Madrid proclama con su presencia, sus gestos, sus hablarses y su indumentaria (sin que por ello sea sofisticado o extravagante), cuál es su quehacer gustoso, como diría Juan Ramón. Se trata simplemente de llevar los adentros a flor de piel. Quizás por esto Enrique Padial, que es un artista plástico, como queda dicho, ha sentido la necesidad de escribir un libro. Pero no un libro de arte o sobre su arte, no; ha escrito un libro de recuerdos, en el que si bien de vez en cuando aparece un ramalazo de nostalgia o de melancolía, lo que predomina en él es la ironía y el sarcasmo, aunque aparentemente la jovialidad y la gracia sean la envoltura que le da el tono expresivo.

Francisco Izquierdo, también granadino y buen pintor y escritor, ha puesto a 5 de enero un sabroso prólogo, en el que reconoce: «Los que hemos sido felices dejando en el tintero tantos momentos desagradables, y tantos otros formidables, nos encontramos que Enrique Padial, ahora, rellena los entrerrenglones del olvido y nos muestra una Granada que muchos quisieran borrar y que muchos quisiéramos recuperar. Por eso este libro trata de bajar al santo del cielo, y lo consigue, haciendo gordo al flaco de memoria.»

Sí, así es efectivamente, porque el libro, el memorial de Padial, es algo más que una *guasa*, que un pitorrearse de caciques, loteros, obispos y frailes, putas baratas, mutilados, legendarios sepulcros regios, cancioneros, fanáticos, beatas, futboleros, letanías y ripaldas, etc., y aunque lo es, también en su contexto, es sobre todo una evocación a fogonazos, sin miramientos ni remilgos, de una ciudad andaluza durante los años de la posguerra, en la que una inquieta vida transcurre llena de picos anímicos y de picores en la sangre, desde la infancia a la juventud, asomada y expectante, como en un balcón, viendo pasar todo lo que sucede y hasta lo que no acontece. Quien ha sido niño y mocito en similares circunstancias o parecidas condiciones entiende y asume las estampas que Enrique Padial refresca describiéndolas con desparpajo y un personal retintín, pues son compartibles vivencias en el tiempo y las ideas, por ser básicas en la crianza y el desarrollo de unas vidas pa-

El cuento no decae en absoluto; el hecho de que haya un raptó determina tensión, y el descubrimiento, en la última página, de que ha sido Bruno el seductor no hace sino obligar a confrontar todo lo sucedido esa noche del asalto del tigre, con la conversación que sostienen el hacendado y el ingeniero. Pero hay otro detalle que confiere mayor profundidad y atractivo a la historia. El ingeniero suele soñar escenas que luego se van a realizar y las anota en cuanto despierta para que no se le olviden. La noche del raptó el ingeniero sueña que se va a producir, e incluso observa (durante el sueño) que el tigre o Bruno lleva a la mujer —Laura— de la cintura. Esto se produce de inmediato, tal como él lo ha soñado, pero prefiere callar para no herir al marido burlado. Más tarde, en la conversación final, el hacendado confiesa la versión que ya el ingeniero ha soñado.

En «De la forma del mundo» Casares nos ofrece la actitud de evasión o de fuga de un estudiante, fuga de sus obligaciones, de sus deberes como estudiante. Es un muchacho que no ha nacido para los libros, y que busca continuamente pre-

textos para justificar su falta de interés. La historia de unos contrabandistas, de un túnel que lleva de Buenos Aires a Montevideo, de una mujer que conoce en la capital uruguaya, que hace pensar en un sueño, en algo irreal, no es sino la simbolización de esos pretextos buscados por el estudiante. La forma de presentar el espíritu de hombre que no asume su compromiso con la universidad. Toda esa misteriosa historia deja de tener, de pronto, importancia y nos encontramos al estudiante sin carrera, convertido en uno del montón, víctima de su desafecto por el estudio.

La historia de «Una puerta se abre» es cruel, simboliza la tragedia de dos que deben soportarse sempiternamente. Almeyda está al borde del suicidio y recurre a un médico, quien aconseja dormirle artificialmente por un tiempo, llevando a cabo la operación. Pero el marido, al despertar, tras haber transcurrido varios años, no puede evitar su horror descomunal al encontrarse nuevamente con Carmen, quien también ha recurrido al mismo médico y ha dormido durante el mismo tiempo que Almeyda. El ingrediente del humor

ralelas, de unas vidas sujetas a unos decálogos sociológicos, políticos y costumbristas, que solamente se miden en toda su dimensión y desfase cuando los años forman su decantación.

5 de enero—el título responde al día del nacimiento del autor al unísono de su hermana Güica—, es, por otra parte, un texto para releerlo como se mira un cuadro por segunda vez, es decir, fijándose ya en los detalles. Y desde algunos tipos que lo recorren a las anécdotas que lo florecen, los pasajes refulgen en su amenidad y regocijo, entremezclados con alguna que otra malafollá característica del lugar y de la época, que en su retina de pintor Padial ha sabido conservar con fidelidad y persistencia. El libro, en este aspecto, es como un oleaje o como un borbotón de fuente, a trozos se hace retahíla y a párrafos toma forma de narración, de descripción realista y solanesca, con el ingrediente del chiste con retranca, de la canción pícaro, de la crítica social que se resume en un taco o en un refrán.

Hay igualmente que reseñar las actitudes literarias de Padial. Ya hemos apuntado antes que escribe con desparpajo, con son propio; pero es obligado añadir que además posee cierta capacidad expresiva, que pone en función un vocabulario abundante, en el que el argot popular tiene apropiada utilización. Naturalmente, no es un profesional de las letras y no se le puede exigir un rigor estilístico ni formal a su relato, pero quizá por esta misma causa, por su redacción un tanto «naïff» y a ratos estrambótica, tiene intrínseca una espontaneidad que lo distingue del formulismo al uso y al abuso en los libros de memorias.

Enrique Padial ha ilustrado su escrito con unos dibujos a la par simbólicos y festivos, en los que se revela su arte y su imaginación pictórica, su valía artística atravesada de un surrealismo iluminado y saltador, con toques fauvistas y expresionistas, alquimista casi, pues mezcla en su línea sinuosa y grácil la máscara y la realidad, hasta lograr el retrato trágico-cómico, peripuesto y satírico, que complementa cada capítulo.

Así es este libro fuera de cacho y de capacho, un cartapacio donde Padial ha tratado de quedarse tranquilo contándonos lo que le bullía por las pajarillas y la cabeza, el chava que fue en su Granada natal y la Granada natal que vivió intensamente. 5 de enero es, en definitiva, una confesión sin escamoteos de índole alguna, por lo que la vivencia y la moral de un hombre están plasmadas abiertamente sin achararse por nada y sin escabullirse de ningún compromiso, echándole cara y valor, vergüenza y desvergüenza, como corresponde al talante de un fino e inteligente cachondo mental, de una persona más clara que el agua y con el pelo colorao como aquella «Caoba» del fandango.

M. R. R.



LA OPORTUNIDAD PERDIDA

SILVIA BURUNAT: *El monólogo interior como forma narrativa en la novela española (1940-1975)*. Ediciones José Porrúa Turanzas. Madrid, 1980.

está bien dosificado, solamente aparece en los últimos instantes del cuento y no se hace cargando tintas, sino presentando el desenlace de la forma más sobria posible.

Las historias que Bioy Casares cuenta en este libro tienen dos dimensiones: la de primera fila, o la que el lector ve sin ningún esfuerzo, y la que simultáneamente se va produciendo detrás de ese escenario común y corriente, que no es sino el símbolo de lo que acontece bajo la débil piel de la realidad.

CARLOS MENESES

La primera impresión que se recibe al examinar el plan de este estudio es que nos encontramos ante un trabajo bien planeado. Los dos primeros capítulos sirven de introducción; el primero comprende la exploración de los aspectos técnicos, tanto del flujo de conciencia como del monólogo interior, y como fondo teórico, de las teorías de Bergson y de Freud, primero, y después de los procedimientos novelísticos que siguen Joyce y Faulkner. El segundo capítulo versa sobre la aparición del monólogo interior en España. Lo siguen tres capítulos dedicados al examen de la obra de Cela, Delibes y Juan Goy-

tisolo. En el sexto capítulo se agrupan con carácter secundario doce novelistas: Aub, Ayala, Quiroga, Laforet, Martín-Santos, Ferrer, Matute, Benet, Grosso, Martínez Menchén, Marsé y Carrascal. El último capítulo recoge unas «Conclusiones». El libro se cierra con una lista cronológica de novelas y una sección bibliográfica. El plan, muy de tesina doctoral, es ciertamente prometedor. Sin embargo, pronto se cae en la cuenta que la selección de autores representativos del monólogo interior deja mucho que desear. La preferencia por escritores archiconocidos (Cela, Delibes), aunque secundarios en importancia por lo que al tema tratado se refiere, resulta caprichosa. Tratándose del monólogo interior, ¿por qué incluir a Max Aub y no a Rosa Chacel o a Botella Pastor? ¿Es lógico estudiar *Nada* o *Fiesta al noroeste* y silenciar novelas tan interiorizadas como *La circuncisión del señor solo*, de Leyva, o *Retahílas*, de Martín-Gaité? Igualmente caprichosa es la atención prestada a novelas deleznable (quince páginas para analizar *Parábola del naufrago*), mientras que se pasa como sobre ascuas al tratar obras clave (*Volverás a Región* se despacha en tres páginas).

El criterio de selección bien pudiera disculparse, pero lo que resulta inexcusable, por su falta de rigor, son otros defectos mucho más serios.

Para empezar nos encontramos con que el «capítulo primero» está tejido a base de textos ajenos sin una apropiada identificación. El procedimiento de dar una nota diciendo «véase» o «ver» no es válido como reconocimiento; es únicamente una forma de proporcionarle al lector una referencia ocasional para que amplíe sus conocimientos si lo desea, pero aquí se emplea casi exclusivamente como identificación directa del material citado. Y esto no es lo más grave, por lo que a la originalidad se refiere: lo peor del caso es que acá y allá en el resto del libro nos encontramos con paráfrasis tan obvias sin identificación que equivalen a una apropiación, cuando no se trata de plagios sin paliativo alguno. Pueden servir de muestra las líneas tres a cinco de la página 122, que son paráfrasis de la página 215 de *La novela española actual*, de José Corrales Egea; en cuanto al plagio, véanse las páginas 116, 117, las últimas cinco líneas de la 138 y la página 139, donde se incluyen párrafos íntegros sacados de las páginas 56, 455, 458, 495, 496, 501, 502 y 505 de *La novela social española*, de este autor.

Volviendo al «Capítulo primero», la exposición de lo que constituye el flujo de conciencia y sus diferentes técnicas resulta útil, es de interés, aunque se enreda innecesariamente por la intermitencia de las explicaciones, por un coger-dejar-volver-a-coger que desorienta al lector. Algo parecido ocurre al llegar a las «Conclusiones», donde no se concluye nada, sino que se vuelve a explicar la evolución del monólogo interior, ya tratada en el «Capítulo II».

En la crítica artística existen dos grandes peligros: el de no ver nada y el de ver demasiado. El exceso de dioptrías se caracteriza por la tendencia a las afirmaciones gratuitas, a las interpretaciones caprichosas, no meditadas; con frecuencia la explicación corresponde a lo que se quiere que sea, no a lo que es en

realidad. Por desgracia, el caso que aquí nos ocupa cae a veces en este peligro: por ejemplo, en el descubrimiento de símbolos. Así tenemos, en *Reivindicación del conde don Julián*, que la habitación de Julián «simboliza su interiorización, la oscuridad, la conciencia universal o el ser absoluto. Esta conciencia está representada por la vagina» (p. 132). La habitación es, me parece, un punto de referencia con valor estructural; en el texto, que yo recuerde, no hay signo alguno que apunte en dirección simbólica. Pero aun suponiendo que la intención sea simbólica, ¿qué sentido o qué asociación interna puede prestar cohesividad al trinomio Julián-conciencia universal-vagina? Luego, para redondear la desdichada interpretación de esta novela, se afirma que «constituye un psicoanálisis de toda la historia de España» (p. 142). Pero ¿es posible? Uno creía que el psicoanálisis era el método de investigar los procesos mentales de una persona para tratar sus desórdenes. Y, ya en este plan, no sorprende que se le atribuya a Goytisolo la invención de «diversas palabras que enriquecen la lengua castellana» (p. 154), como «tercermundista, novelable, grupúsculos». La frase escrita al alimón da la impresión de que la autora no ha pensado bien lo que dice. Es la única conclusión que se puede sacar al leer declaraciones como la siguiente: «El espejo que deforma al narrador es un símbolo de la propia España, paralelepípedo como ella» (p. 72). La frase es altamente cuestionable, porque un espejo no puede deformar al narrador ni puede ser tampoco símbolo de España, porque un espejo no puede ser un paralelepípedo (en ese caso sería seis), sino

un paralelogramo, y porque España ni es paralelepípedo ni paralelogramo.

Las opiniones acertadas, y las hay en este libro, quedan rebajadas por otros errores y flagrantes contradicciones. Empezando por el título del libro, que resulta tan pleonástico como un subir-para-arriba o un bajar-para-abajo, pues qué otra cosa puede ser el monólogo interior en una novela sino una forma narrativa. El pleonismo en sí carece de importancia si se hubiese quedado en eso, pero luego se afirmará que existe una «diferencia principal entre una novela narrativa y una de *stream of consciousness* (p. 16), con lo cual entramos en el terreno resbaladizo de las contradicciones con caída de bruces, pues si la novela es «narrativa» (otro pleonismo) y forma parte de ella el monólogo interior, según se nos anunció en el título, ahora tenemos que la novela del flujo de conciencia no es narrativa, aunque el monólogo interior sea una de las técnicas características de esa novela, según se explica poco después (pp. 16-19), que si no es narrativa, ¿qué puede ser?

Destaca por su doble carácter erróneo y contradictorio la afirmación de que «*Reivindicación del conde don Julián* y *Juan sin tierra...* contienen una intención documental y social, no estética (*sic*)... La verdadera intención y el mensaje de estas novelas españolas de los últimos años es social e inclusive semejante... a las novelas de denuncia social de los años cincuenta» (p. 52). Muy señora mía, las novelas de la segunda época de Goytisolo son radicalmente diferentes de la época del realismo objetivista, su elaboración estética es de extraordinaria complejidad. La gracia del caso es que unas ciento sesenta páginas después la autora se con-

tradice graciosamente, al decir que Goytisolo «descarta el realismo objetivista que debe ser sustituido por una realidad diferente» (p. 217). El hecho es que la autora no parece entender muy bien la cuestión de la literatura criticosocial, ni la del realismo objetivista, ni la de la novela desmitificadora, ni la de la novela antirrealista, ni lo que en ella misma dice tampoco. Véanse los comentarios sobre Martín Santos y la cuestión del personaje colectivo, donde confunde el concepto colectivo con el concepto representativo. Y otra cosa: la novela del neorrealismo no se escribe «sirviendo de pretexto a reivindicaciones secretas» ni se «compromete en (*sic*) un arte naturalista y ardiente» (p. 50).

No creo que sea necesario decir nada de los errores de información, como la fecha de aparición de *El capirote*, que no es 1974, sino 1966; ni de nomenclatura, pues la revista *Torre* es *La Torre*; ni de esa ensalada muy *mod* de inglés y español («*puzzle* viviente», dos tipos de *motif*», «técnicas cinematográficas *camera eye*», etcétera); ni de esa inconsecuencia del «Capítulo primero», seguido de otros con numeración romana; ni mucho menos de la inocentada del apéndice, donde los años en que aparecieron las novelas se encabezan «Década de los años cuarenta», «Década de los años cincuenta», etc.

Sólo me resta añadir que la presentación del libro es excelente; la edición está hecha con el cuidado y buen gusto que caracteriza a las ediciones que imprime José Porrúa, uno de los mejores impresores que hoy día trabajan en España.

PABLO GIL CASADO

LA NUEVA LIRICA DE FERNANDO QUIÑONES

FERNANDO QUIÑONES: *Las crónicas inglesas*. Antoni Bosch, editor. Barcelona, 1980.

Parece ser que —¡todavía!— estamos lejos de un entendimiento ancho y hondo de la poesía española posterior a la guerra civil. Quien defienda lo contrario, vea la minúscula y desatinada recensión que, en sus páginas literarias dominicales, ha dedicado a estas *Crónicas inglesas* uno de los más conspicuos diarios del país. Compruebe después, el mismo supuesto contradictor, que Fernando Quiñones se halla escandalosamente excluido de las antologías, los estudios globales y monográficos y los «panoramas» que han venido haciendo inapelable criba y ufana exhibición de nombres y obras contemporáneos de nuestro poeta y de la ya considerable serie de sus *Crónicas*. (La excepción, tardía pero cierta—*Una promoción desheredada: la poética del 50*, de Antonio Hernández—, ha cumplido en una aproximación inteligente pero, a mi juicio, incompleta la consabida confirmación de la regla.) Tal exclusión—sea activa o pasiva—, rebasando las proporciones, discutibles y finalmente salvables, de una mera *injusticia*, constituye un

grave error de conocimiento y de criterio, operante a dos niveles: uno, inmediato, de infravaloración de una obra nutrida de soberanos logros, y otro, superior, yo diría que más *importante*, de inadvertencia de toda una concepción (ideación y creación) de la poesía. Error carencial, por tanto, que no sólo desatiende la *especie* poética en que los poemarios de Fernando Quiñones consisten, sino que, además, desconoce el *género* de poesía que esos poemarios suponen y realizan. Vale decir: la crítica pontifical no ha sabido percibir una *calidad* y, lo que es peor, tampoco ha sabido captar ni comprender una *naturaleza*. Así, ha empobrecido lastimosamente su propio trabajo, tanto por dejar de considerar una obra particular muy valiosa, cuanto por no descubrir y explicar, como debiera, un planteamiento del hecho poético y una poematización concomitante, originales, únicos en lengua castellana —creo yo, y diré por qué—, y por lo mismo enormemente interesantes.

Un análisis medianamente ambicioso de la obra poética de Fernando Quiñones, aunque se limite a uno solo de sus libros—caso del presente comentario—, debe empezar, pues, para concentrarse desde el *género* hasta la *especie*, por una elucidación del sentido y del desarrollo natural de la obra toda,



y más especialmente de la correspondiente a la fase de madurez, esto es, de las *Crónicas*. Como se sabe (como *debería saberse*), tal fase de madurez principia en 1968 con las *Crónicas de mar y tierra*, tras una primera fase de tanteo y adueñamiento de los medios expresivos, entre adolescente y juvenil, a la que había puesto fin, en 1964, el poemario *En vida*, premiado un año antes con el Leopoldo Panero y reeditado en 1974 con adiciones y supresiones de poemas que el poeta estimó oportunas. Es el poeta mismo quien, en una «Nota en 1973» de la reedición de *En vida*, juzga con impecable lucidez este libro y toda la «primera época» (términos suyos) de su poesía: «Resuenan en él, en cierto modo y creo que a buena distancia, Antonio Machado, Juan Ramón Jiménez y, en instantes, Cernuda, definitivos e inmejorables verdugos, por las fechas aquellas, de las flaquezas estetizantes, la versatilidad o el amor a la sorpresa que, acaso necesariamente pero no menos apreciablemente, obstruyen mi quehacer poético inicial.» Párrafo que nos sirve, por lo que dice y por lo que da a entender, para noticia y caracterización, a la vez, del trabajo poético de Quiñones en casi una década y media, trabajo que cristalizó en los poemarios *Cercanía de la gracia* (1957), *Ascanio o libro de las flores* (1957; publicado meses después del anterior, pero compuesto, en parte, de poemas escritos en 1950-1952 y, en parte, de otros poemas de los años subsiguientes, incorporados, tras algún «tratamiento», a *Cercanía*), *Retratos violentos* (1963) y el mentado *En vida*.

Curiosamente, el único poema de *Ascanio* que va fechado en 1955, el titulado «El veloz», y que cierra el libro, marca con bastante anticipación el punto de inflexión de la poesía de Quiñones—como bien supo ver José Hierro, quien en «Unas palabras» epilogales a *Las crónicas de mar y tierra* (1968) dejó un texto crítico imprescindible para la cabal intelección de la «segunda época» de la poesía de Quiñones—. Hay en «El veloz», según Hierro, mayor soltura rítmica, más vida próxima, «una lengua más hablada que escrita», un abandono del consonante «para narrar con aparente naturalidad». Importan estos rasgos porque son precursores de un desnudamiento poético en el que «los elementos narrativos y reflexivos se adueñan de la composición», de una peculiar composición cuyos protagonistas «son el hombre y el tiempo: es el hombre inmerso en el tiempo». Prosigue Hierro, perspicaz: «Borrar las fronteras del tiempo, dejarlo palpitando en nuestras manos, es uno de los hallazgos de estos poemas. Para ello, Quiñones se vale de una estructura compleja en la que alternan... textos propios y ajenos, el presente y el pasado, transparentándose y superponiéndose sucesos vividos y evocados. Y todo ello se sucede sin solución

de continuidad...» No cabe mejor descripción de la hechura poemática correspondiente a la «segunda época» de esta poesía, época que hoy sigue felizmente abierta y que está jalónada por sucesivos poemarios de *Crónicas: De mar y tierra* (1968), *De al-Andalus* (1971), *Americanas* (1973), *Ben Jaqan* (1973; en realidad continuación de las *De al-Andalus*), *Del 40* (1976) y las recientes *Inglresas* (1980). En la serie de *Crónicas* se han intercalado dos colecciones de miscelánea poética, *Circunstancias y acordes* (1970) y *Memorándum* (1975), que contienen diversos homenajes y anticipos y/o reiteraciones de motivos de las *Crónicas* mismas.

Ahora bien, el proceso de desindividualización, de apartamiento de la autorreferencia (estética y existencial), de asunción de una Historia y una Alteridad, que las *Crónicas* llevan adelante pluralmente (porque plural es el frente de atención del poeta en situación y en transcurso), sobrepasa con mucho, de una parte, la más o menos patética consideración de la temporalidad del hombre, y de otra, la formulación simplemente narrativa (o incluso narrativo-reflexiva) de la emoción poética. En primer lugar, tanto aquella consideración como esta formulación, con su alternancia—que Hierro señala—de textos propios y ajenos, de presente y pasado, de lo vivido y lo evocado, concurren a suscitar y sostener una tensión crítica, en un modo *sui generis* de realismo testimonial y reivindicativo, de poesía finalmente—o primordialmente—«comprometida». Este modo de realismo, de compromiso, va mucho más allá, en raíces y en vuelo, del realismo y del compromiso usuales en los poetas de la generación—o promoción—de Quiñones. Y, desde luego, más allá de hacer que todo lo alternado «parezca uno y lo mismo, materia eterna de solidaridad y de amistad», como afirma Hierro. En segundo lugar (pero de importancia capital), el proceso de que hablo más arriba establece—y de ahí la originalidad, la unicidad sustanciales de la poesía en que se consuma—nada menos que una nueva lírica (si es que lo «lírico», lo «épico», e incluso lo «dramático» en cuanto dialéctica/pasión puede ser categorizado exclusivamente como tal en esta poesía de la «nueva sentimentalidad»).

A este punto es, justamente, al que yo quería venir a parar. Antonio Machado, en sus meditaciones sobre el porvenir de la lírica, pone en boca de Jorge Meneses el aserto de que «el polo individual del sentimiento», centro de la lírica moderna (desde el romanticismo hasta el simbolismo, dice Meneses; yo añadiría, a despecho de la pretendida «deshumanización» orteguiana, las «vanguardias» y, por descontado, el surrealismo), es un obsoleto «lujo del hombre manchesteriano». Añade Meneses Machado que «el sentimiento ha de tener tanto de individual como de genérico, porque todo sentimiento se orienta hacia valores universales o que pretenden serlo». Y más adelante: «Hay una crisis sentimental que afectará a la lírica y cuyas causas son muy complejas... Con la ruina de la ideología romántica, toda una sentimentalidad, concomitantemente, se viene abajo... Una nueva poesía supone una nueva sentimentalidad y ésta, a su vez, nuevos valores.» Pues bien, yo creo que este haz de ideas machadianas califica y determina la poesía de las *Crónicas*, de Quiñones. Huelga llamar la atención sobre la novedad, la singularidad y la entidad de esta poesía así entendida y valorada. De *Las crónicas de mar y tierra*, decía Hierro en el epílogo ya citado, escrito cuando la serie de las *Crónicas* no había hecho más que arrancar: «... pro-

pician caminos diferentes a la poesía española en general». Efectivamente. Y pasma observar que esto no haya sido reconocido ni magnificado como *vere dignum et iustum est*. Asimismo pasma que no se haya reparado en lo siguiente. En el diálogo machadiano, Mairena sugiere a Meneses que la sustituta de la periclitada lírica romántico-simbolista sea «una posible lírica intelectual» (alusión a la «poesía pura» y similares, que Meneses completa al responder: «Tal vez sea ésta la hazaña de los epígonos del simbolismo francés... Pero este camino no lleva a ninguna parte»); el hecho es que a la «posible lírica intelectual» sucedió, en el intento de sustituir «el polo individual del sentimiento», una lírica-épica igualmente abocada al fracaso (aciertos parciales de grandes poetas, aparte): la sedicente «poesía social» —con las diversas modalidades de poesía «realista»—, que no es una «nueva sentimentalidad», sino el pobre resultado de apriorismos doctrinarios, ajenos al ser y al estar de la poesía. Importaría mucho aquí sentar las diferencias entre lo «social» y lo «convencional» y demostrar cómo es lo convivencial el eje de la «nueva sentimentalidad» que constituye y configura las *Crónicas*, de Quiñones, pero tales empeños exceden los presentes límites; queden sólo apuntados hasta mejor ocasión.

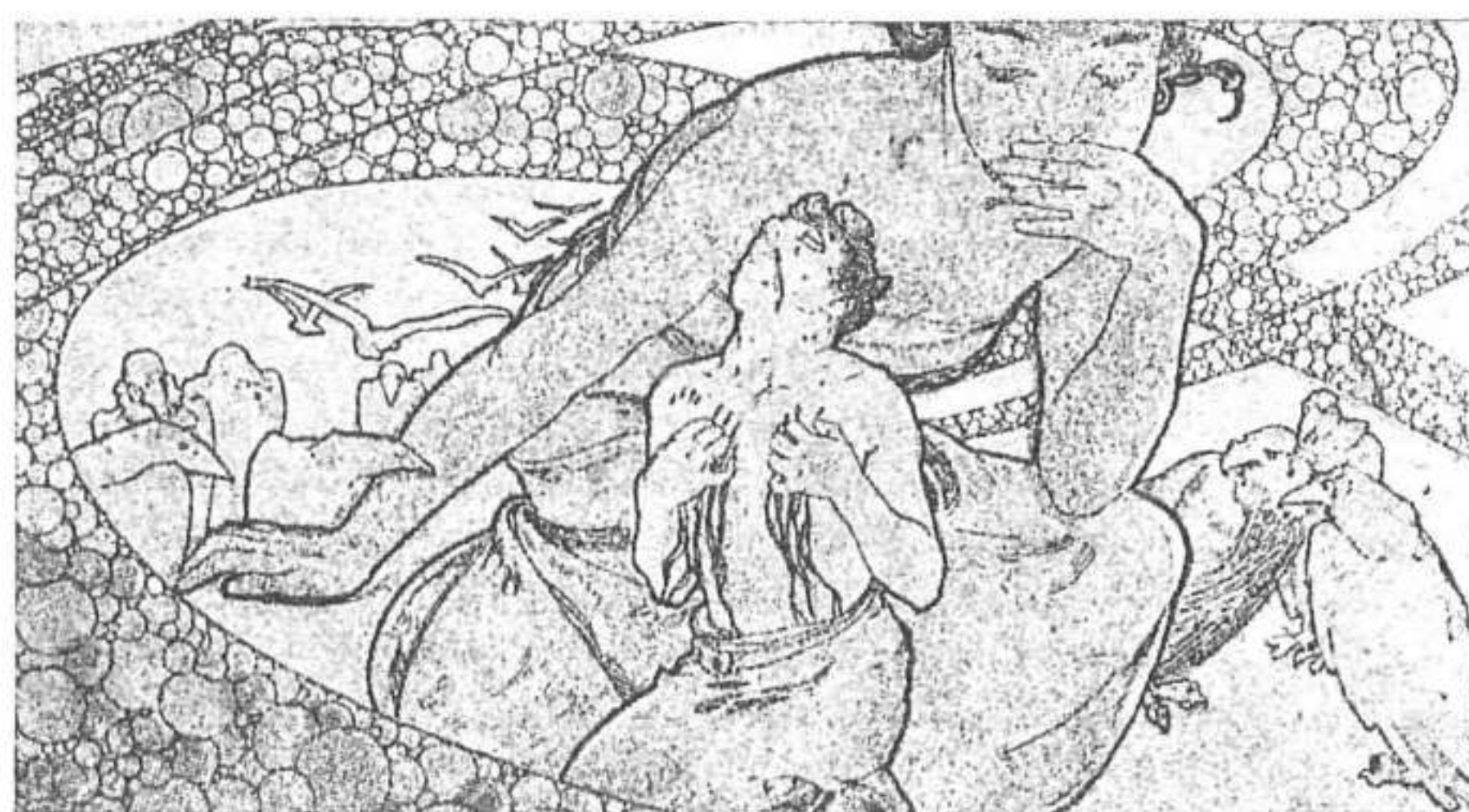
Es inexcusable, en cambio, hacer algunas precisiones relativas a los antecedentes. El propio Quiñones aduce varios: Pound, Eliot, el poema *El conquistador*, de Archibald McLeish (que él mismo ha traducido), y los poemas históricos de Ernesto Cardenal. Hierro, que discute la influencia de Cardenal, añade, por su parte, las de Cernuda de *Quetzalcoatl*, el Juan Ramón de *Espacio* y el Luis Rosales de *La casa encendida*. Veamos. Las influencias de Pound y Eliot son señaladas por Quiñones como concernientes al manejo de textos incorporados y a la concepción del poema histórico. No me parece que pasen de ahí: la «objetivación de sentimientos», propia de la tradición sajona y de sus seguidores (Juan Ramón y Cernuda en los poemas mencionados y en otros, aunque no en toda su respectiva obra) no puede ser identificada con la fusión de voces, de tiempos y de tonos con que Quiñones canta y cuenta la emoción y el sentido de su nueva sentimentalidad. En cuanto a Rosales, *La casa encendida* y después *La almadraba*, son, en sustancia, una traslación de la experiencia a la memoria, una proyección del vivir en el tiempo —procedimiento de raíz metafísica que veo lejano del *poetizar* de Quiñones, no categorizante—. Cardenal me parece más puramente narrativo y más directamente denunciador. Y me permito traer dos nombres más, uno como antecedente, el otro como contemporáneo paralelo: Cavafis, que, sin embargo, no hizo otra cosa —y la hizo muy bien— que trasponer a un período histórico «conveniente» una determinada actitud vital; Vázquez Montalbán, que revive con intención crítica toda la mitología infracultural que ha determinado la *educación sentimental* del poeta en una descompuesta situación histórica.

Si uno de los polos de lo convivencial es, en todas las *Crónicas*, la condición y la cosmovisión andaluzas del poeta Quiñones, operantes en correlación con una geografía o una historia (o con ambas a la vez), en *Las crónicas inglesas* el eje de lo convivencial va, como el título mismo anuncia, de lo andaluz a lo inglés. «Una antigua y más bien inexplicable atracción hacia Inglaterra», dice el poeta en la «Nota» introductoria; y en esas palabras

se percibe ya la existencia de una dualidad afinidad-conflicto como elemento tensional del desarrollo poético que la «atracción» hacia la cultura y la vida anglosajonas ha venido a rendir. Tal dualidad se hace más visible en aquellas partes del libro en las que predomina lo histórico-épico de sujeto colectivo, a saber, la «Crónica de Robin Hood» (centrada en el famoso proscrito, pero extendida a toda una época e incluso —sistema de referencias característico, ya se ha dicho, de todas las *Crónicas*— al mundo contemporáneo y próximo al poeta) y las «Crónicas y reflexiones en Charing Cross sobre La Invencible», y menos visible, prácticamente nula, en la parte del libro en que lo lírico se alza (después veremos desde dónde) en constituyente y atmósfera del poema, a saber, en las «Diez libertades», que ocupan la zona central, el cogollo del poemario.

No he escrito «cogollo» al azar. En la «Nota» preliminar, Quiñones atribuye certeramente a *Las crónicas inglesas* «una estructura vegetal, como de alcahofa o alcaucil que decimos los andaluces», conforme a la cual corresponde «una turgencia más recia» a los poemas del principio y del final del libro (respectivamente, los de Robin y los de La Invencible), una turgencia «intermedia» a los históricos de «Tiempos y elegías» y a los autobiográficos de «Cuaderno personal», y la más delicada a las «Diez libertades» (versiones «tan subjetivas como fragmentarias» de poesía inglesa) que forman el cogollo del libro. Es muy importante advertir la gradación, hacia el centro del conjunto, en el sentido siguiente: épica-historia de sujeto colectivo y trasfondo crítico, épica-historia de sujeto individual y trasfondo lírico, lirismo «puro». Y más aún, advertir que el lirismo no se sitúa en el poeta mismo (cuyo «Cuaderno personal» está concebido como «de turgencia intermedia», en paralelo a las experiencias personales ajenas, recogidas en «Tiempos y elegías»), sino «objetivado» en composiciones líricas inglesas que se traducen o se parafrasean. Hay que añadir que en los poemas «exteriores», «de turgencia más recia», no sólo se dan las habituales interferencias o alternancias entre textos propios y textos documentales y entre sujeto del poema y vivencia del poeta y entre texto propio y texto ajeno documental, sino también entre lo narrativo y lo descriptivo-lírico; así, por ejemplo más brillante y de más conseguido efecto, la admirable descripción de un cuadro de Turner al final del poema VII de La Invencible.

En esta configuración general del libro, son de destacar algunas cualidades que ya aparecieron en



anteriores colecciones de *Crónicas*, pero que en las *Inglésas* se presentan con mayor justeza expresiva y, consiguientemente, con mayor eficacia poética. Tales son: el sentimiento del paisaje, la observación de la realidad inmediata y su vivaz traslación descriptiva (impresionante comienzo del poema I de *La Invencible*, con la llegada de un convoy del «metro») y lo que yo llamaría «sentimiento de lo vivencial», ya sea operando sobre un personaje poemático o sobre el poeta mismo, quien, por cierto no habla en primera persona más que en el poema titulado «Adagio romántico con ayuda de Eugenio de Nora» (véase cómo, incluso en esta ocasión, de mayor o total subjetividad, Quiñones «objetiviza» su propio mundo mediante la intercalación de ver-

sos ajenos). Por lo demás, el lenguaje coloquial, de uso imprescindible en todas las *Crónicas* por la naturaleza misma de éstas, es, en las *Inglésas*, reducido a áreas menos extensas y de cierta manera «ennoblecido» en la expresión fluyente y contrastante. Estoy por decir, para remate del presente comentario, que *Las crónicas inglésas* es, por cuanto queda esbozado, el más hermoso y más cumplido de los libros de Fernando Quiñones. Desde luego, y mal que les pese a los desinformados y a los obtusos, uno de los más importantes poemarios en lengua castellana de nuestros tiempos y una muestra señera de la poesía de la «nueva sentimentalidad».

ENRIQUE MOLINA CAMPOS

CON VOZ DE NIÑO

JULIAN SANCHEZ GARCIA: *Poemas niños*. Hijos de E. Minuesa. Madrid, 1979.

Consideramos la poesía como una forma de entender la vida o de enfrentarse a ella. La poesía es siempre un prisma subjetivo—a veces deformante— a través del cual se contempla la realidad; en este sentido, poesía y realidad, poesía y mundo, vienen a fundirse en la visión totalizadora del poeta, hasta el punto de que las actitudes adoptadas ante el mundo y ante la poesía han de guardar una absoluta correspondencia. Salvo en los casos, claro está, de los poetas ortopédicos, que sólo viven la poesía ante la mesa de su escritorio cuando se han enfundado el traje de faena de la retórica. En efecto, una determinada actitud ante el hecho de la poesía puede y tiene que ser clarificadora de unas pautas comportamentales ante la realidad exterior, y a la inversa. No sólo el poema ha de ser espejo del poeta; también el poeta ha de ser espejo de su poesía.

Ruptura de convencionalismos (pesado lastre desde el punto de vista de la expresión poética y siempre cercenantes desde el punto de vista de la intuición creadora) junto con una jovial iconoclastia literaria definen en principio la actitud de este joven autor frente al hecho de la poesía. Una iconoclastia que rompe no sólo con clisés formales y estructuras fosilizadas, sino con el propio latido profundamente humano de la poesía. Informalidad juvenil, pletóricamente juvenil y risueña, que desemboca en la utilización del lenguaje coloquial, en un permanente juego con la palabra, con el sonido, con la sintaxis, con el verso, con el poema entero. Una informalidad que no se deja aprisionar por tópico alguno, a no ser por el de la propia informalidad. Búsqueda de la sensación plástica lograda en poemas enantiomórficos o invertidos, afán de originalidad; y todo ello expresado siempre con sencillez, casi con ingenuidad, con una naturalidad que frecuentemente raya en prosaísmo.

Poesía que rezuma un espíritu vivaracho y jovial, poco común en las publicaciones de hoy día, y a la que es difícil rastrear antecedentes en toda nuestra literatura, más inclinada siempre al gesto grave, rígido y adoctrinador que al derroche de buen humor y de jocosidad. Habría que llegar hasta las raíces de la Edad Media para encontrar allí a un Juan Ruíz, arcipreste de Hita, o a un Quevedo, tres siglos más tarde, si tratásemos de buscar una postura tan desenfadada, una poesía por detrás de la cual pueda advertirse el rictus de una burlesca carcajada. También podrían buscarse antecedentes en el humor poético de las vanguardias de los años veinte.

Asistimos con este libro de Julián Sánchez García a la primera sonda experimental de un poeta joven en el que no es nada difícil advertir el peso de una comprensible inmadurez. Un poeta que no siempre consigue raspar de su expresión ese empalagoso rimel estilístico tan propio de la adolescencia, y que cae a veces en procedimientos aparentemente infantiles. Pero todo ello compensado por esa frescura, por esa viveza, por esa visión positiva y humorística, por esa ironía y, sobre todo, por ese prisma de potencialidades creativas que nos ofrece.

Poesía burbujeante, desenfadada, saltarina, que surge y desaparece con una brevedad de ráfaga, con un guiño burlesco, como simulando un raro juego de escondite. Un juego entre irónico y sarcástico, en busca siempre de esa chispa de humor no siempre conseguida. Un juego que se manifiesta a nivel de expresión en distorsiones lingüísticas, como la aliteración o el uso de ambigüedades oracionales. Julián Sánchez García juega con el lenguaje, lo desarticula y lo recompone a su capricho, bucea en sus más íntimos recovecos para buscar la frase original, la humorada inevitable. No se sumerge, en cambio, en las profundidades del corazón humano, sino que prefiere quedarse con la pura observación externa, con el detalle superficial, con lo intrascendente. Esto quizá se debe a la propia constitución de los poemas, cuya captación viene a asemejarse a la de un parpadeo: brevísima, parcial, incompleta, pero suficiente, en cualquier caso, para lo que su autor pretende.

Una poesía que se nos presenta despojada de todo tipo de sobrecargas, lastres, adulteraciones. El verso aparece sintetizado, exprimido hasta sus últimas posibi-

lidades. Embrión sólo, grano cribado de toda paja sobrante:

*Aventad el verso,
poetas del verso roto y el corazón
oscuro;
que quede sólo el grano.*

Esencia, desnudez, transparencia: cualidades sólo conseguidas tras haber golpeado sobre el yunque del lenguaje, tras haber aprendido a rechazar las apariencias, a penetrar el sentido, la verdad de las cosas:

*Oíd cómo criba el viento
inútiles palabras.*

No es lo más característico de Sánchez García, pero hay ocasiones en que ese afán suyo de iconoclastia y desmitificación se deja ganar terreno por inevitables oleadas de sentimentalismo, y es entonces cuando consigue sus mejores poemas, que vienen a impregnarse de verdadera seriedad poética, incluso de lirismo, aunque siempre con el contrapunto del deliberado prosaísmo que confiere a los versos un tono más bien pedestre:

*La noche me emboracha de recuerdos
de ti
al tiempo que vomita estrellas
y hace parir una luna.
Las palabras se rompen como las piedras
a fuerza de golpes (...).
Sólo perdura el silencio de los diálogos
y tu nombre.
Al alba le nace un sol.*

A veces ese optimismo impregnante, ese rictus irónico, esa semicarcajada burlesca, se torna en una mueca fría, en un grito de desamparo y desolación. Angustia, sangre y sílabas coaguladas en la boca. Sogas de cansancio alrededor de la cintura, de los pasos, y el desaliento atezando la garganta:

*No puedo más:
decid a los muertos que me entierren.
He arrastrado mi cadáver
por un camino
esperando...*

Pero esta oleada de tristeza queda inmediatamente olvidada y vuelve a cobrar vida esa actitud liberada de prejuicios, esa jocosidad original y fresca, esa sonrisa irónicamente abierta, abiertamente irónica. Y otra vez vuelve a cautivarnos el gesto desenfadado y jovial, la postura informal y desmitificadora ante una realidad ago-

biantemente estructurada, ante la inercia de un mundo que se despersonaliza y se ahoga dentro de la mediocridad de sus propios sistemas prefijados. Julián nos canta desde su juventud, desde su inconformismo, desde su pequeño universo sincero y transparente. Una obra ésta, la suya, a la que hay que situar en la dinámica creativa del aprendizaje, en la búsqueda de un estilo propio, original, en la línea experimental de un poeta que, como acertadamente señala Francisco Umbral en el prólogo, «está siéndose un poeta».

PEDRO A. GONZALEZ MORENO

EN TORNO A UNA REVISTA

DANIÈLE MUSACCHIO: *La Revista Mediodia de Sevilla*. Servicio de Publicaciones de la Universidad de Sevilla. Sevilla, 1980.

Danièle Musacchio, profesora de Literatura española y francesa en la Universidad de Alberta (Edmonton, Canadá), autora de una edición crítica del *Ocnos*, de Luis Cernuda, se ha preocupado de estudiar detenidamente los catorce números que, en su primera etapa—junio 1926-febrero 1929—publicó la revista *Mediodia*, de Sevilla, componiendo con los resultados de sus análisis

un libro que acaba de aparecer en la colección de bolsillo del Servicio de Publicaciones de la Universidad hispalense.

Al hacer la historia de las literaturas de vanguardia, ya habló Guillermo de Torre de la importancia que cobran las revistas en los giros decisivos o períodos cambiantes de la literatura y de cómo su verdadera, íntima historia, sólo puede escribirse cabalmente a la luz que vierten tales publicaciones por efímeras y minúsculas que sean o parezcan. Tan es así y tan bien se ha comprendido esto, que algunas colecciones de estas revistas del primer cuarto de nuestro siglo han sido reeditadas ahora en ediciones facsimiles. De hecho, las revistas literarias no volverán a conocer un momento de tan gran esplendor cuantitativo y de significación hasta la década de los cincuenta, otro período, sin duda, de giro y cambio en nuestra literatura.

UN MANUSCRITO DE CRISTOVÃO BORGES

The Cancioneiro de Cristovão Borges. Edition and Notes by Arthur Lee-Francis Askins, Paris, Jean Touzot, 1979, VIII-356-(2) pp. 27,5 x 19. Ecole Pratique des Hautes Etudes.

Arthur L. Askins, que ya en 1974 nos ofreció una cuidadosa transcripción y un cumplido estudio del *Cancioneiro* hispano-portugués de la *Hispanic Society of America*, vuelve sobre el tema con motivo del *Cancioneiro de Cristovão Borges*. Se trata de un precioso manuscrito que contiene ciento noventa y siete composiciones con claro predominio de las portuguesas, aunque incluya sesenta y tres en castellano debidas tanto a escritores lusitanos como españoles del siglo xvi. A falta de unos repertorios válidos de los manuscritos poéticos que se conservan en nuestras principales bibliotecas, aportaciones como la de Askins son tan valiosas por la información que facilitan como arduas para el propio editor a la hora de documentar los poemas y establecer atribuciones.

El códice no lleva noticia de quién fuera el compilador del *Cancioneiro*, pero como poco después su primer propietario conocido fuera Cristóbal Borges Peguas de Meireles, importante personaje de la judicatura portuguesa en la segunda mitad del xvi, su nombre quedó unido a este corpus poético. Parece ser que pronto vino el volumen a España, que a fines del siglo pasado anduvo en manos de Bartolomé José Gallardo y que, al cabo, lo adquirió don Antonio Rodríguez-Moñino, en cuya biblioteca hoy se guarda. Fue formado con seis pliegos de dieciséis hojas y uno de doce, que totalizan 108, de las que hoy se han perdido las dos primeras y tan sólo noventa y siete fueron ocupadas en la transcripción, que es toda ella de una sola mano.

Neste livro acharas piadoso lector obras dignas de seus autores, cujos raros engenhos

ellas estão mostrando, e qua grande seja a fama dos taes elles per suas obras. Conforme a esta premisa de compilador, la colección debería facilitar una visión general de los poetas más apreciados y del refinado gusto poético en el Portugal de mediados del xvi. Tales intenciones fueron a veces sacrificadas al interés personal por ciertos temas y otras al arbitrario aprecio que se hizo de las obras de algún poeta. Sin embargo, el lector moderno, y en mayor grado el estudioso de la materia, tendrá su recompensa en la posibilidad de realizar un examen crítico de numerosos textos sobre la lección que por ahora es la más antigua que se conoce.

Askins considera que este florilegio corresponde a tres períodos distintos de recopilación y transcripción, siguiendo gustos y criterios cambiantes, lo que le da el aspecto de tres colecciones en una. El primer grupo, que abre la antología, abarca los noventa y nueve poemas iniciales y refleja las premisas expuestas en el prólogo desplegando una consciente y madurada disposición de los materiales y prevaleciendo un criterio formal en la distribución de las obras espigadas. El segundo grupo está compuesto por noventa y una composiciones, de las que ochenta y siete son sonetos—treinta y ocho de Camões y cinco del jesuita español Pedro de Tablares—, a los que acompañan una pieza latina, dos en tercetos y una canción. Es patente ya el desequilibrio en cuanto a formas y producción de un solo autor, reflejándose asimismo en la temática una menor preocupación armonizadora. Termina la selección con un breve y apresurado grupo de seis poemas no acordes con los dos conjuntos previos, que parece simple acopio de piezas que llamaron la atención del colector.

No obstante las observaciones apuntadas, la recopilación es sumamente apreciable por la calidad general de las poesías elegidas, que cubre las dos vertientes, profana y religiosa, del gusto de la época con un amplio abanico de autores y obras. La superlativa presencia

Alrededor de *Mediodía*, dirigida por Eduardo Lloset Marañón, se aglutinó un grupo formado por Joaquín Romero Murube, Rafael Laffón, Juan Sierra, Alejandro Collantes de Terán y Rafael Porlán, todos, menos el último, sevillanos. Pero en sus páginas colaboraron otros poetas andaluces y no andaluces, entre ellos, y es lo más importante, todos los miembros de la que había de pasar a la historia con el nombre de «Generación del 27». Algunos con poemas que luego volverían a aparecer en sus libros con variantes sustanciales, por lo que puede decirse, como lo hace Danièle Musacchio, que en las páginas de la revista se muestra la famosa generación en plena gestación. Por eso, y aunque ciertamente no se trate de una revista de primera fila, como pudieran serlo *Revista de Occidente* o *Litoral*, *Mediodía* es importante, ya que además, al situarse en una encrucijada cronológica especialmente crítica, su

estudio permite, primero, corroborar la existencia de ciertas corrientes poéticas y su modo de existir, gracias a un conjunto de textos eminentemente variados, que incluyen al poeta mayor junto al poeta menor; segundo, porque permite descubrir —y esto es más importante— algunas características de la poesía de esos años que han pasado más o menos inadvertidas hasta el momento. Por ejemplo, uno se sorprende al ver con qué tenacidad se empeñan en sobrevivir ciertas manifestaciones del modernismo que, de atender a las historias de la literatura, se creerían desaparecidas por esas fechas. De la misma manera, se descubre un foco de poesía heredera del simbolismo, que se relaciona con la poesía pura pero que, en el fondo, se distingue de ella. Asimismo se ve, a través de las páginas de *Mediodía*, que la llamada poesía pura está muy viva, y que el ejemplo de Jorge Guillén era seguido por una

serie de poetas menores; que el verdadero gongorismo fue un juego momentáneo, pero que en cambio existía una poesía inspirada en Góngora que da lugar a lo que Musacchio llama un «gongorismo traspuesto»; que, al lado de estas manifestaciones de poesía tradicional, subsisten con enorme vitalidad los movimientos de poesía de vanguardia, algunos de los cuales, como el cubismo, el ultraísmo y el creacionismo, eran relativamente recientes, pero otros, como el futurismo, databan de hacía ya quince años; finalmente, que el surrealismo tuvo una gran vitalidad entre 1926 y 1929 y que inspiró a buenos poetas y con muy apreciables resultados.

Al considerar uno por uno a los principales poetas que colaboraron en *Mediodía*, Danièle Musacchio desborda en cierta medida el ámbito de su monografía y hace consideraciones críticas atinadas, que resultan especialmente interesantes cuando se trata de poetas menos conocidos y que, por lo mismo, no han sido objeto de estudios particulares. También resultan atinados sus comentarios a los artículos críticos y teóricos y, muy especialmente a los editoriales en que *Mediodía* expresó su ideario o... su falta de ideario. Queda muy claro, después de este estudio, que *Mediodía* no fue una revista de vanguardia, como se ha venido oyendo durante todos estos años, sino una publicación ecléctica, nada juvenil en sus maneras. En cuanto a su sevillanismo, resulta también de una índole tan difusa, que no llega a resultar definitivo. En este sentido, creo que alguna generación posterior, como la que se ha llamado del «cincuenta y tantos», tomó posiciones más claras no tomando expresamente ninguna; lanzándose al encuentro de un universalismo sin adjetivos y volviendo la espalda a la incorregible penuria cultural de la ciudad, que aún hoy no se decide resueltamente a sacudírsela.

M. GARCIA VIÑO

UNA BIOGRAFIA SINGULAR

HUGO EMILIO PEDEMONTTE: *Biografía de la poesía hispanoamericana*. Dirección de Publicaciones. Ministerio de Educación. San Salvador (El Salvador), 1980.

Cuando Hugo Emilio Pedemonte —crítico de probados conocimientos, además de poeta cálido y hondo— afronta la realización de esta *Biografía*, echa por delante algo que le preocupa poderosamente: su enfoque no convencional, es decir, su personal planteamiento, nunca ajeno a la crítica precedente, mas tampoco fiel a su dictado; así, Pedemonte se ha molestado en leer a los poetas antes que a sus enjuiciadores, con lo que su tarea asume una indudable responsabilidad, acrecentada por su criterio de valorar a cada lírico según sea su talla —su eco— nacional o supranacional. Escribe: «Una elección de poetas, además del tiempo, la hace una

de Camões, por lo demás absolutamente lógica, en un repertorio hecho en Portugal y en aquellas fechas, con sus ochenta y tres poemas tiene una gran importancia, pues aunque representa una parte modesta de su producción total, a cambio brinda una transcripción cuidadosa, tomada de una fuente digna de estimación y, sobre todo, hecha en vida del poeta, por lo que si bien no es garantía de una lección definitiva, desde luego supone una estimable aportación para el estudio crítico de los textos primitivos, de las posibles enmiendas del autor y de las apócrifas. El paralelismo que Askins observa y expone con detalle en cuanto al orden de sucesión de los poemas camonianos entre este manuscrito y el de Luis Franco, sugiere que ambas compilaciones bebieron en una fuente común, en una más temprana colección de sonetos, hoy desconocida, del autor de *Los Lusíadas*; idea que parecen confirmar ciertas analogías con el *Index* de la Colección Ribeiro, bien que sean de menor entidad; el hecho es de gran importancia puesto que los tres manuscritos coincidentes son contemporáneos dentro de unos límites aceptables. Este de Cristóbal Borges, a juicio de Askins y tras un apurado examen de su contenido, pudiera situarse entre 1568 y 1578.

La edición del *Cancioneiro* va precedida de un extenso y pormenorizado estudio del código; en la transcripción, y a pie de página, se recogen las enmiendas que introdujo el compilador, y en el apéndice, amén de los índices necesarios, se incluye un denso aparato crítico, poema por poema, con referencias a otras lecturas fundamentales, un cuerpo de variantes y, en fin, unas observaciones llenas de erudición, reflexión y agudeza conforme al más exigente criterio científico actual. En suma, una interesante antología, un importante material para el estudio de diferentes poetas y de las relaciones literarias dentro de la Península y una estimable aportación anticipada al homenaje que merece Camões en el cuarto centenario de su muerte.

FELIPE C. R. MALDONADO



ANTOLOGÍA DE UN GRAN POETA

JORGE ENRIQUE ADOUM: *No son todos los que están*. (Poemas, 1949-1979). Editorial Seix Barral. Barcelona, 1979.

En una antología es imposible que los poemas presentes sean verdaderamente todos los que son; ahora bien, si son los suficientes como para que el lector reciba la considerable labor que durante treinta años ha desarrollado este poeta ecuatoriano residente, como otros hispanoamericanos, en París. Nacido en 1926, tiene especial interés su estancia en Chile, donde acaba sus estudios y conoce a Neruda, del que fue secretario particular. La antología ofrece la particularidad de recorrer el camino creativo cronológicamente a la inversa, es decir, de los poemas últimos a los primeros, a causa, quizá de que todo artista tiene la impresión de que lo último que ha creado es mejor que lo anterior y quiere que sea aquello lo que primeramente deje buena sensación en el lector.

Como la poesía de siempre, tan variada por fortuna, la de Jorge Enrique Adoum intensifica las posibilidades expresivas y aborda los contenidos más sugerentes y dispares: unas veces se acercará al lenguaje de superficie brillante en que la función estética conmueve la apreciación del receptor que ha de descubrir los mensajes en una segunda lectura, y otras veces se acercará a la expresión de contenidos directos y denotativos, de verdades intuitivas y denuncias evidentes, en que el existente artificio literario se disimula y casi se oculta; por un lado explorará las cotas más elevadas del lenguaje oculto, sin que ello suponga el cerrarse en la torre de marfil del puro juego lingüístico, y por otro lado asumirá en ocasiones un nivel coloquial digno y pleno de matices cromáticos; en ocasiones remontará las eternas y trascendentes aspiraciones del espíritu humano, y en ocasiones ambulará por la más concreta circunstancia cotidiana; abordará,

finalmente, con delicado lirismo su propia intimidad o, por el contrario, adoptará con objetividad el nivel de la narración.

Lógica es esta variedad cuando el período de creación abarca treinta años. Ahora bien, cada libro componente de la antología sustenta una unidad que le diferencia de los restantes; son como registros fieles de las vivencias y del modo de escribir en una época determinada de la vida del poeta. En cada uno de ellos se nota una gran capacidad de observación, de reflexión, de percepción de la justicia, de asumir la libertad propia y la ajena. La vida no es un cortejo de bellas muchachas lanzando flores ni un camino de rosas (*me dice que torturan a su hijo, que su mujer ha muerto sudamericanamente / y que seguimos siendo los que sufren de veras*), sino que produce dolor y pesimismo en quien la vive.

Prepoemas en postespañol (1979) es el libro que abre la antología. Posee las características del momento en que confluyen en la poesía los últimos apéndices del experimentalismo heredero, sin duda, de Vallejo y las nuevas orientaciones del neobarroco. La perfección de las construcciones, pero sobre todo la tremenda investigación lingüística, fundamentada en la motivación morfológica, dan a este libro carácter abierto y no, como pudiera parecer, de impenetrable oscuridad. Y digo carácter abierto porque, al leerlo, se descubren nuevas virtualidades expresivas. Existe además gran equilibrio entre expresión y contenido (lea, el que guste, fondo y forma), cosa bastante difícil de conseguir en poemarios neobarrocos, al menos los que he tenido oportunidad de leer, en los que la búsqueda insistente de la originalidad en la expresión puede ahogar, y de hecho ahoga, al mensaje. Sólo mediante ese equilibrio podemos leer: *a contrapelo a contramano / contra la corriente / a contralluvia / a contracorazón y contraolvido / a contragolpe de lo sido / sobreviviendo a contracónyuge / a contradestino y contra los gobiernos / que son todo lo absurdo del destino / a contralucidez y contralógica / a contra-geografía (porque era / contrapasaportes dictado-*

particular axiología personal.» A ella se atiene, con todas sus consecuencias, y de ella deriva su propósito desmitificador de «nombres que son famosos por repetición de crítico a crítico... sin nada que lo justifique»; como también su actitud reivindicativa en cuanto a muchos otros pospuestos y olvidados.

Si me detengo de entrada en este aspecto de su trabajo es por estimarlo tan decisivo como ejemplar. No hay que perder de vista que Pedemonte está historiando, a su modo, no la poesía de un país, sino la de medio continente: el americano de habla española; su acercamiento, por tanto, inmediato, directo, a esa ingente producción, a esos millones de versos acuñados a lo largo de cuatro siglos —los que van de Ercilla a nosotros—, supone una labor tan esforzada como meritoria. El balance viene a ser —si no yerro en la cuenta— de 274 nombres, junto a cada uno de los cuales se ha destacado su pieza más significativa.

El primer *intocable* que Pedemonte cuestiona es una mujer: la cubana Gertrudis Gómez de Avellaneda, cuya poesía califica de «enfática, grandilocuente, plagada de tópicos y tan discursiva que termina por hacerse insoportable»; y añade de la ilustre aspirante a un sillón en nuestra Academia: «Echaba mano al primer consonante que le salía al paso, y aun en los momentos en que se supone que expresa su intimidad no hay en ella el menor atisbo de poesía.» Sigue con el colombiano Guillermo Valencia, del que, aun salvando poemas antológicos («Leyendo a Silva», «Los camellos», «San Antonio y el Centauro»), sentencia: «Escribe casi toda su obra con una impersonalidad que lo convierte en un lírico frío y distante.» Más tajantemente mordaz muéstrase con el nicaragüense Salomón de la Selva, de quien dice: «Comenzó escribiendo en inglés, idioma en el que no se hizo famoso. Vuelto a su lengua nativa, descubrió que los ingleses tenían razón; pero puede se-

ñalarsele como ejemplo —y es lo que hago aquí— de lo que antes había descubierto Darío: que el francés o el inglés como segunda lengua hacen segundos poetas.» Casi igual número de líneas dedica al guatemalteco Miguel Ángel Asturias: «En sus *Ejercicios poéticos en forma de sonetos sobre temas de Horacio* (1951), el Nobel hispanoamericano se recrea en una poesía culterana y evasiva, quizá para aliviar el peso social y comprometido de su prosa, aunque en los ejercicios no se aparta totalmente de su circunstancia centroamericana. En realidad, toda la obra poética de Asturias es un ejercicio y, como poeta, difícilmente hubiera podido aspirar al premio Nobel.» De otro nicaragüense de nuestros días, Ernesto Cardenal, tras decir que «está lejos de ser un poeta importante» y que su obra está hecha de relatos versificados, resume: «Es admirable la vocación de Ernesto Cardenal por la poesía, especialmente si consideramos que ha intentado durante tanto tiem-

res continentes / y contra la costumbre / que es más peor que nuestros dictadores.)

El siguiente poemario es de 1968, *Curriculum mortis*, año bastante significativo para Occidente en los aspectos políticos y culturales, sobre todo para Francia. Jorge Enrique Adoum reside ya en Francia. Si hay en el libro alguna premonición de lo que será el anterior poemario comentado (piénsese en expresiones como *voy de ojalá en ojalá a los despueses*), es decir, si hay algo del experimentalismo que se lleva a cabo en la poesía de esos años y los siguientes, son, sin embargo, los aspectos cosmopolitas de París, el campo maduro para la extroversión, y es entonces cuando la poesía adquiere ese tono de narración del que hablaba al principio, y los problemas americanos para la introversión, en el sentido nostálgico que adquiere su lejana tierra natal, El Ecuador, *país irreal limitado por sí mismo*. La pluma de Adoum se convierte aquí en el ojo crítico ante una sociedad desconocida; todo ello es narrativamente mezcla de costumbrismo crítico, rebeldía, comunicación de lo cotidiano y lenguaje cercano al coloquial.

A medida que nos alejamos en el tiempo, los poemarios se cierran más en la tierra americana. El poemario *Yo me fui con tu nombre por la tierra* (1964) coincide con la salida del poeta de las tierras americanas y sus viajes por Egipto, Japón, India, Israel y China antes de instalarse en París. Constituye un canto a la libertad y una denuncia contra la represión de las dictaduras americanas. Causa admiración cómo una temática tan propicia para el panfleto, lo que redundaría en perjuicio de lo literario, vuelve a mantener el asombroso equilibrio tan característico en Adoum. La impresión de dolor, de desesperación por su tierra y por sus gentes está presente desde el primer verso, *Nadie sabe en dónde está mi país, lo buscan / entristeciéndose de miopía*, y prosigue a lo largo de toda la obra *¿Nuevos amos con estrellas en el páramo / del hombro? No, nuevos mayordomos, generales, / nuevos aciales para la antigüedad del odio...* No en vano este poemario apareció en una edición clandestina sin pie de imprenta.

Gran parte de la antología la ocupan *Los cuadernos de la tierra*, obra compuesta de cuatro partes, publicadas en 1952 las dos primeras y en 1960 las dos siguientes. Sin que pierda su plenitud de obra

monumental y su importancia, ya que *Los cuadernos de la tierra* tienen páginas de tanta altura como las de Neruda, hay que tener en cuenta, sin embargo, que el *Canto general* (1950) se había publicado dos años antes. La temática abordada por ambas es semejante: se canta a las tierras y las gentes de América, se pasa revista a la conquista y la colonización, etc., lo cual hace suponer que ya que el poemario que nos ocupa se escribe durante la estancia de Adoum en Chile al lado de Neruda, debió surgir como fruto de la admiración del joven poeta hacia el maestro consagrado, al tiempo que resultado de una forma semejante de pensar y de afrontar los problemas americanos. El lenguaje en Adoum se enriquece con metáforas sorprendentes, por un lado, y por otro constituye una denuncia ante la injusticia, esto es, volvemos a encontrar el equilibrio entre la expresión literaria y el contenido crítico que ya he señalado: *Puná es una mancha de violencia / vegetal en medio de las olas, / una alcoba de sábanas revueltas / por el odio*. El poemario es un canto épico conmovido y conmovedor. En ningún caso se ha de tomar como una obra inferior a la de Neruda. Son dos formas, dos perspectivas de ver las cosas; en *Los cuadernos de la tierra* hay, quizá, menos virulencia que en el *Canto general*, lo cual favorece más su nivel poético.

En medio de la publicación de *Los cuadernos de la tierra*, aparece *Relato del extranjero* (1955), que permanece en el mismo ámbito que aquéllos: América. Así llega la antología al primer poemario publicado por el poeta, *Ecuador amargo* (1949), obra juvenil, no por su calidad, sino por su delicado intimismo con el que alterna una contemplación de la tierra ecuatoriana. Es, de todos los poemarios, el que más clarifica la profundidad de determinados sentimientos como el amor, la soledad, la tristeza, etc. Completan la antología algunos poemas inéditos de los últimos años.

Esta es la labor que durante treinta años ha realizado un gran poeta. No cabría añadir nada más. Sin embargo, debo decir que pocos poemarios de los aparecidos últimamente son tan capaces de sorprender al lector por la utilización tan cuidadosamente elaborada del lenguaje y de conmoverle por su mensaje.

SANTOS ALONSO

po saber cómo se escribe un poema.» Frente a estos duros juicios colocaríamos esa actitud reivindicativa mencionada, que le lleva a rescatar voces injustamente preteridas. Así las de los argentinos Manuel J. Castilla, Juan Carlos Martínez, Clementina Rosa Quenel, Enrique Banchs («un gran poeta puro...», el más joven maestro que ha tenido la tradición poética hispanoamericana), Horacio Caillet («tan olvidado que su propio hermano no lo incluyó en ninguna de las dos mil páginas de su antología»), Juan Rodolfo Wilcock y Rodolfo Themis Speroni (barroco como Miguel Hernández, pero «más profundo»), el panameño Gaspar Octavio Hernández («el único poeta negro hispanoamericano»), la ecuatoriana Aurora Estrada y Ayala («debe ocupar un sitio entre las mejores de su época: Ibarbourou, Mistral, Storni»), el guatemalteco Francisco Méndez («una poderosa individualidad poética que... recuerda, por afinidad, no por influencia, al gran Neruda de las *Residencias*») y el

peruano Enrique Peña Barrenechea. Con similar criterio recuperador, Pedemonte hace extensivo su cuidado a las obras, reproduciendo poemas perdidos en publicaciones y revistas (así el «Poema del ruiseñor», del panameño Ricardo Miró; «Rubén Darío», del uruguayo Emilio Oribe; «Ego sum», del negro Hernández; «Elegía», del argentino Conrado Nalé, o «Ver-güenza de morir de Alvaro Figueredo, poeta cuya nacionalidad no reseña el autor), junto a las representativas y conocidas muestras de otras firmas.

Pedemonte, que ha prescindido en su *Biografía* de las biografías de sus estudiados, limitándolas a su nacionalidad, fechas de nacimiento y muerte y bibliografía—pocas veces completa—, dedica lógicamente espacios mayores a las figuras cimeras (Bello, Heredia, José Hernández, Zorrilla de San Martín, Darío, Lugones, Herrera y Reissig, Neruda, etc.), si bien no deja de sorprendernos cuando, en este sentido, parece prestar mayor atención al

mexicano Enrique González Martínez (y aun al joven salvadoreño David Escobar Galindo, último de la nómina) que a Silva, Agustini, Mistral, Storni o Vallejo. Pero todo ello, incluido el que por primera vez se haga sitio al cancionero anónimo en un ensayo general sobre la poesía hispanoamericana, es lo que confiere a su trabajo carácter y singularidad.

Dos de los poetas que hallan sitio en este panorama celebran su centenario en el año que discurre. Hablo del colombiano Luis Carlos López y del boliviano Franz Tamayo, ambos nacidos en 1880 y muertos casi al par (1951 y 1956, respectivamente). El paralelismo de sus vidas no se corresponde con la fortuna de sus obras, al menos con los juicios que merecen al autor. De la de López, «uno de los más corrosivos y originales poetas», dice que está «en la contrapoética del modernismo y del posmodernismo, única en este aspecto antiexquisita, oponiendo a mitos, mar-quesas y cisnes una absurda y delirante

infrarrealidad»; de la de Tamayo apunta que es «la de un hombre culto y pedante; pero no tiene interés como hispanoamericana».

Hugo Emilio Pedemonte, uruguayo de origen y formación, pero residente entre nosotros desde hace muchos años y nacionalizado ya español, es un estudioso de la poesía hispánica que cuenta en su bibliografía crítica con títulos muy destacados. Su alejamiento físico del medio americano dota a su contemplación de aquel fenómeno poético de una perspectiva inédita, signada por su pugnaz independencia. Tales circunstancias dan a sus libros, y no menos a éste, un especial atractivo, que lleva sin fatiga al lector de página en página; lo que adquiere relevancia mayor en este caso, dado que el libro carece de capítulos, divisiones y epígrafes, y aun de un índice adecuado, ateniéndose a la mera ordenación cronológica de los poetas analizados, sin cortes ni pausas. Sí se ofrece un «Índice de autores comentados», junto con un «Cuadro sinóptico de temas» y una interesante «Iconografía», amén de la bibliografía esencial manejada.

«El mundo de la poesía hispanoamericana—resume Pedemonte—es un inmenso mosaico de configuraciones, que representan los estadios que van desde el indianismo folklórico hasta el individualismo más hermético.» Sólo con una vivísima erudición y un notable don de síntesis se puede penetrar—y salir airoso—en ese mosaico, en esa selva, como hace él con lucidez y con un espíritu incisivo que no busca la polémica, pero que tampoco la rehúye.

CARLOS MURCIANO

LA SINRAZON DE LOS DOLORES

JUAN CARLOS MOLERO: *Iriepal*. Col. Ambito Literario. Barcelona, 1979.

La tarea del crítico literario (ingrata tarea) puede compararse con la del intermediario que establece unas relaciones determinadas entre el productor (escritor) y el consumidor (lector). Experto conocedor de los códigos históricos-estéticos de lectura, los utiliza para ofrecer claves-guías en la comprensión del discurso literario. Pero mientras para algunas variedades de textos las metodologías agregan a la intuición-crítica (herramienta básica no desdeñada ni desdeñable) procedimientos de análisis experimentables y transmisibles, para la poesía lírica no abundan propuestas teórico-prácticas, generalizaciones válidas y coherentes posibles de vehicular. A la hora de exponer por qué un poema es tal, en qué consiste su ser poema, el crítico es abandonado a una soledad en la que la única compañía probablemente sea la metáfora (en el sentido más amplio del término). Tal vez esto ocurra porque el poema sea un producto-proceso singular o menos modelizable que los otros discursos literarios; tal vez porque permanece más próximo al poe-

PERE QUART HACIA SIEMPRE

PERE QUART: *Antología*. Ediciones Proa. Barcelona, 1979.

Pere Quart es el nombre literario del sabadellense Joan Oliver, en honor de cuyos ochenta años se ha publicado esta selección poética, con prólogo de otro ilustre Joan de las Letras catalanas: Joan Triadú. Una primera nota a señalar en Pere Quart es que no se dio a conocer como poeta hasta los treinta y cinco años—con su libro *Les decapitacions*—, lo cual es raro fenómeno, puesto que la lírica, al revés que la narrativa, suele ser un arte de jóvenes. A los veinte o veinticinco años nadie—siempre hay alguna excepción— escribe una gran novela, mientras que todos los poetas que en el mundo han sido escribieron algunos de sus mejores poemas a esa edad. Claro que ésta no es la única nota disonante de Joan Oliver, pues otra es la de que, siendo oriundo de una de las más ricas familias catalanas en el ramo textil, rompiera pronto todos los vínculos con su clase y militara en el más encendido anarquismo político y social.

Este anarquismo influye, como no podía ser menos, en su obra literaria, por lo que encontramos junto a influencias del clásico Carles Riba una herencia del mordaz Guerau de Liost y, a la par de unos vislumbres del mallarmeísmo, las pinceladas de la lírica francesa anterior al romanticismo, a todo lo cual se une un tributo a las vanguardias de nuestro siglo. El primer poema de la antología es paradigmático: un peluquero descubre a su esposa en «amorosa batalla» con

otro hombre y saja la cabeza a su mujer, a los gritos de «traidora!, infidel»!, para pensar a continuación que será una buena y barata cabeza de modelo para el escaparate de su establecimiento. Aquí están, concentrados, muchos de los ingredientes de la lírica de Pere Quart: la sobriedad con que está expuesto el asunto, la fuerza de cada palabra, la fusión entre lo sentimental y lo satírico, la brutal sorpresa, la crueldad hecha verso, lo sublime rebajado a grotesco.

Si todo poeta resulta siempre muy difícil de ser vertido a otro idioma, en el caso de Pere Quart esta dificultad se acrece, dado que su creación brota no sólo de la sensibilidad y de la mente, como en todo poeta, sino también de la palabra, del vocablo. No es que utilice el vocablo como arma principal, sino que el vocablo mismo le inspira a menudo el poema, le arrastra a ensartar unas palabras con otras, llevado por la fuerza expresiva de ellas. Si se leen con atención muchos de sus poemas, se advierte este fenómeno.

A las páginas de *Les decapitacions*, obra publicada en 1934, siguen en la selección de Joan Triadú los poemas de *Bestiari*—año 1937—, libro que significó la consagración de nuestro poeta y por el que desfilan numerosos animales, unos hablando directamente al lector y otros siendo descritos por el autor. El conejo dice que oye los disparos que suenan en la ciudad—recordemos que en 1937 vivíamos en plena Guerra Civil—y mueve nerviosamente el hocico, las orejas y las pupilas. El cerdo come glotonamente y se pone lustroso, en tanto que todos señalan que se acerca San Martín. La vaca confiesa ser

ta, representándolo, que, por ejemplo, el relato.

En el poema el lenguaje se dice a sí mismo (manera metafórica de expresar que), se conforma como pura retroalimentación, en la que lo importante no es el «otro», sino la expresión del «yo», en la que la pragmática relación comunicativa queda subsumida en la egotista (no como vicio, sino como exaltación) necesidad de liberación. La significación poética es el hacerse persona del poeta. Este rompe los lazos de la determinación histórica y sin abandonar su contexto (¿paradoja?) se expresa, se realiza en plenitud por el lenguaje; se vuelve poiesis.

Para el abordaje crítico del poema se pueden utilizar símiles más o me-

nos felices. Así, es dable observar que entre la apreciación de este tipo de texto y la de los otros discursos literarios media la misma distancia que entre el conocimiento de la palabra y el del sintagma o construcción en la lengua.

La palabra es una unidad evidente para el hablante y que el lingüista usa de modo intuitivo. Dada su existencia de hecho, a continuación el sintagma es caracterizado como conjunto de palabras en sucesión que adopta una función unitaria (significación, distribución, paradigma, etc.). La conmutación de palabras pertenecientes al mismo paradigma implica variación en el sentido de la construcción, pero ésta mantiene su estructura. Cuando la palabra

vaca de «mala leche» ante lo que está ocurriendo. Respecto a la jirafa:

*Tens el cap petit
perquè la distància
te l'ha empetitit.*

La jirafa tiene la cabeza pequeña porque la distancia se la ha empequeñecido. El murciélago, el ruiseñor, la clueca—a ésta consagra uno de los mejores poemas—, el diplodocus y la ostra—calificada de gargajo sirena—se suceden y la relación de la fauna concluye con «Jo» («Yo»), en el que Pere Quart se ve como un náufrago al que se adhieren abundantes conchas y envuelven extraños musgos.

Un año antes—pero en el libro aparece en la tercera parte—escribió su *Oda a Barcelona*, al igual que Maragall, aunque el acento aquí sea muy diferente, si bien con idéntica calidad, lo que demuestra que en poesía y en arte, caben y valen todos los registros, con tal que los presida la inspiración. Esta oda es un grito desgarrado y dolorido, violento y estremecedor. Llama a la capital ensangrentada «bruixa frenètica» y le aconseja que calle, que trabaje y que desconfíe de la historia.

En su exilio en Chile—año 1947—fecha *Saló de tardor* (*Salón de otoño*), del que bastará reproducir algunos títulos de sus poemas, a fin de entender su contenido. Uno es *Lletra d'assassí per amor* (*Carta de asesino por amor*), otro es *Infinita fortuna de la sang*, un tercero *Nit final* (*Noche final*) y hay uno que se intitula *Romanç miserable*. Aquí aparece su célebre soneto—vibrante, flamígero—dedicado a cantar su país natal: *Catalunya*. En *Fragments d'un retaule* se sirve del verso majestuoso y solemne, hecho excepcional en Pere Quart.

Terra de naufragis—1956—apareció vuelto el autor a España. Había

regresado ocho años antes y había permanecido en silencio. *Terra de naufragis* no alcanza demasiada resonancia, si bien interesa como recuperación del poeta. Canta la fiesta de Navidad, cuenta un suicidio, define las cenizas como simiente de la nada, medita sobre Noé en el arca y dice así en *El guany* (*La ganancia*):

*Res no he perdut,
que res no posseïa
qui arribava invàlid i nu.
Però he guanyat a poc a poc, de
pressà,
rovell d'enyors, peresa acovardida
i una mesura rasa d'incerteses
on cerca brins la desmenjada fe.*

El poeta nada ha perdido, ya que nada poseía quien llegaba inválido y desnudo. Sin embargo, ha ganado poco a poco y, a la vez, de prisa, añoranzas, pereza acobardada y un cúmulo de incertidumbres en donde busca hebras la apática fe.

En 1960 se produce el gran reencuentro de Pere Quart con el público, lo cual se debe a su poemario *Vacances pagades*. Las nuevas generaciones hallan en dicho libro una voz que rima con la suya. Ironía y desgarrro, reflexión moral y lucubración filosófica, alusiones al presente y vuelo trascendente, fuerza expresiva y acento pugnaz, ritmo vivo y galopante vitalidad traspasan todos y cada uno de los poemas. En *Joc* (*Juego*) declara que navega contra la corriente. En *L'amor de l'home* ve la lujuria como «sucía y poderosa» y, además, «intermitente como las campanas». En otro poema dice a sus contemporáneos:

us suscito, us resuscito

Mort de Carles Riba es una emocionada elegía. Y más allá afirma que

los sabios son cazadores y cocineros de ideas muertas. Se autoproclama *Job d'escaleta*, esto es, *Job de escalera*, en unos versos tremendos de pesimismo, vigor y amargura. También se autoproclama cobarde, delicado y estéril. Pero de estéril, nada, como prueban sus versos.

Comenta doce aguafuertes de Granyer en el poemario de igual título, del que el seleccionador escoge cuatro poemas. Estamos en el año 1962. Esplende en ellos una poesía de tono popular y llano, directo y plástico.

Circumstàncies nace en 1968 y nos ofrece mucha autobiografía. También su amor a Jesús pobre, humilde, sabio y desvalido. Asimismo su convicción de que todo marcharía mejor si no tuviéramos tanto odio y si nos resignáramos a un destino de ovejas.

Quatre mil mots es de 1977. Este libro nos confirma que, contrariamente a lo que Pere Quart ha aseverado en otras páginas—que es un cobarde—, sus ideas son valientes y su espíritu, indomable. Nada, pues, de cobardía. Por eso puede tildar de tal defecto a otros. Su acento es, en ocasiones, bíblico, como de profeta. *Quatre mil mots* es otra cima en el haber lírico del gran poeta catalán.

La antología se cierra con varios poemas sueltos, cuyas fechas de nacimiento van de 1934 a 1973. Uno de ellos—*Lo somni* (*El sueño*)—lo dedica a Sigmund Freud. En otro implora que la lucidez no le abandone y que la memoria le quede fiel hasta el fin.

Cualquiera que sea el final del octogenario Joan Oliver, una cosa es segura: que Pere Quart, por su lucidez de siempre, iluminará a lectores del futuro y que su poesía permanecerá viva en la memoria de los lectores en lengua castellana.

JOSE CAROL

se aísla del sintagma englobante, conserva su carácter de unidad significativa, es decir, se presenta dotada de una semanticidad idiomática que le es inherente. Por el contrario, los elementos constitutivos de la palabra (fonemas, sílabas) no son unidades asociadas de por sí con un significado. Esta es una de las diferencias entre palabra y sintagma. Otra de las grandes diferencias es la cohesión interna que ofrece la palabra, la estable solidaridad entre los elementos integrantes; de tal modo que para la conciencia del hablante aparece como estructura ya dada, anterior a las emisiones que profiere. Por el contrario, el sintagma es «construido» cada vez que se participa en el circuito del habla (o simplemente



te cada vez que se piensan «pensamientos lingüísticos» o posibles de ser dichos). En rigor, este punto de vista tiene en cuenta la impresión del «hablante ingenuo». En el proceso de creación del lenguaje la palabra participa conjuntamente con las otras unidades de los mecanismos de producción, y las leyes o reglas de composición son usadas inconscientemente, también en este caso, por el hablante. Pero de algún modo corrobora esta visión el hecho de que existen diccionarios de palabras, presentadas como formas más o menos estables en la historia, y, sin embargo, no se confeccionan ni se los concibe diccionarios de sintagmas.

En analogía con la palabra, el poema lírico aparece al lector como entidad 99

sintética, en la que la posible técnica de sistematización de elementos, de todo aquello que concierne al proceso creador, queda diluido por la cohesión que ofrece la totalidad. Se pueden plantear (buscar) códigos de lectura a través de unidades tales como versos, rima, acento, entonación o figuras estilísticas en general; campos semánticos (o campos semióticos, si se prefiere); relación del texto con su contexto (literario y extraliterario) y todo ello contribuirá a enriquecer la descripción del discurso literario, a comprender mejor su posible «mensaje», a interpretarlo, pero, como ocurre con la palabra, el poema no es explicado en tanto unidad que está ahí, distinta de otras unidades. Tal vez porque en este caso la idea de explicación conlleve la búsqueda de una definición, y lo singular no es definible. Tal vez porque las técnicas de razonamiento no sigan un camino adecuado para penetrar en fenómenos fundamentados en la esfera de lo emotivo y afectivo o porque es una auténtica paradoja intentar explicar lo pleno desde lo relativo. Lo cierto es que, mientras en el relato (por ejemplo) la analiticidad constitutiva permite detectar (como en la frase) unidades de por sí significativas (personajes, historias, temas) que, conjuntadas, adquieren un sentido unitario y que permiten propuestas explicativas, con el poema lírico no ocurre lo mismo. En este sentido es aplicable la idea de que la crítica literaria es una forma más de hacer literatura. O, en este caso, el crítico de la poesía lírica se constituye el mismo en poeta.

Si la metáfora alcanza su máxima plenitud en la poesía lírica, un ejemplo es *Iriepal*, ámbito metafórico (y en toda metáfora es posible rastrear el significado recto) de vivencias personales poetizadas. Si la poesía, como el mito, actualiza «aquel» tiempo, en *Iriepal* un proceso mitopoiético contrapone, a la vez que lleva a una síntesis dialéctica superadora, las fuerzas de Tanatos y Eros.

En *Iriepal* la vida se construye sobre la incoherencia, sobre la sinrazón de los dolores, las ignorancias o las pérdidas; por eso la preside «nuestra señora de los desamparados, locos e inocentes». Esta es la condición del poeta, desnudo de artificios, sólo con la lucidez desgarrante del verbo, lengua que se hace independiente y nombra penas, deseos incumplidos que el sujeto ni siquiera se ha atrevido a pensar. El texto registra la sorpresa ante el abandono, ante el olvido. La incompreensión ante la vida de la amada sin él que fue su bautismo, el creador de su sexo. Desdicha de cantar la ausencia, el pasado como tiempo único, como huerto único. Amar no garantiza la reciprocidad. Amar es tristeza, como la miel de la tarde, como los frutos del cuerpo enamorado; es la conciencia de la posesión y el silencio. *Iriepal* es el espacio, la sintética geografía de lo posible, de lo sabido, casi el paraíso:

Iriepal,

.....
lugar muy alto y claro,
exacta irrealidad.

.....
Iriepal, elegía
de amor, conocimiento.

(pág. 7)

Es la Itaca deseada, idealizada, a la que se regresa; pero, a pesar del anhelo, sin la suerte de Ulises («Pero si ya sabemos que Itaca no existe») (página 73).

Hoy ha vuelto, de noche, a la tierra de Iriepal, furtivo cazador de sombras y recuerdos...

.....
y estuve, como un niño, llorando ante la puerta.

(pág. 57)

Ante la hipocresía de las promesas, de las caricias que dejaron huellas como látigos, queda la realidad de la existencia y ésta se confirma por la palabra:

Escribo estos poemas para salvar el tiempo, el tiempo en que tú y yo en amor nos nacíamos.

(pág. 125)

El lenguaje define al poeta y lo mediatiza:

Voy caminando en busca de mí mismo. Quiero escuchar la primitiva voz que por mi nombre me llame y me designe y me diga quién soy.

(pág. 13)

Nómbreme porque sea...

(pág. 37)

El amor supone compañía, confianza, intercambio de fuentes; a menudo resulta soledad, desamor, melancolía. De este modo el poema se vuelve un reclamo inútil, una enumeración de heridas o un recordatorio de goces preteritos:

Porque es mucho el dolor, amigo mío, y tanto que ya no se resiste...

(pág. 28)

Pero aun en la angustia se mantiene el don de creador:

Yo en mí te creo y te descreo.

(pág. 35)

La soledad crecerá de este acabamiento, inundará el ser y lo amarrará a su capricho. La soledad será la compañera; espectadora inútil del febril encantamiento por Cecilia, erigirá el ser hombre contra las calamidades y, por último, permitirá el acceso a la libertad. «Soledad es roer, sin piedad, toda unión, toda carne» (pág. 19). La soledad es piedra, hierro, astro abandonado, crueldad, perro sin amo, barro y estiércol, frío, nada; por eso «Yo soy el que no soy» (pág. 43), el que pudo

ser y ha sucumbido y canta para enumerar la derrota, para darle alas y configurarla con el aliento.

Soledad es el precio que pago por ser libre.

(pág. 95)

Como contrapartida está el placer que fue, la embriaguez del deseo sobre el cuerpo desnudo. Unión de sexo, belleza, misterio y conocimiento:

Tú; tu cuerpo, tu forma, la forma que en ti adquiere el pensamiento,

la imagen y el temblor

de tus labios, tus muslos o tus ojos, la fuerza del sexo donde mi ser se cumple.

(pág. 143)

El cuerpo es la verdad; relación entre la plenitud y el vacío. Pero estos momentos son breves chispazos que confunden aún más al ser atormentado. Un yo que busca modelos míticos para que lo asesoren o lo sustenten, que envidia de Ulises a su fiel y paciente Penélope; que por momentos se identifica con él, con la desdicha de Prometeo, con las dudas primigenias de Adán y Eva o con el terror de Luzbel «cuando quiso saber».

Entre el amor, la soledad, la búsqueda de la razón de la existencia, el desaliento y aun la soberbia tiembla el combate. La vida es lucha, a veces de idénticos guerreros que velan armas iguales. Porque la lucha es también guerra del yo contra sí mismo, auto-destrucción y renacimiento. «En esta seca lid que conmigo mantengo» sólo vence el recuerdo.

El recuerdo es un sacramento que unge al poeta, que lo esclaviza, pero del que no quiere huir. Este es el tema de la obra, el de la evocación, no de un amor contrariado y sus vicisitudes, sino de un amor lejano, concluido. De un sentimiento que se agotó en uno de dos. El poeta se pregunta si ese amor fue como se lo recuerda, y aun si fue. ¿Acaso importa?

Como subtemas, la soledad, la tristeza, el deseo. En eje paralelo y de carácter filosófico, apreciaciones acerca de la vida y la muerte, el tiempo y la eternidad. La preocupación por el lenguaje une ambas líneas; el lenguaje es fuente de realidad, es configurante del mundo y, por supuesto, de la obra, al mismo tiempo que moldeador del poeta.

El tono es sereno, medido, contenido. El amor es pasado y el dolor no es nuevo, tal vez ésta sea la razón. El estilo, rico en vocabulario, valiente en las repeticiones queridas, no se asusta del vanguardismo. La lectura no es fácil, el poeta no facilita llaves ni cede laberintos mentales. Debe leerse, releerse, quizá sufrirse y lograr claves para la interpretación no de los asuntos, sino de las imágenes generosas y prietas, que es donde anida la originalidad.

MYRIAM NAJT y
M. VICTORIA REYZABAL

MARIA LUISA GEFAELL Y SUS HADAS

MARIA LUISA GEFAELL: *Las hadas de Villaviciosa de Odón*. Ediciones Alfaguara, Madrid, 1979.

Casi un año después del fallecimiento de su autora, salía de la imprenta *Las hadas de Villaviciosa de Odón* (con primorosas ilustraciones de Benjamín Palencia), que en los últimos meses ha ido llegando a los escaparates de nuestras librerías, relegado —a mi entender, indebidamente— al círculo estricto de los libros infantiles y juveniles.

No consiguió en vida María Luisa Gefaell Gorostegui el aplauso que su prosa y su sensibilidad merecían. Es lamentable que un escritor tenga que morir para que críticos y lectores descubramos su excepcional categoría; pero lo imperdonable sería no descubrirla, dejarla en el olvido. Si a este libro sigue en breve la reedición de otros de su autora —hoy imposibles de encontrar— e incluso la publicación de textos inéditos, María Luisa Gefaell será reconocida unánimemente como la gran escritora que para muchos de nosotros ya es. Pero toda su vida fue una cadena de renunciadas: a la comodidad, a su carrera musical como concertista, a una actividad literaria brillante y continuada. Y, frente a tantas renunciadas, una entrega incondicional: a la familia. Al unirse a un poeta —Luis Felipe Vivanco— que también había renunciado a casi todo, bien sabía ella que el futuro no se anunciaba fácil. Así, su labor literaria, vocacional pero esporádica, viene a ser la prolongación de sus funciones de esposa —ayudando al marido con traducciones— y de madre— creando cuentos para sus hijos—. Incluso los tres últimos años de su existencia —ya viuda y sobreponiéndose a sufrimientos de toda índole: enfermedades, miedo, incomprendimientos— estuvieron consagrados a poner en orden los papeles de Luis Felipe y a sacar adelante su obra poética.

Había obtenido nuestra escritora el Premio Nacional de Literatura en 1950 con *La princesita que tenía los dedos mágicos*. Animada por un éxito relativamente inesperado, se puso a escribir y dio a conocer en 1953 *Las hadas*, editado por Nueva Epoca. Ese libro, ahora con el expresivo añadido toponímico de *Villaviciosa de Odón* —como queriendo significar que esas hadas tienen precisamente sus raíces en tierra de Castilla la Nueva—, es el que ahora reaparece y comentamos, con sus diez relatos en prosa poética y un prólogo añadido veinticinco años después.

Dudo mucho que estemos ante un libro infantil o para adolescentes. La autora nos orienta: «Siempre quedará un niño o algún poeta para encontrar tesoros, milagros o hadas en esta tierra dura» (página 11); es decir: alguien capaz de ver, de leer la realidad profunda de las cosas menudas que, dicho sea de paso, son las que más importan. Solamente en este sentido cabe hablar de «libro infantil»: en el de requerir del lector que se instale previamente en la clarividencia de la niñez (o de la poesía, que viene a ser lo mismo, en tanto que opuesta a la miopía lógico-utilitaria de los adultos y de los sabios). Entonces, si no nos hacemos se-

mejantes a los niños, no entraremos en el reino de los cielos; pero, por de pronto, no entenderemos rectamente este bello libro.

Aranguren, que se equivocó al ver en éste un «libro para niñas», acertó plenamente al compendiar la novedad de estos cuentecillos en dos rasgos: lo que él llama *una reforma* (*Las hadas* no están ya separadas de las cosas, sino que son las cosas mismas) y lo que califica de *renuncia* («Las hadas, de golpe, pierden sus mágicos poderes, han extraviado su varita de virtudes»). A ésta se añade una segunda renuncia o huida: la renuncia a la moraleja, a la consabida ejemplaridad a base de premios y castigos. María Luisa detestaba a los que, no sin gracia, llamaba ella *didácticos*. Le parecía el didactismo en el escritor una grave falta de humildad y, sobre todo, un atentado a la autonomía del arte. Algo, no obstante, pretende enseñarnos su libro: a «encontrar el hada propia de cada objeto», como dice Aranguren; abrírnos los ojos a lo poético en lo cotidiano: nada más lejos de cualquier propuesta moralizante.

El punto de partida de cada historia es real, incluso autobiográfico: los veraneos de la familia Vivanco-Gefaell en Villaviciosa de Odón. Toponimia bien concreta y conocida (Monreal, El Escorial, Navalcarnero), personajes de carne y hueso (tía Emma, Ricardo El Cojo, Tinín, Lorenza), especificación cronológica hasta el minuto... Y, junto a la realidad, la fantasía individual (las hadas) o colectiva, folklórica (la mora de la cueva). Además, debemos contar con otro dato interesante: la primitiva «redacción» oral de estos cuentos, narrados por María Luisa a sus hijas (la niña rubia y la morena, que también aparecen en el libro) de viva voz. Luego, los relatos se elaboran y se agrupan, para que otros niños —y similares— puedan conocerlos. Tal procedencia oral siempre se transparentará a nivel estilístico (reiteraciones, coloquialismos, apelaciones a los «oyentes»), pero ello no implica improvisación ni —aunque llegue a parecerlo— espontaneidad.

Por el contrario, la admirable sencillez de *Las hadas* dista mucho de la ingenuidad narrativa. La temporalidad, por ejemplo, aparece muy potenciada: el juego presente/pasado, enmarcando el primero al segundo, en *Las hadas de la Tierra*; o la larga enumeración, casi letanía, proyectada al futuro en *Las hadas de la Sierra*, con el anafórico «veremos»; o la fascinante inconcreción de *Las hadas de Monreal* —más poema que cuento—, apoyada en infinitivos y fórmulas como «en cualquier momento podría», «y hasta es posible que», «y hay que recordar», etc.

Paralelamente, la plasmación del espacio, del paisaje, se obtiene en doble dirección: en la concreción realista (el rico léxico de la flora y la fauna) y plástica (adjetivación al servicio de colores, formas, volúmenes, distancias, mundo de los sentidos); y en segundo lugar, en la dimensión mágica de un espacio milagrosamente practicable: una sierra que se desplaza, el mar que se puede quedar «quieto, sin color», árboles y nubes en tertulia recíproca, o la señorita Encarnación transportada en volandas por el viento del Oeste.





No menos sorprendente resulta, bajo apariencia «naïf», el juego de narradores, que va desde el cuento «enmarcado», en labios de la madre e interrumpido por las niñas (*Las hadas del Mar*), hasta el relato abrupto con narrador «difuso» o «borroso» (*Las hadas de la Música*), pasando por una situación de veras insólita: ahora son las niñas quienes, *al alimón*, narran un cuento a sus padres (*Las hadas del Melonar*). No todo, pues, era tan simple en estas páginas.

Y otra novedad—otro refinamiento—en este tipo de narraciones: el humor, que desmitifica, distancia y humaniza. Sólo una muestra: «porque eran unas hadas muy artistas y habían salido del Real Conservatorio de Música y Declamación» (página 55).

Tenía que ser una madrileña, con sangre de judíos vieneses y de viejos luchadores vascos, quien aclimatase definitivamente el cuento de hadas—género romántico tardío en su forma canónica, importado desde las nieblas germánicas— al sol de la Meseta y al habla castellana. Por eso pudo decir el maestro Eugenio d'Ors: «He leído un libro que no se parece a ninguno. [...] María

Luisa Gefaell que es, tal vez, cuantitativamente, nuestro mayor poeta, acaba de escribir sobre las hadas desde el mundo propio de las hadas». Y Vivanco, esposo de la escritora, anotó: «En mi modesta opinión, su prosa y la de Cela son las dos mejores que se escriben hoy día en España»; y, en otra ocasión, la compara con la prosa jugosísima de Muñoz Rojas. Habría que analizar, también, sus puntos de contacto con la cosmovisión de un Panero, de un Rosales, del propio Vivanco: paisaje, temporalidad, memoria, infancia, los ojos, presencia de lo inefable. Habrá que estudiar, a fondo y en conjunto, la obra narrativa de esta mujer.

Ella dejó escrito: «Todas las cosas pueden tener dentro un hada» (p. 16). Y nos lo demostró. Pues también este su libro póstumo tiene dentro un hada, el hada de la prosa, que es María Luisa misma, perpetuada en sus «palabras hermosas», poniéndonos delante el paisaje de Villaviciosa y las hadas en él. No nos dejará; son las últimas palabras de su libro: «Sí, estaremos con las hadas, para siempre.»

JOSE ANGEL FERNANDEZ ROCA

LA REVOLUCION GENETICA

TED HOWARD y JEREMY RIFKIN:
¿Quién suplantaré a Dios? Edaf,
Madrid, 1979.

Por muy al alcance que la ciencia y la tecnología modernas tengan la posibilidad de intervenir, modificar y «controlar» las estructuras genéticas básicas de toda clase de vida, tanto humana como vegetal y animal, la pregunta que titula este ensayo de divulgación científica, *¿Quién suplantaré a Dios?*, no deja de ser ingenuamente comercial y filosóficamente inútil, puesto que cuando la ciencia administre a placer el código genético, no veo yo la manera de que eso pueda equivaler a una suplantación de Dios por «alguien», como si la nueva combinación de unas cuantas células y de algunos prodigios domésticos surgidos sin aparente «necesidad» en un pequeño planeta perdido en la galaxia de la Vía Láctea, que a su vez se pierde en el todavía ignorado número de distintas otras galaxias y enigmáticas nebulosas pudieran justificar el ir pensando ya en un «sustituto» y dando por sentado, además—y esto no es nada científico—, que al presunto «padre fundador» le preocupa verdaderamente ese trapicheo de trastienda.

Eliminada la pretenciosidad del título, porque si metemos a Dios en esto, nuestro planeta en realidad se convierte en una casa de vecindad en ruinas, el libro de Howard y Rifkin contiene una valiosa y moderna información sobre los avances en el estudio de la «ingeniería genética» y los problemas de índole moral y política a que pueden dar lugar.

La mayoría de los escritores de ciencia-ficción ya empieza a sentirse atropellada por el empuje de la ciencia real, fascinante y terrible, que se desarrolla en los

laboratorios de los países superdesarrollados.

Hablar hoy, por ejemplo, del control o estimulación del cerebro mediante electrodos ya no sería de estricta actualidad frente al panorama que empieza a presentar la «ingeniería genética». Fantasías como las de Aldous Huxley en *Un mundo feliz* o Skinner en *Walden Dos* sufren el acoso de ciertas prácticas que han dejado de pertenecer a la esfera de la literatura utópica.

En 1953 fue cuando los biólogos Dewey Watson y Crick, en Cambridge, consiguieron caracterizar físicamente la molécula fundamental de la vida, el célebre DNA o ácido desoxirribonucleico, y más tarde, en 1973, se llegó al DNA «combinado», que es una técnica de laboratorio capaz de unir material genético de organismos de especie distinta, lo cual significa, por lo pronto y entre otras muchas cosas, que es posible combinar las células genéticas de un ratón o las de un vegetal con las de un ser humano. El DNA «combinado» no es una fantasía de ciencia-ficción. Esta denominada revolución biológica o revolución genética es algo que está en marcha y despierta toda clase de temores, condenas, optimismos e intensas reflexiones filosóficas y humanistas en torno al futuro.

Se adquiere cierta noción del fenómeno si anotamos que la ingeniería genética puede trastornar o influir a través del DNA «combinado» en el proceso de la evolución de las especies, que, según estipulaciones generales bien fundamentadas, empezó con la concreción de bacterias y algas en lo que luego habrían de ser los océanos, hace unos tres billones de años. Entre los hitos de la evolución de las especies—esponjas, anfibios, dinosaurios, mamíferos, monos, hombres prehistóricos—, el «hombre moderno», un congénere ya bastante allegado a nosotros mismos, se calcula que no tiene más de treinta y cinco mil años de antigüedad, pero se necesitaron tres billones de años para ir de las algas a lo que

hoy entendemos por ser humano. Pues bien, en la actualidad existe la creencia de que no faltan más que tres o cuatro lustros para que los científicos—la nueva casta divino-demoníaca, ambivalente respecto a las nociones del progreso y las posibilidades de la libertad y, dicho sea de paso, estimulada económicamente por los gobiernos y las multinacionales—arrosten la vidriosa responsabilidad de interferir—y eventualmente controlar, con todo lo que esto comportaría, y que Howard y Rifkin desarrollan en un plano de cierta objetividad, pero con naturales recelos—en los misterios y en la trama del código genético, última frontera, por el momento, de las resucitadas batallas eugenésicas y que se presenta con una virulencia similar a los temores de exterminio por guerra nuclear.

A juicio de los autores, reflejo de una opinión generalizada, la pregunta más importante planteada a la humanidad es «si debemos preservar la especie humana y demás formas de vida tal como están constituidas, o si se puede forzar un programa general de remodelación biológica en los próximos veinticinco o cincuenta años».

En el complicado debate del DNA «combinado», que no suele trascender las esferas científicas para asomarse a programas de divulgación, son elocuentes las palabras del doctor R. Sinsheimer: «La era atómica empezó en Hiroshima. Después de eso nadie necesitaba convencerse de que teníamos un problema. Estamos entrando en la era genética. Espero que esta vez no necesitemos ninguna prueba». Yo respeto mucho las prevenciones. Prefiero una prevención estúpida a una catástrofe. Y no cabe duda que las catástrofes se producen. Hacen falta más prevenciones que testimonios de duelo frente a los hechos consumados.

Por una serie de razones, que conviene enumerar esquemáticamente y tenerla siempre a mano—lentitud de la tasa de crecimiento, disminución de los recursos energéticos convencionales, onerosos im-

puestos, concentración del capital y la capacidad decisoria en pocas manos, amenaza de holocausto nuclear, decadencia urbana, deterioro ecológico—, la sociedad norteamericana y otras sociedades avanzadas, inmersas en la alienación de una despersonalizada cultura de masas y en el desengaño político, está pisando la divisoria de una crisis, la sustitución acelerada de un viejo orden de valores (por otra parte, un «viejo orden de valores» siempre fallido) y, sobre todo, cuestiona la idea ortodoxa de progreso en el sentido concreto de si la orgullosa avanzada científica y técnica ha mejorado la calidad de la vida tanto como era de esperar.

De aquí surgen actitudes revolucionarias. Las actitudes revolucionarias se encauzan actualmente, en el aspecto tradicional, por la transformación de las instituciones y los factores sociales y políticos o por la transformación—es el nuevo elemento en juego, inquietante—biológica y genetista.

Nadie sabe qué va a imponerse, pero bien es verdad que no sobran las advertencias. Howard y Rifkin se pronuncian por el rechazo de la «ingeniería genética» y estiman que es preciso barajar, en vez de genes, otras opciones y formas de progreso social. De cualquier manera se trata de una grave encrucijada y la discusión del futuro. Una discusión, digamos, entre humanistas liberales y científicos conductistas.

EDUARDO TIJERAS

ESE IMPOSIBLE AMOR

ZAKARIYA TAMER: *El día que no es hoy*. Instituto Hispano-Arabe de Cultura. Madrid, 1978.

Encontramos en Zakariya Tamer la maestría que la literatura árabe ha ido acumulando en el pasado: una perfección de estilo sólo alcanzable cuando la metáfora ha sido tratada con un procedimiento artesanal. A pesar de todo, sus resultados son innovadores, sus cuentos sorprendentes. Amargos o deliciosos, pero sorprendentes. Ensoñaciones donde al final la realidad se impone con su crudeza. El amor representado como un símbolo imposible, debido a la cotidianeidad desesperante de ciertos sucesos sociales. La constatación de todas estas múltiples veredas nos la encontramos en un relato significativo. Una pareja acude al campo buscando el ambiente apropiado para el amor más sublime.....; ella resulta violada, y él, apaleado. ¿Existe combinación más discordante entre la voluntad de ser y los hechos que nos circundan?

La sorpresa, los desgarrones, los contrastes, abundan en todos los cuentos de Zakariya Tamer. Los finales son desesperados, incluso en aquellas piezas en que nunca pasa nada, en que las situaciones se van deslizando pausadamente, con la misma suavidad tenue de las nubes de su país al ponerse el sol: Zakariya Tamer viendo atardecer en Damasco o en El Cairo.

Plenamente consciente de la decadencia social del mundo árabe.

Hay ocasiones en las que hasta el deseo de soñar acaba en una experiencia frustrante por múltiples motivos, imposibles de definir. Ocasiones en las que se tiene miedo a salir del ayer, a imaginarse, incluso un día que no es hoy, a que la realidad deje de ser una sorpresa, a pesar de que nos golpee con lo incierto.

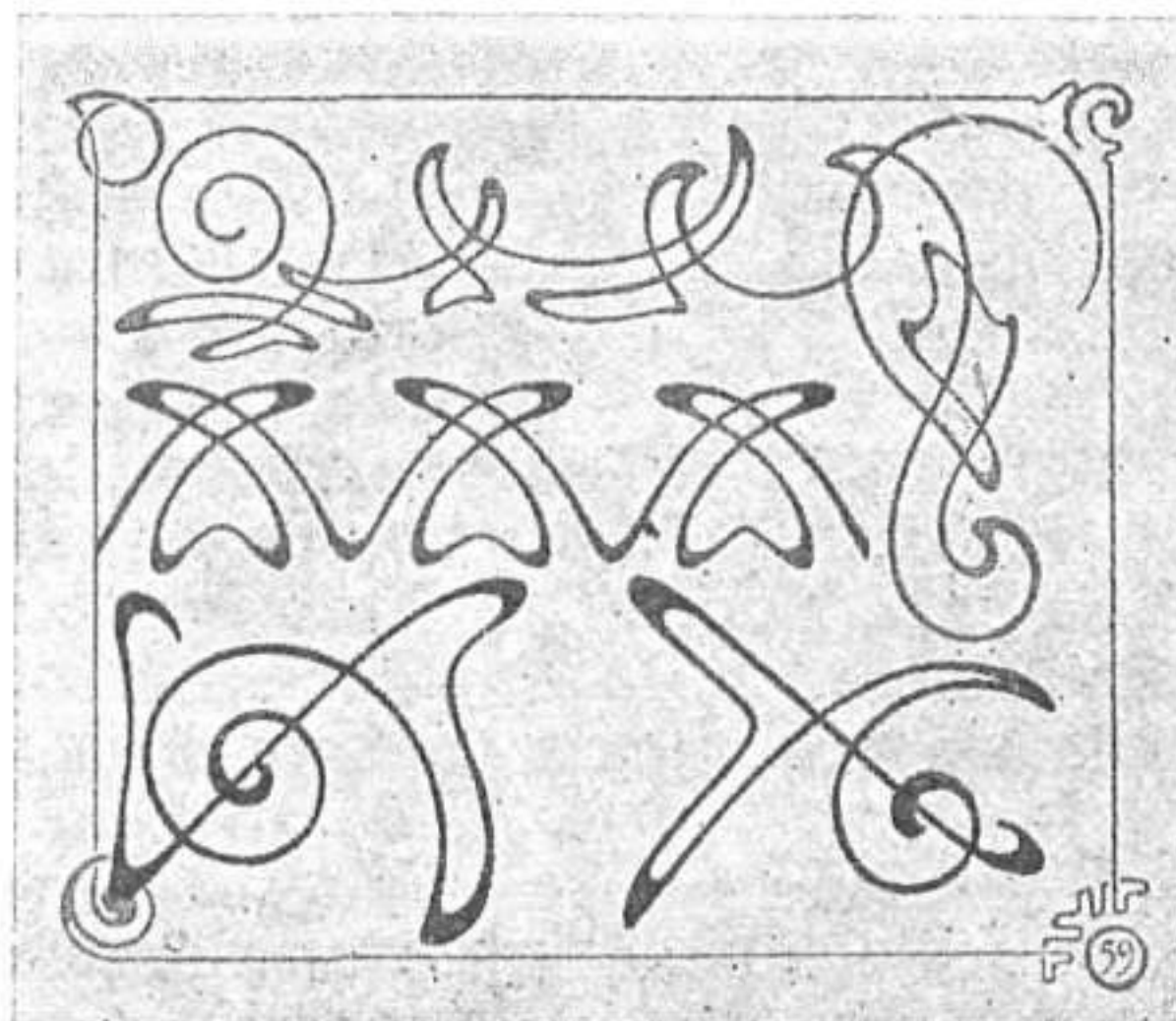
En la presente selección de cuentos, lo erótico adquiere una dimensión preponderante. Pero algo que podía ser necesariamente tópico en el mundo árabe, adquiere en Zakariya un rostro nuevo. Lo erótico, tratado finamente como evasión de la soledad, como necesidad metafísica más que física, como necesidad, en suma, agónica y sentimental. Mas el lado inhóspito de la sociedad se impone como un desencanto sentido que hace imposibles los deseos.

Aunque los relatos se pueden agrupar por materias, según las zonas de fabulación que predominan en ellos: deseo, ira, ironía, nostalgia o huida, se trata de un mismo cuento, prolongado bajo argumentos diferentes. Desde cualquier ángulo que elijamos, se llega al mismo resultado, a un único final: la estafa que supone el tiempo, el desencanto de la vida, la ironía con que trata la realidad a nuestros más firmes propósitos. Por su condición de árabe, por su pertenencia al Tercer Mundo, Zakariya Tamer, no cabe duda, sabe todo lo que hay que saber acerca de la impotencia del hombre ante el destino. Máxime cuando éste es manipulado por potencias que impiden deliberadamente el progreso, que cercan al individuo en un *gheto* de miseria material y moral que impide cualquier intento de mismedad.

De su larga andadura es la primera vez que sale en castellano en un libro dedicado exclusivamente a él, por lo cual puede ser necesario hacer su presentación.

De manera fragmentaria—aparte de la presente antología—han aparecido obras suyas en *Nuevos cuentos árabes* (Madrid, 1965), en *Narraciones árabes del siglo XX* (Madrid, 1969), en *Revista de Occidente* (octubre 1972), en *Mundo Árabe* (núm. 8, marzo 1976), así como una salida monográfica en *Cenizas* (Madrid, 1969).

El libro que nos ocupa es la traducción parcial por Marcelino Villegas del penúltimo volumen publicado por Zakariya Tamer en Damasco (1973), de



otros aparecidos en Beirut (1975-76) en una colección infantil, así como textos publicados por la revista *Al-Macarifa* (en febrero del 75 y septiembre del 77).

De su vasta obra resaltamos los siguientes títulos, traducidos al castellano: *El relincho del caballo blanco* (Damasco, 1960), *Primavera en las cenizas* (Damasco, 1963), *El trueno* (Damasco, 1970), *Dijo la rosa a la golondrina* (Damasco, 1977) y una novela corta, *Salida hacia el mar* (¿1966?). La mayoría de su obra ha aparecido en revistas dispersas.

A través de su amplia producción distinguimos dos épocas claramente diferenciadas. Una primera, que abarca hasta 1976, en que el autor era considerado como peligroso y altamente criticado, aunque sin llegar a ser señalado como maldito. A partir de esa fecha, con la publicación de *Damasco, hogueras*, comienza a ser visto como autor consagrado, e incluso a ser considerado como una personalidad de la literatura siria, que se va manteniendo en vanguardia—el concepto de vanguardia para la literatura árabe no es distorsionado como para la europea—, creador de un estilo que sus continuadores amplían.

Podemos distinguir a la vez dos tipos de producciones—la presente antología no es precisamente la más representativa de su obra—: una, alegórica e inmediatamente política (*Nosotros, en el suelo; los pájaros en el cielo*, y *Llamada de socorro*), y otra, romántica y mediatamente política (*El campo de violetas* y *La cara de la luna*), incluidos los cuatro citados en la presente edición.

Zakariya Tamer, pese a mantenerse dentro de un estilo clásico, tiene una concepción moderna de la imagen, de la adjetivación, la estructura narrativa. No podía ser de otra manera en un autor que constata que la religión-costumbres son contrarias al progreso, que la tradición es una enemiga del individuo, porque estanca e impide avanzar y defenderse en un mundo moderno.

AVELINO LUENGO VICENTE

LIRISMO EMOCIONAL

NICOLAS DEL HIERRO: *Este caer de rotos pájaros*. Ediciones Niágara. Madrid, 1979.

Con *Este caer de rotos pájaros* se inaugura la «Colección Niágara de Poesía» que dirige Ciríaco Crespo. Tarea y empeño reconfortantes, sin duda, y que exigen gran dosis de idealismo en un entramado social en donde priman valores mercantiles casi en exclusiva. Pero aventura no sólo el comienzo, sino muy en especial la continuidad y la buena continuidad en beneficio de autores y lectores. Porque ya es lugar común en esta praxis de la comunicación poética que tantas cosas comienzan con fervor e ilusión y la realidad

—siempre dura—las devora apenas balbucientes. «Es una pena—se dice acertadamente en la presentación—que el poeta de hoy, siempre, o casi siempre, tenga que costearse sus libros, pero es más pena que el poeta amigo espere el "libro regalo" para intentar leerlo. Esta "Colección Niágara" quiere ser para los poetas. Quiere seguir una trayectoria digna y estar en todas las tendencias de ahora.»

Nicolás del Hierro (nacido en Piedrabuena, provincia de Ciudad Real, en 1934, y residente en Madrid desde los veinte años), que ya tiene en su haber poético tres libros anteriores: *Profecías de la guerra* (1962), *Al borde casi* (1965) y *Cuando pasan las nubes* (1971), y que retorna tras algunos años de silencio, se centra y concentra en estos poemas en una *dimensión antropológica de tono existencial*, en donde búsqueda de sentido, interrogaciones urgentes e instancias doloridas hacen a un hurgamiento del hombre. Sin descuidar, por cierto, la situación concreta, ese aquí y ahora, esa circunstancia—espacio, tiempo, geografía—o estaciones—casi siempre un juego de luces del otoño—entre el hombre y su paisaje interior y un ludismo cromático de grises, tenues dorados, hojas pálidas o transparentes como pájaros rotos o «rota primavera en el arroyo».

La temática de estos poemas transita, pues, por las diversas alternativas, por las continuas oscilaciones—pendularidades—del ser-hombre con límites concretos—contingencia, deseo, cansancio—y hoscas amenazas irreductibles—miedo, dolor, muerte.

*Atormentado y loco, esperanzado,
tropiezo y me levanto. Enciendo
mi antorcha y sigo con mi grito adelante.
Tiemblo, me desespero, lucho, amo...*
(p. 13).

Pero también entre tantas fatigas y largos días en que «se nos queda el mar dormido por las venas / como duerme el toro junto al río» (p. 43), y entre «ejércitos, fantasmas en rebano, / mares enfebrecidos que agigantan la noche» (p. 12), y mientras «el

crepúsculo, la tarde, el hombre / rodeado, envuelto en soledad, / en la ciudad inmensa, / se pierde, camina, desfallece / en un fondo de sombras» (p. 32), el poeta deja clara constancia de su esperanza: «Una esperanza tengo: Amar. Si es posible, / me gustaría amar: me gustaría / vestir algún domingo el traje largo de la libertad y amar» (p. 43), de su anhelo de trascendencia, de su convicción de que la salvación del hombre es el amor, tal como reza su último poema, significativo:

*Ven, dame tu mano y tu palabra,
...Tus besos, para luego...
Es el momento del amor más puro*
(p. 50).

Toda esta inquisición, entre filosófica y lírica, viene dignificada por frecuentes hallazgos de imágenes y metáforas y una persistencia exigiva de lenguaje complementario en equilibrio ponderado y bello, sin excesos. Y en donde fantasía, vocabulario y paisaje (incluso el paisaje humano y la palpación o el pulso interior se mancomunan). Persistentes sorpresas felices para traducir y traducirse. Sirvan de muestra estos ejemplos destacables que ciertamente no son una excepción:

*No hay una sola espada para cortar
el luto,*



*ni siquiera un caballo para saltar el
puente...
Si al menos las alondras dibujaran el
día... (p. 13).*

*¿Pero se puede amar con una noche
rompiéndonos la sangre? (p. 14).*

*Y ni siquiera es tiempo de consumir
un verso como lanza
pero sucede que Dios se me ha hecho
niño
y quiero bautizarle con mi nombre*
(p. 17).

*Llevo diez mil gaviotas blancas en mi
frente
con las que a veces surco los océanos*
(p. 21).

*Bandadas de palomas se acercaban al
sol,
jugaban en las rosas las espumas del
aire,
se hacía corto el miedo:
el hombre
se crecía en su pulso (p. 36).*

En definitiva, la interrogación del poeta es también un autocuestionamiento, una exigencia de perfección, de inquietante conquista de la belleza siempre esquiva y difícil. Pero que Nicolás del Hierro ya ha aprendido y logra avances destacables, intimidad con el mester poético y su técnica que es siempre la de la palabra y su virtud portadora y mayéutica.

Lirismo emocional—otoñal, por esa persistida tristeza, «esas mariposas amarillas lloviendo de las ramas»—y preciosismo subjetivo y paisajístico a la vez (paisaje proyectivo al fin que no copia o fotografía) se conjugan en un clímax, en una atmósfera complementaria que hacen de esta poesía inquieta y eminentemente humanista una presencia contagiosa y palpante.

Poesía, en suma, limpia en su ropaje y honda en sus instancias inquisitivas. Resonancia de todas las grandes urgencias del corazón humano y síntesis de una palabra que quiere afirmarse con derecho propio.

ROLANDO CAMOZZI

MISCELANEA (CONEXA) LORQUIANA

EUROPE, Revue littéraire mensuelle. Agosto-septiembre 1980. París.

El número de esta prestigiosa revista lleva por título *Federico García Lorca*, estando ocupadas la mitad de sus páginas por una serie de trabajos dedicados al poeta granadino.

Tras un prólogo de Charles Marcilly, sigue una cronología bastante detallada del poeta, del mismo autor.

El «apoliticismo» de García Lorca es un extracto del primer capítulo del libro de Ian Gibson—uno de los más recientes estudiosos de Lorca—*Granada, 1936. El asesinato de García Lorca*. Gibson arriesga la idea de que Lorca no era «apolítico» a pesar de que no fuera un militante en el sentido estricto. Lo prueba el hecho de que él y otros jóvenes intelectuales publicaran un escrito mostrando su insatisfacción por la política de Primo de Rivera. Lorca siempre había manifestado—y su obra lo proclama—su simpatía por los pobres y marginados, pero fue en 1929, en Nueva York, donde el poeta «vio el sufrimiento de los hombres

en proporciones que no había supuesto hasta entonces». Al advenimiento de la República, Lorca afirma apasionadamente su ilusión por una nueva España. Hay otros hechos y constancias que transparentan el amor del poeta por la libertad: su firma en el manifiesto condenando las represiones nazis y otros muchos manifiestos antifascistas entre 1933-1936. Apoyó decididamente al Frente Popular. Gibson declara a Lorca próximo al socialismo liberal.

Vuelve de nuevo Charles Marcilly con su ensayo «Il faut passer les ponts...», en el que destaca el afán de comunicación presente en toda la obra lorquiana, así como su preocupación por los desamparados y marginados. En este último grupo quedan apresadas las heroínas del teatro de Lorca. Las figuras femeninas son símbolos típicos de marginación, ya sea por ellas mismas, ya sea por la presión ejercida por las estructuras sociales, familiares o religiosas. Se revisan pasajes expresivos de *La zapatera* y de *Doña Rosita o el lenguaje de las flores*. Sin abandonar el hilo de la marginación, son interesantes las anotaciones sobre *el tiempo de los demás* y *la otra orilla*: la incomunicabilidad. La mujer, insiste Marcilly, es en Lorca el tipo mismo de la personalidad marginada: Yerma, Bernarda Alba.

Con ejemplos del *Romancero gitano* y de la *Oda al rey de Harlem*, el ensayista propone el poder liberador de la poesía, la cara opuesta a las estructuras oprimentes. Lorca afirma el amor universal del hombre por el hombre—el mensaje de fondo de toda su obra—, que no conoce barreras, ni sexos, ni especies.

Brevísimo es el ensayo «Aire nocturno», de Miguel García-Posada, título de un poema fechado en 1919, muy semejante en sentido—la frustración amorosa— a *Canción desesperada*, de Neruda, hacia la misma época. Se analiza el poema en sus peculiaridades métricas y rítmicas y se recorren sus imágenes investigando su significado, como, por ejemplo, el de las hojas muertas, frecuente en toda la poesía simbolista a partir de Verlaine.

De Eutimio Martín es el trabajo traducido «La dimensión sociorreligiosa de *Romancero gitano*: "Romance de la pena negra"». Destaquemos, en la órbita de lo intraducible, la dignísima traducción que del poema hace André Belamich. Hay una revisión de las actitudes contradictorias de los críticos y estudiosos hacia los sentimientos religiosos de Lorca. Pero el autor que estudia el poema no duda de que hay otro, «Grito hacia Roma», del libro *Poeta en Nueva York*, que es, de hecho, una diatriba contra la Iglesia de Roma de una rara violencia. El poema «Romance de la pena», nos dice Eutimio Martín, «se sitúa en pleno corazón de la temática de la obra lorquiana: el sentimiento de frustración amorosa. Lorca no separa jamás los elementos físicos y psíquicos y la mutilación de los sentidos le es tan insoportable como la carencia afectiva. Esta adhesión incondicional del poeta a un todo erótico se sitúa en los antípodas de la dicotomía cuerpo/alma que sustenta la moral cristiana y nada le es más extraño que la "negación de los sentidos" preconizada por los místicos».

El segundo apartado de estos estudios lorquianos está dedicado a su teatro. Destaquemos algunos.

El titulado «Federico García Lorca o el realismo poético» está escrito por el hermano del poeta, Francisco. Todo arte, viene a decir a manera de



introducción, consiste en una relación entre la realidad y la fantasía, que la recrea en un plano artístico, con posibilidades duales en planos distintos comunicados por la elaboración artística. Todas las figuras centrales en el teatro de Lorca se justifican por la pertenencia completa a una visión de vida, de naturaleza generalmente poética, que la realidad destruye. Ejemplos, *La zapatera prodigiosa*, con su típica oposición fantasía-realidad, o *Los amores de don Perlimplín*, con la oposición carne-espíritu o naturaleza-arte. Conflicto, en suma.

La proyección personal de Lorca sobre los personajes de su teatro entraña, naturalmente, una transformación del conflicto a los condicionantes del teatro como género literario con reglas propias. Sustituyendo los términos del conflicto, las reglas del teatro lorquiano explican también las del arte de Cervantes y Unamuno.

El teatro de Lorca tiene un carácter poético-simbólico, pero esto no es más que uno de los dos planos, siendo el otro el espacio que encierra la realidad. El personaje no es nunca la encarnación de una idea o de un sentimiento abstracto, puesto que Lorca parte siempre de la realidad.

El trabajo de Maurice Molho «Nécessité, liberté, conjuncture, contribution a l'histoire d'Espagne» está referido a *Bodas de sangre*, título clave en el teatro lorquiano. En dicho trabajo se desarrolla un análisis meticuloso de todos los aspectos posibles, dramáticos y extradramáticos, que hacen comprensible y significativa la obra. En primer lugar, para Molho son inseparables «los muertos de las *Bodas de sangre* de aquellos cuya sangre impregnará tres años más tarde la tierra de España». Se trata, en definitiva, de la ruptura del mundo en dos clases inconciliables, dos clanes enemigos. El fondo de la obra, objetivado en la relación del yo al todos, adquiere significado a través de la inmediata y peculiar realidad de la experiencia española. El estudio de los personajes y sus relaciones, el análisis de determinados pasajes claves de *Bodas de sangre*, así como de las circunstancias concretas de la concreta Andalucía donde la tragedia estalla—circunstancias sociales, económicas, ideológicas, de comportamiento—, desembocan en el establecimiento de una realidad infraestructural sobre la que se asienta la visión lorquiana de la vida, su proyección en áreas que se van ensanchando concéntricamente hasta configurar los modelos de valores que articulan—y destruyen— toda la sociedad española.

En «Poète et public», María Laffranque, en un trabajo realmente esclarecedor, aborda la obsesión del poeta por la comunicación de persona a persona, al público, al pueblo, estableciendo una especie de «solidaridad espiritual» o, mejor aún, de fecundación en un diálogo infinitamente continuo que exige no la simple lectura, sino la visión y la

dicción que es el verdadero fin de la escritura. La última pieza conocida de Lorca, la obra inacabada y sin título que él llamó ampliamente «drama» o «comedia», es la aspiración más radical que se expresa formalmente al final del único manuscrito hoy conocido de *Público*. Paradójicamente, *Público* pertenece a una clase de obras que el propio Lorca llamó «irrepresentables» por cuanto que requieren un público ya preparado para la comprensión de la pieza—hizo, al parecer, hasta tres versiones de ella—por lecturas y representaciones fragmentarias, pero que desde el punto de vista del poeta responden a una apremiante y angustiosa necesidad de expresión. El público mismo es como un

personaje, invisible pero decisivo, en la relación comunicativa.

Cierra el conjunto de trabajos que este número de la revista *Europe* dedica en gran parte a Federico García Lorca una interesante serie de fragmentos del diario íntimo de Carlos Morla Lynch, encargado de la embajada de Chile en Madrid, que conoció al escritor en 1928 y del que desde entonces fue amigo hasta su muerte. Las páginas reproducidas del diario contribuyen a enriquecer el conocimiento de la persona y las ideas del poeta granadino.

JOAQUIN FERNANDEZ

novedades

editoriales

- GINES ANIORTE: **Poemas de amor**. Impresos Artegraf. Murcia, 1980.
- ALFREDO BUXAN: **Acumulada, numerosa herrumbre**. Col. Premios Literarios Ciudad de Irún. Ediciones de la Caja de Ahorros Provincial de Guipúzcoa. San Sebastián, 1980.
- RUBEN CABA: **Islario**. Col. Onzevaras. Ed. Nuevo Sendero. Madrid, 1980.
- CONCHA LAGOS: **Por las ramas**. Col. Ambito Literario. Barcelona, 1980.
- RAFAEL SANCHEZ: **Ojos sin límite**. Ediciones Nuevo Sendero. Madrid, 1980.
- ROSA CHACEL: **Estación. Ida y vuelta**. Ed. Bruguera. Barcelona, 1980.
- VICTOR ALBA: **Todos somos herederos de Franco**. Ed. Planeta. Barcelona, 1980.
- HUGO HANRIOT PEREZ: **Mitá p'arriba, mitá p'abajo**. Slusa. New Jersey, 1980.
- JUAN MANUEL ROZAS Y GREGORIO TORRES NEBRERA: **El grupo poético del 27** (2 tomos). Cuadernos de Estudio. Ed. Cincel. Madrid, 1980.
- FEDERICO MARTIN: **Recrear la escuela**. Ed. Nuestra Cultura. Madrid, 1980.
- GABRIEL GARCIA MARQUEZ: **El coronel no tiene quien le escriba**. Editorial Bruguera. Barcelona, 1980.
- D. H. LAWRENCE: **Mujeres enamoradas**. Ed. Bruguera. Barcelona, 1980.
- ANTONIO CORTE REAL: **Subsídios para a Historioa da Música**. Editora da Urgs. Porto Alegre, R. S., 1980.
- RICHARD MATHESON: **El hombre menguante**. Ed. Bruguera. Barcelona, 1980.
- VARIOS AUTORES: **Relatos de miedo**. Ed. Bruguera. Barcelona, 1980.
- F. MARTINEZ GIL: **El río de los castores**. Ed. Noguer. Barcelona, 1980.
- J. L. MARTIN VIGIL: **Una noche, un puñal**. Ed. Planeta. Barcelona, 1980.
- LUIS DE GONGORA: **Leurrillas**. (Edición de Robert Jammes). Ed. Castalia. Madrid, 1980.
- LOPE DE VEGA: **La Dorotea**. (Edición de Edwin S. Morby). Ed. Castalia. Madrid, 1980.
- IGNACIO PRAT: **Para ti**. Publicaciones de la Librería Anticuaria El Guadalhorce. Málaga, 1980.
- PEDRO RODRIGUEZ PACHECO: **Elogio del olvido**. Servicio de Publicaciones del Ayuntamiento. Sevilla, 1980.
- CHARLES DICKENS: **Canción de Navidad**. Ed. Burguera. Barcelona, 1980.
- JOHN UPDIKE: **La feria del asilo**. Ed. Bruguera. Barcelona, 1980.
- RAMON AYERRA: **Crónica de un suceso lamentable**. Laertes, S. A. Ediciones. Barcelona, 1980.
- GUSTAVO ADOLFO BECQUER: **Legendas**. Ed. Bruguera. Barcelona, 1980.
- RAFAEL ALBERTI: **La arboleda perdida**. Ed. Bruguera. Barcelona, 1980.
- COFRADIA DE LA BUENA MESA: **Madrid gastronómico 1981**. Academia Española de Gastronomía. Madrid, 1980.
- GRAHAM GREENE: **Un cierto sentido de la realidad**. Ed. Bruguera. Barcelona, 1980.
- RAINER MARIA RILKE: **Elegías de Duino**. (Edición bilingüe. Traducción y prólogo de José María Valverde). Col. Poesía. Ed. Lumen. Barcelona, 1980.
- JUAN GELMAN: **Si dulcemente**. Colección Poesía. Ed. Lumen. Barcelona, 1980.
- JUAN GARGUREVICH REGAL: **La razón del joven Mariategui**. Ed. Casa de las Américas. La Habana, 1980.
- CARLOS FRANCISCO MONGE: **Reino del latido**. Ed. Costa Rica. San José, 1978.
- TOMAS BORGE: **Carlos, el amanecer ya no es una tentación**. Editorial Casa de las Américas. La Habana, 1980.
- M. SEDANO VILLALAIN: **Ecos del Belén**. Industrias Gráficas Pareja. Barcelona, 1979.
- JEAN-PAUL BOURRE: **Hijos de Lucifer**. Ed. Latina. Madrid, 1980.
- JORGE BOCCANERA: **Los ojos del pájaro quemado**. Ed. V Siglos, S. A. México, 1980.
- CELIA CASTILLO: **Carabanlandia**. Editorial Nuevo Sendero. Madrid, 1980.
- GRAHAM GREENE: **Inglaterra me ha hecho así**. Ed. Caralt. Barcelona, 1980.
- MIGUEL ESPINOSA: **La tribada falsaria**. Ed. Los Libros de la Frontera. Barcelona, 1980.
- JUAN VALDIVIA ORTIZ: **Ahondando en el silencio**. Imp. La Levantina. Yecla, 1980.
- RICARDO DOMENECH: **Tiempos**. Publicaciones de la Isla de los Ratonés. Santander, 1980.
- PIERRE KLOSSOWSKI: **El faphomet**. Ed. Pre-Textos. Valencia, 1980.
- ANA MARIA SHUA: **Soy paciente**. Ed. Losada. Buenos Aires, 1980.
- R. TAMARIT CRESPO: **Ven a mis brazos, Ana Ivanovicht**. Jes, Artes Gráficas. Barcelona, 1980.
- MANUEL TERRIN BENAVIDES: **Denotada ternura**. Ed. Rodas. Barcelona, 1980.
- MARIA MOMBRU: **América para los americanos**. Ed. Losada. Buenos Aires, 1980.
- GUSTAVO BOSSERT: **Completaremos la familia**. Ed. Losada. Buenos Aires, 1980.

DESTACAMOS EL NOMBRE DE...

FRANCISCO JAVIER IRAZOQUI

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.

CUATRO POEMAS

ADOLESCENCIA (1)

Después del recreo,
cuando ella entró en el taller de sueños estériles,
el aire abrió las piernas
y sentimos que los números no le alcanzaban
para seguir contando los silbidos verdiazulados que transpirábamos los ahogados;
entonces
tú traías la melancolía del muérdago devastándote los cabellos
y enredándose en nuestros huesos,
y en la noche —para siempre estertor de ángeles ingeridos—
irrupías
intercalada en las membranas de los puentes
que inútilmente transponíamos.

Se bajó las braguitas
y sus dedos se perdieron por una vegetación erizada de gelatina y nieve:
A los dieciséis años el mundo me ama con sólo el 60 por 100 de abstenciones.
Y ya nadie volvería jamás a sentir tan cerca de su desdicha
el vuelo fugaz de las palomas que se esconden en los hombros
de todos los adolescentes desahuciados.

ADOLESCENCIA (3)

«Los tigres beben agua de esos ojos.»

OCTAVIO PAZ.

No te ocultes
cuando la blancura nos llame con estrépito
y excave en los ábacos.
Sin más luz pedregosa,
más acá del fuego enaguazado
que te sacia con sobresalto,
a manos llenas rescata el barro que perece.

Hoy
el día no nos transporta a ninguna frágil antorcha,
ni el albor envenena los paisajes más enfermos de las manos.
Hoy el día es un disparo reencarnado
que no repite los acróbatas del dolor.
Con toda la carne en vela,
te arqueas
como quien aguarda un aldabonazo de savia sorda.

ARGOMA

A *Angel de Miguel, poeta amigo.*

Porque ya no podemos vivir atados al resplandor sísmico de los geranios,
ahora voy a hablar con los hombres que revientan sus labios
contra un Dios que ha hecho de su esperma un látigo rosado
para marcarnos la cara,
los testículos,
una mínima estrella de ensueño;
voy a hablar con los hombres que se desgañitan
en sus gafas ahumadas
y han comprendido
que el dolor azul de las luciérnagas es excesivo.

¡Qué humano es un hombre que ama sin mancha la lluvia!
Sin embargo,
sudo,
sudamos,
sudáis todos con este musgo apátrida sobre las espaldas,
esta bandera de barro.
Y el mundo tiene abrazos tan hermosos,
guijarros tan dignos,
que nunca entenderemos esa mano desafinada
que nos esquiva
o nos arrulla
cuando nos desleímos penosamente en un beso de argoma.

En qué llama,
o ancho olvido, vamos creciendo.



PANFLETO CONTRA LA COMPASION

De súbito,
hay un hospital celeste
celeste
donde un hombre se diluye
como un pez con grandes labios de nieve,
sin una cucharada
o un bocado de amor jadeante,
teñido de frío.

Me asomo
y quiero
palpar tus brazos carbonizados por la compasión,
la piedad empotrada en los carteles de publicidad.
De tanto amor no estrenado,
las vidrieras crepitan
debajo de la piel
de quienes cortan su diario mendrugo de sombras.

Cuando nadie nos ama,
las ortigas copulan entre nuestros dedos.

DESTACAMOS EL NOMBRE DE...

E TELVINA ASTRADA

EL DESQUITE

A don Lindoro, demasiado hondo se le enterró una de las varas de la jardinera en el pecho, lo reventó contra la arena seca como si fuera un bicho indefenso. Un solo dolor le abrió los brazos, una sola mirada recogió el silencio. Parecía un cristiano crucificado.

El padre de Santucho se encargó de los preparativos. Lo puso de costado, aún largaba unas babas sanguinolentas.

Apoyó, para hacer fuerza, la mano izquierda sobre el hombro ya frío y sin más remedio colocó el serrucho de costilla. Antes dio unas cuantas pasadas con sebo crudo a la hoja brillante para aserrar la vara. No quería hacerle sufrir, demasiada muerte se le había entrado. Luego eligió la justa medida de su sombra y ya dentro del cajón lo cambiaba de posición como a un recién nacido pero en otra cuna más grande. Mientras tanto, a don Lindoro le crecía la barba, cambió el rostro por otro anticipándose a un recuerdo.

Santucho supo por primera vez que uno puede morir, que la muerte nos va transformando hasta que el gesto se esfuma. También supo que ningún ángel llevó a don Lindoro al cielo, que son esas mentiras de la infancia traicionada. Uno se muere aquí abajo y eso basta, es un acto único, intransferible.

Santucho en los otros descubrió la muerte y por lo tanto ya tenía edad para que su padre le enseñara el oficio de trabajar

con los muertos. Debía aprender el tratamiento de las diversas herramientas, embarbillar los maderos, aplicar el lustre que se elija y tener muy en cuenta el ajuste de la tapa. Luego, aprontar al finado elegantemente para su viaje con el mejor de los trajes. No importa que sea el mismo que ha usado en otras ceremonias, en un casamiento o en un velatorio. Así, bien acicalado, la gente halagará su pulcritud, además es sabido que cuando alguien se murió no se llevó ningún defecto que tuvo en vida.

Santucho no deberá olvidar un detalle imprescindible, el de agregar la dentadura a su cliente, porque sería un sacrilegio no respetar su pudor y su última voluntad.

El padre de Santucho fue un auténtico maestro de vocación, y su hijo deberá sucederle en este oficio de enterrar a la muerte para poder defenderse en la vida. Además, qué padre no desea asegurar el porvenir de su hijo.

Santucho tendrá que aprender a domeñar sus sentimientos, endurecerse por dentro y mostrar un solo rostro de circunstancia para las distintas muertes.

Como a todo principiante, le fue difícil aprender a no llorar. Se escapó del galpón y a campo traviesa cruzó un banco de arena cubierto de yuyales. En el pajonal, sin testigos y acechando como un animal asustado, apre-

tó su cabeza entre las piernas y boca abajo sollozó la primer muerte.

Para no fracasar otra vez, y como no tenía otra alternativa que obedecer, trató poco a poco de familiarizarse con la muerte. Probó primero con los animales, pues ellos también tendrán que descansar en un sitio. Decidido a todo, desvainó la cuchilla y degolló a su gato en la choza deshabitada junto al río.

Pensó que de a dos se jugará mejor a la muerte y además en la complicidad todo es más llevadero. Su hermana se encargó de depositar el cuerpecito del animal en el fondo de un cajón de exageradas medidas para tan pequeño tamaño.

Para mayor perfeccionamiento continuaron ensayando con otras muertes gratuitas. Incluyeron en su juego diabólico el casal de palomas, la cabrita preñada y el loro del abuelo que por tantos machucones con un palo largó de una sola vez sus excrementos.

Santucho y su hermana se convirtieron en verdaderos oficientes. Se endurecieron sus gestos, y ni siquiera el más mínimo arrepentimiento sintieron por dentro.

Prepararon la última fosa cerca de la pirca que enmarcaba ese campo santo. Cada tumba era distinta. De algunas brotaban hortalizas, en otras un semillero de melones o un cantero de flores. Las cruces fueron abolidas.

El sultán vigilaba el exterior. Santucho lo entusiasmó para que jugaran una vez más al vencedor y al vencido. Se revolcaron contentos sobre el pasto.

Santucho sintió un escalofrío cuando le entregó su fidelidad en una mirada de perro. Le arrojó como premio un hueso, no podía dejar de ser generoso y aprovechando el descanso de Sultán le anudó la sogá en el cuello. El animal le allanó la tarea de despacharlo, y porque fue obediente no quiso hacer escándalo y supo morir rápido. Sus orejas aterciopeladas quedaron enredadas en el nudo mortal.

Santucho bien pronto aprendió el coraje, se le acabaron para siempre todos los sustos y los llantos.

Sólo le restaba inventar un muerto. En el galpón del padre abrieron todas las tapas de esos

cajones oscuros que esperaban con paciencia a sus futuros dueños. Decidieron probarlos en todas las posiciones posibles y parados dentro de esos huecos sus rostros trasuntaban el éxtasis de los santos. Por fin, como buenos hermanos decidieron jugar a la escondida sin trampear.

Su hermana tuvo la suerte de encontrar el cajón que le quedaba mejor y pensó mientras jugaba a estar dormida que tenía las exactas medidas de su cuerpo, que los padres tenían en cuenta a sus hijos y que son previsores ante cualquier eventualidad.

Sin quererlo, recordó a Sultán ahorcado con su lengua seca, demasiado larga topando con el suelo. Por un sollozo, Santucho descubrió el escondite entre tantos iguales. Su hermana había roto el pacto porque estaba arrepentida.

De súbito a Santucho le vino

un recuerdo y el rencor aumentó una saliva amarga que se desbordaba entre sus labios. Su hermana se incorporó rápido para salir, pero Santucho le pegó un empujón siniestro. Por su culpa, el padre lo había arrojado en penitencia en el cuarto del atillo junto a las arañas que se descolgaban del techo, que se trepaban por las piernas metiéndose dentro de sus orejas. Su hermana tendrá que sentir ese mismo miedo y con toda la fuerza de aquel recuerdo tapó el cajón, atornilló hasta el tope las cerraduras en la madera.

Curioso, miró a través del vidrio empañado. El rostro de una chiquilla se iba arrugando, envejeciendo con el color de las moras.

Santucho, en este juego que no pudo compartir, salvó su verdad pero con la pena que debió jugarlo solo.



DESTACAMOS EL NOMBRE DE...

JUAN FRANCISCO BLANCO

EL DIA QUE VOLVI AL PARAISO

Ahora, de vuelta a mis orígenes, todo ha desaparecido como niebla succionada por el sol. Ahora, cuando me llega, así lo creo, la etapa más difícil, intuyo la recuperación de aquella paz perdida. Quizás es de otra manera, más reposado y maduro como estoy, pero el retorno a mi ciudad levanta el vuelo de un millón de aves portadoras de esperanzas.

Sólo parece haber transcurrido un suspiro, un parpadeo apenas y ya estoy aquí. No puedo recordar nada. No quiero. Pasó ya.

Mirar a todos lados y no ver sino sonrisas cándidas. Ellos, niños que son, no han percibido aún, si no no estarían aquí, la llamada ineluctable de la vida. Si ellos supieran...

Pero quiero ahora olvidarlo por temor de manchar la ciudad con pensamientos sórdidos.

En tanto se me asigna una nueva misión, recorreré todos los rincones.

Veo a lo lejos el río pletórico de reflejos plateados, alimentando en sus márgenes el bosque de los juegos. Fue junto a aquel chopo...

La Toñita se había vuelto muy tímida y se bañaba lejos de los demás. Llevaba casi un año rehuyendo nuestra compañía. Parecía como si nos tuviera miedo. Todos la envidiábamos porque tenía ya trece años y pronto accedería a la vida. Otros a su edad, y aún antes, ya nos ha-

bían abandonado. ¿Por qué no ella? Los viejos maestros la justificaban diciendo que la edad no lo es todo.

Aquel mediodía paseaba yo mi desnudez, alejándome del resto. Me acerqué a hurtadillas hasta un chopo y desde allí estuve observándola.

La Toñita daba saltos en el agua como si encontrara alguna extraña felicidad al hacerlo. De pronto dejó de brincar y se acercó a la orilla. Su cuerpo iba emergiendo poco a poco y me asombré al ver de repente aquella extrañísima sombra negra poco más abajo del ombligo.

—¡La Toñita tiene pelos en el pito!

Y la Toñita se ruborizó. Se le convirtió el rostro en una media sandía madura de puro roja. Cubrió con sus manos la mancha y se arrojó al agua.

Uno de los viejos maestros se me acercó sonriente y me explicó no sé qué sobre el desarrollo del cuerpo y la distinción de sexos. Miré con resignación allí donde había de aparecer la señal y pensé que la vida quedaba muy lejos de mí y me dio rabia verme tan despoblado y lampiño.

El chopo continúa ahí y me alegra encontrar a la Toñita de nuevo, quizás algo ajada, junto a su tronco, regalando sonrisas a los niños.

No es tarea fácil velar por la felicidad de esta ciudad. La vida pervive en el subconsciente. El

mal, vicio de personas maduras o, al menos, conscientes, no puede anidar con facilidad en estos lares, aunque la verdad es que desde el momento en que nacemos, desde la primera palabra que aprendemos, iniciamos el camino hacia la vida, hacia el desamor, motivo de infelicidades.

Acaso mi trabajo consista en enseñarles a hablar. Sería feliz poniendo en sus bocas lo que sus ojos ven y sus oídos oyen.

—¿Ves aquello? Es el sol.

Y escuchar su eco con el dedo señalando inequívocamente el astro, que la deslumbra y le hace llorar.

—Sol.

A los niños hay que enseñarles cada cosa a su tiempo. Deben aprender a hablar cuando les llega el momento. Bastante trabajo me costó perfeccionar mi extraño lenguaje.

Manuela, la vieja maestra, me había tomado desde que nací un cariño especial.

—Qué pelo tan negro tiene, ¿verdad? —decía, exhibiéndome orgullosa—. Y qué ojos más verdes...

Siempre me paseaba en brazos de un lado para otro muy a pesar mío, que prefería retozar aun a costa de algún tropezón no calculado. Lo cierto es que los demás maestros, viéndola tan encariñada conmigo, se acercaban y me hacían carantoñas de cumplido.

Apenas tenía nueve meses y me preguntaban:

—¿Cómo te llamas?

—Dile: «Carlos» —contestaba Manuela a modo de intérprete.

—¿Y cuántos meses tienes?

—Dile: «Casi nueve» —replacaba Manuela por mí.

Y así durante algún tiempo, de tal forma que aprendí a hablar con aquella muletilla.

—Dile tengo hambre.

—Dile quiero...

—Dile...

Y todos reían con el curioso e inédito modo de esbozar mis primeras construcciones sintácticas. Como les resultaba tan gracioso no apreciaron que el famoso «dile» se había convertido en un vicio para mí.

Hasta los cuatro años y medio no logré corregirlo —y buen trabajo les costó.

Manuela se desesperaba.

—No se dice «dile».

Yo la miraba extrañado.

—Dile y ¿por qué?

Manuela lloraba algunas veces.

—Dile no llores, Manuela.

Y lloraba más. Y me contagiaba. Y llorábamos los dos.

Les veo ahora a todos en esta inmensa ciudad y me parece hartamente difícil que no existan problemas. Tal vez la solución radique en la decisión suprema de atajar la enfermedad antes de que se declare y contagie al resto.

Seguramente el proceso vital, establecido y estructurado en tres etapas y en dos lugares sea la clave: nacer en la ciudad para pasar a la vida y retornar a la ciudad y aquí concluir resulta demasiado significativo.

La etapa de la vida es amarga y al tiempo aleccionadora. Se puede aprender en ella lo necesario para llegar a la madurez final y regresar al punto de partida, superados todos los escollos. El hontanar y el estuario de la vida al fin se hermanan.

Si durante la vida la obsesión por la muerte era ardua y continua batalla del pensamiento, aquí no posee más que un mero valor anecdótico.

A veces quisiera que estos pequeños estacionaran sus edades en un tope y no crecieran. Nun-



ca llegarían a conocer el dolor anímico —que es el peor—, pero seguramente es mejor que todo siga su curso.

Es preciso que deje a un lado aviesos pensamientos, que la vida siga siendo señuelo para ellos. Algo aprenderán y, al final, cuando regresen aquí, encontrarán el auténtico sentido de esta enorme ciudad.

No quiero convertirme en prevaricador funesto.

Desearía verles a todos como ahora, entonando frente al enorme facistol ingenuos cantos de esperanza.

RAMON PIÑEIRO

O

EL HUMANISMO

ANTONIO COSTA GOMEZ

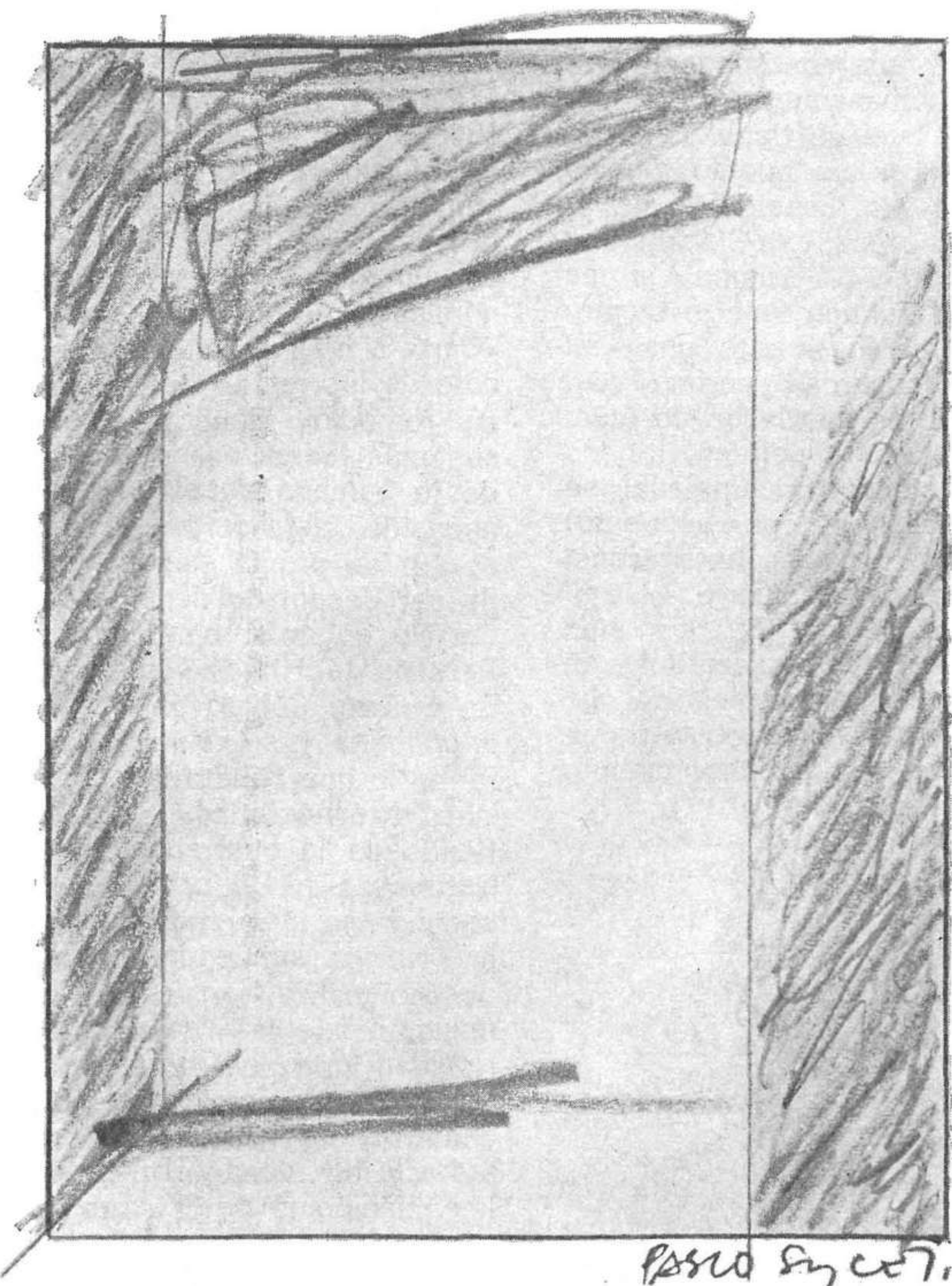
1. El libro que nos debe Ramón Piñeiro

Ramón Piñeiro es uno de los principales representantes de la cultura gallega de hoy. Nació en Lánca, provincia de Lugo, en 1915. Deseoso de salvaguardar la identidad de Galicia, perteneció durante la República a los círculos de jóvenes que tenían esas mismas preocupaciones, conociendo desde muy joven a los más importantes paladines del galleguismo. Después de la guerra continuó sus actividades en ese sentido, lo cual le costó varios años de cárcel, y luego libertad vigilada y denegación del pasaporte. En 1950 fue uno de los fundadores de la editorial Galaxia, que actualmente dirige, y de la colección de libros «Grial» (editada por la misma), que después se convirtió en revista trimestral. En 1951 publicó en la colección «Grial» su ensayo *Siñificado metafísico da saudade*, que

fue reproducido en seguida en Portugal por la *Revista Filosófica* de Coimbra. En 1953 salió a luz *Pra unha filosofía da saudade*. Ambos ensayos, traducidos al castellano por Celestino Fernández de la Vega, han sido publicados en 1961 por la editorial Alén-Mar de Buenos Aires con el título de *Dos ensayos sobre la saudade*, y sirvieron de texto en la Universidad de la capital argentina. Ramón Piñeiro ha publicado también un tercer ensayo sobre ese tema, *Saudade en Rosalía*, incluido en el libro colectivo *Sete ensayos sobre Rosalía*. En 1967, al ser acogido en la Real Academia Gallega, pronunció su discurso de ingreso sobre el tema *A linguaxe i as linguas*, que fue contestado por Domingo García Sabell. No hace mucho, en 1974, ha recogido una serie de ensayos y artículos, aparecidos a lo largo de veinticinco años en diversas publicaciones, en el volumen *Olladas no futuro*. Junto con Celestino Fernández de la Vega ha traducido al gallego el *Cancionero da poesía céltica* de

Julius Pokorny y la conferencia de Heidegger *Da esencia da verdade*. Desde hace unos años viene dando numerosas conferencias en diversos lugares de Galicia. Asimismo, ha dado clases en la Universidad de Middlebury, en Estados Unidos.

La obra de Ramón Piñeiro, escasa y desordenada, es, sin embargo, muy densa y personal. Pero los que le admiramos sentimos nostalgia de «esa obra única —distinguible entre todas las suyas— en que la imagen de su espíritu se configura con plenitud, esa obra esencialmente personal en que su alma se refleja nítidamente», de que nos habla él mismo en «El libro que nos debe Anxel Fole», de *Olladas no futuro*. En este caso, podríamos hablar de *el libro que nos debe Ramón Piñeiro*. En cierta ocasión le ha confesado al autor de estas líneas que tiene deseos e intención de escribirlo (hacer realidad su frase de que «un escritor llega a la cumbre de su destino cuando se nos comunica a sí mismo»), pero le roba tiempo su actividad editorial, su «hacer posible que escriban los demás». Profundamente identificado con la personalidad de Galicia, cuya filosofía incluso ha intentado expresar, se siente realizado al favorecer la cultura gallega, la manifestación objetiva de la identidad de Galicia, en la que reconoce la suya propia. Pero, así como en su obra procura liberarse de estrecheces y fanatismos ideológicos y mutiladores, también, en su labor editorial, favorece la cultura en su sentido más amplio y antidogmático, de una manera abierta y receptiva a la creación. Quiere asumir al ser humano en su conjunto complejo y cambiante, y, en concreto, al hombre gallego total (lo cual es la base de su humanismo respirable y confortador), y ello, en un país donde abundan los fanatismos y las simplificaciones, le vale el encono de no pocos *militantes* que creen poder reducir al hombre a unas pocas fórmulas que se identifican con las consignas de sus ideologías. A seres así, un hombre sensible a todos los aspectos del



hombre, que quiere salvaguardar la integridad del hombre, su riqueza y sus contradicciones, tiene que resultarles molesto.

2. La riqueza del ser humano

En *A linguaxe i as linguas*, cuando habla del *prejuicio ideológico* que se opone a la realización de la lengua gallega, se refiere Ramón Piñeiro a cierta ideología que se denomina a sí misma «progresista» e «identifica el progreso técnico con el progreso en sí y hace del ideal técnico el modelo

óptimo para el hombre». Pero observa: «El concepto de progreso sólo tiene verdadero sentido si está referido al hombre, si equivale a enriquecimiento del patrimonio material y espiritual del hombre en orden a las posibilidades de realización de su propio ser. El progreso significa enriquecimiento de los valores humanos en los distintos niveles de su sutil y compleja totalidad. Lo que ocurre es que el ideólogo progresista no toma al hombre en su compleja totalidad sino en uno de sus niveles: el de la racionalización operativa. Su ingenuo simplismo mental no le permite ver que la racionalización o simplificación técnica es un producto de la razón humana, y la razón humana no es más que una de las dimensiones del hombre. El progreso se refiere al hombre como totalidad compleja. Por eso su medida no está ni puede estar en la pura técnica. Está en la cultura. La técnica es un producto de la razón. La cultura es una creación del hombre en cuanto totalidad compleja.» Y esto no es sino la aplicación a nivel humano de la verdad de que «desde un punto de vista ontológico, la plenitud del Ser, su riqueza intrínseca, exige la pluralidad expresiva para manifestarse». Lo cual le sirve para defender la existencia de las distintas lenguas concretas, contra la tendencia unificadora de los racionalistas, pues la razón tiende a simplificar.

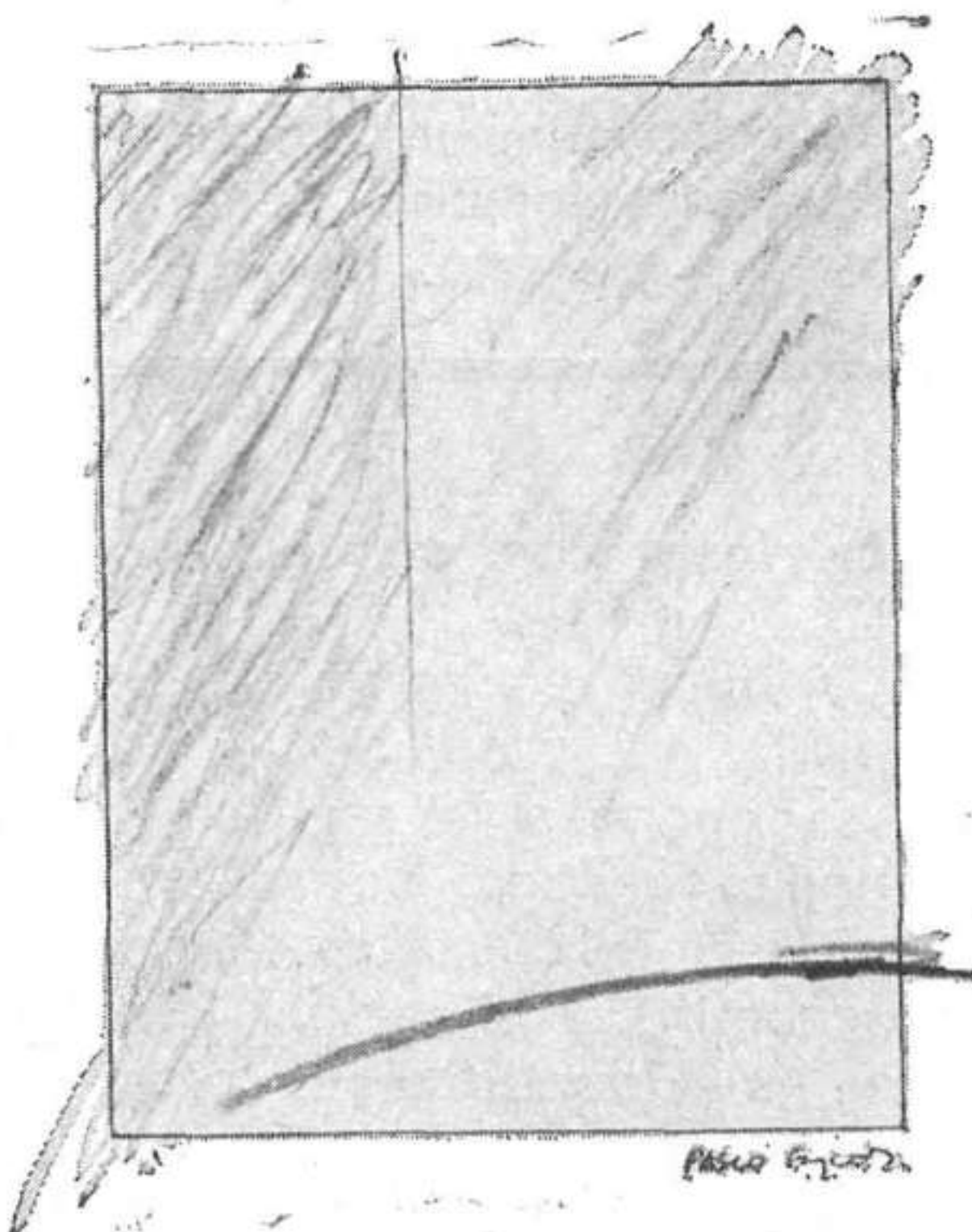
Esta resistencia a empobrecer al hombre, esta defensa del patrimonio humano contra el seudoprogresismo deshumanizador la encontraremos en *Olladas no futuro*, hasta el punto de que podemos decir que constituye su fundamento. Por ejemplo, cuando nos habla de una estancia en Estados Unidos, y sobre todo en Nueva York, en la «Carta a Marcia Andersen», y nos presenta este país como la apoteosis del racionalismo del siglo XX. Y aclara: «Un racionalismo poco humanista, radicalmente dominado por el imperio de lo cuantitativo. De ahí su grandeza fría, dura.» Porque, como él afirma, «no siendo el hombre pura racional-

dad, su liberación por vía exclusivamente racional es utópica. Necesita también de la vida imaginativa, y de la afectiva». Pero, si en un principio la razón fue un instrumento del hombre para dominar la realidad objetiva, después se liberó del hombre mismo, que no es sólo racionalidad, y quiso dominarlo también a él, oprimiéndolo y mutilándolo. Entonces «aparecieron monstruos amenazadores, de tipo racional, en el horizonte anímico del hombre; la razón, liberándose de los límites que le impone la compleja realidad del hombre e identificándose con la realidad impersonal, forzosamente crea realidades amenazadoras, monstruosas». Piñeiro reconoce al hombre una realidad más compleja que la racional, y da testimonio de ella para salvarla, aunque admite que la realidad objetiva o impersonal es estrictamente racional, lo cual también puede ponerse en duda y es muy discutible, así como esa separación estricta entre lo subjetivo y lo objetivo. Pero, cuando menos, Piñeiro se esfuerza por salvar la integridad del hombre. De ahí la melancolía con que se refiere a Marcia Andersen en estos términos: «No había en tus juicios el menor rastro de nostálgica melancolía por un pasado perdido o por un presente amenazado, sino más bien la serena aceptación de un futuro inevitable en el que *quedarán fuera algunas de las más hondas necesidades del hombre como ser individual*» (subrayado mío). No está claro si Piñeiro comparte esa actitud de Marcia, que me parece un conformismo gratuito y suicida. En todo caso, el solo hecho de que mencione tales *necesidades* pone de manifiesto su sensibilidad con respecto a ellas.

Olladas no futuro, como el resto de sus obras, configura un mundo mucho más habitable y humano que el que nos quieren imponer no pocos ideólogos actuales. Así, en *La poesía de Luis Pimentel* pone de manifiesto la necesidad de la poesía, su valor esencial e insustituible: «Los poetas son los que nos dicen la verdad de esa intimidad humana y los que nos des-

cubren la realidad esencial del mundo valorada sentimentalmente, valorada humanamente.» Por eso, «el pueblo que no tiene poetas, o los olvida, es un pueblo muerto, un pueblo sin conciencia de su propio ser». Los que llaman despectivamente «piñeirismo» al magisterio de Ramón Piñeiro seguramente llamarán a esto una «mitificación absurda» porque para ellos, hombres mutilados, lo único importante es la política, la economía, la ciencia (manipuladas según sus prejuicios, por supuesto). A ellos van dirigidas estas consideraciones en el ensayo *La emigración vista desde Galicia*: «Siendo como es la naturaleza del hombre una realidad compleja, los hechos que de ella se derivan tienen que ser, qué duda cabe, también

complejos. Hechos de naturaleza compleja requieren explicaciones complejas. Hay que tener esto en cuenta para no caer en una explicación simplista de la emigración, como es, por ejemplo, aquella que la reduce a pura consecuencia de una situación de necesidad económica». Pero es sobre todo en la «Carta a Alvaro Cunqueiro, hablándole de los males de Europa y de su remedio» donde se produce con más fuerza esa reivindicación de lo humano en el hombre, esa necesidad del hombre de volver a asumir su propia esencia después de ser despojado de ella. En este ensayo epistolar se hace un análisis de la Historia semejante al de Ernesto Sábato en *Hombres y engranajes* y se denuncia de otra forma lo que Sábato llamaba «alienación tecnocrática». Se trata, partiendo de la contraposición entre Naturaleza e Historia, de que la segunda se aleja cada vez más de la primera siguiendo un proceso de racionalización de la vida humana, desde la vida natural y la realidad individual hasta la universalidad impersonal de la razón, desde la espontaneidad y la libertad a la ley, desde el mundo de la imaginación al de la razón, desde el ideal del arte al ideal de la ciencia, desde la libertad a la esclavitud. «El arte, que sólo puede nacer de la libertad espiritual, es la proyección trascendente del hombre individual; la proyección trascendente de la ciencia es impersonal, y su origen tiende a ser comunitario; cuando una etapa histórica se orienta por el ideal del arte el hombre se afianza en la libertad, cuando se orienta por el ideal de la ciencia camina hacia la esclavitud.» Europa, en la cumbre de la racionalización, tiene como ideal supremo la ciencia, a la cual quiere someter al propio hombre, convertido en puro instrumento, en pieza del engranaje, como diría Sábato. A continuación, lo mismo que Sábato, constata la rebelión del hombre en las artes, la literatura y la filosofía, cuyo significado fundamental es éste: «La necesidad de defender al hombre frente a la planificación universal de la



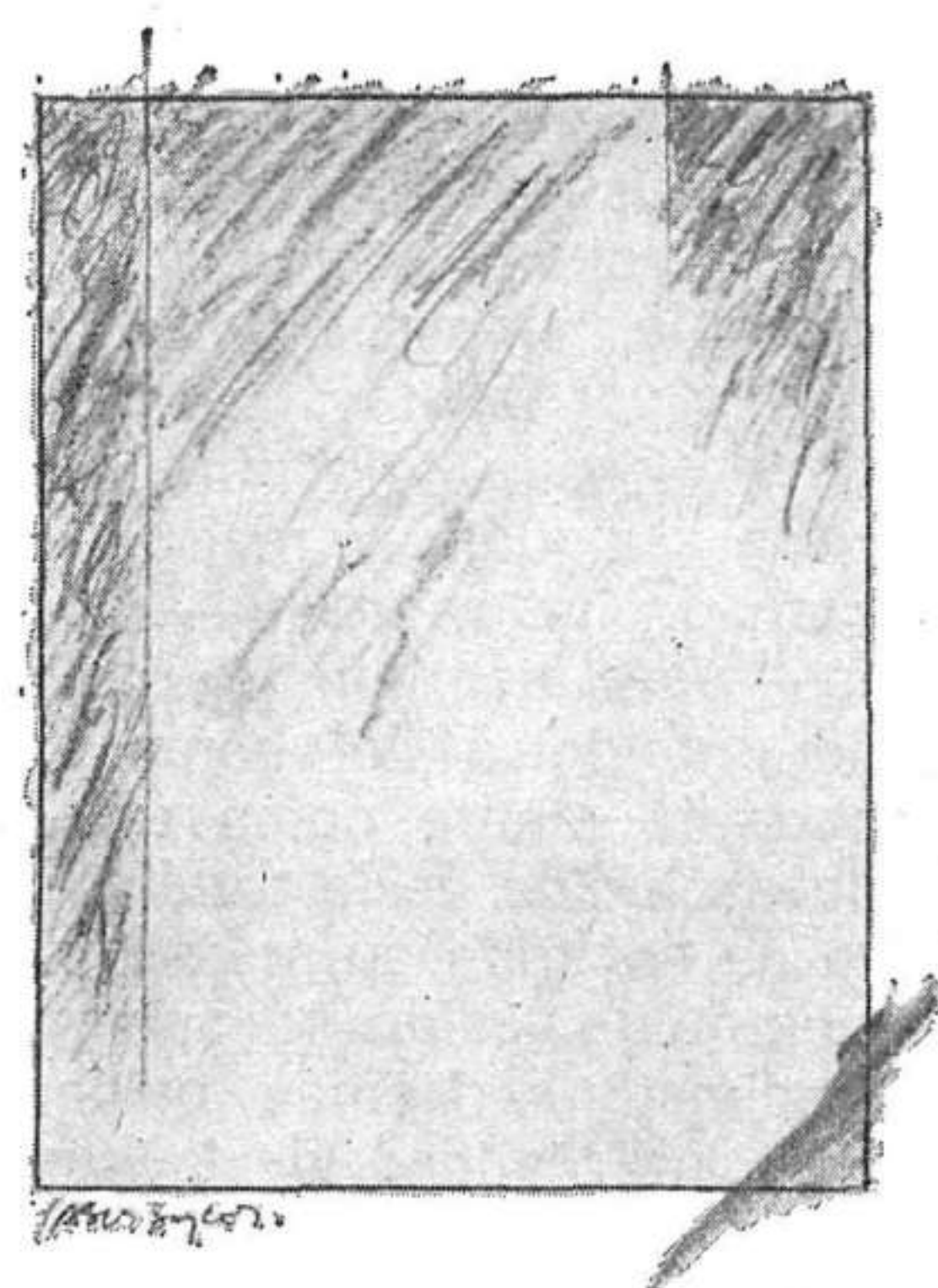
ciencia.» En Galicia, en cambio, constata Ramón Piñeiro, no ha ocurrido eso, tendemos más bien al ideal del arte, las cosas se valoran con medida humana y no con una universalidad impersonal; de ahí la complejidad humana, la riqueza psicológica del hombre gallego. Y concluye, unamunianamente, sugiriendo que los gallegos debemos mostrar a Europa el tesoro espiritual, la capacidad creativa, la intimidad humana que ella perdió: «Yo estoy seguro de que una gran Cruzada de la Imaginación sería de mucho provecho para la salud espiritual de Europa.» En la *Carta a Daniel Cortezón* insistirá sobre lo mismo: «En cuanto el individuo pierde su independencia creadora se convierte en *objeto* social, queda apresado en la brutalidad y ceguera de lo común, de lo impersonal.»

Como dice en *A linguaxe i as linguas*, «esa unidad ideal que insistentemente busca y elabora nuestra inteligencia, en la realidad de la vida toma siempre la forma de pluralidad. La interna fuerza creadora de la vida así lo exige y así lo impone». Es así como el concepto de lenguaje se resuelve, en la práctica concreta, en numerosas lenguas. Del mismo modo, aunque la Verdad no sea relativa, aunque sea única, se resuelve en una serie de verdades, que son distintas aproximaciones y aspectos parciales de la Verdad. Por ello, la Filosofía, que es la búsqueda de la Verdad, del Ser, se resuelve en distintas filosofías, que definen la actitud espiritual de los hombres y las comunidades, como se verá en *Siñificado metafísico da saudade*. Piñeiro dirá en esta obra que la filosofía, que nace de la necesidad de seguridad metafísica del hombre, es algo, pues, en lo que *todo el hombre* se halla comprometido, y surge, por lo tanto, del ser humano entero, y no sólo de su parte racional; por ello no se puede hacer una separación estricta entre filosofía y poesía. Con esto Piñeiro se aproxima a Unamuno. La filosofía busca conocer el Ser, pero el Ser, en su totalidad, es inaccesible al conocimiento hu-

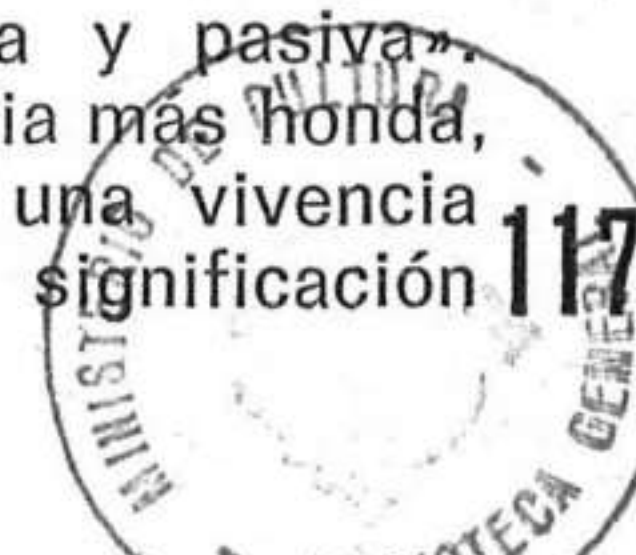
mano, y de ahí que el hombre sólo pueda ir alcanzando paulatinamente jirones de verdad. Por ello la Filosofía se resuelve en filosofías y ninguna puede considerarse con valor absoluto. Es decir: el Ser se resuelve en seres, el Lenguaje en lenguas, la Verdad en verdades, la Filosofía en filosofías. Y cada uno de estos conceptos mayúsculos es inagotable en manifestaciones minúsculas concretas, es decir, tiene una capacidad creadora inagotable. En eso consiste la «interna fuerza creadora de la vida». Por eso la Unidad imponderable se resuelve en multiplicidad y complejidad, irreductibles de un modo absoluto a cualquier simplificación. Esta es la base de la defensa piñeiriana de la complejidad del ser humano y su defensa de su constante capacidad creadora, de modo que nunca se le puede considerar acabado, agotado. Como dice en *A linguaxe i as linguas*, «la vida se vale de la pluralidad y de la diversidad porque es la única manera de darle forma a la riqueza intrínseca de su impulso creador». Por eso en *Olladas no futuro* distingue entre «industrialización e industrialismo», denunciando la «superstición de la industria por la industria», según la cual se cree que la industria, por sí sola, va a resolver todos los problemas, olvidando las demás necesidades del hombre. Y reivindica todos los aspectos del ser humano, abogando por la realización total del hombre.

3. En el centro del hombre

En sus ensayos sobre la saudade, Ramón Piñeiro nos presenta su propia actitud ante la vida, es decir, su filosofía, que identifica con la filosofía galaico-portuguesa. En *Siñificado metafísico da saudade* comienza por adoptar los dos presupuestos fundamentales de la filosofía existencialista: identificar la búsqueda ontológica con la búsqueda de lo esencial del hombre y adoptar para esa búsqueda no la especulación racional sino la revelación que se produce en las vi-



vivencias radicales, las vivencias en las que participa lo más íntimo y visceral del hombre. Es decir: se trata de buscar una vivencia esencial, una vivencia fundamental, en la cual se manifieste lo fundamental del hombre. Para Piñeiro esa vivencia es la saudade. Se ha de observar que, por lo mismo que se trata de una filosofía galaico-portuguesa, la saudade es, cuando menos, la vivencia esencial del hombre galaico-portugués, y, en último extremo, la vivencia esencial de Piñeiro. Ahora bien, ¿qué es lo fundamental que se revela en la saudade como vivencia radical? Piñeiro distingue entre los diversos sentimientos por su objeto. Pero la saudade, afirma, no tiene objeto, es sentimentalidad pura, «es la vivencia espontánea de la pura intimidad del ser humano, vivencia honda, oscura y pasiva». Es decir: es la vivencia más honda, más elemental, «es una vivencia originaria, de plena significación

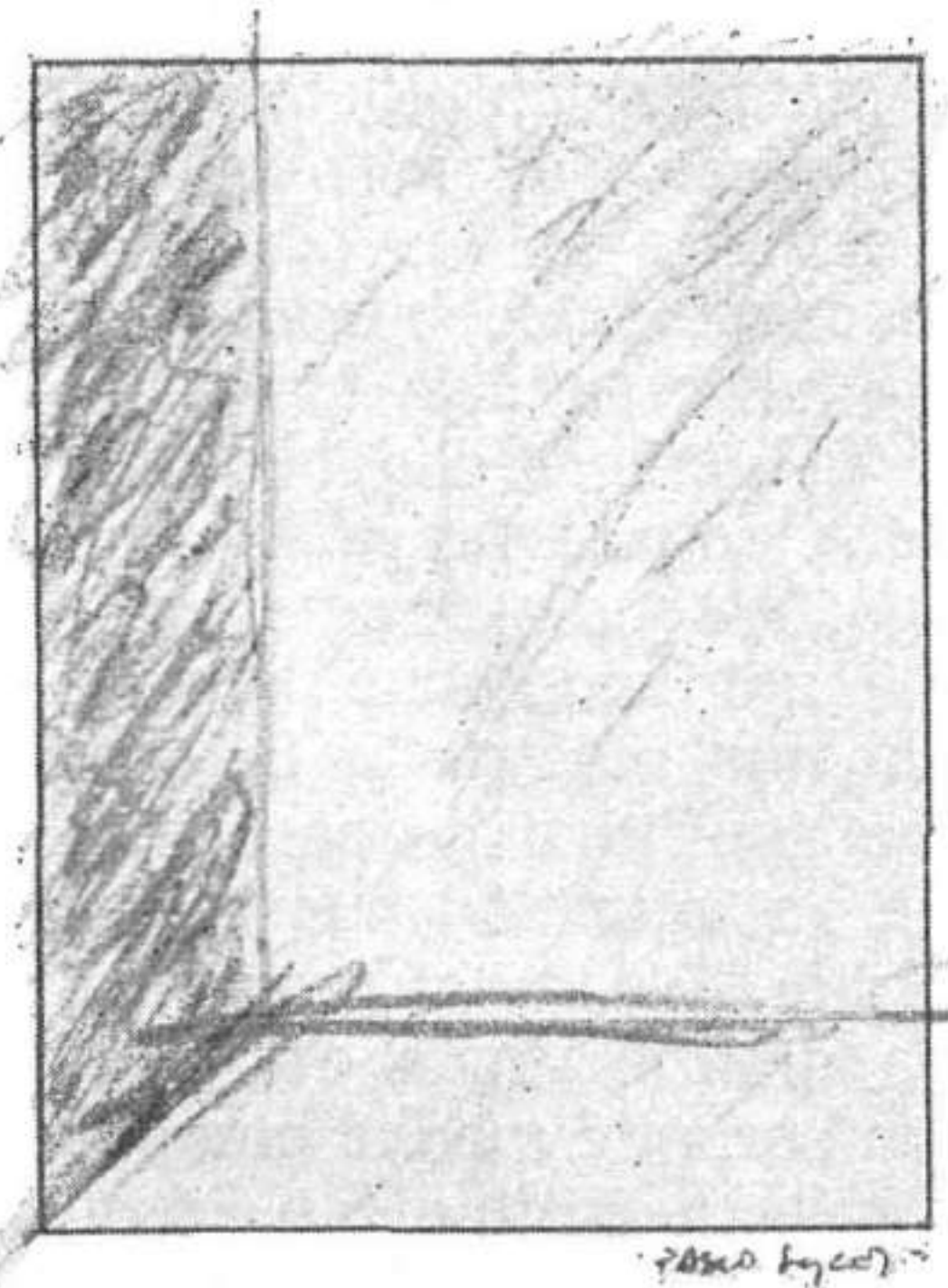


ontológica», en la que participa el ser del hombre. Y en esa vivencia radical de su más pura intimidad, el hombre siente su individualidad irreductible, siente su limitación, se siente ser frente al Ser, filosofía frente a la Filosofía, lengua frente al Lenguaje, verdad frente a la Verdad. «La saudade —dice Piñeiro— es el sentimiento de la soledad ontológica del hombre.» El hombre se siente como una partícula escindida de la totalidad. Piñeiro da así todo su sentido a los conceptos de «caída» y «salvación» o «redención». Hemos caído del Ser, de la Totalidad, de la Verdad, y la añoramos, la anhelamos. La saudade equivale, pues, al concepto de caída. Después de la caída anhelamos salvarnos, redimirnos. Pero eso no es la saudade sino una consecuencia de la saudade. Y nos salvamos integrándonos en el Ser, en la Totalidad, es decir, mediante el misticismo. Piñeiro interpreta este movimiento como «un perenne esfuerzo de trascendencia, una marcha incesante desde la intimidad solitaria hacia la plenitud total».

En *Siñificado metafísico da saudade*, pues, Ramón Piñeiro se ha esforzado por hallar el centro del hombre, por llegar a su médula, por alcanzar el punto que permita una comprensión total de la existencia humana y de su sentido. A continuación, en *Pra unha filosofia da saudade* se instalará en ese punto para observar, como desde una atalaya, con la suficiente perspectiva, la totalidad del ser humano. Ese centro es el fundamento de los múltiples aspectos de la complejidad humana, de él irradian en distintas direcciones las diferentes manifestaciones de la vida del hombre. Es decir, ha hallado una unidad, un punto de referencia común; ahora, a partir de ella, *con ella*, va a reconstruir la multiplicidad. En la saudade, como decimos, se revela la pura intimidad última del hombre como singularidad. Y esa pura intimidad es, para Piñeiro, el sentimiento. El sentimiento es el punto central del ser humano. Es, pues, por otra parte, el único medio de conoci-

miento radical u ontológico del hombre. «Conocerse —dice Piñeiro— es sentirse.» Y desde ese punto central se tiene lo que Piñeiro llama la «perspectiva sentimental del ser del hombre». Desde esa perspectiva se observa la complejidad del ser humano manifestada en distintos aspectos que se anudan y se encuentran en el sentimiento, que se revela puramente en la saudade. Esos aspectos los nombra Piñeiro así: el hombre es Espíritu y es Vida, es Temporalidad e Intemporalidad. Por medio del sentimiento, nudo central, se unen en el hombre esos aspectos: el hombre es Espíritu vitalizado, es Vida espiritualizada, es Temporalidad intemporalizada e Intemporalidad temporalizada. De este modo, Piñeiro tiene en cuenta todos los aspectos del hombre, los reivindica todos y no quiere renunciar a ninguno. Mediante la saudade ha captado el sentimiento (de singularidad) y a través del sentimiento ha visto los distintos aspectos del hombre, unidos en él. Es, una vez más, como decíamos, la unidad resolviéndose en multiplicidad, el Ser resolviéndose en seres, la Verdad en verdades. Y a ese carácter irreductible e inagotable del Ser del hombre, a ese Ser del hombre que se caracteriza por ser Espíritu pero no sólo Espíritu, Vida pero no sólo Vida, Temporalidad pero no sólo Temporalidad, Intemporalidad pero no sólo Intemporalidad, a ese no ser apresable, definible, llama Piñeiro libertad, que radica en el sentimiento, pues es de él del que emanan esos diferentes aspectos y en el cual se unen. Por lo tanto, la saudade, si es la vivencia de la radical intimidad sentimental, es, asimismo, vivencia de la libertad. La libertad es, por lo demás, la base de la complejidad humana, el manantial inagotable, fuente de creación constante, que hace al hombre no susceptible de simplificación, y toda simplificación supone, en todo caso, una opresión angustiosa.

Ramón Piñeiro hace, pues, de la libertad la esencia del hombre, pone de manifiesto la libertad humana, y la reivindica. Puede conside-



rarse esto una afirmación idealista. Pero no; se trata, precisamente, de una superación del conflicto entre el espíritu y la materia, de asumir en el hombre, sin prioridades, el espíritu y la materia, lo temporal y lo intemporal, lo vital y lo espiritual, lo histórico y lo artístico; asumirlos en el sentimiento, elemento humano que ha sido desdeñado por unos y otros, los materialistas porque lo consideran demasiado espiritual y los espiritualistas porque les parece excesivamente material, resultando, por ello, unos y otros, fríos e inhumanos, vacíos y angustiosos. Por el contrario, es en el sentimiento donde se encuentra la plenitud, donde uno se siente realizado. El sentimiento sólo puede expresarse en la música y en la lírica, como señala Ramón Piñeiro, y es precisamente en la música y en la lírica donde el hombre, en su realidad individual, encuentra lo más verdadero de sí, y, por tanto, lo más alimenticio, lo más sustancioso, lo más digerible. El gran mérito de Ramón Piñeiro es haberlo puesto de manifiesto. El que escribe estas

líneas puede testimoniar que sus vivencias confirman plenamente sus afirmaciones; y las vivencias, entendidas en sentido amplio, son el único argumento al que concede valor. He ahí por qué era necesario en Galicia un hombre como Ramón Piñeiro, por qué son necesarios hoy hombres como él: porque dan testimonio del hombre, son testigos del hombre ante los ideólogos que, absortos por sus fórmulas, tienden a ignorarlo. Ramón Piñeiro pone de manifiesto que se trata, ante todo, de salvar al hombre, y en estos tiempos llenos de dudas y en cierto modo apocalípticos, toma partido, como Camus ante el «terror racional», por él, por su «carne asustada», por sus propiedades que parecen triviales a los que tienen el ideal de la ciencia, como «ciertos crepúsculos en los que el corazón se dilata», pero que, sin embargo, son los que producen más a menudo los suicidios o dan sentido a la vida del hombre.

De ahí que en la «Carta a Marcia Andersen» de *Olladas no futuro*, contemplando la grandeza del paisaje urbano de Estados Unidos, las poderosas fábricas orgullosas, Piñeiro observe: «Habría que ver si tal esfuerzo creador de riqueza, si esa epopeya de la voluntad económica, contribuye o no, o en qué medida, a la verdadera felicidad de los que la realizan.» Y es que todo depende del problema de los fines, como ha observado Louis Pauwels. Y diciendo fines, se dice trascendencias. Se trata de discernir qué es lo trascendente, qué es lo que tiene realmente valor. Hoy en día se tiene una adoración fetichista por la industria, por el urbanismo, por la racionalización del mundo, y se le llama a eso «progreso». Pero tal vez eso no sea más que un empobrecimiento. Se trata, repito, de definir una meta, de establecer lo trascendente, y en función de eso valorar todo lo demás, que eso sirva de criterio. Ahora bien, para Ramón Piñeiro, como para el que esto escribe, la meta es el hombre, pues tal como lo hemos citado antes, el progreso sólo puede ser el enriquecimiento del hombre.

“ES MENTIRA”, PIEZA DE TEATRO ABIERTO

JUAN EMILIO ARAGONES

OBRA ésta de Campos García que posibilita deliberadamente casi todas las interpretaciones imaginables entre el ser y el parecer, la realidad y el engaño, excepción hecha de su decidida toma de partido a favor de la víctima que padece, en un plano equivalente al de las bienaventuranzas; primero, porque la protagonista es objeto de calumniosas injurias y persistentes acosamientos, y en segundo término, porque es perseguida y sufre prisión por causas judiciales.

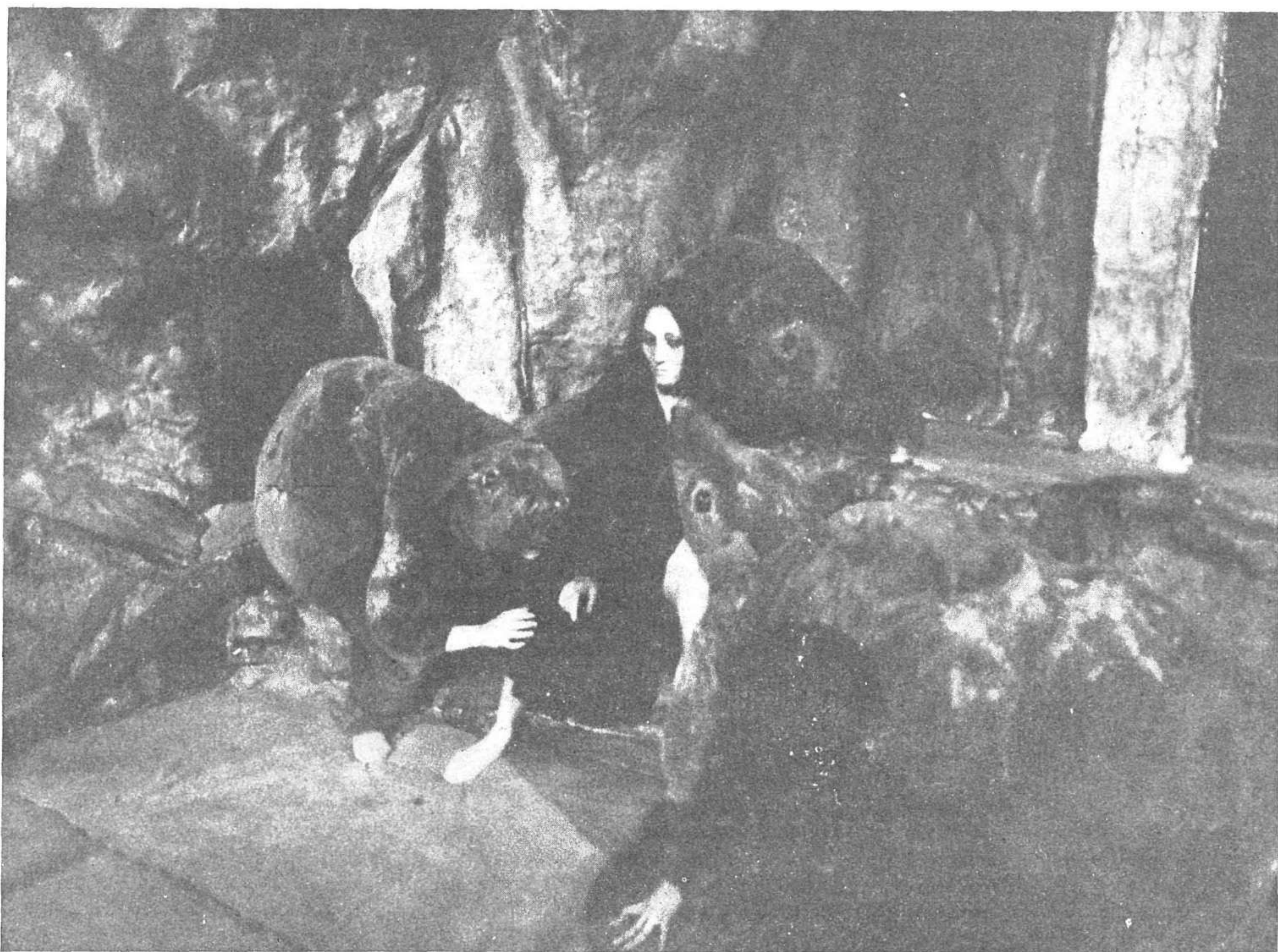
La situación de Matilde, encarcelada durante años y años en el angosto recinto de una catacumba-habitáculo con la sola vecindad de tres desmesurados roedores, propicia la deliberada confusión de sus soliloquios, con frecuencia delirantes, siempre insumisos y en la linde misma de la demencia. El paralelismo entre esta farsa laica y el Sermón de la Montaña cristiano se acentúa mediante apariciones de Santa Teresa, al tiempo que establece distancias en el hecho de que su indudable intencionalidad primera estriba en la denuncia de métodos represores que

la acerca a tiempos actuales, tanto más cuanto que prisionera y opresora son hermanas.

La portentosa capacidad inventiva del autor facilita la adscripción de su moderna farsa—o tragicomedia, es igual que da lo mismo—al género de teatro abierto, pues si Matilde es primero víctima y luego asesina de su hermana Manuela, ésta es sucesivamente opresora híbrida de mujer y rata, cadáver asesinado por Matilde, su guardiana en la catacumba-celda a la que es conducida Matilde..., o mero símbolo de la opresión en la mente enfermiza de su víctima-verdugo.

A partir de ese momento, Campos García considera llegada la hora de mostrar su baza mayor, y después del último y momentáneo equívoco de que los restantes personajes—juez, cura y pelotón de fusilamiento—aparezcan en su mitad inferior como roedores, hace que la ejecutada Matilde se muestre a nuestros ojos en posición de mártir crucificada, con Santa Teresa a sus pies, adorándola.

He seguido con creciente interés la ejecutoria dramática de Jesús 119



Maité Brik, cercada por grandes ratas, en Es mentira, de Jesús Campos

Campos García desde sus comienzos; en consecuencia, juzgo lógica su multiplicidad de tareas en la circunstancia presente, en la que es, además de autor, director escénico y escenógrafo. El efecto de tal acumulación de responsabilidades se advierte en la cabal coherencia del hecho escénico resultante..., dentro, por descontado, de las no menos congruentes incoherencias coloquiales y de situación impulsadas por lo que la pieza tiene de plasmación escénica de una mente —la de su protagonista—, perturbada por graves delirios.

Con toda certidumbre, cabe además atribuir a Campos García el arriscamiento necesario para antojarsele escenificar su obra en el Lavapiés, teatro hasta ahora de programación incierta, cuando no

desacertada. Semejante estreno en tal escenario ha supuesto un radical giro hacia mejor criterio selectivo... Ojalá que encuentre la acogida de espectadores en tan populoso barrio madrileño, a la que es acreedora, por sus valores escénicos, dicha pieza.

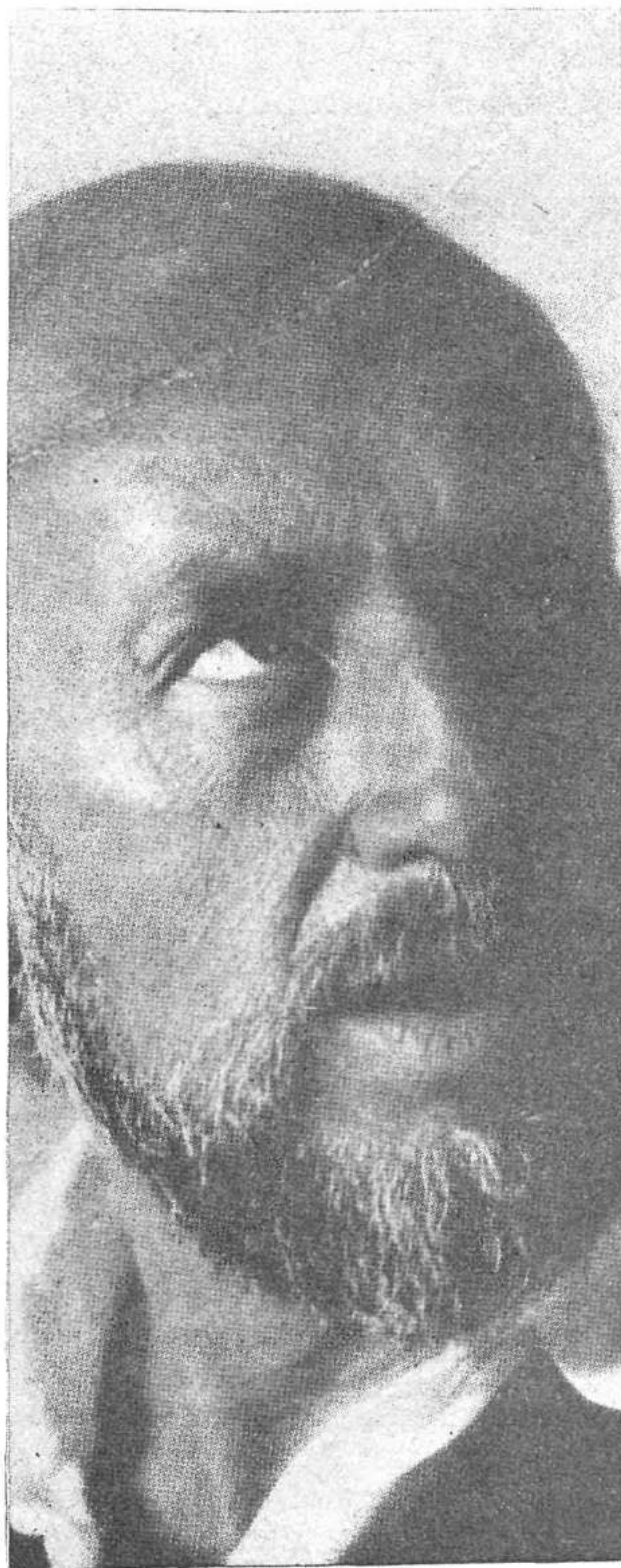
Los intérpretes cooperan con el mejor espíritu solidario y su buen oficio a la normal singladura de la invención dramática. Desde Maité Brik, que en la corporeización de la protagonista se lleva la parte del león en cuanto a posibilidades de lucimiento, pero que tam-

bién tiene que pechar con las cambiantes psíquicas de un personaje que desvaría, en las que cualquier exageración expresiva ha de ser disculpable, y la actriz no se las permite, hasta la actuación breve y convincente de Onofre Fraile y Félix García. Entre uno y otro extremo, la allegadora mímica de las tres bien cebadas ratas, a las que corporeizan Lola Pons, Gloria Vergara y Nuria Clemente. Y, en el justo medio, Victoria Rodríguez, que una vez más acredita ser actriz de perfecta, nítida y flexible vocalización, y Elisa Montés, que en sus intervenciones como Santa Teresa logra introducir un compensador ápice de místico enamoramiento y de piedad a la situación límite que plantea la obra en su comienzo, dejándola abierta a muy varias y aun discrepantes posibilidades.

MARSILLACH, PARA NOSTALGICOS DESMEMORIADOS

La revisión de un lapso tan extenso en el acontecer de nuestra sociedad como el deglutido por Marsillach en este «espectáculo en dos actos y un intermedio» titulado *Yo me bajo en la próxima, ¿y usted?*, trae consigo, hágase como se haga, un tropel de varias probabilidades receptoras, incluso en el ánimo de un mismo espectador; así que el cúmulo de sensaciones rememorativas alcanza proporciones insólitas ante un público variopinto, pues aunque no son necesarias especiales dotes de augur para prever una mayoría muy mayoritaria de asistentes de los que por edad deben incluirse entre los que el título dado a esta crónica alude, tampoco han de faltar espectadores jóvenes y hasta jovencísimos niños que sólo conocen la posguerra por referencias de sus mayores y han tenido la sana curiosidad de cotejar aquéllas con las que van surgiendo en estas revividas hábilmente traídas a cuento —entre otras muchas posibles—, elegidas con talento sintetizador por el cabal hombre de teatro que es, Adolfo Marsillach para ofrecérselas, desde muy varias perspectivas, en los diversos lances interpretados por sólo dos cómicos, Concha Velasco y José Sacristán, mediante un doble ejercicio de ductilidad histriónica, más la enriquecedora apoyatura de José Manuel Yanes, pianista que cuando la situación lo requiere también interpreta, ayuda a los utileros y contribuye a la dinámica agilidad de un espectáculo cuyo esencial elemento es el ritmo.

Un ritmo cuasi sinfónico, creciente o mesurado, según exigen los episodios seleccionados con admirable tino por el autor-recopilador de lo que, a fin de cuentas, viene a ser un reportaje retrospectivo de la posguerra



española desde óptica más cercana al teatro de testimonio que al de acre denuncia.

El ritmo, sí, es factor básico en la idea originaria del espectáculo, concebido sobre situaciones rememoradas por el autor, con el aderezo de alguna que otra frase coloquial de la marca, en las que el tono de picante ironía prevalece sobre el sarcasmo crítico. Sin el certero instinto que para el ritmo teatral tiene Adolfo Marsillach, la comedia no hubiera llegado a buen

puerto, porque texto propio apenas tiene esta retrospectiva bienhumorada, levemente satírica, en la que Marsillach ha incluido, y no a salto de mata, sino como muy calculada contradicción a la mojigatería del tiempo escenificado, algunas pérfidas dosis de civilizado cinismo.

Todo ello, unido a la suma habilidad con que el autor moviliza tan pocos medios, recurriendo al «teatro en el teatro» y a la utilización del pianista como polivalente interlocutor, da como resultado un espejo de la comunal existencia hispana a lo largo de casi cuatro décadas, sin otra tergiversación que la proveniente de la óptica necesariamente subjetiva y con magulladuras o soterrados complejos personales, pero eximida de cualquier meditación decretada.

Los sucesivos cuadros de que consta esta calicata escénica de nuestro próximo pasado están convencionalmente separados por la frase que da título al espectáculo —sólo convincente en el primer y fortuito encuentro de la pareja en un vagón del «metro»—, pero hay que ponderar como es de justicia la naturalidad con la que posteriormente utiliza Marsillach la verosimilitud de dicho primer lance, asignando a la coloquial frase los varios significantes requeridos en función de los distintos avatares por los que atraviesan los intérpretes, no siempre representativos de la pareja humana en su acepción genérica: son también madre despótica e hijo atemorizado, chica liberada y su conquistador-utilizado, tenorio itálico, adolescente inexperto y prostituta vieja, primitos que «juegan a papá y mamá», colegiales en el parque, etc., además de, por supuesto, matrimonio. La circunstancia de que como tales marido y mujer se empleen los intérpretes la mayor parte de su actuación, tampoco prueba nada, ya que el autor se manifiesta escéptico respecto a que las relaciones matrimoniales supongan idoneidad para el trato erótico. Y si donde he es-

crito «escéptico» alguien lee «no partidario», quizá haya dado en la diana y resulte obligado ponerle un diez.

Resaltada ya la primacía que el ritmo escénico alcanza en esta pieza, es ocasión de señalar la notoria importancia que, junto a él, poseen las ilustraciones musicales: el transcurso del tiempo —no se citan fechas, aunque sí acontecimientos de la posguerra: cambios de Gobierno, movidas estudiantiles, etc.— queda determinado por las canciones que el pianista ejecuta (en el buen sentido) y canta uno de los intérpretes o los dos a un tiempo. Los espectadores, en general, tienen *situadas* en concretas etapas de su existencia canciones como *Mi casita de papel*, *Francisco Alegre y olé*, *Tatuaje*, etc., y hasta el tango *Corrientes, 348*, si bien éste relacionado con el primer aluvión de cantantes suramericanos a España, que con su llegada marcaron una vuelta a la actualidad discográfica y, sobre todo, radiofónica, de antiguas melodías; la inserción de tales canciones sirve de seubliminal guía cronológica, a la vez que da a Concha Velasco y José Sacristán ocasión para manifestar la amplitud de sus cualidades artísticas mediante la más que correcta interpretación de canciones de modalidad varia, del bolero a los Beatles, pasando por las tonadas de nuestras folklóricas.

Hasta aquí los nostálgicos. Pero ¿por qué desmemoriados? Porque el autor profundiza en los aspectos negativos de la época escenificada y, en la medida en que el teatro lo requiere, procede a su ampliación para hacerlos más notorios, desde connotaciones tangenciales, como la sintonía de NO-DO o la mucha mierda en el vocabulario, en plan de Alfred Jarry redivivo, corregido y aumentado. Desde el muchachito que se enfunda chaqueta blanca —moda de los primeros cincuenta— para ir por vez primera a un burdel, y es proclamado allí San Luis Gonzaga, hasta la penuria extrema

información

KATHLEEN RAINE

Kathleen Raine, de quien publicamos en las páginas 11 a 17 varios poemas, es uno de los poetas más distinguidos que hoy escriben en lengua inglesa; galardonada con los premios literarios de mayor prestigio tanto ingleses como norteamericanos, nació en 1908, en Ilford, cerca de Londres. Con excepcional brillantez cursó los estudios preuniversitarios y obtuvo una de las primeras becas que permitían a un reducidísimo número de muchachas de origen humilde ingresar en el entonces aristocrático Girton College de la universidad de Cambridge. Formada en el rigor de la iglesia metodista, convertida más tarde al catolicismo —aunque nunca de forma incondicional—, las ideas filosófico-religiosas de Kathleen Raine, su actitud ante la vida, la poesía y el arte, giran alrededor de un ferviente neoplatonismo, alimentado, recreado en frecuentes lecturas de los filósofos presocráticos, de Platón, Plotino y Thomas Taylor, «The Platonist» inglés del siglo XVIII, así como en el conocimiento de los libros sagrados de otras religiones en textos herméticos y en una muy atenta lectura de toda la obra de C. G. Jung; neo-

platonismo y lecturas convergentes que la llevan, no obstante su formación científica —en Cambridge se graduó en ciencias naturales—, a mantener una fe incommovible en la supremacía de la imaginación, «que el sueño es más real, está más próximo al manantial de origen, al alma humana...». Además de su obra poética —doce títulos hasta la fecha— Kathleen Raine está reconocida internacionalmente como destacada especialista en la obra poética y gráfica de William Blake y su libro *Blake and Tradition* como obra imprescindible para el conocimiento más profundo del visionario inglés del XVIII. De su obra en verso *On a Deserted Shore* tal vez sea el libro que mejor representa su ser y quehacer poético. El rosario de breves poemas que publicamos cuenta la historia-meditación de un amor frustrado en el plano real, no en el de la imaginación, y vivo todavía en esta orilla cuando el ser amado «viaja ya más allá del destello de las estrellas», rara consecuencia elegíaca, réquiem poemático, canto de amor y muerte de un poeta que cree que la muerte es vida.

R. M. N.

que en lo concerniente a educación sexual padecían —padecíamos— los jóvenes de entonces, Marsillach incluido.

Fracasado el recurso de representarse a sí mismos, en otras circunstancias, el autor da a sus personajes una última oportunidad para modificar el curso de los hechos, o sea el de la historia reciente de España —«en la vida no es posible; en el teatro, sí»—,

volviendo a la situación inicial de su encuentro en un vagón del «metro». Piensan que, modificando las frases de entonces, todo será distinto; la tentativa resulta vana: ambos dicen, hasta con idéntica entonación, las mismas frases de los lejanos años cuarenta, mientras Yanes desgrana al piano las notas melancólicas e irremediables de *Las hojas muertas*.

editora



nacional

les ofrece sus nuevas colecciones de bolsillo

Colección "Alfar" de poesía

LA POESIA DE NERUDA, de Luis Rosales
276 págs. 250 ptas.

DISCURSO POETICO, de Juan de Jaúregui. Edición de Melchora Romanos
147 págs. 175 ptas.

EL MUNDO POETICO DE JUAN JOSE DOMENCHINA; de C. G. Bellver
356 págs. 250 ptas.

TEXTOS DE CRONISTAS DE INDIAS Y POEMAS PRECOLOMBINOS, de Roberto Godoy y Angel Olmo
346 págs. 300 ptas.

PASION Y ABSTRACCION EN "VEINTE POEMAS DE AMOR Y UNA CANCION DESESPERADA" DE PABLO NERUDA, de Aroní Yanko
216 págs. 200 ptas.

Colección "Biblioteca de la literatura y el pensamiento universales e hispánicos"

LEVIATAN, de Thomas Hobbes. Edición preparada por C. Moya y A. Escotado
2.^a edición. 744 págs. 550 ptas.

ESCRITOS SOBRE MUSICA, de Robert Fludd. Edición preparada por Luis Robledo
236 págs. 200 ptas.

DEMANDA DEL SANTO GRAAL. Anónimo. Edición preparada por Carlos Alvar
342 págs. 250 ptas.

ENSAYO SOBRE EL ENTENDIMIENTO HUMANO, de J. Locke. Edición preparada por S. Rabade y M.^a Esmeralda García
1 080 págs. 900 ptas. (obra completa)

POEMA DE GILGAMESH. Edición preparada por Federico Lara
278 págs. 275 ptas.

CARTAS MARRUECAS, de José Cadalso. Edición preparada por Rogelio Reyes Cano.
2.^a edición. 284 págs. 200 ptas.

GUIA Y AVISOS DE FORASTEROS QUE VIENEN A LA CORTE, por A. Liñán y Verdugo. Edición preparada por Edisons Simons.
292 págs. 250 ptas.

TEORIA DE LAS CORTES, de F. Martínez Marina. Edición preparada por J. M. Pérez Prendes
1 704 págs. 2.000 ptas. (obra completa)

CANCIONERO DE GARCÍ SANCHEZ DE BADAJOZ. Edición preparada por Julia Castillo
460 págs. 300 ptas.

ANTOLOGIA DE HUMANISTAS ESPAÑOLES. Edición preparada por Ana M. Arancón
511 págs. 400 ptas.

Colección "Biblioteca de visionarios, heterodoxos y marginados"

DIALOGO DE DOCTRINA CRISTIANA, de Juan de Valdés
190 págs. 200 ptas.

PAPELES SOBRE EL AGUA DE LA VIDA Y EL FIN DEL MUNDO, de Luis Aldrete y Soto. Edición de José Manuel Valles
456 págs. 400 ptas.

GUERRA DE LA INDEPENDENCIA. Proclamas, Bandos y Combatientes. Edición de Sabino Delgado
422 págs. 400 ptas.

LOS LIBROS PLUMBEOS DEL SACROMONTE. Edición de Miguel José Hagerty
316 págs. con 13 láminas. 300 ptas.

Otros títulos

ESPAÑA, AÑOS Y LEGUAS. Varios autores
258 págs. con ilustraciones a todo color. 3.500 ptas.

GUIA DE LOS ALFARES DE ESPAÑA, de R. Vossen-N. Seseña y W. Köpke
2.^a edición. 298 págs. con fotografías. 700 ptas.

TRATADO DEL HOMBRE, de Descartes. Edición y traducción de Guillermo Quintás.
158 págs. 250 ptas.

BOSQUEJO DE UN CUADRO HISTORICO DE LOS PROGRESOS DEL ESPIRITU HUMANO, de Condorcet. Edición preparada por A. Torres del Moral
258 págs. 400 ptas.

OS LUSIADAS, de Luis de Camoens. Edición bilingüe. Traducción de Aquilino Duque. Edición numerada.
627 págs. 2.000 ptas.

NE

mC

En nuestro próximo número, trabajos de

FRANCISCO AYALA

ANTONIO GALA

LEOPOLDO DE LUIS

ENRIQUE BADOSA

JOAQUIN GONZALEZ MUELA

ARNOLDO LIBERMAN