

NUEVA ESTAFETA

2-44

33.34

agosto-setiembre 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 RÍOS 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

SUSCRIPCIÓN ANUAL

ESPAÑA. Correo normal	1.100
ESPAÑA. Correo aéreo	1.500
EUROPA. Correo normal	1.750
EUROPA. Correo aéreo	2.000
AMÉRICA. Correo normal	1.750
AMÉRICA. Correo aéreo	3.300
OTROS PAÍSES. Correo normal	1.750
OTROS PAÍSES. Correo aéreo	4.200

Edita: Ministerio de Cultura

sumario

N.º 33-34 AGOSTO-SEPTIEMBRE 1981

FERNANDO PESSOA	4	<i>Cartas de amor.</i>
JUAN PERUCHO	12	<i>Las aventuras del caballero Kosmas.</i>
ANTONIO COLINAS	17	<i>Cuatro poemas de «Noche más allá de la noche».</i>
LUIS ROSALES	21	<i>El pozo del cante jondo.</i>
MAURO MUÑIZ	33	<i>La buena mar.</i>
ALBERTO BAEZA FLORES	38	<i>León Felipe, el poeta de la estrella en el viento.</i>
CHICANO	51	<i>Homenajes y poema.</i>
ANTONIO COSTA GOMEZ	55	<i>Los orígenes del Grial.</i>
CATULO	64	<i>Seis poemas patéticos (versión de Mariano Roldán).</i>
SANTIAGO	68	<i>Lechu Zen.</i>
	69	<i>Caza y/o Casa de citas.</i>
CHICANO	71	<i>Homenajes.</i>
	75	<i>Críticas y notas bibliográficas (de Claude Couffon, Carmen Bravo-Villasante, Manuel Ríos Ruiz, José Costero, Pedro Shimose, Manuel Camarero, Pilar Gómez Bedate, Eduardo Tijeras, María de Gracia Ifach, Enrique Molina Campos, Julia Sáez Angulo, Arturo del Villar, Julio Huasi, Vicente Granados, José Carol, José Luis Arias, Antonio Domínguez Rey, Joan Cantavella, Alberto Baeza Flores, Carlos García-Osuna, Julio Llamazares, Eugenio Cobo, Darío Villanueva, Miguel Galanes, Luis Jiménez Martos, José María Díez Borque, Narciso Gallego, Felipe Mellizo, Pablo del Barco, José Luis de Beas Herrero, Galvarino Plaza, Aránzazu Usandizaga, Carlos Murciano, Francisco Salgueiro, M. García-Viñó y Miguel Bayón).</i>
CARTAPACIO		
	139	<i>GUIDO CASTILLO: Onetti en la Biblioteca de Don Quijote. MARIO BOERO: A propósito de Juan Carlos Onetti. J. VERANI: Onetti y la literatura como acto de amor.</i>
	156	<i>Destacamos el nombre de... VICENTE HUICI: Seis poemas. MARIA JOSE ANDREO GALLEGU: Ironías mortales.</i>
	162	<i>Artículos: ANTONIO HERNANDEZ: Juan de Dios Ruiz Copete, entre la academia y el campo. JOSE MARTIN ELIZONDO: El teatro en su realidad de teatro.</i>
	168	<i>Crónicas: JUAN EMILIO ARAGONES: Madrid, plural «teatro de verano». «Caimán» o el testimonio de Buero.</i>

Portada de José María Iglesias.



FERNANDO PESSOA

CARTAS DE AMOR

CARTA 1

Ophelinha:

Para mostrarme su desprecio o, por lo menos, su verdadera indiferencia, no era preciso el artificio transparente de un discurso tan largo, ni la serie de «razones» tan poco sinceras como convincentes, que me escribió. Bastaba con decírmelo. De esta manera lo entiendo igual, pero me duele más.

Si prefiere al muchacho que le hace la corte y que a usted naturalmente le gusta mucho, ¿cómo puedo tomarlo a mal? Ophelinha puede preferir a quien le plazca: no tiene obligación —creo yo— de amarme, ni tiene, en realidad, necesidad (a no ser que quiera divertirse) de fingir que me ama.

Quien ama de verdad no escribe cartas que parecen instancias de abogado. El amor no estudia tanto las cosas, ni trata a los otros como reos a quienes es preciso «acorrar».

¿Por qué no es franca conmigo? Qué empeño tiene en hacer sufrir a quien no le ha hecho ningún daño —ni a usted ni a nadie—, a quien tiene suficiente opresión y dolor con su propia vida solitaria y triste, y no necesita que venga nadie a aumentarlos creándole falsas esperanzas, mostrándole afectos fingidos, y esto sin que quede claro con qué interés, aunque sea de diversión, o con qué provecho, que no sea de burla.

Reconozco que todo esto es cómico y que la parte más cómica de todo esto soy yo.

Yo mismo le hallaría la gracia si no la amase tanto, y si tuviera tiempo para pensar en otra cosa que no fuera el sufrimiento que usted siente placer en causarme sin que yo, a no ser por amarla, lo merezca, y creo que amarla no es razón suficiente para merecerlo. En fin...

Aquí queda el «documento escrito» que me pidió. Certifica mi firma el notario Eugenio Silva.

Fernando Pessoa

1.3.1920

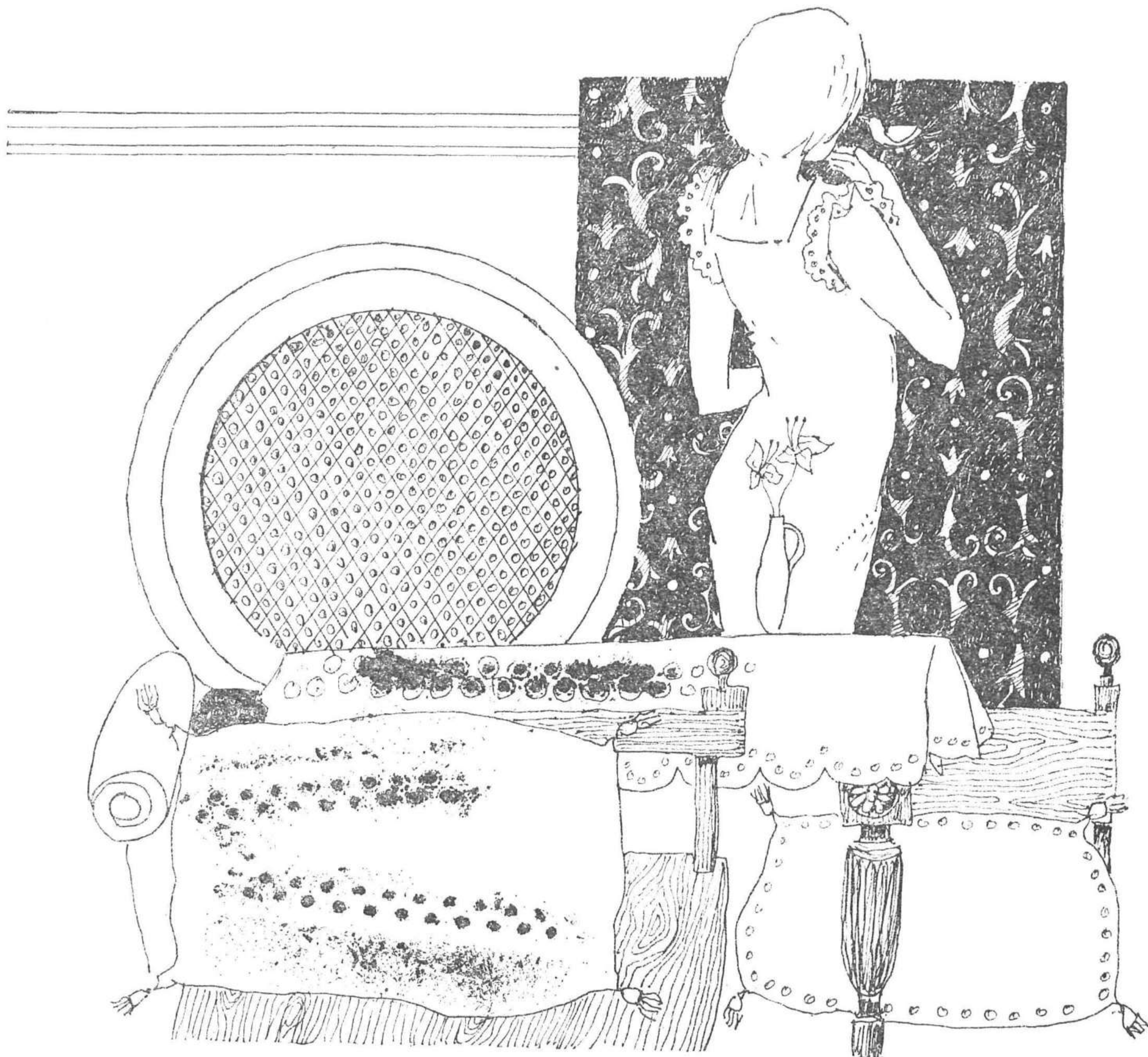
CARTA 13

Mi Bebé pequeño y travieso:

Aquí estoy, en casa, solo, salvo por el intelectual que está empapelando las paredes (¡qué pena, tenía que ser en el techo o en el suelo!), y ése no cuenta. Y, según prometí, voy a escribir a mi Bébézinho para decirle, por lo menos, que es muy mala, salvo en una cosa, que es el arte de fingir, en el que veo que es maestra.

¿Sabes? Te estoy escribiendo pero *no estoy pensando en ti*. Estoy pensando en la nostalgia que siento de la época en que cazaba palomos y esto es algo, como tú sabes, con lo que tú no tienes nada que ver.

Fue agradable nuestro paseo de hoy, ¿verdad? Tú estabas de buen humor y yo estaba de buen humor y el día también estaba de buen humor (mi amigo, no. A. A. Crosse:



está saludable —una libra de salud mientras tanto, lo suficiente para no estar resfriado).

No te asombres de que mi letra sea un poco rara. Hay dos razones para ello. La primera es que este papel (el único que puedo conseguir ahora) es muy liso y la pluma resbala muy de prisa; la segunda es que he descubierto aquí en casa un vino de Oporto espléndido, del que he abierto una botella y ya he bebido la mitad. La tercera razón es que hay sólo dos razones y por lo tanto no hay ninguna tercera razón. (Alvaro de Campos, ingeniero.)

¿Cuándo podremos encontrarnos a solas en algún lugar, mi amor? Siento la boca

extraña, ¿sabes?, porque hace tanto tiempo que no recibo besos... ¡Mi Bebé para sentarla en el regazo! ¡Mi Bebé para darle mordiscos! Mi Bebé para... (y después el Bebé es malo y me pega...). «Cuerpecito de tentación», te llamé, y eso seguirás siendo, pero lejos de mí.

Bebé, ven aquí; acércate al Nininho; ven a los brazos del Nininho; pon tu boquita contra la boca del Nininho... Ven... Estoy tan solo, *tan solo de besitos*...

Quién me pudiera dar la certeza de que tú me echas de menos *de verdad*. Al menos eso sería un consuelo... ¡Pero tú, posiblemente pienses menos en mí que en el muchacho de la ventana, y en D. A. F. y en

el contable de C. D. & C! ¡¡¡¡Má, má, má, má, má!!!!

Azotes es lo que tú necesitas.

Adiós; voy a meterme dentro de un balde con la cabeza abajo, para descansar el espíritu. Así hacen todos los grandes hombres, al menos cuando tienen: 1.º, espíritu; 2.º, cabeza; 3.º, un balde para meter la cabeza.

Un beso solo que dure todo el tiempo que aún vaya a durar el mundo, de tu siempre muy tuyo,

Fernando (Nininho)

5.4.1920

CARTA 19

Mi pequeño Bebé:

Por el papel puedes ver desde dónde te estoy escribiendo. Me refugié aquí de la lluvia y, como eso atrasó varias cosas que tenía que hacer, no podré ir a las seis horas a Belem a acompañar a Nininha hasta Lisboa.

Estoy un poco mejor (de salud, no de juicio), pero todavía me siento de bastante mal humor.

Mañana (salvo enfermedad u otra cosa que lo impida) pasaré por tu calle a las 11 y a las 11.30. Si el Bébézinho quisiera estar en la ventana, verá pasar al Nininho. Si no quiere, no lo verá (el autor de esta última frase es mi querido amigo Alvaro de Campos).

Qué pena que la fábrica de Belem no tenga teléfono. Si lo tuviera, podría avisarte que no iba, los días que no pudiese ir, y libraba a Ibis de Ibis de esperar a Ibis.

Adiós, Bebé queridito: muchos besitos del malo, de tu siempre tuyo,

Fernando

22.5.1920

CARTA 22

Segunda carta [sic]

Querido Bébézinho de Ibis:

En la carta que te acabo de escribir y que ya dejé en el correo no te conté, como te decía al final, todo lo que te quería es-

cribir. El caso es que cuando estaba casi al final (afortunadamente no fue antes), apareció mi primo en el Café Arcada, donde estaba escribiendo y en el que también estoy escribiendo ésta. Tuve que interrumpir la carta y quedé irritado —no con él, claro está, que no tenía la culpa, incluso había quedado en venir a esa hora (las seis), sino con el Destino, que combinó tan mal las cosas.

Como te decía en esa carta, tenía que estar de vuelta en la Baixa a las nueve horas. Además, con el retraso por la conversación con mi primo, se hicieron casi las siete menos cuarto; él se fue, acabé tu carta de prisa, la dejé en el correo... y me acordé en ese momento que tenía que ir a afeitarme.

Resultado: no tengo tiempo para ir a casa a cenar y estar de vuelta en Baixa a las nueve horas. Por eso volví al «Arcada» a comer algo, y es en el «Arcada» desde donde te estoy escribiendo.

Bébézinho mío: lo que te quería decir en la otra carta y no tuve tiempo, pero te lo digo en ésta, es lo siguiente, y te pido que aprendas bien la lección y, si me tienes amor, que escuches este consejo:

El Destino es una especie de persona, y deja de atormentarnos si mostramos que no nos importa lo que él nos haga. Por eso tú debes tener la fuerza de voluntad de *pensar sólo esto*: me gusta Fernando, *no hay nada más*.

Trata con desprecio al muchacho y lo que él diga, pero con un desprecio auténtico y verdadero: no pienses en él. ¿Te parece difícil? No es de extrañar, porque eres muy joven; ¿pero serías capaz, *pidiéndotelo* yo, de concentrar tu espíritu en una actitud de indiferencia hacia todo lo que no sea tu Nininho? Si no puedes hacer esto, no sabes amar todavía.

Lo sé muy bien: te afligen por todos lados, te atormentan, te cansan. *Cuidate* (¿entiendes?), y no prestes atención a nada de eso.

¿Te gusto, te gusta Ibis, te gusta el Nininho?

Yo soy muy nervioso, pero tengo el espíritu educado hasta el punto de aceptar con sangre fría lo peor y lo más complicado. Si yo fuese diez años —¿qué digo?, sólo *dos* años— más joven, me sentiría muy perturbado por lo que me contaste.

Me quedé afligido por ti, pero *en cuanto a mí*, no te imaginas lo calmo, tranquilo y ordenado que estoy dentro de mi cabeza. Me gustas muchísimo, Bebé, créeme; esto no quiere decir que no te ame; quiere decir que, en todo esto, sólo me importan tú y yo y no me interesa para nada el resto.

Gutiérrez Montiel



Dibujo de Gutiérrez Montiel

¿Eres capaz de hacerme un favor? Trata de estar calma, sentir desprecio, indiferencia. Estás dando un placer inmenso al muchacho. Mira: yo no le doy ningún gusto...

Mañana he de verte. Es probable que vaya a Belem durante la hora de tu almuerzo —de doce en adelante—. Pero procuraré estar en Santos cuando tú vayas, para quedar contigo.

No te imaginas. Tengo una positiva sensación de alegría. Y que me estorban, y no me disgusta que me molesten, así puedo apartar los obstáculos.

¡Seca las lágrimas, Bebé malo! Hoy tienes de tu lado a mi viejo amigo Alvaro de Campos, que en general ha estado siempre contra ti. ¡Alégrate! Sólo vale la pena lo que se consigue con esfuerzo.

Mil besitos, besos y abrazos de tu siempre tuyo

Fernando

28.5.1920

P. S.: Puede ser que, por cualesquiera (*sic*) razón y en contra de mi intención, no pueda aparecer de mañana. En ese caso, espérame en Belem *poco después del mediodía*. Espera que yo aparezca y sube a hablarme. No es de esperar que esté tu padre, ¿verdad? En cuanto al muchacho, puedes estar tranquila, que eso no tiene importancia.

F.

CARTA 35

Bébézinho:

Tienes más que miles —tienes millones— de razones para estar enojada, irritada, ofendida conmigo. Pero la culpa apenas ha sido mía; ha sido de aquel Destino que acaba de condenarme el cerebro, no diré definitivamente pero, al menos, a un estado que exige un tratamiento cuidadoso, que no sé si podré tener.

Tengo intenciones (sin aplicar ahora el célebre decreto del 11 de mayo) de ir a una casa de salud el mes que viene, para ver si encuentro allí algún tratamiento que me permita resistir la ola negra que me está cayendo sobre el espíritu. No conozco el resultado del tratamiento; es decir, no tengo idea de cuál puede ser.

Nunca esperes por mí; si aparezco ante ti, será por la mañana, cuando vayas a la oficina en Poço Novo.

No te preocupes.

¿Al final qué ocurrió? ¡Me tomaron por Alvaro de Campos!

Muy tuyo siempre,

Fernando

15.10.1920

CARTA 36

Ophelinha:

Agradezco tu carta. Ella me trajo pena y alivio al mismo tiempo. Pena, porque estas cosas siempre dan pena; alivio, porque en realidad la única solución es ésa —no prolongar más una situación que ya no tiene la justificación del amor, ni por una parte ni por la otra. Por la mía, por lo menos, queda una estima profunda, una amistad inalterable. Ophelinha no me negará otro tanto, ¿verdad?

Ni Ophelinha ni yo tenemos la culpa de esto. Sólo el Destino tendría la culpa, si el Destino fuese una persona a quien se le pudieran atribuir las culpas.

El tiempo, que envejece los rostros y los cabellos, envejece también, pero más de prisa aún, los afectos intensos. La mayoría de la gente, por ser estúpida, consigue pasar por alto eso, y piensa que todavía ama porque contrajo el hábito de sentir que ama. Si no fuese así, no habría gente feliz en el mundo. Los seres superiores, sin embargo, están privados de la posibilidad de esa ilusión, porque no pueden creer que el amor dure ni, cuando sienten que ha acabado, se engañan confundiendo con la estima o con la gratitud que nos deja.

Estas cosas hacen sufrir, pero el sufrimiento pasa. Si la vida, que lo es todo, pasa finalmente, ¿cómo no ha de pasar el amor y el dolor, y todas las cosas malas, que no son más que partes de la vida?

En su carta es injusta conmigo, pero comprendo y perdono; seguramente la escribió con irritación, tal vez incluso con pesar, pero la mayoría de las personas —hombres o mujeres— escribirían, en su caso, en un tono todavía más severo, y en términos más injustos aún. Pero Ophelinha tiene un carácter excelente, e incluso su irritación no consigue tener maldad. Cuando se case, si no tuviera la felicidad que se merece, seguramente no será por culpa suya.

En cuanto a mí...

El amor pasó. Pero conservo un afecto inalterable hacia usted, y no olvidaré nunca —nunca, créame— ni su cuerpecito gracioso ni su forma de ser infantil, ni su ternura,

ni su dedicación, ni su carácter digno de ser amado. Puede ser que me equivoque, y que estas cualidades que le atribuyo fuesen ilusión mía; pero no creo que lo fueran ni, de haberlo sido, sería una falta de delicadeza mía, atribuírselas a usted.

No sé qué quiere que le devuelva —cartas y qué más—. Yo preferiría no devolverle nada, y conservar sus cartitas como recuerdo vivo de un pasado muerto, como todos los pasados; como algo conmovedor en una vida como la mía, en la que el paso de los años se da a la par con el aumento de la infelicidad y de la desilusión.

Le pido que no haga como la gente vulgar, que es siempre despreciable; que no me vuelva la cara cuando pase cerca suyo, ni tenga de mí un recuerdo en el que haya lugar al rencor. Quedemos, uno ante el otro, como dos personas que se conocen desde la infancia, que se amaron un poco cuando niños y, aunque en la vida adulta existan otros afectos y otros caminos, conservan siempre, en un lugar secreto del alma, el recuerdo profundo de su amor antiguo e inútil.

Esto de «otros afectos» y de «otros caminos» es para usted, Ophelinha, no para mí. Mi destino pertenece a otra ley, de cuya existencia Ophelinha ni sabe, y está subordinado cada vez más a la obediencia a maestros que no permiten ni perdonan.

No es necesario que entienda esto. Es suficiente que me conserve con cariño en su memoria, al igual que yo, inalterablemente, la conservaré en la mía.

Fernando

29.11.1920.

CARTA 37

Ophelinha:

Me gustó de corazón su carta, y realmente no veo que la fotografía de cualquier maleante, aun cuando ese maleante sea el hermano gemelo que no tengo, sea motivo de agradecimiento. ¿Entonces una sombra borracha ocupa un lugar en sus recuerdos?

A mi exilio, que soy yo mismo, su carta llegó como una alegría desde su casa, y soy yo quien tiene que agradecer, pequeña.

Ahora aprovecho la ocasión y le pido disculpas por tres cosas, que son la misma cosa, y de las que no tuve la culpa. Tres veces la encontré y no la saludé porque no la vi bien o, mejor dicho, a tiempo. Una vez fue hace ya mucho, en la Rúa de Ouro, por la noche; Ophelinha iba con un muchacho

que supuse sería su novio, o su enamorado, pero en realidad no sé si era lo que era justo que fuese. Las otras dos veces fueron recientes, en el autobús en que íbamos ambos y que termina su recorrido en Estrella. La vi, una de las veces, sólo de soslayo, y los desgraciados que usan gafas tienen un soslayo imperfecto.

Otra cosa... No, no es nada, boca dulce...

Fernando

11.9.1929

CARTA 41

Excma. Sra. D.^a Ophelia Queiroz:

Un individuo abyecto y miserable llamado Fernando Pessoa, mi singular y querido amigo, me encargó que comunicara a su excelencia —considerando que su estado mental le impide comunicar cualquier cosa, incluso a un guisante seco (ejemplo de obediencia y de disciplina)— que le está prohibido a su excelencia:

- 1: pesar menos gramos,
- 2: comer poco,
- 3: no dormir nada,
- 4: tener fiebre,
- 5: pensar en el individuo en cuestión.

Por mi parte, y como íntimo y sincero amigo que soy del maleante de cuya comunicación (con sacrificio) me encargo, aconsejo a su excelencia tomar la imagen mental que quizás se haya formado del individuo cuya citación está arruinando este papel razonablemente blanco, y echar esa imagen mental en la pila, por ser materialmente imposible dar ese justo destino a la entidad fingidamente humana a quien competiría, si hubiera justicia en el mundo.

Saluda a su excelencia.

Alvaro de Campos
Ing. naval

25.9.1929

CARTA 43

Ophelinha pequeña:

Puesto que no quiero que diga que no le he escrito, precisamente por no haberle escrito, estoy escribiendo. No será una línea, como le prometí, pero no serán muchas. Estoy 9



enfermo, fundamentalmente a causa de una serie de preocupaciones y disgustos que he tenido ayer. Si no quiere creer que estoy enfermo, evidentemente no lo creerá. Pero le pido por favor que no me diga que no lo cree. Ya es bastante estar enfermo; no hace falta además dudar de eso, o pedirme cuentas de mi salud como si dependiese de mi voluntad, o yo tuviese la obligación de dar cuentas a alguien de algo.

Lo que dije acerca de ir a Cascaes (Cascaes quiere decir un lugar cualquiera fuera de Lisboa, pero cerca, y puede querer decir Cintra o Caxias) es rigurosamente la verdad: verdad, por lo menos, en cuanto a la intención. Llegué a la edad en que se tiene pleno dominio de las propias cualidades, y la inteligencia ha alcanzado la fuerza y la destreza necesarias. Es, pues, el momento de realizar mi obra literaria, completando algunas cosas, agrupando otras, escribiendo otras que están por escribirse. Para realizar esa obra, necesito sosiego y un cierto aislamiento. No puedo, lamentablemente, abandonar la oficina en la que trabajo (no puedo, claro, porque no tengo rentas), pero puedo, reservando para el trabajo en esas oficinas dos días a la semana (miércoles y sábados), tener libres para mí los cinco días restantes. Ahí tiene la célebre historia de Cascaes.

Toda mi vida futura depende de que yo pueda o no hacer esto, y en breve. Por lo demás, mi vida gira en torno a mi obra literaria —por buena o mala que sea, o pueda ser—. Todo lo demás en la vida tiene para mí un interés secundario: hay cosas, natu-

ralmente, que me gustaría tener, otras que da lo mismo que vengan o no. Es preciso que todos los que lidian conmigo se convenzan de que soy así, y que exigirme los sentimientos, por otro lado muy dignos, de un hombre vulgar y banal, es como exigirme que tenga ojos azules y cabello rubio. Y tratarme como si yo fuese otra persona no es la mejor manera de mantener mi afecto. Es preferible tratar así a quien sea así, y en ese caso es «dirigirse a otra persona» o cualquier frase parecida.

Me gusta mucho —realmente mucho— Ophelinha. Aprecio mucho —muchísimo— su talante y su carácter. Si me casara, no me casaría sino con usted. Queda por saber si el casamiento, el hogar (o como quiera que lo llamen) son cosas que cuadran con mi vida de pensamiento. Lo dudo. Por ahora, y en breve, quiero organizar esa vida de pensamiento y de trabajo *mío*. Si no consiguiera organizarlo, claro está que nunca pensaría siquiera en pensar en casarme. Si la organizara en términos en que viera que el casamiento sería un estorbo, claro que no me casaré. Pero es probable que no sea así. El futuro —y es un futuro próximo— lo dirá.

Por lo pronto ahí lo tiene y, por casualidad, es la verdad.

Adiós, Ophelinha. Duerma y coma, y no pierda peso.

Suyo, muy devotamente,

Fernando

29.9.1929

CARTA 44

Buenos días, Bebé: ¿le gusto yo exactamente? No vengo de estar con Abel, pero tenía que haber venido; y, en todo caso el Bebé también tiene una influencia sobre el estilo de Abel. Tiene influencia a distancia, pero en el regazo (posición muy natural en los bebés) tiene más aún. Abel tiene aguardiente dulce, pero la boca de Bebé es dulce y tal vez un poco ardiente, pero así está bien. ¿Le gusto? ¿Por qué? ¿Sí?

Estoy loco, y no puedo escribir una carta: sólo sé escribir tonterías. Si me pudiera dar un beso, ¿me lo daría? Entonces, ¿por qué no me lo da? Mala. La verdad es que el día de hoy se complicó de tal manera, que apenas tengo tiempo para escribirle mal en este poco tiempo. Avispa.

Tengo que salir corriendo a casa para cenar cerca de las ocho e ir después a casa de aquel amigo mío donde acostumbro a cenar los sábados. Hoy he de ir allí un rato por la noche, después de cenar. Fiera.

Acabé, y pronto. ¿Me da la boquita para comérmela?

Ibis

(nombre de un ave de Egipto,
que es esa misma)

2.10.1929

CARTA 48

Bebé:

Obtenida la debida autorización del señor ingeniero Alvaro de Campos, le envió el poema que escribí entre las estaciones de Casa Branca y Barreiro A, terminándose la inspiración, entre tanto, en Moita.

Este poema debe ser leído por la noche en un cuarto sin luz. También, debidamente aprovechado, sirve para hacer bigudíes para las muñecas de trapo, para tapar las cerraduras contra el frío, contra las miradas y las llaves, y para tomar medidas de zapatos para pies que no sean más largos que el papel.

Creo que están hechas todas las recomendaciones para su uso. No es necesario que se agite antes de usarlo.

Hasta luego.

Ibis

11.1.1930

Casa Branca - Barreiro A.

Poema de la pila

Toda la gente que tiene las manos frías
Debe meterlas dentro de las pilas.

Pila número UNO,
Para quien mueva las orejas en ayuno.

Pila número DOS,
Para quien bebe bifes de buey.

Pila número TRES,
Para quien estornuda sólo media vez.

Pila número CUATRO,
Para quien manda la cara al teatro.

Pila número CINCO,
Para quien se come la llave de la cerradura.

Pila número SEIS,
Para quien se peina con roscas de Reyes.

Pila número SIETE,
Para quien canta hasta que el tejado se
[derrite.

Pila número OCHO,
Para quien casca nueces cuando se siente
[valiente.

Pila número NUEVE,
Para quien se parece a una col.

Pila número DIEZ,
Para quien se pega sellos en las uñas de
[los pies.

Y, como las manos ya no están frías,
¡Pon la tapadera en las pilas!

MOITA =

= Silencio en la estación
a voluntad del cliente.

(De *Cartas de amor de Fernando Pessoa*.
Organização, posfácio e notas de David Mourão-Ferreira. Preâmbulo e estabelecimento do texto de Maria da Gracia Queiroz. Edições Atica, Lisboa, 1978.)

*Traducción y selección de
Beatriz Oberländer.*

LAS AVENTURAS DEL CABALLERO KOSMAS

JUAN PERUCHO

A la memoria de Alvaro Cunqueiro

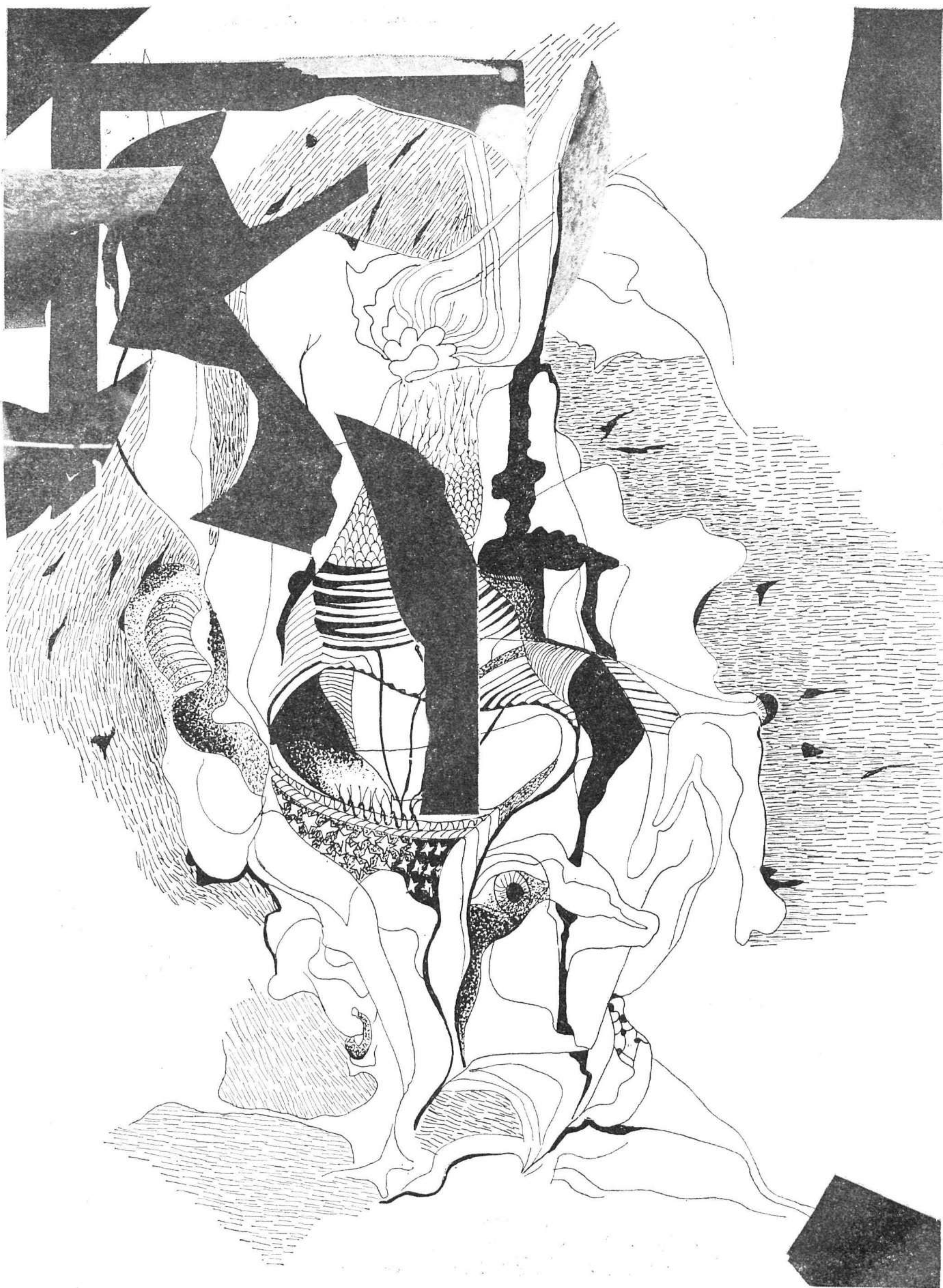
I

Kosmas era uno de los bizantinos llegados últimamente desde Mallorca con las naves militares de Liberio. Desde la ventana veía las calles repletas de gente y, más allá, la plaza de los Oradores invadida en aquella hora de la mañana por los tenderetes del mercado de especias singularmente interesante por el nuevo mecanismo tributario y la rápida exacción que permitía, incluso desde las inseguras fronteras de los godos. Cartagena (o «Cartago Nova», como decían todavía las lápidas de las puertas de Oriente, a pesar de la restauración de Liberio) se derramaba con morosidad hacia el puerto, de un valor estratégico incalculable, según afirmación de los entendidos. Las naves surcaban el agua azul de la mar y las gaviotas chillaban obstinadamente.

Contempló con atención unos geranios florecidos en unos tiestos de la terraza, y que apenas ahora cambiaban (una mutación silenciosa) de color y de tamaño, ya que del violento rojo primigenio pasaban, con brusca graduación, a un amarillo desvaído, mientras crecían de manera perceptible. La mutación era rápida, pero no tanto como la que, años atrás, siendo funcionario cualificado en Hipona, población tan estre-

chamente ligada a San Agustín, pudo contemplar en la oficina de recaudación de impuestos en cuyo jardín mutaban simultánea y vertiginosamente extensas gamas florales que iban de la rosa al ciclamen y de la hortensia a la exótica orquídea. Recordó unas frases agustinianas que aprendió de memoria en su infancia, cuando Florentina, la dulce niñera copta, se las enseñaba bajo el magnolio del huerto paterno, después de repasar la *Didakhé*. San Agustín decía: «Vuestro es, Señor, todo aquello que es bueno. Vos mandáis que os amemos. Dadnos lo que nos enviáis y enviadnos lo que os plazca.» O como proclamaba la liturgia romana de la misa: «Suscepimus, Deus, misericordiam tuam in medio templi tui; secundum nomen tuum Deus» («Introito», Domingo 8.º después de Pentecostés).

Detrás suyo se produjo un chirrido y, al girarse, Kosmas vio cómo Macario, el autómeta que llevaba la contabilidad, se inclinaba peligrosamente sobre el escritorio. Lo enderezó con mucho cuidado y le puso unas gotas de aceite de girasol en las juntas de los codos, que era por donde más se estropeaba a causa del continuo roce que debía soportar. Echó una ojeada a las operaciones numéricas y a las diversas partidas de los asientos y comprobó la regularidad de las sumas y de las restas. Eran correctas.



Dibujos de Carmen García Moya

Más hacia el fondo, Arquímedes I, de mecanismo menos complicado, se afanaba distribuyendo en largos pupitres de ónice montones de monedas según fuesen de oro, de plata o de cobre y, también, según fuesen únicamente de curso local o provincial, o válidas para todos los territorios del Imperio. En el primer caso, al que correspondían la mayoría de las monedas, además de los signos cristianos llevaban grabada la inscripción «Spania». En caso de duda, se golpeaban las monedas sobre el ónice para comprobar el sonido. Arquímedes I acercaba delicadamente la oreja y, después de contadas, eran guardadas en bolsitas por Arquímedes II, autómatas de rango inferior, aunque extremadamente amable y servicial, que cuidaba de las arcas. Los autómatas eran prudentes. No obstante su responsabilidad no estaba resuelta y era un enigma tanto desde el punto de vista civil como penal. *Las Pandectas* o *Digesto* no decían absolutamente nada sobre el tema.

Kosmas recaudaba todos los tributos de la provincia, que era extensa, a pesar de los continuos ataques del reino visigodo. El sistema impositivo era idéntico, tanto para los contribuyentes de ascendencia germánica como para los de origen romano, o sea hispanorromanos. En esto se ceñía estrictamente a las instrucciones que su tío Basilio, gran estratega del Imperio, le había dado en Constantinopla y que habían sido corroboradas más tarde por el logoteta del Tesoro Público, el cual, después de comer un opulento higo de la bandeja que tenía en frente, le expuso el plan general de la recaudación elaborado para el país donde lo enviaban, con la seguridad de que dicho plan sería desarrollado con inteligencia y eficacia por Kosman, distinguido especialista en finanzas y hábil depredador de saqueables patrimonios particulares. El ministro eructó ampliamente y, después de tragarse otro higo de la bandeja, le recomendó displicentemente que fuera al fondo de la cuestión (la cuestión del cobro), ya que podía tener completa seguridad en la ayuda de la organización administrativa y en la impunidad que le otorgaba el aparato jurídico. Mientras decía estas palabras, se filtraban por debajo de la puerta las melodías de los flautistas y la cadencia de las bailarinas hebreas.

Al llegar a este punto, el recaudador bizantino hizo sonar una campanilla, a cuyo sonido apareció un gracioso sirviente adolescente, hijo de la portera principal, llamado Ugernum. Venía acompañado por un buitre amaestrado, ya en plena domesticidad. El buitre cantó una tonada griega, aquella que fue la preferida de la princesa Lyscaris, prima y compañera de Kosmas:

*Ten, amor, el arco quedo,
que soy niña y tengo miedo.
Dicen que amor ha vencido
a las deidades mayores,
y que de sus pasadores
cielo y tierra está ofendido;
y habiendo aquesto sabido,
no es mucho temer su enredo,
que soy niña y tengo miedo.
Unos dicen el estrago
que en Tisbe y Píramo hiciste;
otros cuán ingrato fuiste;
con la reina de Cartago;
y viendo que das tal pago
atemorizada quedo;
que soy niña y tengo miedo.*

Kosmas, un poco emocionado, asintió satisfecho y, en aquel momento, con vez educada dijo:

—Hablemos ahora de las delaciones (caso de que las haya) de los herejes y traidores principales. Que entre Midas.

Entró el sofista vestido de negro, luciendo un pectoral de bronce con la cruz esvástica, y se inclinó ceremoniosamente, con reverencia.

—Afortunadamente, hoy no hay delaciones, señor, porque la policía del *magister* (lo digo empleando la fórmula romana) ha obrado y sigue obrando con astuta diligencia en todo lo que se refiere naturalmente a espías y traidores del fisco. En cuanto a la herejía, ésta es más insidiosa y se esconde en los documentos, como vos sabéis perfectamente. Parece que, aparte de los arrianos, hay algún brote de las nefastas doctrinas de aquel loco llamado Prisciliano que fue, en su momento, debidamente decapitado. Os traigo la fórmula de una bendición a los fieles que acabo de descubrir.

El sofista entregó a Kosmas el siguiente documento: «Padre Santo Dios todopoderoso que constituyendo el templo de tu gracia multiforme y el tabernáculo de la iglesia creada sobre Ti extendiendo las medidas de gloria inmensurable enseñaste por medio de Cristo que sólo en Ti se asienta la plenitud del invisible por que el Padre debe al hijo en la obra del Espíritu Santo.»

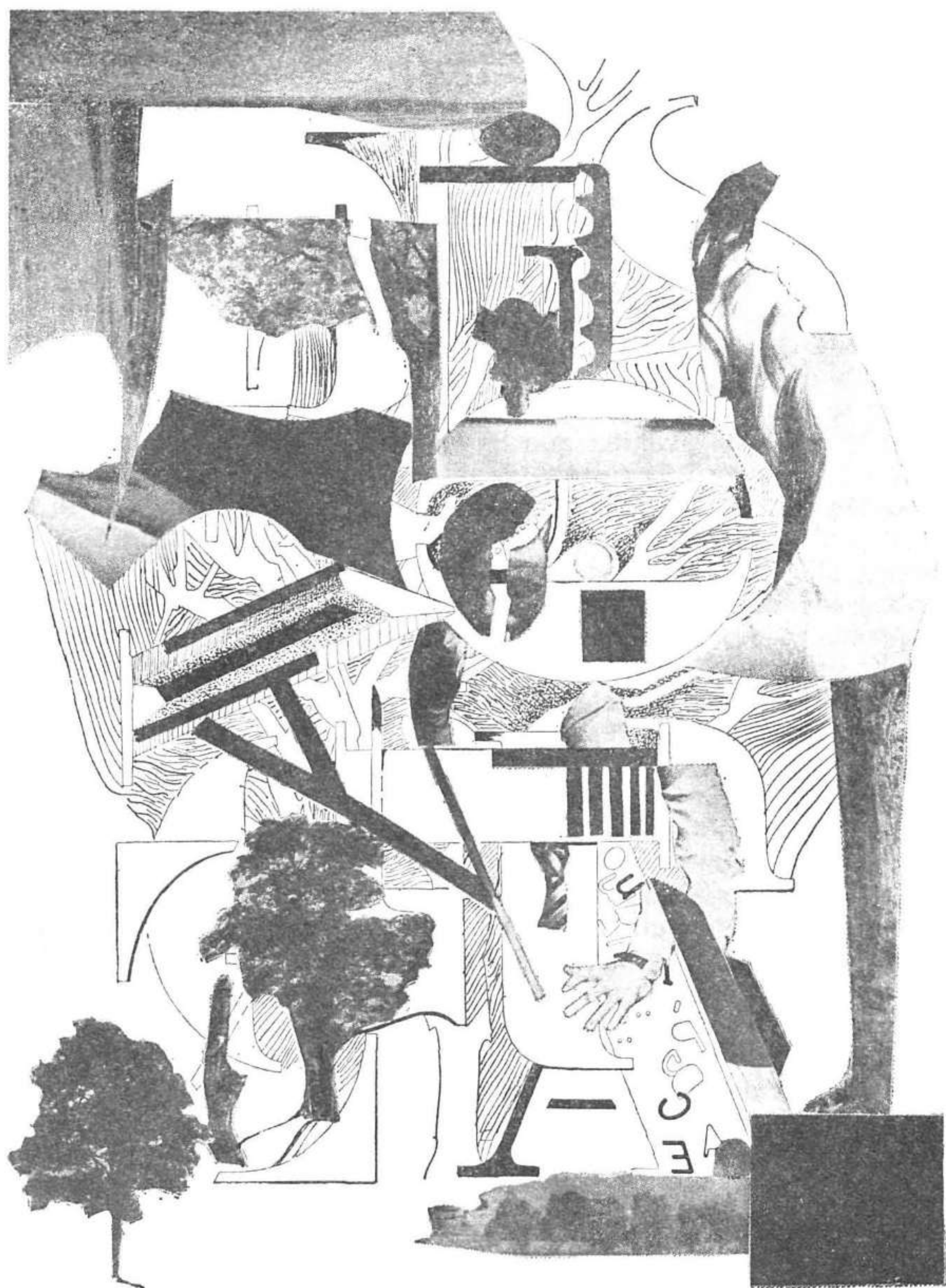
Se hizo una pausa. Midas miraba a Kosmas.

—Efectivamente —dijo éste—. He ahí un fragmento del *Tratado Noveno* de Prisciliano sin puntuar. Realmente abominable. Herético.

Los autómatas se detuvieron atónitos, en silencio. Por la ventana subió un aroma de incienso o de sarmientos quemados.

IX

Antioquía era como la rosa de Jericó. Luminosa y perfumada por los recuerdos de la in-



fancia, protegida por las murallas de oro de la ternura, permanecía vuelta hacia el refinamiento del Imperio, mientras las letras del alfabeto griego eran aprendidas como un lujo en las escuelas junto a los preceptos de la *Didasalia* y la *Didakhé*. Se repetía el *Pater* tres veces al día, porque era evidentísimo que «tuyo es el poder y la gloria en los siglos». La doxología salía de los labios, elevándose como un aéreo *fumetti*, hacia un cielo sin nubes, atravesando el mar hacia las islas blancas, hacia la ciudad del Cuerno de Oro, la Roma Nueva.

Un poco melancólico, nuestro caballero quiso ver de nuevo la gran mansión de los padres, la única cosa que quedaba de su mundo familiar, edificada cerca del Oronte, rodeada de jardines. La ciudad huía a sus pies, cercada por bosques de moreras que se abrían ensoñadamente para dejar paso al camino de entrada

a la Puerta de San Pablo. El muro fortificado era muy extenso, pero el núcleo de la población se veía reducido, en comparación con los enormes macizos de moreras que podían verse detrás de las murallas.

Dejando el espectro lívido de las ruinas de Palmira (la ciudad occidentalizada sobre la que filosofó el aburridísimo Volney), los viajeros ingleses del siglo XVIII revalorizaron estos parajes. Sin apenas variación en la estructura, J. Castera, en la edición francesa del viaje de Browne (la edición inglesa se ha perdido) dijo de Antioquía que «les murs sont flanqués d'un grand nombre de tours. Ils sont très-hauts et très-forts, et s'étendent depuis l'Oronte, qui borne la ville au midi, jusqu'au sommet de la montagne d'ou un vaste château, maintenant en ruine, domine encore un pays immense. L'Oron-

te serpente dans une vallée fertile, on le traverse sur un pont solidement bâti».

Kosmas empujó la cancela y entró en el jardín selvático, abandonado. Una espesa acumulación de arbustos y lianas cerraban el paso al visitante, o al menos hacían su entrada dificultosa. Buscó el camino que conducía al estanque de los peces de agua dulce, casi oculto por la maleza, y encontró restos del mismo, con los mosaicos resquebrajados cubiertos por una capa petrificada de limo verdoso. Más allá estaba el cenáculo donde, por las tardes, la dulce Florentina le enseñaba el Evangelio, y desde donde partía la pequeña avenida que llegaba hasta el porche de la casa y la terraza donde cosían las hermanas con sus amigas. A través de las hojas del *Cupressus macrocarpa*, subía el aroma del naranjo silvestre y se veían los rosales, que amaban los poetas latinos tanto como la viña emparrada y los racimos color de ámbar. Pero, para Kosmas, no fueron aquellos días recordados «días de vino y de rosas», sino de gimnasia y de estudio serio del Derecho, del *Ius*.

Según decían las historias, en la tumba de Agamenón crecían los narcisos. Un jardinero persa le dijo confidencialmente a su padre que si la fisolofía pudiera integrarse en los jardines de Akademos, ¿qué quedaría de su afectación y de su suficiencia? La cháchara se aventaría como el polen de las flores silvestres. «La prolijidad del discurso se enredaría con las hojas de las encinas. En los jardines siríacos, eso era también posible con los granados o como lo fueron los manzanos de las Hespérides.» Los clásicos tienen estas ideas hacia el mediodía, antes de comer, mientras esperan la hora gloriosa de la siesta.

La casa estaba medio hundida, sobre todo por la parte del comedor, donde crecían, de manera milagrosa, la misma clase de camelias que la emperatriz Josefina creó posteriormente en los jardines de la Malmaison, cerca de París. Lo evocaba con tulipanes amarillos por los rincones y el mejor servicio de plata sobre la mesa, celebrando los esponsales de la tía Claudina, que se casó con un *duumviro*, partiendo después en seguimiento de las guarniciones de Damasco. La evocación de este hecho deprimió a Kosmas, porque le recordaba sus propios esponsales y la desaparecida Egeria, tan amada y cuyo recuerdo le producía tanta nostalgia.

Curioseó por las otras habitaciones y todas tenían el estuco caído y el suelo lleno de cascotes y tejas del techo, arrancadas por el viento. Una de las habitaciones estaba inundada por el agua de una tubería rota. El agua provenía de la fuente sombría de la Cueva de las Ninfas, cueva bautizada así por sus hermanas y a la que iba a jugar al atardecer cuando en la casa se hacía el silencio. Le acompañaba un conejillo

domesticado que le había regalado el liberto Anisio. El conejo le seguía por todas partes, moviendo el hocico y enderezando las largas orejas.

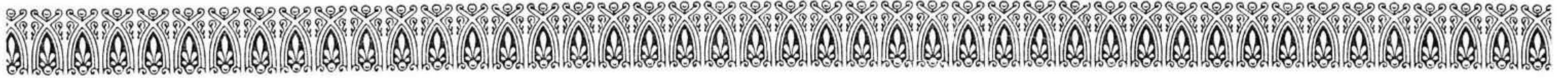
Pero, ¿dónde estaban las sombras del padre y de la madre? Las adivinaba en todas partes, porque aquella casa había sido edificada con el esfuerzo de ambos y sus sombras habían impregnado las paredes con sus palabras y con sus voces. La madre trabajaba en la casa con las hermanas, o conversaba con las criadas cristianas. Cuidaba diligentemente que ningún escrito herético entrara en el hogar, y jeso era tan difícil en aquellos tiempos inseguros y desconcertantes! Era un tiempo de contradicción. Una vez el liberto Anisio trajo unos Evangelios apócrifos y Kosmas, todavía adolescente, se reveló digno discípulo de su madre, denunciando su origen. Era el *Evangelio de Eva*, en el fragmento que decía: «Estaba yo en una alta montaña y vi a un hombre gigante y a otro raquíico. Y oí como una voz de trueno. Me acerqué para escuchar y me habló diciendo: "Yo soy tú y tú eres yo; donde quiera que estés, allí estoy yo. En todas las cosas estoy desparramado y de cualquier lugar puedes recogerme, y recogíendome a mí, te recoges a ti mismo".» El padre, que como cada día volvía de la ciudad, escuchó el comentario del texto apócrifo y lo abrazó diciéndole que, de seguir así, le esperaban muy altos destinos, sobre todo cuando llegase a oídos del tío Basilio, que residía en Constantinopla sirviendo en las oficinas secretas de Justiniano. El, como buen bizantino, también serviría allí, una vez llegada la hora. La familia conservaba unas esculturas de los talleres de Atenas que provenían del abuelo —y las había colocado en el jardín—. Las colocaron en lugares impensados y sorprendentes.

Parecía Bomarzo. Pero, evidentemente, en este estado no se parecía a nada. Todo lo devoraba la selva y los arbustos malignos. Sobre un pedestal descansaba la cabeza en mármol de Juliano el Apóstata, con un dístico grabado dirigido al gran amigo Luciano, bisabuelo pagano de Kosmas:

Si te molesto enviándote cartas continuamente, págame con la misma moneda, y escíbeme.

Al salir, cerró la cancela. Todavía permaneció un tiempo mirando, desde fuera. ¿Adónde habían ido a parar aquellos tiempos? Todos aquellos seres queridos ya estaban muertos, excepto en el recuerdo. Pensó que muy pronto ya no habría ni recuerdos.

(Fragmentos de la novela ganadora del Premio «Ramón Llull», que publicará Editorial Planeta.)




CUATRO POEMAS DE *NOCHE MAS ALLA DE LA NOCHE*

ANTONIO COLINAS

MONS EREMUS

Pellejos de la peste, pestilentes pajares,
ruedas con carne ardida bajo cielos morados,
palomares sin techo, secos pozos, cadáveres
en las albas nevadas, cadáveres de piedra
vagando, presidiendo, orando, acuchillando,
las horas como siglos en claustros, en mazmorras,
en lupanares, rosas lloviendo en el acero
de las lanzas partidas, oxidando el acero
oxidado, los ásperos bordes de cada noche
sobre los camposantos parecidos a aldeas,
los huertos del amor con pájaros sin ojos,
los ojos como pájaros siniestros en la altura
de chirriantes veletas viendo los trigos negros,
las ratas, los relámpagos apagando las velas,
rebaños extraviados, bueyes que están arando
sin su dueño la tierra de un bosque calcinado,
escarcha en los renuevos de la vid, huracán
de caballos y naves, crucifijos y espadas,
inmensa hoguera en que arde la idea de progreso
y la idea de paz, arde la luz del sabio
mientras crecen los gritos, gritos sobre las losas
de este monte, y gritos en su pétrea entraña,
el yermo infinito, un mar carbonizado,
cúpula que sostiene la cúpula vacía,



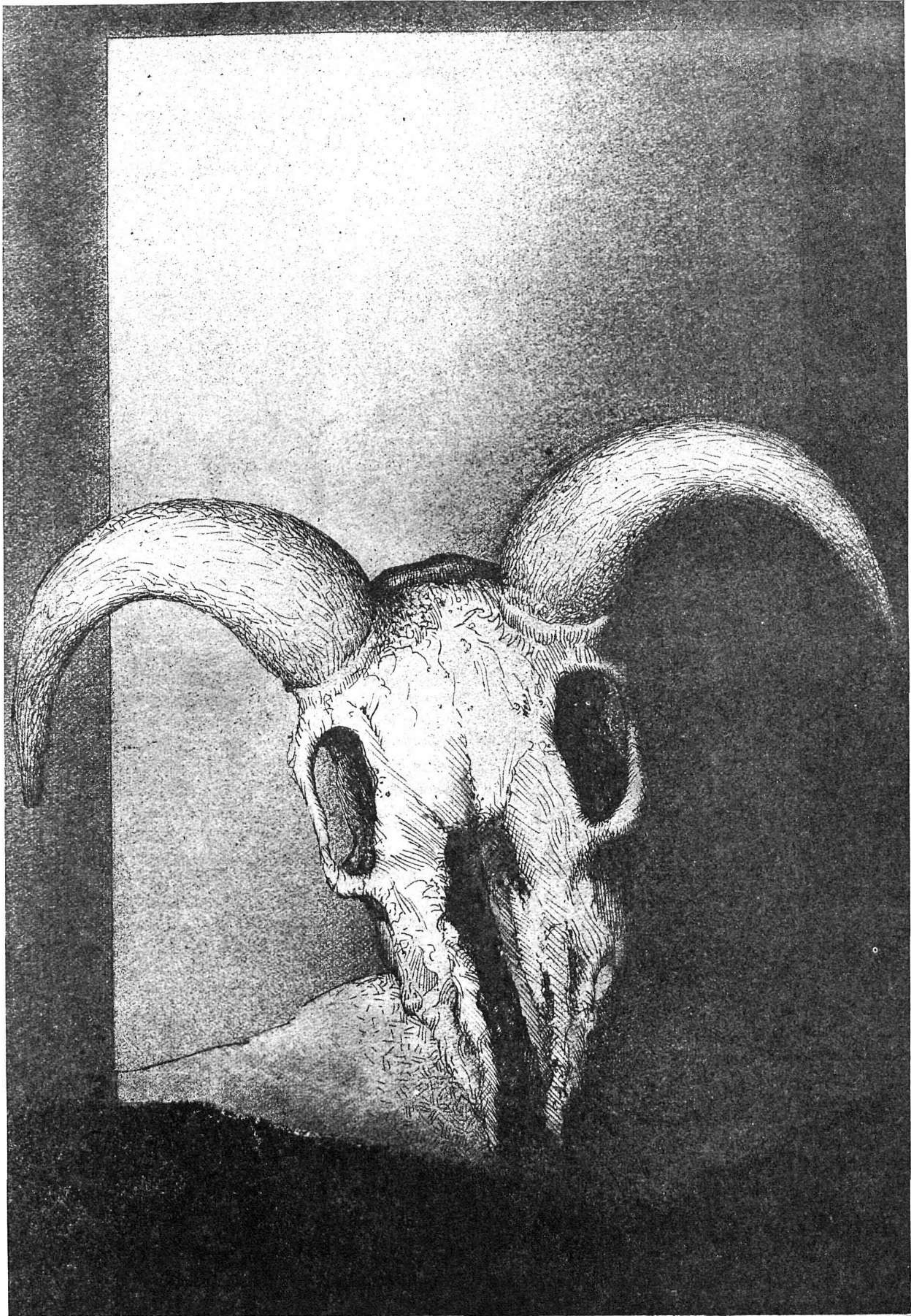
desnudez del planeta sobre la que no cesan
de llover torrencial, continuadamente,
en los siglos oscuros, grandes ojos cortados,
sangre, lágrimas, sangre, cadáveres, cadáveres...

AÑO 19 a. C.

Mientras Virgilio muere en Brindisi no sabe
que en el norte de Hispania alguien manda grabar
en piedra un verso suyo esperando la muerte.
Este es un legionario que, en un alba nevada,
ve alzarse un sol de hierro entre los encinares.
Sopla un cierzo que apesta a carne corrompida,
a cuerno quemado, a humeantes escorias
de oro en las que escarban con sus lanzas los bárbaros.
Un silencio más blanco que la nieve, el aliento
helado de las bocas de los caballos muertos,
caen sobre su esqueleto como petrificado.
«Oh dioses, qué locura me trajo hasta estos montes
a morir y qué inútil mi escudo y mi espada
contra este amanecer de hogueras y de lobos.
En la villa de Cumas un aroma de azahar
madurará en la boca de una noche azulada
y mis seres queridos pisarán ya la hierba
segada o nadarán en playas con estrellas.»
Sueña el sur el soldado y, en el sur, el poeta
sueña un sur más lejano; mas, ambos, sólo sueñan
en brazos de la muerte la vida que soñaron.
«No quiero que me entierren bajo un cielo de lodo,
que estas sierras tan hoscas calcinen mi memoria.
Oh dioses, cómo odio la guerra mientras siento
gotear en la nieve mi sangre enamorada.»
Al fin cae la cabeza hacia un lado y sus ojos
se clavan en los ojos de otro herido que escucha:
«Grabad sobre mi tumba un verso de Virgilio.»

LA CICLOPA

A lo largo del día subimos monte arriba
sin encontrar la senda secreta que buscábamos.
Pero hubo un momento inesperado, allí,
en la cima, un encuentro monstruoso que anunciaba
el divino lugar casi con violencia.
Un deformado ser apacentaba ovejas
entre los matorrales, en el umbral del bosque
último, tras el cual cielo y mar sólo había.
Una mujer barbuda con un ojo de azufre



Dibujos de Ballester

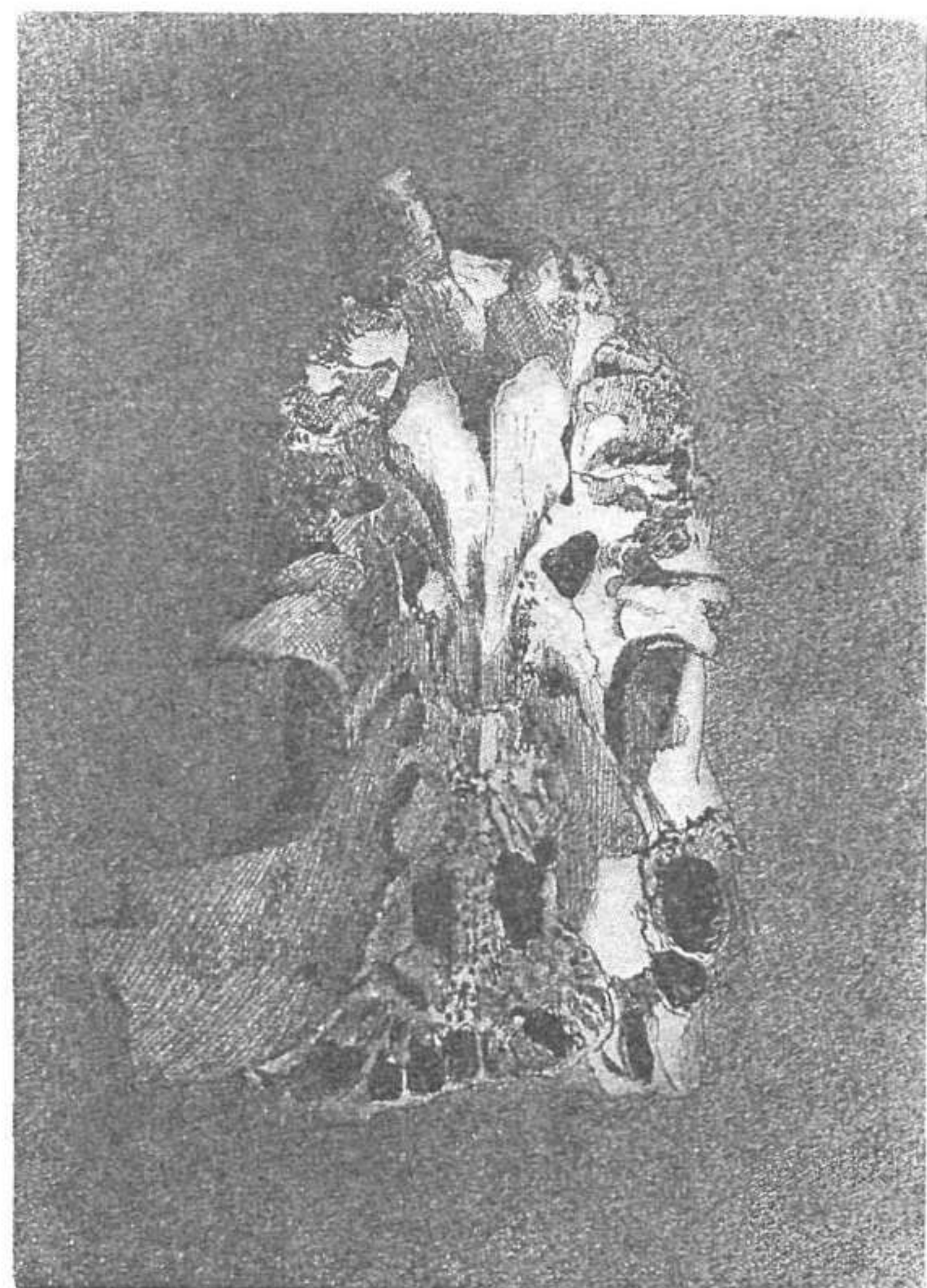




en medio de la frente redonda, nos cerraba
la senda y clavaba su cayado en la tierra.
¿De qué tiempo brotaba su boca destrozada,
el cuello corto, el cuerpo pesado y seboso?
Mas había en su rostro algo muy parecido
a sonrisa, una bárbara dulzura entre las cerdas
de su calva amarilla, un pavoroso abismo
de inocencia en el ojo sanguinario, animal.
Acaso fuera el viento perfumado del bosque
soplando a sus espaldas quien endulzó la imagen,
su fétido hedor a pellejo sudado.
Algo como sonrisa y, luego, aquel muñón
alzado señalándonos un remoto lugar.
Mas aquella inhumana gorgona nos mentía.
Hubo alguien que gritó mientras retrocedimos.
Detrás, donde quedaba la cíclopa, y el bosque,
y la gruta sagrada, se oían balidos
salvajes y un hogar de bestias en la luz.

SUMO CREADOR DE LOS ASTROS

¿La luz es de los dioses o es la luz un dios?
En la luz de la espuma la sonrisa y la lágrima.
En la luz del aroma la sangre iluminada.
En la luz de la tierra lo negro de lo negro.
¿Hasta cuándo en la luz repetir las preguntas
antiguas, hasta cuándo preguntar frente a un muro?
¿Es el hombre el dios, es el hombre la luz
que en sí mismo provoca la dilatada noche?
Mas incluso en la noche hay arpones de luz
helada en lo negro, clavados en la muerte:
los astros como esferas de sangre inundando
continentes y mares, astro-sangre que gira
sediento con sus ruinas, con sus humanos huesos.
Los astros como esferas de sangre, como esferas
de carne, que se expanden sin cesar hacia un fondo
vacío o sin vacío de silenciosa música.
En la luz de la noche (las estrellas distantes)
reflejos de más vida, divinidad secreta.
En la luz de la sangre germinando las lunas.
En la luz de la luz la sangre de los dioses,
rostros de carbón puro tallados en lo puro.
Los astros, las esferas de escorias que, a su vez,
son abono muy fuerte, piedra que fertiliza.
Abono muy profundo el de la oscuridad
que, mezclado en la luz, crea luz cegadora;
mas esta luz no existe. Cuerpo-abono celeste
en los celestes surcos, en la tierra del aire,
en la tierra más tierra de la desierta noche.



EL POZO DEL CANTE JONDO

LUIS ROSALES

AL sentarme a la mesa en este instante, siento un remusguillo de temor que me tiene desazonado. Voy a escribir sobre el cante jondo haciendo de pasada algunas alusiones a las relaciones existentes entre el cante flamenco y la copla popular, pero no se me oculta que realizar este empeño de manera satisfactoria es poco menos que un milagro. El cante no se habla. El cante no se escribe. Teorizar sobre el cante jondo es un despropósito parecido a enamorarse de una mujer por haber visto su fotografía. Pero además, por si fueran pocas estas dificultades, debo añadir que yo no soy un técnico, ni un investigador, ni un flamencólogo —como se dice ahora—, sino un aficionado: si se quiere, un devoto. Por consiguiente, no voy a enseñaros nada, aunque quisiera que estas páginas os sirviesen de algo; os sirviesen, al menos, para hacer más jugosa vuestra atención, cuando en los próximos días sintáis que el cantaor y el guitarrista os arañan la sangre.

Así, pues, perdonadme y no os hagáis ilusiones, ni desilusiones. También lo parvo es algo. Todos sabéis que el cante no se estudia: sólo podemos acercarnos a él de manera intuitiva o emocional. Ahora bien, tratar de transmitir su emoción en unas páginas —ya os lo he dicho— es un empeño irrealizable; algo así como enseñar idiomas por teléfono. No es ésta mi intención. Lo que sí puede hacerse, y muchos técnicos lo han hecho con acierto, es

estudiar sus elementos integradores: la música, la letra, los grandes cantaores, los orígenes, ¡ay!, los orígenes, el ambiente geográfico y social, los métodos de transmisión... Yo voy a limitarme a hacer algunas sugerencias sobre las letras y sobre aquellos rasgos que considero más expresivos y característicos del cante. Justo es decir, para empezar, que el cante no es la letra; es más, que el cante jondo se apoya mucho menos sobre la letra que cualquier otro cante. Tal vez a los poetas pueda dolernos este hecho, y yo soy un poeta remendón, pero es igual. El cante es algo mucho más importante y complejo que la letra; sobre todo el cante jondo, que es nuestro tema. Tiene con ella, desde luego, una estrechísima vinculación, y esta vinculación es, justamente, la que no puede romperse sin hacerle perder algunas de sus características esenciales. Yo diría que el cante, aislado de la letra, se desvalora, pero la letra, aislada del cante, no sólo pierde su valor, sino su sentido. En realidad, no puede trasplantarse, no puede recitarse, sin que se sequen sus raíces. Y esta mustia recitación, no lo olvidéis, es, poco más o menos, lo que yo voy a hacer para vosotros. Ciertamente es que la belleza de una letra puede apreciarse en cualquier circunstancia, aunque dicho sea de paso, la belleza tiene muy poca relación con el cante flamenco. Ciertamente es también que escogeremos las mejores coplas; esto es, las más afines para recitarlas a

palo seco. Sin embargo, don Manuel Machado, que sabía mucho de estas cosas, recordaréis que dijo:

*A todos nos han cantao
en una noche de juerga,
coplas que nos han matao.*

Fijaos en que el poeta no se refiere a la impresión que pueda producirnos la lectura de una copla, o su recitación en vuestro despacho. *Así no matan las coplas.* Machado se refiere a una copla cantada, a una copla que oye cantar en una noche de juerga, y en el momento justo en que tenemos ya el corazón de madrugada. Entonces sí es posible que nuestra vida pueda cambiar por haber escuchado una letra. Todos hemos sentido en alguna ocasión ese desgarramiento, pero no hay que esperar que esta tarde se repita el milagro. Porque la letra, sin el cante, no se desnuda; al contrario, se apoca. Para que pueda dolernos, para que pueda golpearlos, hay que oírla cantar entre el humo, la tristeza y el vino de la juerga. Recordadlo. ¡Lo hemos vivido tantas veces! Nos encerramos en una habitación unos cuantos amigos como si nos metiéramos en un pozo. La experiencia demuestra que el mejor sitio para que crezca el cante es la taberna, en algún comedor reservado. Entramos agolpados y bullangueros, pero en seguida y sin saber por qué, nos comenzamos a mover más lentamente. Los ademanes se van haciendo parsimoniosos; las voces y las palabras se desvaen; las manos no se mueven. No hay para qué moverlas, porque nada nos parece preciso. Cambia el ritmo vital. Se hace más acusado, desde luego, pero más lento. Beber, sí, hay que beber para *sentar* el cuerpo, porque la cosa va para largo. La fiesta es como un rito, y hay que dejarse la memoria en el vino. Al principio hace frío. Aunque parezca extraño y aunque nos encontremos en una noche achicharrante del verano andaluz, al principio hace frío. Es preciso apiñarse, juntarse. Sólo eso. No se habla demasiado, porque en estos instantes, prolongados y decisivos, una conversación puede ahuyentar el duende. Nadie precisa hablar. Todos sabemos lo que queremos, pero hay que darle tiempo al tiempo. Hay que hacer que la ilusión se convierta en deseo, y que el deseo vaya *encendiéndose* y *encendiéndonos* poco a poco. El cante lo requiere. Mientras se tensa la atención, sentimos el ruido de las sillas, el tintineo de las copas, el templear de las cuerdas y el bullir de la sangre en

el cuerpo. En el arranque de la fiesta flamenca hace ruido hasta el papel de fumar entre los dedos del tocaor. Se dice alguna cosa, de cuando en cuando, para hacer el silencio más natural y que no pese sobre el ánimo. La bulla se hace adrede; pero entiéndase bien: no se exagera, se demuestra, que no es lo mismo. Aunque se hable en voz baja, suenan más las palabras que los rasgueos. Eso sí: todavía no son falsetas, sino rasgueos. No ha comenzado el toque aún. El tocaor es el ángel custodio de estas reuniones y viene siempre en nuestra ayuda. El mira, ve, calcula, empieza. Y entonces

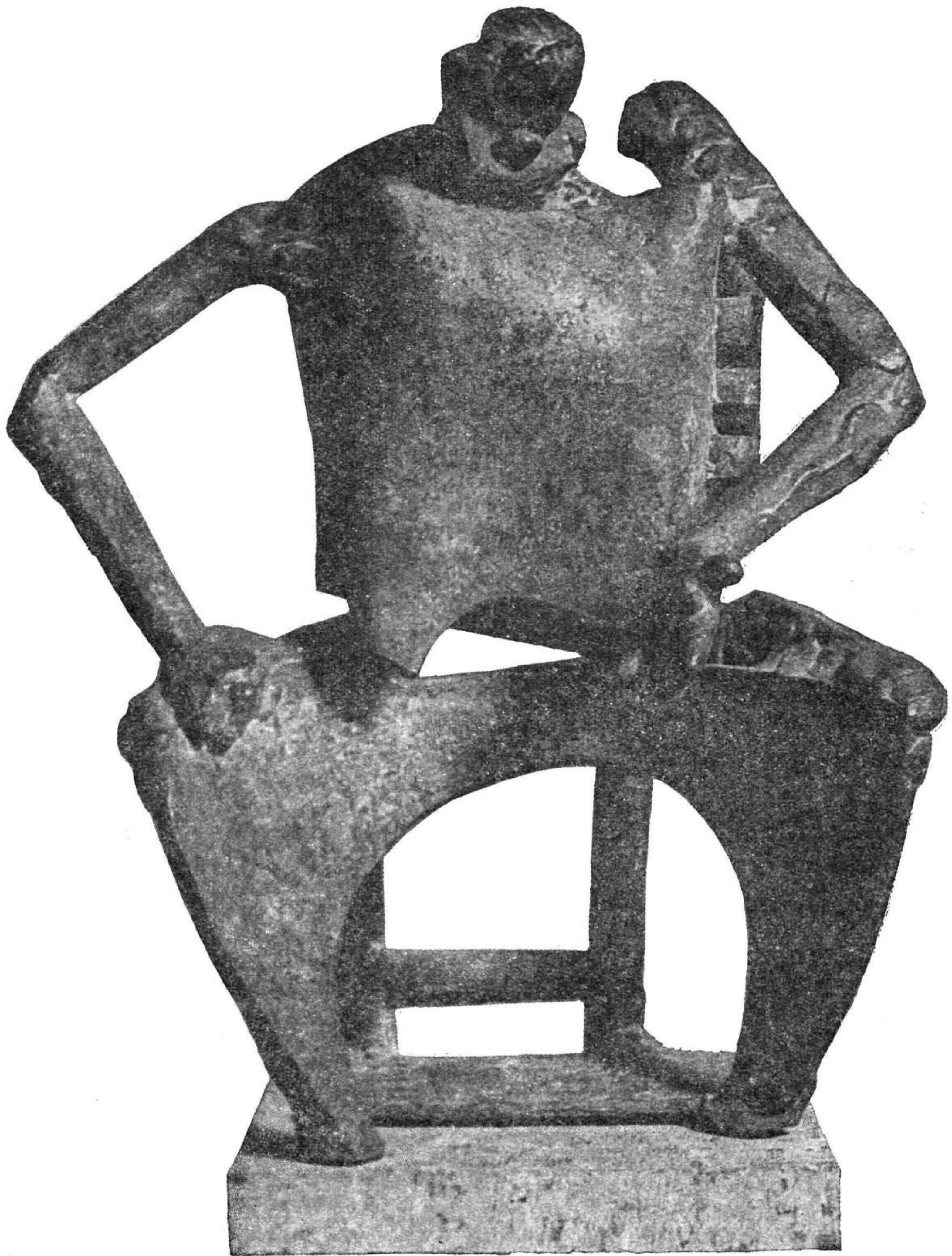
*Empieza el llanto
de la guitarra.
Se rompen las coplas
de la madrugada.
Empieza el llanto
de la guitarra.
Es inútil callarla.
Es imposible callarla.*

*Llora monótona
como llora el agua,
como llora el viento
sobre la nevada.
Es imposible callarla.*

*Llora por cosas
lejanas;
arena del Sur caliente
que pide camelias blancas.
Llora, flecha sin blanco,
la tarde sin mañana
y el primer pájaro muerto
sobre la rama.
¡Oh guitarra!
Corazón malherido
por cinco espadas (1).*

Ese arranque de la guitarra es igual que la acción de un conmutador: convierte en atención nuestra alegría. Nos arrastra, nos cambia, nos *indulta* de algo. No lo olvidéis. Yo quisiera deciros que la atención que se presta en la vida a cualquier cosa, aún a lo más sencillo, aún la atención que me prestáis en este instante, es siempre un acto de libertad; yo quisiera deciros que la guitarra suena como naciendo, y os lo repetiría, una y otra vez, hasta cansaros: *La guitarra suena como naciendo.* Tiene un sonido que por dentro es de agua y por fuera es de hoja; un sonido cuya capacidad de suscitación emocional crece continuamente mientras se escucha. Esta impresión que la guitarra nos produce se

(1) Federico García Lorca: *Cante jondo.*



Esculturas de Venancio Blanco

debe, en cierto modo, a la monotonía de su dicción, en cierto modo, a la naturaleza del sonido y, en cierto modo, a la naturaleza misma de las notas que componen este sonido. No es igual una cosa que otra, ni es tarea fácil explicar estas diferencias. En el acento de la guitarra hay, en primer lugar, algo sedante, como un encantamiento producido por la obsesiva repetición de un mismo ritmo y aún de unas mismas notas, y en segundo lugar, un patetismo que, en cierto modo, se debe a la naturaleza de su sonido y, en cierto modo, al carácter difícil, tartamudeante y aventurado de su digitación. Mas no comprenderemos la influencia que este instrumento tiene en nosotros sin atender, también, a otros valores: su extraordinaria riqueza de modulación y el carácter específico de sus notas, su valor *manual*, pues, por hacerse directamente, con la mano, no son tan netas, tan *acabadas* como las de cualquier otro instrumento, pero tienen una sensibilización mucho mayor. La misma nota en la guitarra siempre es distinta. Esto explica que el sonido de la guitarra sea, al mismo tiempo, tan invasor, tan desvalido y tan humano. Porque el piano, por ejemplo, tiene su nota hecha; en la guitarra, en cambio, es necesario hacerla, nacerla, y en efecto, la mano del tocaor hace la nota de tal modo que es siempre única y distinta, irrepetible, azarosa y balbuceante. La guitarra flamenca tiene una musicalidad de sonido que yo llamaría *impresionista*, dentro del cual las notas parece que no pueden alcanzar su perfección, pero logran, en cambio, una mayor viveza, una vibración melismática, inconfundible. Suenan de un modo improvisado y virginal, y este carácter de gracia niñoante confiere a la guitarra su acentuado patetismo. En la guitarra es patética la calidad del sonido, es patética la melodía y es patética aún la misma ejecución de la nota. No hay un sonido como el suyo. No hay un sonido tan agónico como el suyo. Se ve que está muriendo desde hace siglos.

No sabemos lo que sería el flamenco antes de la incorporación de la guitarra. No podemos imaginarlo. La unión del cante y la guitarra, como todos sabéis, no tiene más de un siglo. Ahora estamos oyéndola, es decir, ahora estamos imaginando que la oímos. Gracias a ella se logra el clima de la fiesta. Todos estamos atentos, encanados, con la lengua tal vez un poco retraída hacia el velo del paladar. Se oye el silencio de los que escuchan y el puntear de las falsetas. Luego sentimos apuntar un palmeo. Primero es contenido. El

cantaor ha comenzado a hacer son. Apenas se le oye. Hace palmas cambiadas cuya función es servir de contraste a la guitarra y *hacer sitio* a la voz. En efecto, al oírlas, nuestra atención va desplazándose lentamente. Se abre una pausa de expectación. Se diría que el cantaor, al llegarle su turno, va entrando, de puntillas, en el cante. No asume, de repente, la protagonización. No puede hacerlo. En la fiesta flamenca todo tiene su hora, pero esta hora, en cierto modo, no se elige: forma parte de un todo. No puede adelantarse ni retrasarse. Nadie la escoge: llega. Antes de comenzar, el cantaor *tienta* el cante en voz baja y casi mentalmente. Este cante mental le concentra en sí mismo. Ahora se arranca y hace su entrada por soleares. Ayea. El cante tiene su puerta y es necesario entrar por ella. El ayeo es distinto en cada cante. Sin embargo, su función es la misma: sirve para templar la voz, prepararla, tensarla; sirve para ensayar el cante y, sobre todo, para centrar definitivamente la atención sobre el cantaor. Pero también vemos nosotros algo más importante en el ayeo: nos hace comprender, de manera inmediata y radical, la diferencia entre el lenguaje expresivo y el lenguaje significativo. En la puerta del cante, en el ayeo, la voz es sólo expresión pura, no significa nada, y suena igual que el viento entre los árboles. No ha empezado la copla todavía, pues la puerta del cante

no se compone de palabras; está compuesta de sonidos, y estos sonidos no cuentan nada: tiemblan; no dicen nada: cantan, y justamente por eso nos separan del mundo conocido, nos aíslan: son como un tajo en la memoria. Al escucharlos se nos descoloca la carne en el cuerpo, como si el pensamiento y la atención hubiesen hecho en nosotros un movimiento brusco. En el ayeo se oye la voz de una manera distinta y principal. Es su momento de desnudez, aunque no su momento radiante. Es sólo expresión pura. Se encuentra en la antecámara del día de la creación, igual que si el lenguaje aún no existiera. Gotea sobre nosotros como un zumo de fruta, como un trino, como el roce del ala de un pájaro. Esta entrada del cante es su momento de más profunda y lírica intensidad. *El ayeo es cante puro*. Lo escuchamos, lo vivimos, nos duele; no sabemos por qué.

Luego se abre una pausa: es muy breve. Vuelve a escucharse la guitarra. Ya no tiente: rasguea. Se diría que está abriendo camino. Todos sabéis que en la fiesta flamenca hay una tensión que produce el ayeo, y otra tensión producida por la emoción del cante. Aún estamos en la primera. Y de repente, como la tierra se abre con el calor, sentimos el arranque de la copla:

¡Qué quieres que tenga!

Ya ha llegado el momento, y es curioso observar que este arranque nos sirve de descanso y afloja, un poco, la tensión que sentíamos. Es como si estuviéramos suspendidos a unos centímetros del suelo, tanteando con los pies para encontrar la tierra, hasta que la alcanzamos, ¡al fin! sólo rozándola, sin poder afirmarnos en ella, y sin embargo, esta levísima sensación de seguridad basta para quitarnos, de repente, el ahogo. Desde luego no es un descanso, es un alivio, pero vale, y la tensión va transformándose poco a poco, y dando rienda suelta al corazón que antes estaba entumecido, quieto y lento. Se diría que ha cambiado de sitio dentro del pecho. Antes sentíamos en la boca el sabor de la sangre; ahora tenemos destrabada la lengua y escuchamos:

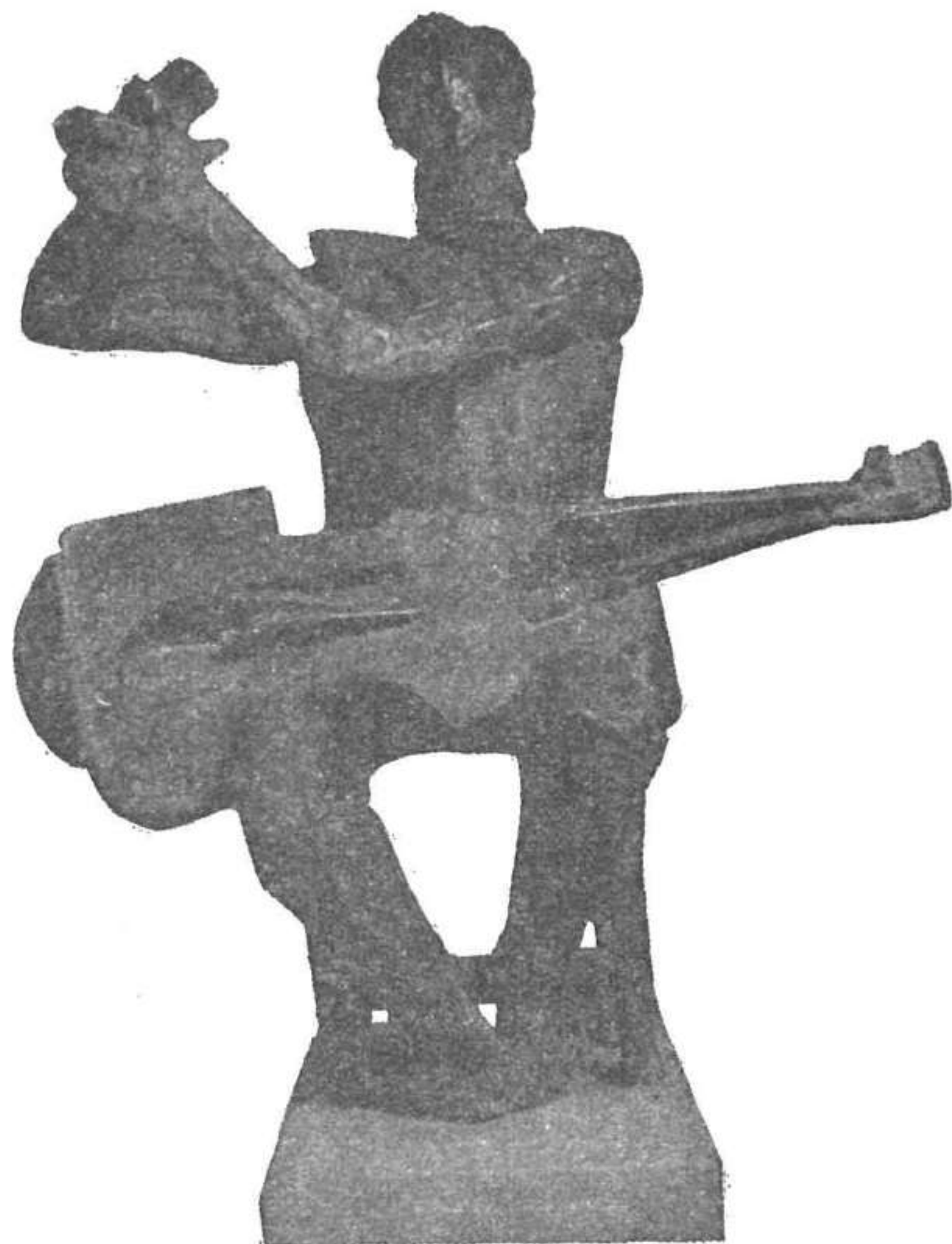
*¡Qué quieres que tenga!,
que me han dicho que tu cuerpo
se lo va a comé la tierra.*

Ya ha comenzado el cante y la palabra nos descansa, o mejor dicho, nos sujeta. Para aclarar la diferencia de este nuevo paso en la entrada del cante añadiremos



que ahora sentimos emoción, antes sentíamos ahogo. No es lo mismo. La copla está compuesta de palabras. Sabemos lo que dice, sufrimos lo que dice, pero este sufrimiento tiene un límite, humano y conocido, que nos sujeta y nos concentra. Al concentrarnos nos rehacemos. La emoción que nos causa la letra nos alivia la tensión de la espera; o mejor dicho, cambia nuestra tensión en sufrimiento; pero debe tenerse en cuenta que este sufrimiento intensifica y renueva nuestra vitalidad, y lo sentimos casi como un oreo que nos invade, acrecentándonos. La emoción de esta copla nos recuerda que todo nace para morir, que el cuerpo de la amada vive a la sombra de la muerte, y al comprenderlo es muy posible que sintamos el olor descompuesto de nuestra propia carne subiéndonos, garganta arriba, desde el vientre a la boca; pero esta sensación ya es algo nuestro, algo que tiene un límite, y como tiene un límite, puede venir hacia nosotros, para dejarnos el corazón en la otra orilla. Ya no es posible regresar.

Pero téngase en cuenta que la emoción que sentimos en el arranque del cante es



bastante compleja. Está causada por muy distintos elementos: la voz, el son, la palabra, la letra, que escuchamos fundidos y al mismo tiempo separados. Cada uno de ellos se enriquece con los restantes. Cada uno de ellos nos despierta una emoción distinta. La voz nos llama, nos desgarrá, nos duele. El son enlaza las palabras al ritmo, y el ritmo nos sujeta, nos encadena. Es el abrazo más antiguo del mundo. La palabra es la morada del hombre y despierta en nosotros la emoción de lo humano. La letra, finalmente, es el latido de la sangre y despierta en nosotros la emoción de lo personal. Todos estos elementos se funden y se enriquecen mutuamente. Pero lo que se escucha al comenzar el canto, de manera más plena e inmediata, es la voz. La voz lo llena todo. Se le ven las raíces, y se diría que sólo canta para acabar, que sólo canta para agotarse. Tiene la misma vibración ronca, monótona y acezante de la guitarra. En realidad, no la escuchamos: nos envuelve. Puede hablar sin palabras, y en cierto modo lo está haciendo, y lo que canta, lo que intenta decirnos, lo dice anteponiendo la expresión al sentido, en la juntura misma del decir.

No hay nada tan apretadamente humano, tan desgarradamente humano, como ella. Representa la expresión de lo humano en su arranque, en su nivel de nacimiento y desesperación.

Y ahora sabemos que todo vuelve, que todo ha de seguir su curso, y que después de una copla vendrá otra. Y así es:

*No miro al cielo;
cerco tiene la luna;
mi amor ha muerto.*

Esta segunda soleá sobre el presentimiento de la muerte, repite el tema de la anterior. Debiera asemejarse a ella. Pues bien, no se asemeja nada. No es posible encontrar dos mundos más distintos. En la primera, el dolor se materializa, se hace presente de una manera carnal, directa y casi sensual. Tiene un extraño y violento dolor acompañado de sensualismo. En la segunda, más que dolor, hay pasmo. Al escucharla no nos sentimos acongojados, nos sentimos sobrecogidos, y en la antesala del dolor. La primera es realista; sus elementos son el cuerpo y la tierra, y su intención es recordarnos que somos polvo y al polvo volveremos. La segunda es simbolista; sus elementos son el cielo y la luna, y su intención es recordarnos que en los astros está escrito nuestro destino y que el destino es inexorable. En esta última can-

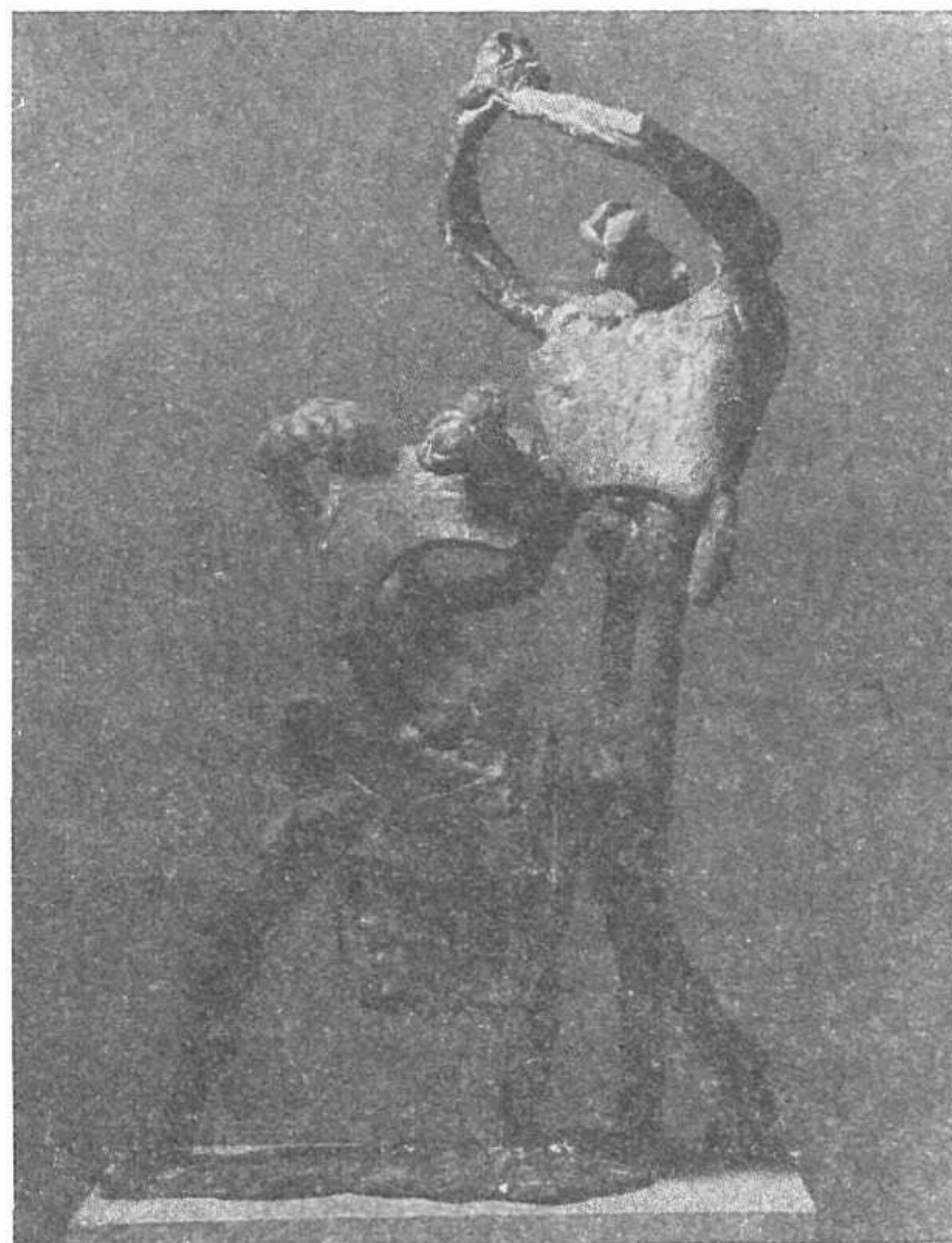
ción, el temblor lírico llega a una altura difícil de igualar:

*Cerco tiene la luna;
mi amor ha muerto.*

Es como un doble de campanas. Sí, en estos versos hay un misterio claro, un misterio sencillo que nos hiela la sangre. Y al escuchar seguidas estas dos soleares hemos tenido una revelación. Es importante. Por desvalida que nos parezca nuestra vida siempre hay en ella sitio para algo nuevo. Por ejemplo, para un nuevo dolor. Y como hay sitio, viene. Al sentirlo venir, juzgamos que hemos llegado a nuestro límite de resistencia física. Pero de pronto comprendemos que nuestro propio dolor, al renovarse, nos renueva también, porque un dolor no se suma jamás con otro, y el dolor nuevo, por fuerte y consuntivo que nos parezca, siempre es liberador, siempre es vivificante. No olvidaremos la lección.

Creo que basta lo dicho para que comprendáis la dificultad, y aun la imposibilidad, en que me encuentro de transmitirlos, recitándola, la emoción de una copla. Sobre este punto escribió Demófilo con gran acierto: «las coplas populares no están hechas para *venderse*, ni aun para escribirse; por lo tanto, es imposible juzgarlas bien no oyéndolas cantar, toda vez que no sólo la música, sino también el tono emocional, les da una significación, una expresión y un alcance que meramente leídas no pueden tener. Una misma palabra, dicha con diferente tono emocional, significa una cosa completamente distinta. No es que la copla se ponga en música; es que la copla real y espontánea, cuando nace, nace ella misma *cantándose*. Una copla escrita es una copla estropeada, es como un naranjo nacido en Sevilla y transportado a Madrid». Pues bien, en hacer esa faena de trasplante consiste hoy mi obligación: trasplantar no es sembrar. Hay que tener cuidado.

Ahora que casi hemos vivido juntos una juerga flamenca, y que tenemos por consiguiente más confianza unos con otros, vamos a dar un nuevo paso para adentrarnos en el misterio del cante jondo. No es cosa fácil. Como escribe Fernando Quiñones, «no hay página por radiante que sea capaz de transfundirnos de veras un *allegro* de Vivaldi..., unas soleares del Mellizo o un degollado silencio, como de fin del mundo, o de bala recién llegada al corazón de "Caracol", Torre o Mairena». Así, pues, quede bien clara mi intención: sólo pretendo crear en vosotros un ambiente



propicio, y si es posible, duradero, para gustar el cante, subrayando de paso, ya que no su sentido, su importancia, pues a pesar de los pesares no tiene aún entre nosotros el rango que merece.

Recuerdo que hablando un día de estos temas con Federico García Lorca me contó algo que me impresionó profundamente. Federico era un extraordinario narrador y no decía las cosas: las vivía y las hacía vivir ante nosotros. La anécdota que voy a referiros —que tal vez, como tantas anécdotas tuyas, fuera inventada— la ponía en boca de Silverio el Siguirillero. El caso es que a Silverio se le había muerto un hijo el día anterior, y estaba en casa con un amigo íntimo que había venido a darle el pésame. No hablaban. No necesitaban hablar. Silverio quería mucho a su hijo; la procesión le andaba por dentro, y el amigo venía tan sólo a acompañarle en su dolor. Así, callando juntos, pasaron varias horas, y como todo se acaba en este mundo, llegó un momento en que el visitante dio la visita por terminada. Se levantó. Fueron los dos hacia la puerta, y al llegar a ella, el amigo abrazando a Silverio le preguntó: —¿Qué? ¿Sufrirías mucho? Y Silverio le dijo: —*Fíjate cómo sufriría, que me pasé la noche entera cantando siguirillas.*

Aunque no soy amigo de opiniones tajantes, confieso que de todo cuanto he escuchado, o leído, sobre el flamenco —que

no es poco, pues ya tengo mis años—, nada me ha impresionado tanto como esta anécdota, verdadera o ficticia. Creo que es importantísima. En ella se nos revela lo sustancial del cante, y al mismo tiempo lo sustancial de la actitud del cantaor. *Se nos revela que el cante jondo no es solamente un arte: es ante todo y sobre todo un medio de expresión no solamente emocional, sino existencial.* En efecto, tanto los cantes festeros como los serios viven ligados a unas determinadas situaciones vitales, y son, por así decirlo, su expresión natural y definitiva. Algunos dudarán de que pueda ser cierta y realísima esta fusión de vida y arte. Pero nosotros no la podemos poner en duda. La hemos vivido. Sabemos por experiencia propia que hay sufrimientos de los que no logramos liberarnos sino dándoles expresión, y sabemos también, por experiencia propia, que hay sentimientos que no lo son del todo, que no alcanzan su plenitud, mientras que no logramos expresarlos de una manera artística. Me atrevería a decir que sólo entonces son cabales. El arte, pues, en muchas ocasiones, y desde luego en la que se describe en esa anécdota, no es algo sobrepuesto y añadido a la vida, no es una vana rememoración estilizadora, ni una labor de filigrana que hagamos sobre ella: es la etapa final de una vivencia que le confiere a nuestras emociones no solamente su exactitud y su intensidad, sino también su plenitud y su cabalidad. No lo dudemos. Innumerables veces la expresión artística es como el esqueleto de una experiencia determinada. No la recrea: la formaliza; no la adorna: la ahonda. Así, pues, repetimos: el cante jondo no es solamente un arte; es, ante todo y sobre todo, un medio de expresión existencial. Este reflejo directo de la vida es lo que nos asombra al escuchar las letras del flamenco. Es cierto, desde luego, que la expresión de estas letras puede ser artística, puede tener el brillo alucinado y espejeante de la expresión artística. Por ejemplo:

*Arrímate a mi queré,
como las salamanquesas
se arriman a la paré.*

*Chiquilla, vente conmigo,
que no ha de faltarte nada
para andar en cueros vivos.*

*Cuando yo me muera,
mira que te encargo,
que con las trenzas de tu pelo negro
me amarren las manos.*



Pero no es necesario que tengan este tipo de expresión, esta belleza justa, y generalmente no la tienen. No importa. El reflejo vital es siempre el mismo. Las coplas nacen de una situación existencial concreta, y su riqueza y variedad de temas es asombrosa. Ponen de manifiesto las situaciones fundantes y cotidianas de la vida andaluza, y los repliegues más sutiles del alma humana. Para partir de una experiencia conocida por mí, voy a recordaros unos versos de mi poema «La casa encendida»:

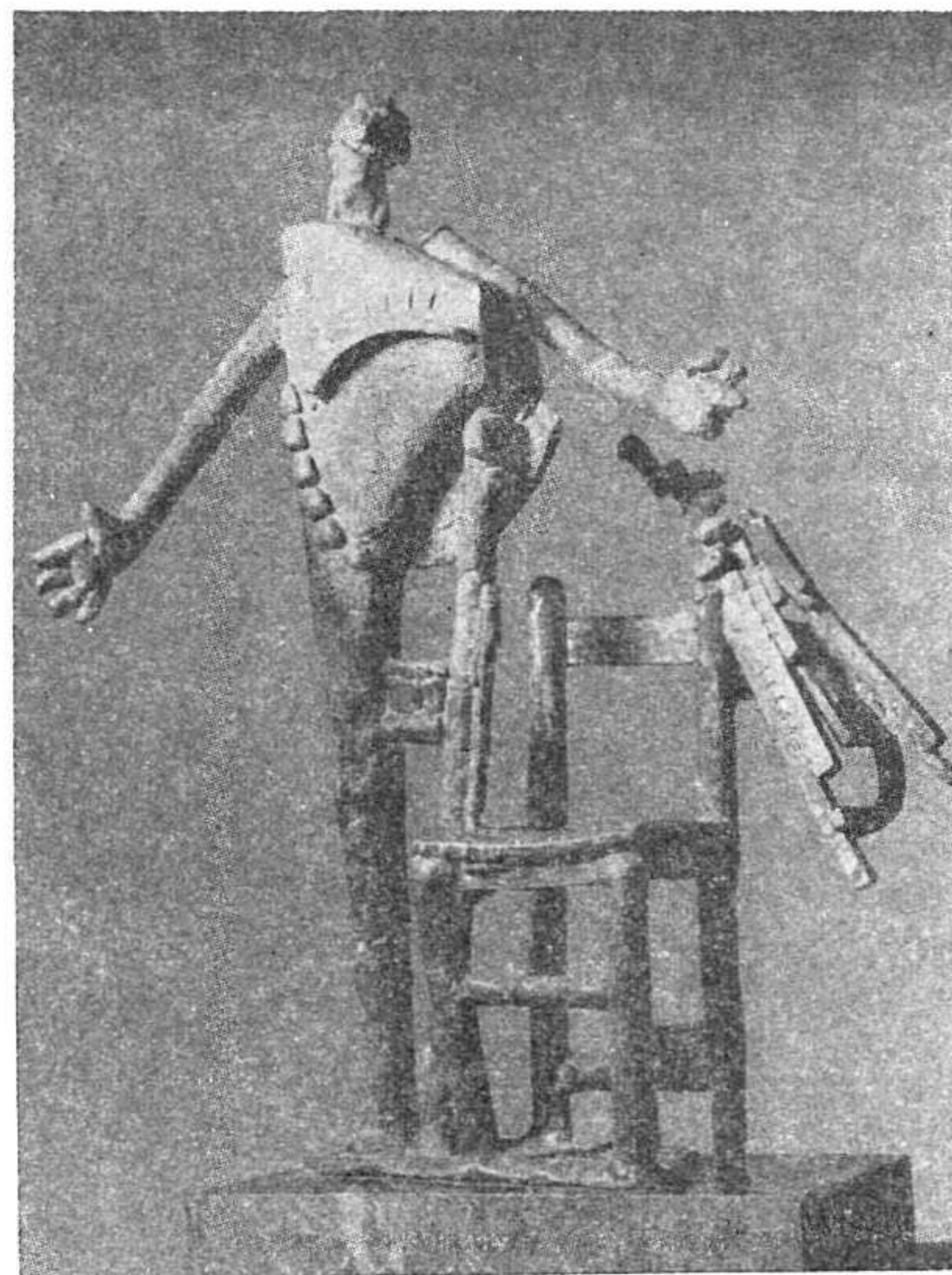
*Y sé muy clara y tristemente bien,
que hay personas que viven como teniendo
 invitado su propio corazón,
y lo sientan escogiendo su puesto junto a
 la cabecera de la mesa,
para poder colmarlo de atenciones,
porque lo viven como quieren vivirlo,
y lo disfrutan y lo tienen tranquilo y festejado,
y le sirven el vino cuando quieren;
pero yo sé muy bien, muy tristemente
que no tengo invitados, bien,
que nunca podré ser
sino tan sólo un hombre sucesivo que se
 escribe con sombras.*

Esta es una situación existencial concreta. Yo he conocido y he sufrido y he envidiado a personas que tenían *invitado* a su corazón como se invita a alguien a la mesa, y lo sentaban en el lugar de preferencia y lo vivían, a cualquier hora, como querían vivirlo. Y andando el tiempo me he tropezado con esta bulería, esta maravillosa bulería, en la cual se describe esta misma situación con una economía de medios sorprendente:

*Tengo yo mi corazón,
tan jechesito a mis mañas,
que le digo llora y llora,
y le digo canta y canta.*

Ni más ni menos. Entre los maestros de la poesía contemporánea, ninguno ha valorado tanto el cante popular como Antonio Machado. Recordar su nombre y sus palabras es, más que un homenaje, una obligación. En su «Juan de Mairena» nos dice: «Reparad en esta copla popular»:

*Quisiera verte y no verte,
quisiera hablarte y no hablarte;
quisiera encontrarte a solas
y no quisiera encontrarte.*



Vosotros preguntad: —Bueno, ¿pero en qué quedamos? Y responded: —Pues en eso.

«Si vais para poetas ¡sigue hablando Machado!, cuidad vuestros folklores. Porque la verdadera poesía la hace el pueblo. Entendámonos, la hace alguien que no sabemos quién es, o que, en último término, podemos ignorar quién sea, sin el menor detrimento de la poesía.»

*La pena y la que no es pena,
todo es pena para mí:
ayer penaba por verte,
hoy peno porque te vi.*

*Tengo una pena, una pena,
que casi puedo decir,
que yo no tengo la pena:
la pena me tiene a mí.*

Estas dos coplas, citadas por Machado, tienen un cierto dejo machadiano, lo que no deja de ser curioso. Fijémonos en ellas. La primera pertenece a una situación existencial que yo llamaría de afirmación contradictoria, pues en ella se afirman, vitalmente, los dos términos de una contradicción:

*La pena y la que no es pena
todo es pena para mí.*

Esta pena insalvable parece estar producida, en primer término, por la ausencia de la amada, y en segundo término, por la presencia de la amada que, justamente, debiera ser el lenitivo de ella. Por esta razón nos parece contradictoria, pero en rigor, la pena que se canta, está causada por la intensidad y la naturaleza misma del amor, y no hay en ella contradicción alguna. Sufrimos con la ausencia de la amada porque el deseo de estar con ella nos produce una quemazón, y sufrimos con la presencia de la amada porque en el deseo hay algo siempre irreductible a la posesión; cuando queremos *mucho* no hay entrega amorosa que pueda satisfacer aquello mismo que tiene siempre de excesivo el amor. La situación vital que ejemplariza esta copla es muy característica de la primera juventud, aunque, ¡naturalmente!, no es privativa de ella.

La segunda es una copla sencilla e insondable:

*Tengo una pena, una pena,
que casi puedo decir
que yo no tengo la pena;
la pena me tiene a mí.*

La significación de esta copla, literalmente estremecedora, tiene planos distintos. Recuerdo que hablando un día de toros con Juan Belmonte en la tertulia del Lyon, alguien le preguntó: —Y usted, maestro, ¿no tiene miedo ante los toros? Y Belmonte, que hablaba poco, pero ceñido, respondió: —*A veces he tenido demasiado miedo para no tener más que un corazón.* Yo no he olvidado nunca esta respuesta que me ha ayudado a vivir en diferentes ocasiones. Pues bien, lo que la copla dice, en su interpretación elemental, es algo parecido; lo que la copla dice es que hay penas tan grandes que no tenemos corazón suficiente para albergarlas, y son las penas mismas las que nos llevan, las que nos tienen a nosotros entre sus brazos. Pero también se nos revela en ella algo distinto: el problema de la libertad.

Desde este nuevo plano, la pena que se canta sería la resultante de la lucha con el medio social, pero también la producida por la contradicción interna de ser hombre y no poder ser libre. Hay muchas cosas que nos apenan, muchas limitaciones, que están *ahí* en el mundo, y forman parte de él y son el continente de nuestra vida más bien que contenidos de ella. Pertenecen a la estructura de lo social o a la estructura misma de la existencia humana. Por eso dice la copla que hay dos clases de penas: unas penas que tenemos nosotros y otras penas que nos tienen a nosotros; unas penas que son el resultado de nuestra libre actividad y constituyen el tejido de nuestra vida, y otras penas que *somos* y constituyen el tejido de nuestro ser. De las primeras podemos decidir; de las segundas, no. Son ellas las que deciden por nosotros, las que deciden de *nosotros*, y se llaman temporalidad, injusticia, política, enfermedad, azar y muerte. Véase el trasfondo insondable que algunas coplas tienen.

Las que acabamos de citar pertenecen a una dimensión muy conocida: lo sentencioso popular andaluz. Veamos ahora el envés de la hoja: la dimensión existencial del cante, que tiene muy escasa relación con la literatura y representa un hecho autónomo y diferencial dentro del arte popular español. Francisco Ortega el Fillo, de Puerto Real, fue uno de los maestros indiscutibles del cante flamenco. Tenía un hermano llamado Juan Encueros. De este hermano sólo sabemos una cosa: que fue



apuñalao y muerto por un cantaor, y lo sabemos por una siguirilla del Fillo que ha llegado a nosotros. Esta letra tiene el valor de testimonio y epitafio, y dice así:

*Mataste a mi hermano,
no te he de perdoná,
tú lo has matao liaito en su capa
sin jaserte ná.*

Con las palabras estrictamente justas
—son como golpes de martillo—

*Mataste a mi hermano,
no te e perdoná.*

se nos dan en esta siguiriya todos los elementos del drama: la muerte del hermano, hecha a traición, sin que mediara provocación alguna. El centro de gravedad expresiva lo constituye el tercer verso: *tú lo has matao liaito en su capa*, en el cual, con esta nota realista y con extraordinario acierto, se nos indica que Juan Encueros murió sin poder utilizar las manos en su defensa, por lo cual no puede perdonarse al asesino. «Eso no tiene perdón de Dios», suele decirse entre nosotros para enjuiciar y encarecer, una vileza. Es indudable que cantar esta copla de pueblo en pueblo como un cartel de desafío, condenar públicamente al asesino y liberarse del deseo de venganza, le sirvió al Fillo para muchas cosas, entre ellas defender el honor de su hermano. Esta manera de cantar es algo más que un entretenimiento: formaliza una vivencia determinada y modela una vida.

En fin, y para terminar, ahora quiero quedarme acompañado de algunas coplas que me gustan:

*Tu mare no dise ná,
tu mare es de las que muerden
con la boquita cerrá.*

*

*Yo no sé por dónde,
ni por dónde no,
se me ha liao esta soguita al cuerpo
sin saberlo yo.*

*

*Ya te lo tengo jurao:
onde quiera que te encuentre
tiés el entierro pagao.*

*¿Qué pájaro será aquel
que canta en la verde oliva?,
anda y dile que se calle...
que su canto me lastima.*

*

*Las penitas chicas
son las que hacen daño,
que las penas grandes, o matan de pronto,
o pasan de largo.*

*

*Tu cabello y el mío
se han enredao
como las zarzadoras
en los vallaos.*

*

*Maresita mía,
yo no sé por dónde
al espejito donde me miraba
se le fue el azogue.*

*

*Er libro de la esperiencia
no le sirve al hombre e ná:
tiene ar finá la sentensia,
y nadie llega ar finá.*

*

*Mi niño duerme
con los ojitos abiertos
como las liebres.*

*

*Esta fragüita que yo a ti te he compraó,
no es pa que tú la trabajes,
es pa que te sirva de respeto
cuando vayas por la calle.*

*

*¿A qué tienes esos clisos
siempre p'al suelo mirando,
si eres capaz de sacarle
los dientes a un ajorcaó?*

*

*La mardita lengua
que de mí murmura,
yo la cogiera por er medio, er medio,
la dejara mua.*

LA BUENA MAR

MAURO MUÑIZ

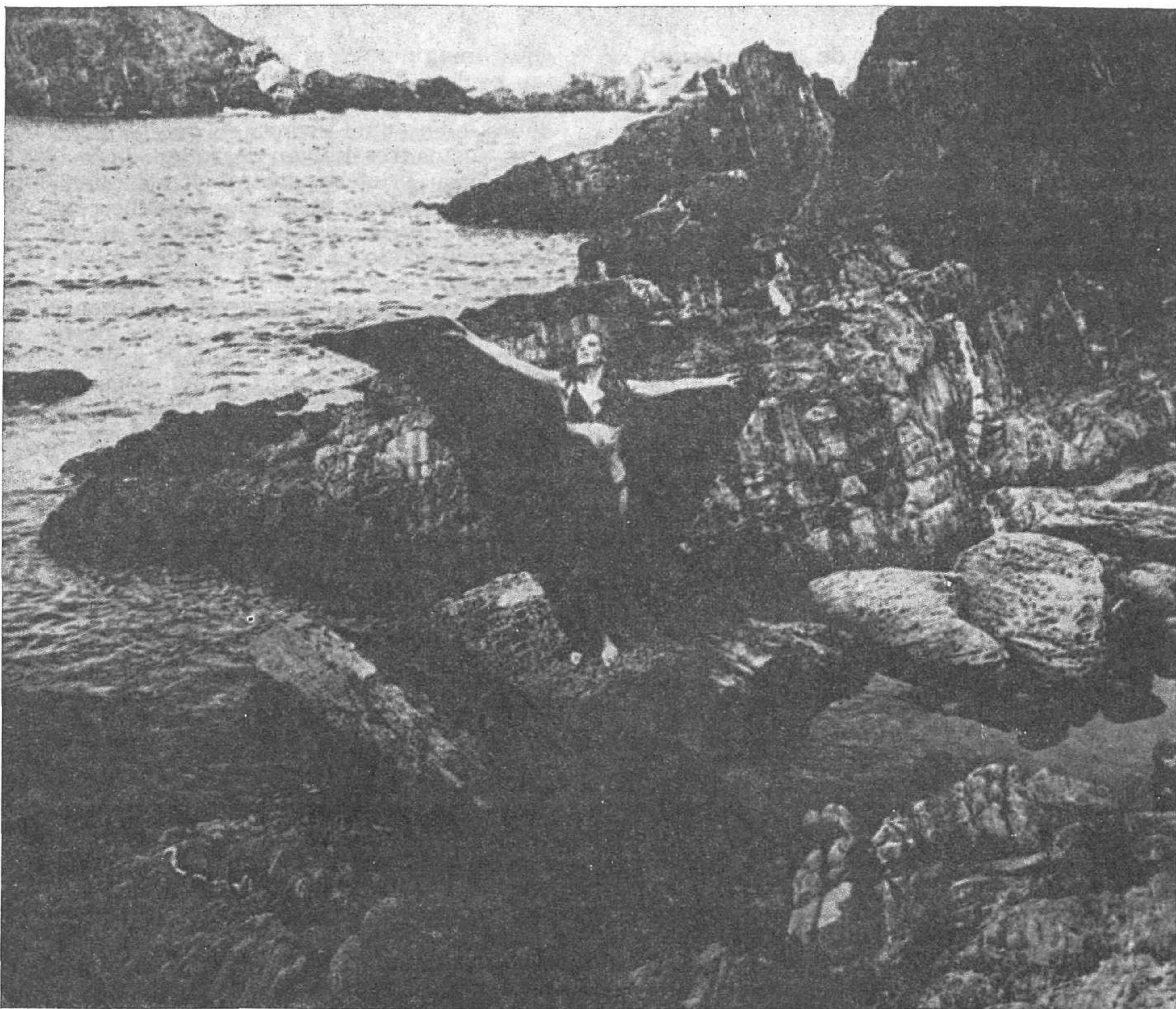
COMO los parados frecuentaban la del Este, la más amplia y generosa, con los pedreros abiertos al oleaje y a aquellas gaviotas que fulminaban con sus destellos luminosos las espumas, nos íbamos, por aquellos días, al otro mar, más pequeño y aceitoso, el de los astilleros, próximo al puerto grande y atechado por sus costados por los espigones, esos que hoy han crecido crueles e inexorables, acuchillando la costa, cuadriculándola, envalentonando la vida de la ciudad mientras la nuestra, pequeña y gastada como las piedras de resaca, se arruga y entenebrece, misteriosamente chupada por la misma vida, sin que sepamos nunca por qué ya el verde de las algas no refresca la sangre, ni el salitre la sonrisa, ni escuece la pequeña herida abierta en el pie mientras las otras, las del alma, se ahondan y muerden, dentaduras de congrios. Allí estaba el agua, a las primeras suaves topadas de la marea dando lametones a las amuras costeras, resbaladizas por la grasa que unta, saliendo de los bajos de los barcos puestos al calafateo, el lomo terso de las olas. Hay que estar atento a esta despaciosa subida del nivel, para saltar a tiempo a tierra y no quedarse cogido en cualquier hueco de entrepeñas, o por haberse alejado demasiado hacia la costa que descubre la bajamar, y entonces habría que pedir auxilio, en el peor de los casos, o bien tirarse a pecho con el agua a la cintura, mojando camisas y pantalones y exponiendo la pesca a que vuelva a su ser ilimitado. No hay que devolver nada a las aguas de lo que se saca de ellas, porque todo vale, la sapa negra, el camarón, los *burones*, la *llámpara*, los pulpos pequeños, dormidos al sin-

són de las olas y, por tanto, descuidados y oferentes de su misma vida, regalo de la bajamar. Mar pequeña. Encerrada. Presa de los contrafuertes; repleta de voces y quejas impuras, porque aquí chocan los ruidos de la calderería y la chapa golpeada en las industrias fronterizas, el de las sirenas, los carros, el mismo estertor de las corrientes, que llegan dobladas y sucias, sin gallardía, como los pozos oscuros, confraternizando con la que sale de los desagües procedentes de tierra. Es esa mar que también llevamos en los humores del cuerpo y que nos ha hecho por la vida peces de costa próxima, lívidos de luces mortecinas, atemorizados y escurridizos, entre el riesgo de la mar abierta y la hosquedad de la tierra. Compañero, esa mar no vuela, ni se hace infinita y soñadora, sino persistente y continua, pegajosa y desconfiada como un consejo áspero. Mar que parece de rencores, excrescencia de la otra mar grande y luminosa, pero ¡cuántas veces sincera y entregada, sin secretos, a la muerte definitiva de la que venimos y a la que vamos y ella, que nada quiso, devolverá esa suerte de guirnaldas pobres con que ha sido adornada, cintas de lúgubres destellos por su cuello de cuerdas mojadadas, de oraciones humildes! Mar olvidada, desoída por los que van a la otra costa, la de los serrapios y peñascales escabrosos con más nutricia tentación, pródiga, pero en la que habría que luchar con la furia contenida de los parados, que pisoteaban las peñas y hasta se enfrentaban, con ganchos, *trueles* y navajas, por cualquier presa succulenta, que les arreglaría el día y el hambre por una semana. Ibamos a ésta, chica, prieta y atestada de pie-

dras deformadas por los constructores —piedras que no tenían la perfección de lo que permanece entero fuera de la mano del hombre— y sobre las que pavoneaba el galipote disuelto, desprendido de las costras de los barcos. Así, como esa mar, somos algunos desgraciados —indiferentes al esplendor de las galernas— que se acobardan en las dársenas, seres de claros-curos grises, de tierra removida y torturable, en la que las raíces y el agua no desaparecen con orgullo, sino que se degradan lentamente, en un llanto contenido y resignado.

Fueron así, el hombre y el muchacho, recorriendo, primero las piedras más cercanas a la salida de la mar y más lejanas de la astillería retumbante; sin haber obtenido apenas nada y aunque hubieran ofrecido como cebo, para las *andoricas* o *burones* que se agazapaban en las partes umbrías del agua, los dedos de las manos, tal como había enseñado el viejo al muchacho, que había que poner los dedos asomándolos por entre las grietas estrechas o removiendo con ellos las arenas del fondo para tentar la voracidad de los animales, que confundiendo la carne de los hombres con otros seres vivos la atenazaban por sorpresa y eran izados con un grito de triunfo, mientras el pescador unía el dolor —como es en la misma existencia— a la alegría. Pero aun así, habían atrapado poco y el viejo se resentía de la presen-

cia de los parados más allá, en el mar del Este, a la que hacían con su piratería ansiosa y desordenada, guerrera e inhabitable. Y por esta razón, la mañana fue avanzando entre grisuras destempladas y amargas, descorazonándoles, haciendo su cansancio más inútil cada hora. Hasta que se juntaron para medir lo poco que habían conseguido —dos o tres docenas de camarones y un puñado de esguila, renegridos por el mismo tono ennegrecido de las aguas manchadas por su entorno industrial— tratando de disimular su pesadumbre. Ah, pensaron, si tuviéramos una lancha, aún un chinchorro, con el que rodear el Arbelyal, o las Amosucas, o la roca Martín, o rondar las puntas traicioneras del Oeste, paraíso de sepias y de grandes tiñosos. La barca se rompía en los sueños, iluminaría los sueños de esperanzas, traspasaría tu ser hacia otros mundos: con una barca harías el tránsito a los privilegios, rompería la patronal de las despenas prohibidas, abriría el vientre del mundo, y la gran ciudad no acumularía sus aterradoros rostros y alaridos sobre tu corazón; cuántas barcas eternamente vírgenes serían soñadas e invocadas, mientras la existencia se cargaba de bruma, de vaga mar o mar densa, espesa e intranquilizadora para cuantos navegaban: navegaba a pie por entre peñas. Pero no fue esto más que una suposición inútil, repetida, y en seguida decidieron ir acercándose al costalón de la salida, para subir a tierra firme, por unos vericuetos cicatrizados sobre las rocas y los terraplenes hechos por aquellos que, como ellos, frecuentaban aquel remanso triste de la mar. Echaron una ojeada hacia la ronda que había hecho, desde la mañana, y calcularon la fatiga entre peñasco y peñasco, por las verdinegras charcas y las entradas de la marea, para nada o casi nada: acaso hubo un momento en que parecían, vistos desde la cuesta que conducía al puerto, perdidos entre las jorobas litorales, confundidos con ellas, dos vendimiadores sin cosecha, cansinos buscadores de algas, peonaje de pobreza, arrimados a la paz de las aguas y a su constante aquiescencia. Su silueta penetraba en el negativo de la inmensa mañana laboral, furtivamente, pescadores sin barca y sin fortuna, acogidos al amparo de la grisura. Volvían ahora a ser recuperados, saliendo de entre los acantilados, para poblar de nuevo aquella solidaridad de la escasez de la que habían salido. Fue o iba el muchacho delante, con-



Fotografía de Colita

tento por el regreso y, detrás, más caute-
losamente el hombre porque, de paso, vol-
vía a mirar las pequeñas aguas por si se
escapaba alguna señal de una última pre-
sa. Y así fue, de tal modo que cuando, al
ruido del chapoteo, se volvió el muchacho,
vio al compañero de rodillas, y luego echa-
do sobre el agua de la que sacó, violenta-
mente, un pulpo que se enroscaba, como
raíz viva, en el brazo. Se puso en pie, bus-
cando el equilibrio sobre el verdín vetea-
do de las piedras, hasta sujetar bien las
alpargatas con los huecos; y luego procedió
a castigar la presa, azotándola una y
otra vez sobre la roca, entumeciendo la
viscosa adherencia que poseía, maceran-

do toda la musculatura de los tentáculos para que no pudieran dañar al pescador, aunque dejándolo con vida suficiente, pues es cierto que los seres de la mar, si están vivos, transfieren a la tierra, en la silenciosa agonía del camino hasta su definitivo aprovechamiento, su energía germinal, su aliento poderoso. Y todo sin voces ni estridencias, sobrecojidos por los gritos del mundo que está sobre las aguas, coronándose de sonidos, el único, con los cielos —tal como se oía en las armónicas horas de los martes, o acaso los sábados, antes del rezo, con los rostros de los mucha-

chos imaginando el cosmos primigenio, tan repleto de luz y de grandeza que les hacía sentirse orgullosos de él, más aún ahora, o en aquel tiempo, en que los hombres, sus padres, habían degradado la imagen de su primera encarnación de hombres, barro altivo insuflado, heráldico, tachonado con la mirada de Dios, y se habían convertido en esta otra, derramados y pobres, sin hacienda ni alimentos suficientes, procesión desgraciada y oscura que ha oído palabras y las puede decir, formando en su entraña himnos y plegarias. No el pulpo. No los grandes pequeños peces, ni crustáceos, ni pólipos, condenados a la mudez que hacía más honda y señalada su muerte, muerte contemplada con indeciso amor por los que los veían, en la mar pequeña o en la grande, morir, con las agallas desgarradas por los anzuelos y pinchos, o destripados, todavía intentando respirar por las branquias rojizas un alimento desconocido y duro, indigestible. El pulpo extendió sus brazos intentando agarrarse aún a su próximo mundo; pero sólo encontró la humedad de los mimbres y se encogió entonces, en un rincón, envuelto en un misterio para él seguramente infinito, mientras el hombre y el muchacho se sentían agradecidos por aquella presa tan difícil.

Puede uno olvidar la otra mar, la del Este, por donde los parados buscaban alivio a sus despensas, recorriendo, cruzando de una a otra parte, los extensos pedreros, en cuadrillas hambrientas, inmisericordes ante cualquier señal de vida. Esos pies torpes, sin oficio, por las rocas; los brazos haciendo movimientos inútiles, sujetándose a los salientes, inclinados como los antiguos primates que seguramente también intentaron sobrevivir aquí; esos gritos ante cualquier fluctuación de la luz o las aguas; esa malévola envidia del hambre ante la presa conseguida por otros. Y, en fin, la ira contra la rítmica bondad de las mismas aguas, por no haberles atendido en sus requerimientos. Mar abierta, de herradura, hogaza del crepúsculo, recodo del viento, víspera siempre de nuevos horizontes. Pero ésta, no. No se irá nunca de la memoria estancada que nos da su vagido, sus colores de ropa vieja, su persistente aliento sumergido. La mar pequeña, cuyo vientre se hería por los hieiros, la arrumbada contra el fabril costado, no se aparta de mí. Ah, me acompaña, permite una luminosa imitación de sus luces, no borra de sus páginas, o cua-

dermo de palitroques y dígitos, las pisadas antiguas, virginales y humildes. Las de aquellos cuyos rostros ya han perdido su rostro y han dejado que ellas sean su única señal de reconocimiento, con los dedos entregados a los pequeños animales carnívoros, que mordían aquel cebo puramente entregado, fresco y rasgable, por el que los apresábamos sin tregua. Cuántas veces repite la naturaleza de su estertor, cuántas veces, oh mar, estás presente.

El mediodía llegó a su maderación alta, con todos los hierros ya calientes y la ciudad a punto de quemarse, el negro brilla con el fuego, se enciende con el aliento de las divinidades.

—¿Cuánto hemos cogido? —preguntó el muchacho, cuando ya estaban en la amura cercana a la carretera, y quedaba a las espaldas la mar.

—Muy poco —dijo el viejo.

Miraron no sabían adonde. Se recostaron sobre el mediodía que al descender adquiriría la humedad de las aguas.

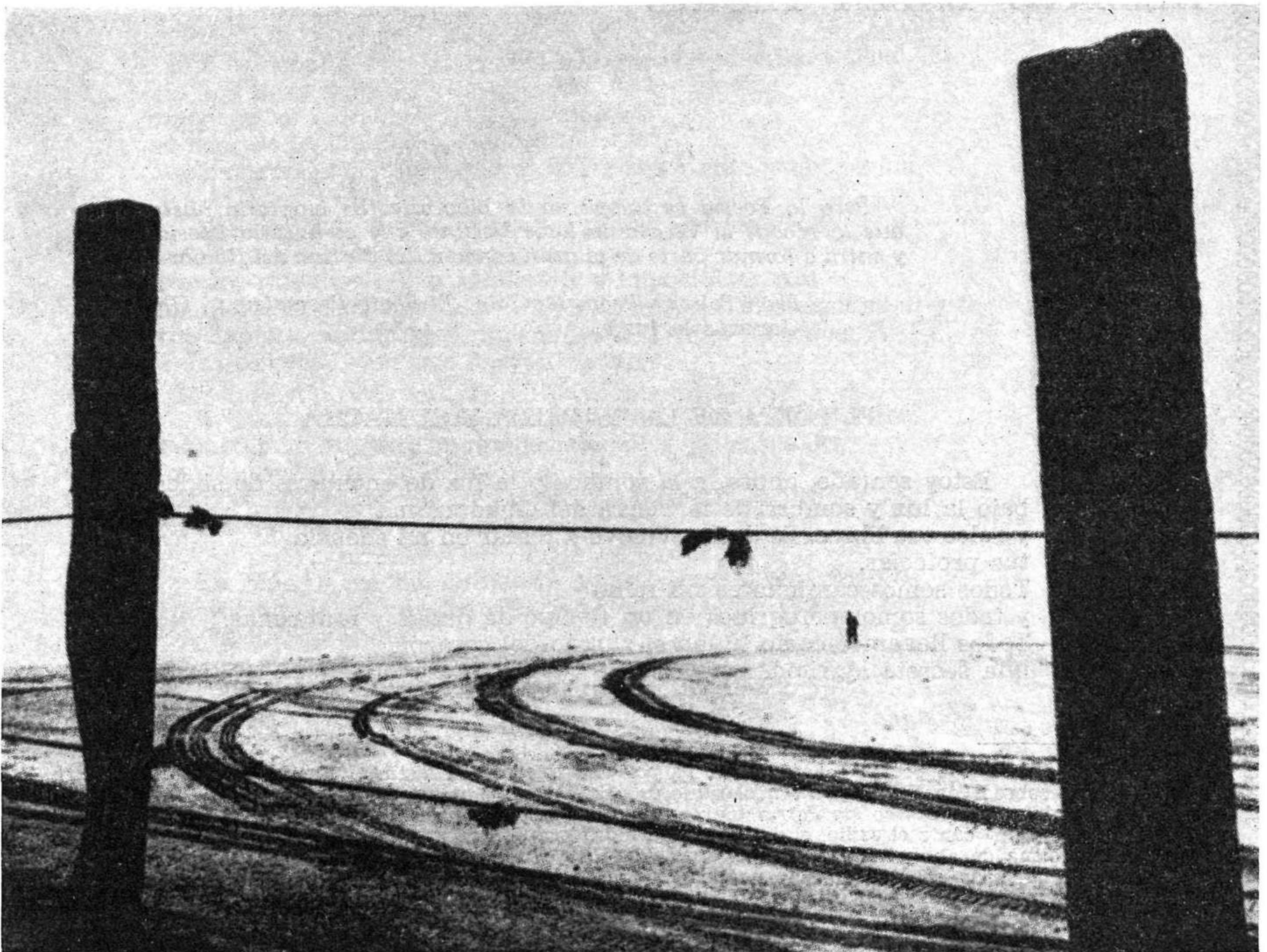
—¿Sabes lo que te digo?

—¿Qué? —contestó el muchacho.

—Que nos vendría bien llevar también unas patatas. Anda, corre, allí, a esa huerta, y procura que no te vean.

Toda la mar abría su cálido, enternecedor, inmenso corazón, por todas partes.

(Del libro inédito «Hombres, herramientas, sueños».)



Fotografía de Eugenio Forcano

LEON FELIPE, EL POETA DE LA ESTRELLA EN EL VIENTO*

ALBERTO BAEZA FLORES

Pero la Poesía se apoya en la biografía. Es biografía hasta que la recoge el Viento, la hace Destino, que es hacerla Poesía, y entra a formar parte de la gran canción del Destino del Hombre.

León Felipe. «Prometeo», de «El Poeta Prometeico». (De Ganarás la luz.)

EL POETA DE LA ESTRELLA Y EL HACHA

Estoy sentado, ahora, a la sombra y la luz de encinares de siglos,
bajo la luz y sombra de la Sierra del Guadarrama
y releo tus libros. Es decir: vuelvo a tomar en mi silencio
tus profecías.
Todos somos caminantes sin reino
y todos somos peregrinos en un tiempo de dudas y fantasmas.
Todos llevamos como tú, en el zurrón del corazón
una secreta lágrima.

* Este nuevo poema a León Felipe va por una línea lírica distinta, aunque paralela a mi otra poesía sobre León Felipe que con el título de «Con tu viejo y roto violín» escribí en otros años y que publiqué en *Odiseo sin Patria* (Barcelona, 1975, desde la pág. 85 hasta la 88). En «Con tu viejo y roto violín» canto el exilio, el destierro, el éxodo, la ausencia y la elegía del errante de España. En este poema de ahora —«León Felipe, el poeta de la estrella y el viento»—, mucho más ambicioso que el anterior, me refiero sólo y concretamente a las experiencias vivenciales de León Felipe en España —tan múltiples y ricas—, que son también, en cierto modo, un mapa emocional de España. Invento el poema biografía, la crónica de una vida siempre variada, extensa e intensa, llevada a un periodismo lírico poemático en la línea de una poesía epocal.

La Muerte y el Amor nos han tatuado.
La luna es ahora una máquina
—casi como una redonda computadora metálica—
de un color tan plateado como el sueño.

Hablaste ayer del payaso que recibe las bofetadas.
Todos tenemos algo de bufones malditos,
algo de reyes destronados,
también algo de naufragos de una historia sin prisa
que alguien narra —escondido— desde la sombra de los astros.

El hacha cae junto a un dolor de siglos de raíces sin sueño;
también el hacha cae casi sin ver la rosa,
casi sin ver la silla de la cocina metafísica,
casi sin ver la centenaria encina,
casi sin ver al niño que corría a su juego,
y a la madre que corre a responder a su infantil pregunta.

El hacha cayó, insomne, cerca del llanto en la memoria del corazón
y también sobre el alma que olvidaba su angustia.
El hacha cayó un día, de repente, invisible,
sobre el viento de España.

Y la España del Cid, la España que conversaba a Dios
de la guerra y los astros, se desangró en silencio,
mientras el mundo miraba entontecido
el caer de los héroes ignorados
—elegíacamente— casi con el sonar del viento y del olvido.

Y España de los hombres y mujeres que hablaban
con la metafísica de la historia,
con los rincones últimos del vivir a imposibles; con
los que comían la hogaza —que era un pan de eternidades—,
fue España, herida, desangrándose a la vista de todos.
Y las estrellas tampoco dijeron nada.

Sólo el hachero se marchó hacia los bosques ignorados
mientras la sangre empapaba las calles y las plazas,
los campos y los pueblos,
los días hechos noches, las noches con gemir de día
en los sembrados.

La Muerte, hachera fina, de golpes invisibles y certeros,
fue a limpiar su guadaña empapada por tanta sangre anónima,
por la luz ignorada,
por esa flor partida en lo oscuro del monte,
y por la estrella en llamas en mitad de la calle,
por tanta vida auestas en medio del silencio,
y por tanto gemido sin respuesta posible de los astros.

El hacha es esta fecha, esta luz, esta muerte,
que poco a poco vamos olvidando.

LA POESIA ES LA BIOGRAFIA DEL VIENTO

La poesía es la biografía del viento
porque el poeta es el barro y el viento de los astros,
el fuego y el adiós de los secretos milenarios,
como tú, León Felipe,
con tu infancia en Sequeros para siempre mirarla
por la rendija de la puerta de Dios,
por la ventana última del alma.

La poesía, León Felipe, es la biografía de un misterio.
La poesía es sueño de la infancia,
la sílaba de la brisa viajera
sobre el tiempo que también siempre viaja.
Y la patria primera de los sueños, León Felipe, es la infancia.
Si Tabara, en Zamora, es tu primera cuna, Sequeros es la edad dorada,
y el poeta no tiene más cuna que su infancia,
más infancia que el tiempo que va meciendo su alma.

La infancia de Sequeros es el viento sobre las piedras,
y el sonido, discreto, de esa vieja campana
que seguirá sonando hasta el fin de la vida,
con ese son errante del bronce de tu alma.

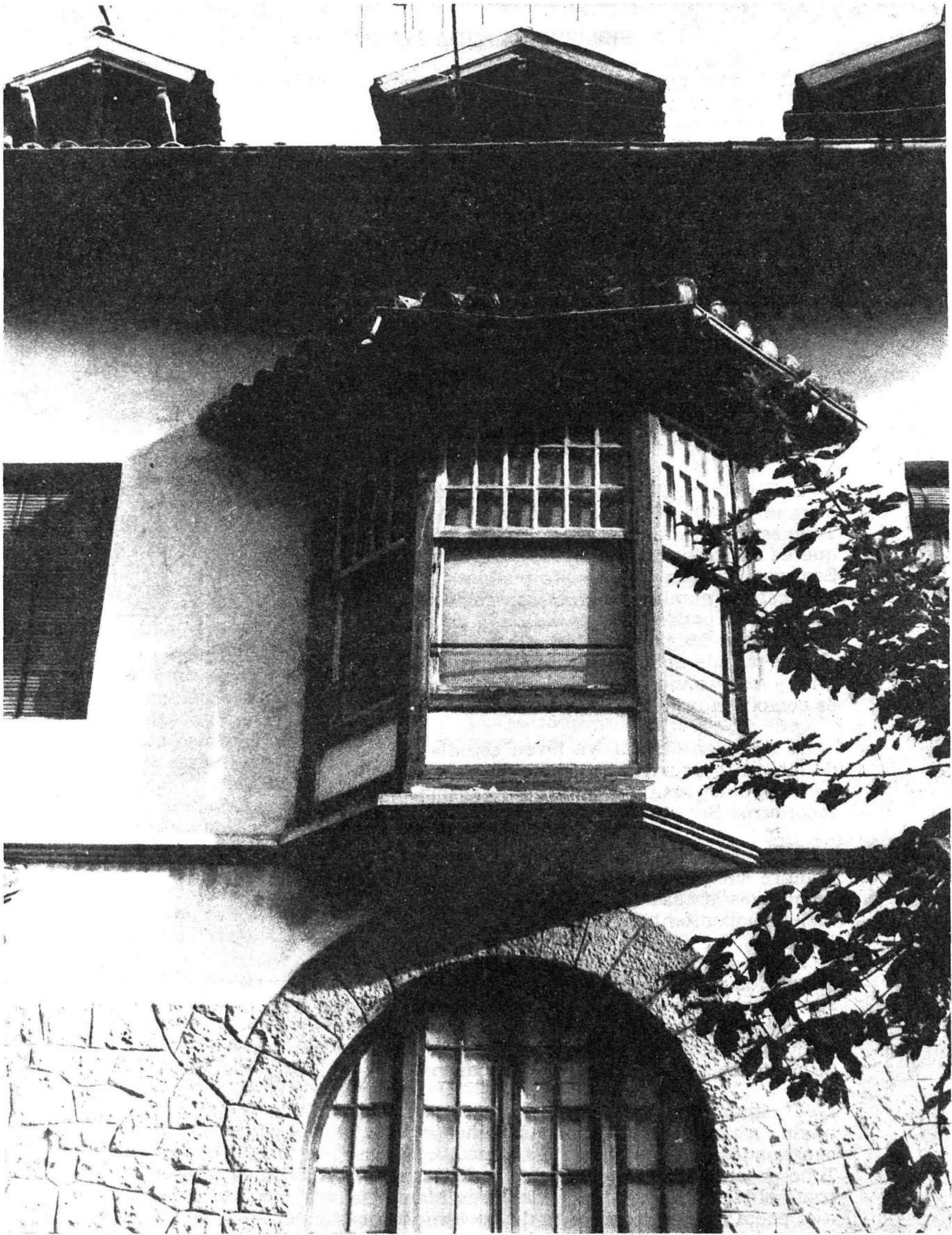
¿Qué rostro de los juegos, en Sequeros, te llama,
hombre maduro ya, profeta prometeico,
Quijote de los sueños que no recuerda nadie.
pero que no ha borrado nadie a pesar del adiós y la distancia?

Sequeros es la vieja mirada de la aurora
—esa primer madrastra
de todo ser—.
Sequeros es la nodriza de tus primeras leyendas
y el trinar de los pájaros —entre las ramazones de los sueños—
cuando llega de puntillas el alba.

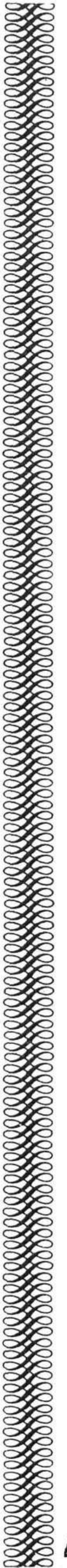
Sequeros es la antigua mirada de la aurora
que cada día vuelve a crear el mundo —todo nuevo—
cuando asoma su rostro por el hueco de Dios en las persianas.

Sequeros es el reloj que cuenta las estrellas
en las noches más claras
cuando el sueño tarda en llegar,
cuando el misterio se retarda.

Sequeros es también la sílaba secreta de un perfume
que se va de puntillas
por los corredores de la casa de la infancia,
hacia esas habitaciones interiores
que nadie apagará de tu vida de hombre
porque la infancia es una invisible lámpara,
y es la ventana hacia el paisaje que espera
y es la puerta hacia el milagro que avanza.
En la noche del mundo
la infancia es la que nunca duerme
porque es de amor su llama.



Fotografía de Ballester



SIEMPRE LA VIDA MANDA

¿Y la vida qué es? Es el sonido de una flauta en la noche
o en la aurora olvidada,
es un sonido que se va con el tiempo que pasa.

El padre viaja. El notario todo lo va anotando,
pueblo a pueblo, y es un hilo que por el niño pasa,
pespuntando horizontes de preguntas,
respondiendo en silencio lo que el vivir demanda.

El paisaje está allí, a caballo del viento del verano,
en un otoño que cae, mirada a mirada, en cada hoja,
y es el maná del pétalo de nieve para quien puede imaginarlo.
Es el rebrote del corazón sencillo
cuando la primera raíz se llama: alma.

El paisaje está allí, feliz coloquio con el poeta niño
que va sobre el caballo por la Vieja Castilla de milagros,
mientras su padre, el fiel notario, le habla.

El Tenebrón, Cilleros, Tamames... Todo desde Sequera.
Miranda de Castañar, Los Santos, La Atalaya...
Todo se va quedando en la mirada inocente
que es también, casi siempre, geografía del alma.
Sequeros, cabeza de los siete pueblos de La Candelaria.
A veces los nombres suenan con remoto sonido de campanas,
mientras el padre la habla desde el caballo:
La Alberca, Mogarraz, Monteforte... y otras sílabas mágicas.
Y este paisaje donde se unen tierra y cielo,
alba y crepúsculo, y también monte y alma,
es como una oración ya sin distancias.

A veces en el tren, ya joven estudiante,
de los confusos sueños del mundo y de la pena,
de los iguales justos de la luz y la gracia,
recordarás Sequeros como a la casa de la infancia.

Y, a veces, en el tren, hombre errante del viento,
hombre sin paz de Dios, hacia el todo y la nada,
recordarás la casa de la infancia,
viajero impenitente en ti mismo y España.

Ahora escuchas, profeta León Felipe,
el paso de los trenes por el alma,
sus horarios donde nunca es tarde y donde siempre el tiempo pasa,
su traqueteo que es asesar de hierros viejos
como siglos y siglos que pasaron
como siglos y siglos que aún no pasan.

El campaneo, los silbatos, de los trenes de Castilla la Vieja,
página a página de tantos días y años
agazapados en la memoria del alma.
Todo pasa, León Felipe, Maestro, todo pasa,
como el río en la elegía de Don Jorge Manrique
—el poeta que camina siglos de un largo viaje—
verso a verso del tiempo donde se oyen las aguas de los astros
que seguirán resonando mañana.

León Felipe, ¿qué miras con tanta eternidad?
Poeta doloroso del invierno donde asoma el verano que se fue.
Ahora comprendo tu suspirar secreto, sin palabras.
Ahora comprendo que toda partida es un regreso
y que nunca se regresa del todo a lo que fue soñado un día,
y que nuestra vida es como el viento.

PARA EVOCAR LO PERDIDO

Y desde la ventana de tu exilio de México, León Felipe:
He aquí, ahora, a Sequeros
con sus campanarios de piedras que fueron sueños,
con sus palabras para nombrar el pan de cada día,
el círculo que gira en la ronda infantil en una plaza,
y la procesión que pasa por la calle del alma con sus cirios,
con sus estandartes, con sus cargadores de las andas,
con sus santas imágenes siempre en camino de las calles del cielo.

Sequeros con sus geranios que te miran soñar,
partir el pan del día no olvidado,
y se reflejan en el vino que los mayores beben.
También por la ventana del exilio de México
—donde desde la altura de la meseta el polvo es silencioso mito—
ves cómo la luz recuenta sus monedas en Valladolid,
o cómo amanece en Palencia o se oscurece la ola en Santander.
También está Madrid y escuchas
—desde el último brazo del cielo del Teatro de la Zarzuela—
esas palabras, y ves el escenario, en ese ser o no ser hamletiano
que será el de tu vida, el de tu exilio, el de tu reino.

Hamlet sin reino eres también,
porque eres el profeta y no habrá despedida.
Siempre llevando el viejo librito de Hamlet
en el bolsillo de tu vida errante,
la edición popular adquirida con tus monedas de estudiante
y leída, cien veces releída,
bajo el fervor de las estrellas hamletianas cada día.

Y estás en el Museo del Prado y la descarga emocional
enceguece tu alma.
La has sentido y casi te ha dejado enteramente ciego. ¿Sangras?
Estás cayendo junto a los fusilados del dos de mayo
y Goya te ha tenido en cuenta en su cuadro.
Te restriegas la pólvora que te ha cegado.

No sé cómo, por qué, se fue la vida,
y tu padre se fue con su cariño que era rigor
tan tierno de horizontes.
Tan comprensivo siempre hacia el hijo disperso
en el café de la Puerta del Sol, que era la vida;
en los escenarios donde los personajes de los melodramas
repetían los ayes y los suspiros griegos;

en la bohemia donde se fraguaban las pobreza casi imposibles
y donde el pan se convertía en vino,
y el vino se transformaba en poesía de otros tiempos
que habían olvidado los milagros.

Tan comprensivo el padre con el hijo
titulado de todo menos de farmacéutico.
(Como el padre quería.) Tan exigente el padre con el hijo
que nunca terminaría su doctorado de farmacia,
sino sería siempre el profeta de los sueños errantes,
el poeta de los errantes sueños.

LA TORRE DE TODAS LAS PREGUNTAS

Santander, ¿qué es el mar para el poeta León Felipe?
Es como el anfiteatro de la tragedia griega.
La farmacia náufraga. Las deudas son la yedra de los días.
Los lobos asoman por las puertas. Son los acreedores.

Y León Felipe, aturdido, irremediable,
beodo del desamparo y la desdicha —sin encontrar su sino—
es el señorito, el jugador de la ruleta loca del destino,
es el que se desangra en la memoria. Y la vida gira con ligereza,
la vida siempre es tarde y siempre es poca.
La tertulia. La madre, las hermanas y la imposible novia
—que ya no podrá ser—. El padre ido,
y los acreedores que merodean como oleajes sin término.
La huida hacia Madrid del farmacéutico bohemio,
hasta que las tenazas del destino se cierran sobre su corazón.
(Ya no hay nada que hacer sino el adiós.)

Regresa un día a Santander. La noria de la historia se abre y cierra.
Los carceleros abren y cierran puertas de hierro.
Los acreedores guardan las llaves. El juez
—antiguo amigo de su padre— condena,
y León Felipe es el deudor que no puede pagar sino con el silencio
—que es su vida—,
y he aquí que comerá el plato cotidiano de los delincuentes vulgares
y será el compañero y el vecino del asesino.
Y no hay manos que se le tiendan. Sólo hay silencio y más silencio.
Y en medio de la soledad de su celda de preso se interroga.

Ya estás aquí, León Felipe, el peregrino.
Como Cervantes y Quevedo conoces la prisión que muele huesos,
conoces la prisión que duele soledades,
conoces la prisión que es un molino de las horas
donde se templan fuegos invisibles y donde sólo tienes, al fin,
la final soledad de tu mirada.
Como Cervantes y Quevedo tampoco quieres decir nada
sino escribir en silencio las penas que serán tu voz un día,
que un día serán páginas. Pero tú las guardarás sin leerlas a nadie,

Fotografía de Francisco Ontañón



ni siquiera a tu sombra. Tú nunca dirás nada. Sufrirás en silencio porque el trigo madura en los dolores y, también, como tú no dice nada.

El trigo del dolor casi no tiene nombre, pero duele, esta vez, en la mirada.

Te preguntas: ¿Quién soy? Y sólo te responde el eco de la celda.
Te preguntas: ¿Quién soy? (¿Y qué puede saber el firmamento?)
La eternidad tampoco sabe nada, León Felipe.
Y creo que Dios lo ha olvidado también.
Y te quedarás solo, preguntando a las estrellas: ¿Quién soy?
Y preguntando al polvo: ¿Quién soy?
Pero tampoco el polvo dirá nada.

Entonces, la mano de Alberto López Argüello
(el fiel amigo, el poeta de tu antigua tertulia de boticario)
pone en tus manos esa Biblia con la que ha aprendido a leer España
siglo a siglo, desde hace tiempo y tiempo.
Y León Felipe repite las palabras del Quijote en la soledad de su celda.
Y las piedras multiplican las sílabas del libro santo.
Y he aquí que Don Quijote le habla a León Felipe
y el presidiario escribe en homenaje al manchego las primeras palabras
que León Felipe puede llamar versos.

EL ALMA NECESITA CONOCER LAS ESTRELLAS

Quiero escribir ahora este nombre —Consuelo—
y estos apellidos —Camino Galicia—
Es tu hermana. Tu cuñado, secretario del Juzgado de Valmaseda,
se llama Jesús Cadenas.
Y todo esto que parece «un suelto», una gacetilla del destino
(tan buen gacetillero), una crónica desabrida de la vida,
es casi el infinito,
porque es la historia, en Valmaseda, del Buen Samaritano.
Sí, León Felipe, el alma necesita conocer las estrellas,
y Valmaseda es la venda sobre tu espíritu malherido:
es, otra vez, la silla familiar,
la sonrisa de la fe que despierta en el amanecer,
la mano que vigila el sueño de la rosa,
y esa lágrima que nunca se dice, pero rueda
al otro lado de la vida.

Valmaseda pasa su lengua del mar sobre tu herida;
hay sal —verdad— en esa lengua azul, marina,
sal del mundo y del viento,
pero, lentamente, te recuperas
al pie de tu farmacia mañanera,
también el mar es como una frontera.

Y en Valmaseda vas a vivir un huracán.
La vida es despedida. Irene es despedida,
y la mano del tiempo —que hiere sin saberlo—
también se va en el viento de los días
—que suelen ser los años o los siglos—.
Será otra vez Barcelona y Madrid,
será, al final, la desdicha del caminante
que no tiene otro consuelo que las remotas estrellas.

La madre muere en Valladolid. Sé cuánto la querías.
Y sé cuánto te quiso, porque lo has dicho tú, con palabras
que para mí son lágrimas, que caen en silencio
en la página escrita bajo la luz de los remotos astros:
«Madre... ya no me riñas.»

Ese caballo blanco que le pedías —siendo niño—
era el caballo de Santiago el Apóstol
y está en la puerta de tu alma,
con sus alas de pluma y tiempo
el caballo que te llevaría muy lejos y muy alto
como el caballo del Apóstol Santiago.

Ahora aquí, en Madrid, no tienes donde dormir este mal año
y una prostituta se convierte en tu madre y en tu hermana.
Parece un juego del destino, pero es así la realidad:
signo y palabra.

También lo has dicho. Fue una limosna de amor
que recibiste en tu alma,
la limosna de aquella prostituta callejera
que te dio su alma como casa,
porque el alma, León Felipe, necesita conocer las estrellas.

LAS PUERTAS DEL DESTINO NUNCA SE CIERRAN

El destino suele ser, también, una farmacia.
Febrero huele a rebotica, y todo huele a receta y a remedio
—la vida y la muerte, el insomnio y el sueño—.

Entonces ya no recorres España con tus hermanos los cómicos de la legua
sino como el regente de farmacias: Villanueva de la Sagra en Toledo,
Piedralaves en Avila, Almonacid de Zorita en Guadalajara,
polvo del tiempo, sueño del viento, noche del alba.

Allá en Almonacid de Zorita
esta tu mesa en paz contigo mismo,
esta ese lecho de asceta solitario
y esos dos o tres libros para conversar con ellos
y para que ellos te conversen tranquilos.

Allá en Almonacid de Zorita
está esa ventana desde donde puedes ver
el ojo de la mañana,
y cómo se abre, en silencio,
esa primera puerta nocturna hacia el viaje del universo.

Allá en Almonacid de Zorita
puedes oír ese ruido de goznes
de las constelaciones más remotas
y la vacilación de las galaxias.

Allá en Almonacid de Zorita
está tu reino y el yelmo de Don Quijote
está sobre una silla, esperando.
La lanza del Manchego tiene el largo de tu lecho.
Los sueños quijotescos son los de tu esperanza.

Allá en Almonacid de Zorita
está amarrado Pegaso casi al salir del pueblo,
y está la noche con sus estrellas
esperando al pie del caballo.

Almonacid de Zorita ha cerrado su última ventana,
su última puerta.
Hay que partir hacia Madrid, ahora, donde
—como en otros años—
el café «El Universal» en la Puerta del Sol está esperando.

ERES LA PIEDRA ERRANTE DEL CAMINO

Paseante en Salamanca bajo la sombra errante de las piedras,
el reino de la ciencia del alma del Maestro Unamuno,
diciéndole tu «Piedra aventurera» a Wenceslao Roces
y a Rafael Giménez Siles, tus amigos,
porque todos somos piedras ligeras en los caminos de la vida,
y rodamos hacia todas las calzadas del viento,
y hacia las carreteras del destino,
a veces en noches cerradas de tormenta
—cuando algún pie nos empuja o nos deja—
o cuando un muchacho nos convierte en piedra de honda
y creemos —ingenuos— que viajamos hacia el sinfín de las estrellas,
pero sólo es un herido vuelo pasajero,
mientras los pájaros van mucho más allá que los sueños
de las piedras que sueñan.

«El Universal» en la Puerta del Sol es tu café
(lo ha recordado Wenceslao Roces)
allí hablas con tu amigo el escultor Emilio de Madariaga
de las formas que parten hacia quién sabe dónde,
que están en el espacio sin ser vistas,
porque están en el alma.

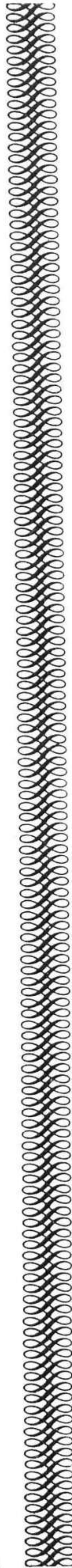
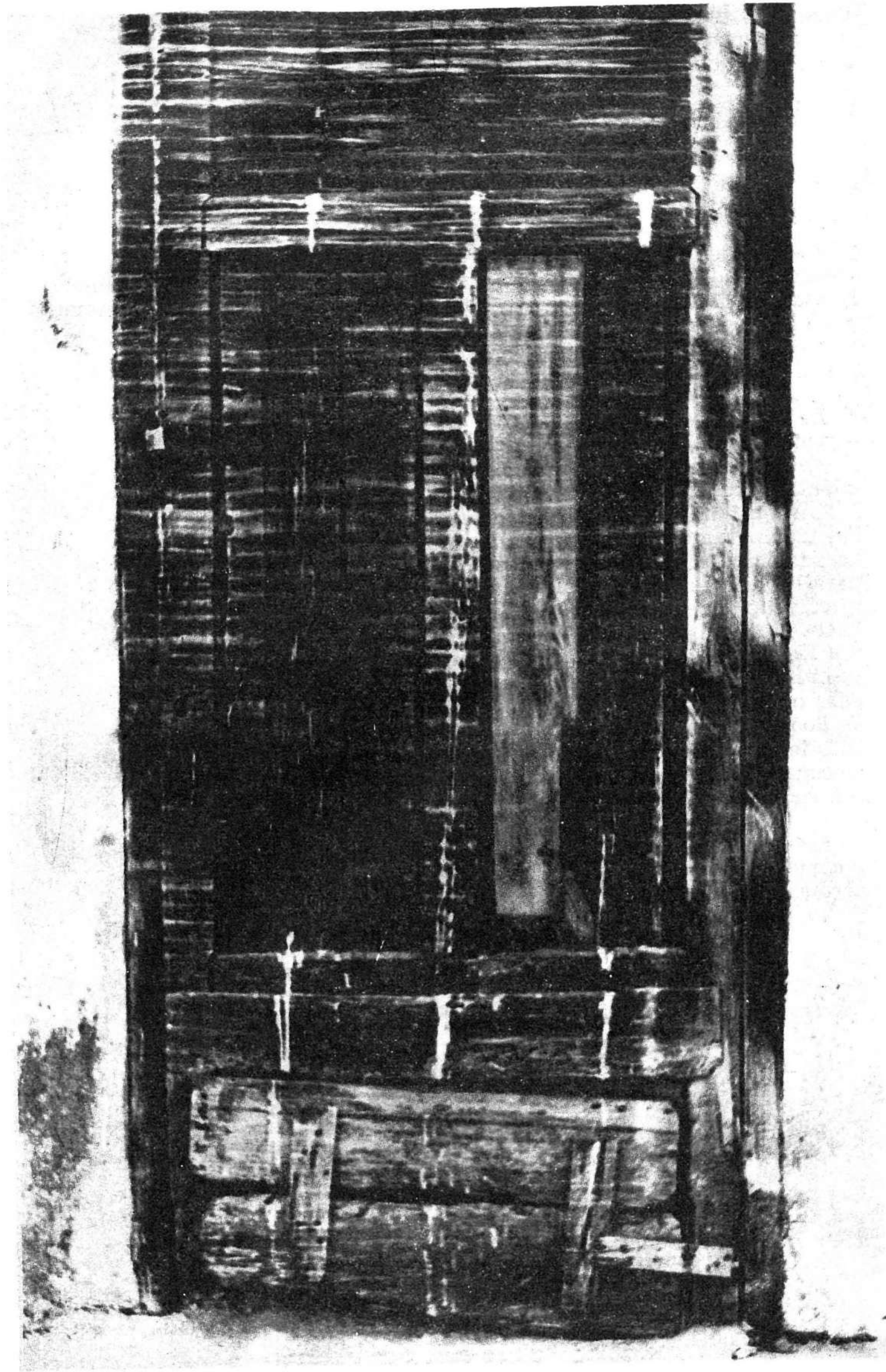
Llegan los estudiantes que no estudian
sino mirando el fondo de aquella taza interminable de café.
Y pasa, cruza, la gente en este tío-vivo de la vida (En ese «carrousel»)
y el metropolitano empuja más y más transeúntes al sinfín de las calles —subterráneas—
y la vida introduce más y más viajeros en el metropolitano
y del tren a las calles, de la vida a las vías,
va transcurriendo el día.

Tú estás en el café con los toreros que han perdido su reino
a fuerza de fáciles cornadas
por donde se les va el aire de la vida y de la fama
como entre sombra y sol se va a la nada.

Estás con el provinciano que vino a decir misas a la aurora
y se fundió a la noche desvelada.
Estás con los que fracasaron por un traspies cualquiera de sus sueños,
con los que no serán nunca más profesores
porque les cambió el examen de Dios una palabra.
La tuberculosis florece, a veces, y hay que conversar con ella
cuando la filología es una pregunta a las estrellas
y la Filosofía del Derecho cruza como un meteoro
hacia un libro cerrado. Así se van los años.

También hasta «El Universal» llega para asomarse Paco Vighi
y trae todo el Jardín Botánico en el habla,
y un Paraíso de pájaros madrugadores
que conocen el tiempo y la palabra,
y —naturalmente— las imágenes ultraístas captadas por Dios en la radio,
todas las ondas de la Vía Láctea,
la luna juguetona en el bolsillo
que es una flor ultraísta de gracia,

Fotografía de Ballester



palomares del viento, puentes rotos de navíos del aire,
navigaciones mágicas donde el tintero de la noche
se derrama de pronto. Y ya no hay nadie. Y ya no hay nada...

Tú escuchas, León Felipe, pero tu poesía es otra cosa:
es oración de caminante, es estrofa de peregrino absurdo
por una metafísica que no ha encontrado el reino
y que, acaso, lo encuentre mañana

El azar suele ser maestro de poetas,
y la gloria depende de un guiño de la suerte
(cuando —además— se tiene un gran talento y una inmensa constancia).
El escultor Emilio de Madariaga ha tomado tus manuscritos de caminante
y los ha llevado a Enrique Díez Canedo, a la revista «España».
(Esto es casi una crónica. Es verdad,
pero la poesía es la crónica más secreta del alma).

De «El Universal» vas a leer tus versos al Ateneo de Madrid,
—gran tribuna, sin duda—. Eres el caminante que lee sus versos
al pie de las estrellas que han perdido sus nombres,
mientras cruzan los cometas de todas las vanguardias.
Están seguramente: Guillermo, Gerardo y los demás.
Los vientos contrarios suenan en los laberintos del destino.
Lees tus versos para las estrellas de mañana,
para las auroras que aún no han nacido,
y todos aplauden con fervorosa emoción espontánea,
hasta los dioses aplauden en el Olimpo, junto a los postmodernistas,
y a los impetuosos de todas las vanguardias,
(y hasta tu amigo Wenceslao Roces te consigue un mecenas
para editar tus versos y oraciones de caminante.
Es don Bernardino Higuera —tendero y tabernero de la calle de Torrijos—.
Dios le premie el bondadoso afán a Don Bernardino Higuera,
mecenas del poeta de la estrella y del hacha,
con su verde mandil y su mano de gracia).

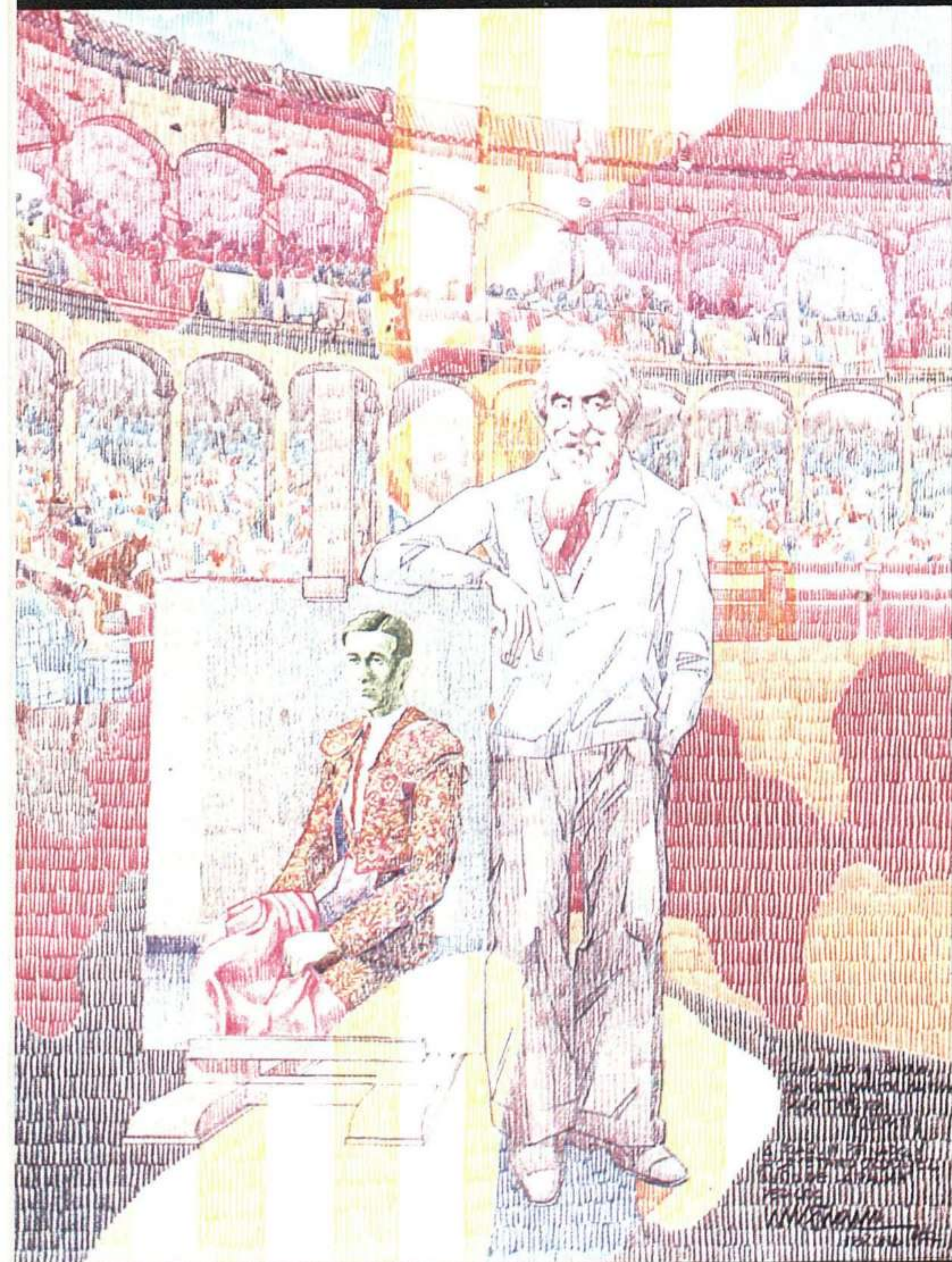
Eres un caminante sin reino, porque eres un profeta sin destino
y como te has ido siempre, también te irás ahora,
pero esta vez hacia los puertos de la enfermedad y del infierno.

CHICANO

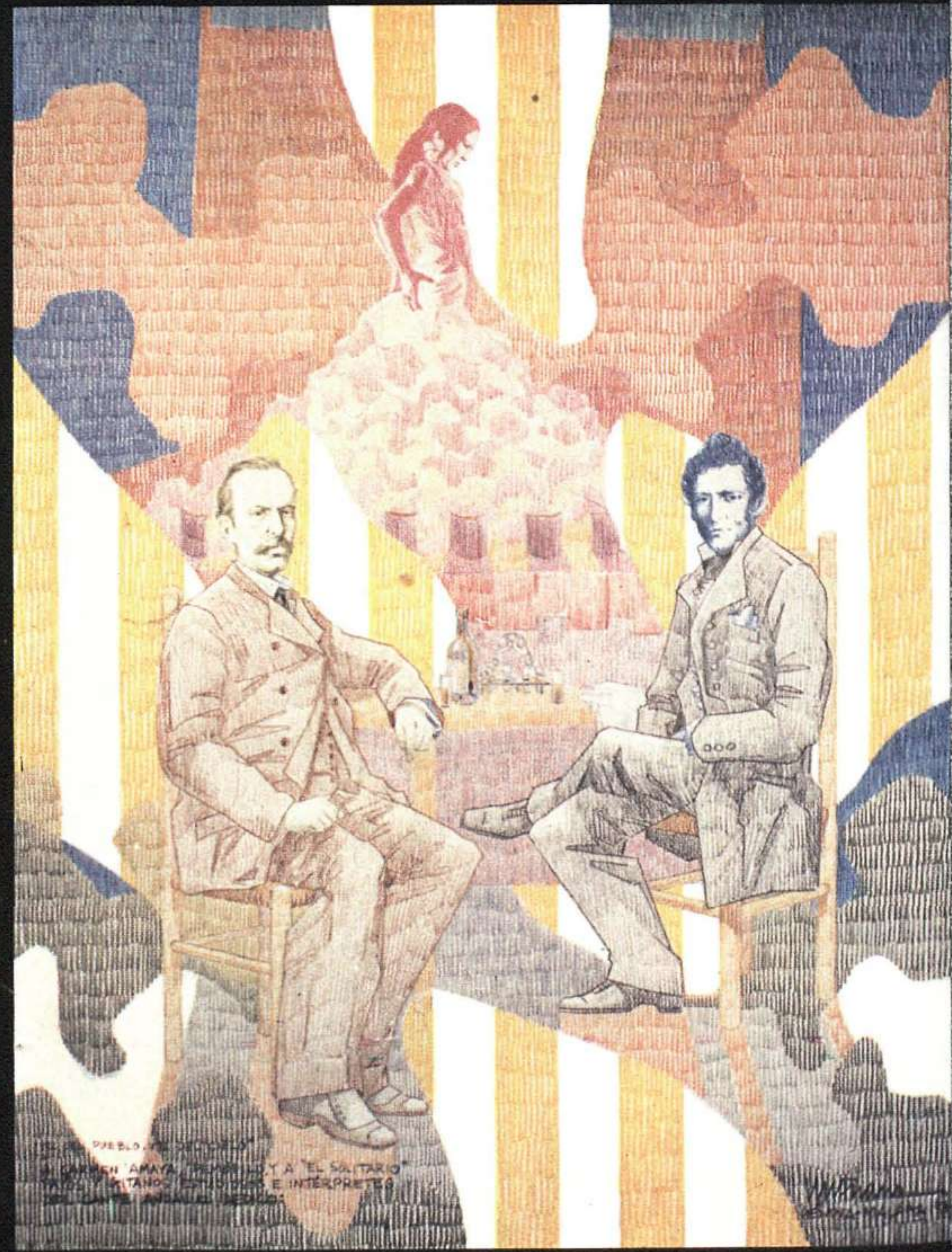


«Pablo Picasso en su estudio de Grands Agustins»

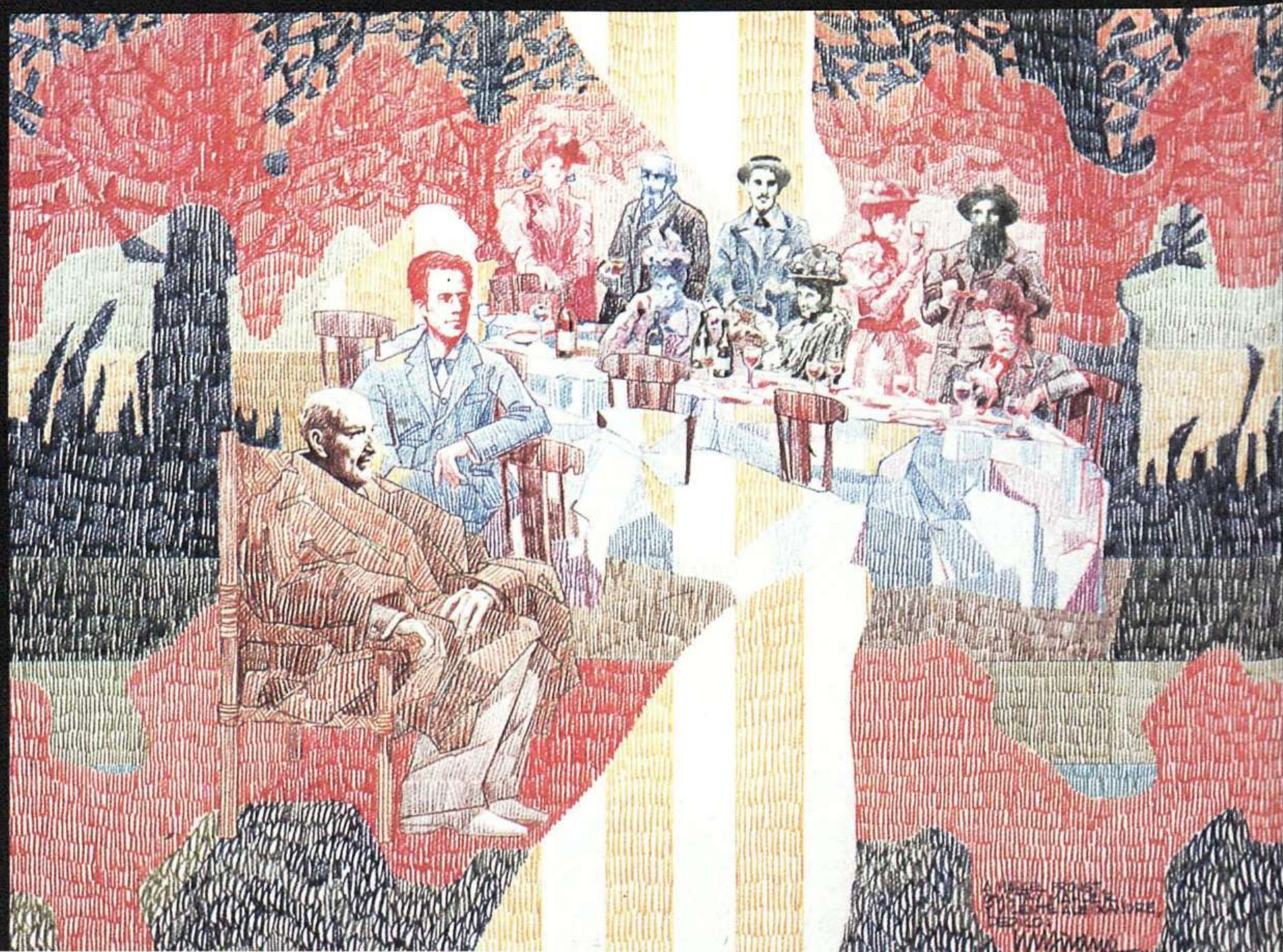
¡Qué alto y severo
 si este pintor hubiera sido torero! (Alberti).
 A Joaquín Peinado y Cayetano Ordóñez, «Niño de
 la Palma», dedico:



«VOZ DEL PUEBLO, VOZ DEL CIELO.»
 A Carmen Amaya, Antonio Machado Alvarez
 y Serafín Estébanez Calderón, payos y gitanos,
 estudiosos e intérpretes del cante andaluz,
 dedico:



«Hijos de los campos
 —sombra del Paraíso—.»
 A Marcel Proust, Gustav
 Mahler y Vicente Aleixandre
 dedico:

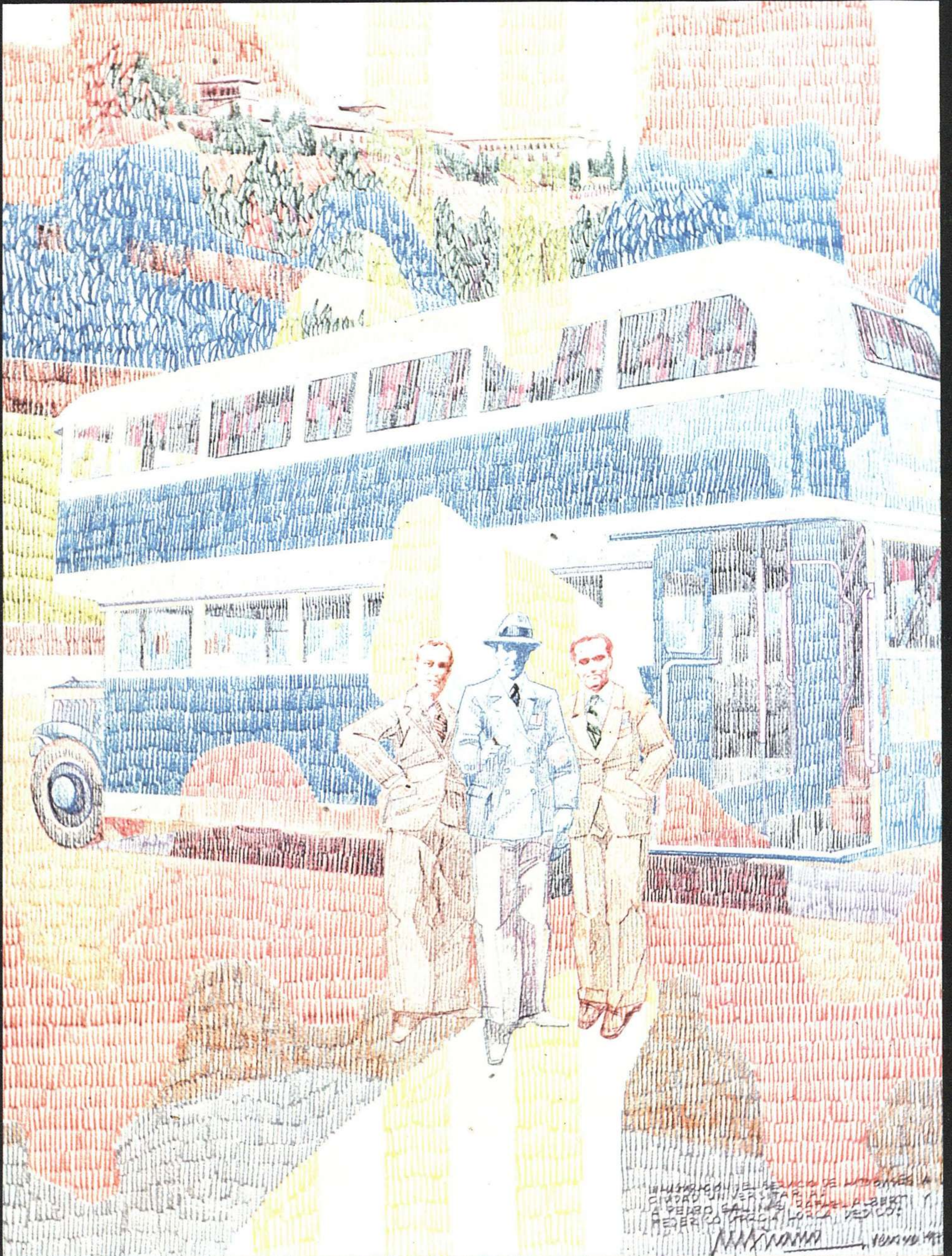


para Ana

He trabajado en tantos sitios
y nunca me moví de aquí.
¿Es hora de tirar la línea y sumar?
¿de ver que resulta? ¿y cuánto me llevo?
La pintura es "mi oficio de vivir",
el culto de la continua reliquia,
mis inagotables nostalgias,
del brazo de quienes como yo
acumulamos la riqueza simbólica de la existencia,
el arcaico pulular de la memoria por mi infancia.
Moravia me llama decadente de provincia
y no me duele su intrusión,
su empeño en sacrificar historia y pasado.
No, no soy quien progresa en la debilidad fatal de la víctima
si no en la cultura abierta y vigilante.
Sin heroísmo conservo mi tensión natural
dejando que se deslice la huella del remordimiento,
como resbala este poema de las manos de mi intención
por no saber con qué detener su consistencia.
Nunca me moví de aquí.
Porque de aquí es la imparabable metástasis de tu amor,
y emocionado beso tu sombra sobre el muro.
Contigo y con vosotros, poetas,
he aprendido a amar lo que sucede cada día.

W. Ximeno, Venona 1980

«Inauguración del servicio de autobuses
a la Ciudad Universitaria».
A Pedro Salinas, Rafael Alberti y Federico
García Lorca dedico:

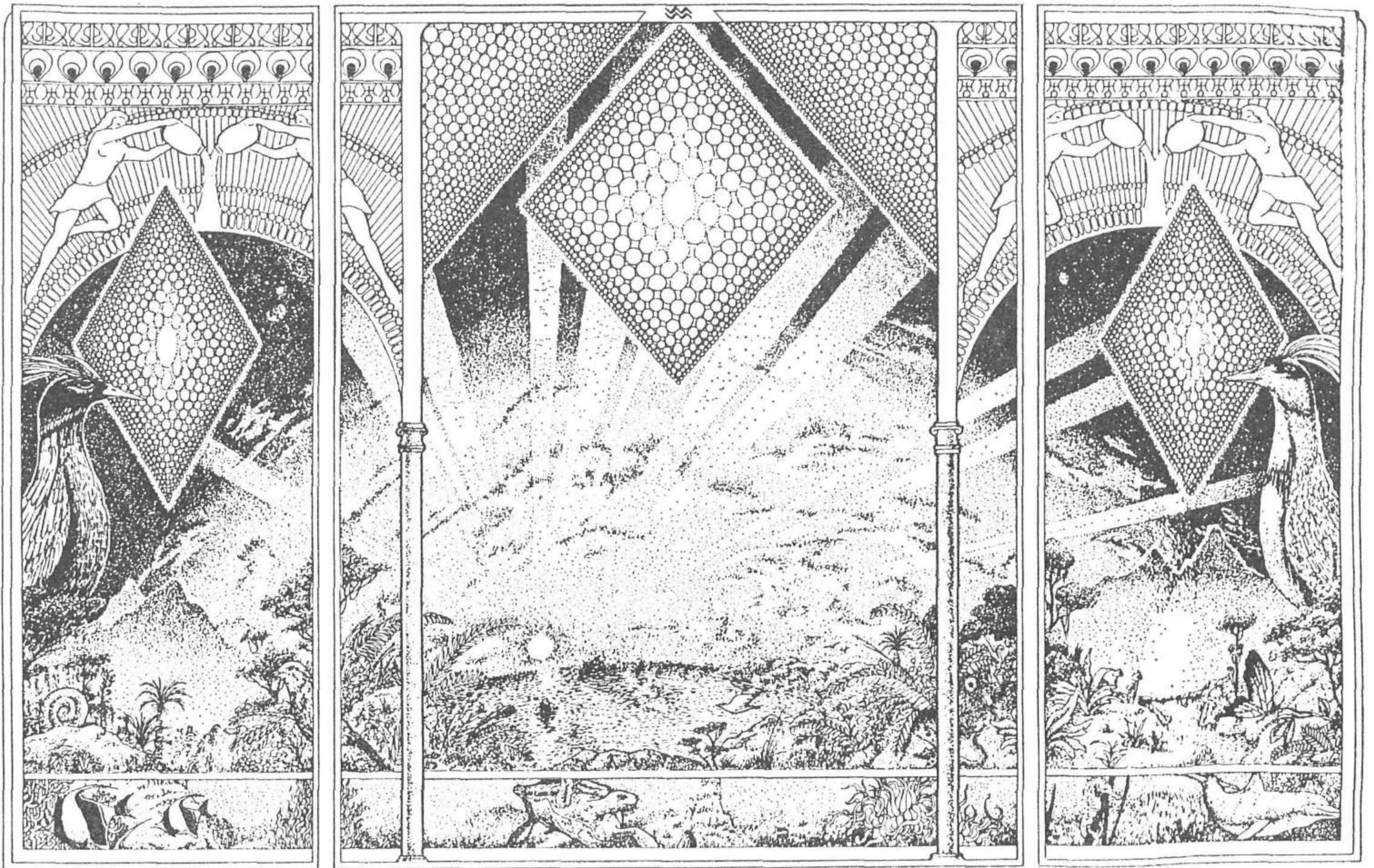


decirse que parte de la religión popular de la Europa precristiana ha sobrevivido disfrazada o transformada, en las fiestas del calendario o en el culto de los santos. La Iglesia ha debido luchar durante más de diez siglos contra el continuo aflujo de los elementos paganos (entiéndase pertenecientes a la religión cósmica) en las prácticas y las leyendas cristianas. El resultado de esta lucha encarnizada ha sido más bien modesto, especialmente en el sur y sudeste de Europa, donde el folklore y las prácticas religiosas de las poblaciones rurales presentaban aún, a finales del siglo XIX, figuras, mitos, rituales, de la más remota antigüedad, es decir, de la protohistoria». Ello ocurre porque, como dice el mismo Eliade, «símbolo, mito, imagen, pertenecen a la sustancia de la vida espiritual; pueden camuflarse, mutilarse, degradarse, pero jamás extirparse». Y, por su parte, Louis Charpentier: «De hecho, nadie crea las leyendas. Ellas mismas se crean, porque son historia. Una vez creadas, se cuentan y se transforman según los lugares y las épocas, y también según las razas, las lenguas y las creencias (recuérdese esto); pero, cualesquiera que sean las transformaciones, subsiste el mismo fondo porque éste es verdadero y porque sigue estando presente, confuso pero real, en la memoria atávica. Las leyendas no se suprimen. Están en el hombre. Y a falta de poder suprimirlas, se las

adapta. Y adaptarlas es también, en cierto modo, salvarlas» (paréntesis nuestro). Pero también, a la inversa, Eliade viene a preguntarse, en cierto modo, si el éxito del cristianismo no se debe a su capacidad de adaptación o concordancia entre las imágenes ofrecidas por la nueva doctrina y las imágenes arquetípicas que pertenecían al haber común de la Humanidad; concordancia subrayada por los primeros padres de la Iglesia para atraer a sus prosélitos. En efecto, le vino muy bien al cristianismo poder tener un cáliz eucarístico y una sangre para recoger en él, divina y por tanto llena de poderosas virtudes, para substituir al viejo recipiente mágico de propiedades maravillosas; pues, vuelve a hablar Eliade, «la historia no logra modificar radicalmente la estructura de un simbolismo; continuamente la historia añade nuevas significaciones, pero éstas no destruyen la estructura del símbolo». Por lo que atañe concretamente al ciclo griático manifestado en la Literatura, la jerarquía eclesiástica siempre lo miró con desconfianza. E. Weschler escribe: «A pesar de su carácter decididamente religioso, la leyenda no fue reconocida por la Iglesia ni por el clero. Ningún escritor religioso nos habla del Grial. En la literatura religiosa tan rica que ha llegado hasta nosotros, en ningún lugar hallamos, ni siquiera como recuerdo, el nombre del Grial, con excepción del cronista Elinando. Y, sin embargo, sus autores no pudieron ignorar el maravilloso relato del símbolo de la fe. Ellos deben haber urdido más bien en torno a la leyenda una conjura de silencio»; y Jean Marx: «Nunca la Iglesia hizo suya la leyenda del Grial. Parece como si en ella hubiera notado algo de anterior, de originario, de misterioso.»

Las huellas del Grial, tanto etimológicas como morfológicas, se encuentran en todos los tiempos y en todos los lugares; esto da la medida de la riqueza de su contenido, al mismo tiempo que

su ubicuidad es señal de profundidad. Como señala Julius Evola, la preocupación por encontrar un origen histórico o geográfico determinado para el mito (creyendo, por ejemplo, resolverlo todo diciendo que es un mito persa) supone una limitación superficial, una estrechez, que impide afrontar la dimensión en profundidad, confrontando una tradición con otra para que se aclaren mutuamente y «comprender el elemento universal, metafísico y superhistórico». Abundando en lo mismo, observa Mircea Eliade que carece de sentido preguntarse por el origen histórico de los símbolos, ya que como símbolo lo estamos considerando. Buscar el origen del Grial es buscar también su contenido o su significado; es ir hallando cosas en él, es ir sabiendo qué es el intuir su vertiginosa complejidad. Desde el punto de vista etimológico, nos informa George Dumézil que «el término védico *kratu*, que empezara designando "la energía del ardoroso guerrero, principalmente de Indra"; luego, "la fuerza victoriosa, fuerza y ardor heroicos, arrojo, afición al combate", terminó expresando "la fuerza del hombre piadoso, que le capacita para seguir las prescripciones del *rta* y alcanzar la felicidad"». La concordancia morfológica, unida a la posible etimología, no deja de ser una notable coincidencia; por lo demás, el verbo sánscrito *kr* significa actuar. La inclinación etimológica de los diversos autores conlleva diversas interpretaciones. Así, según Gérard de Sède, la palabra *Grial* proviene de la occitana *grasal*, vaso de piedra, integrando las dos definiciones del mito como vaso y como piedra (Chrétien de Troyes y Wolfram de Eschembach); pero también propone *gradalis*: progresión por grados; otros conjeturan *gradale*: libro. Fulcanelli, en *Las moradas filosóficas*, un libro de una erudición y sabiduría admiradas por grandes espíritus, nos lleva al antiguo Egipto: «Serapis se representa a me-



ROSENFELDT 80

nudo con este atributo [un vaso con fuego] llamado *Gardal* en las riberas del Nilo. En ese *Gardal* conservaban los sacerdotes el fuego material como las sacerdotisas el fuego celeste de Ptah. Para los iniciados de Isis, el *Gardal* era el jeroglífico del fuego divino. Y ese dios Fuego, ese dios Amor, se encarna eternamente en cada ser, ya que todo, en el Universo, tiene su chispa vital. El copón católico, así como el *Graal* y las cráteras sagradas de todas las religiones, representa el órgano femenino de la generación, y corresponde al vaso cosmogónico de Platón, a la copa de Hermes y de Salomón y a la urna de los antiguos misterios. El *Gardal* de los egipcios es, pues, la clave del *Graal*. Es, en suma, la misma palabra. En efecto, de deformación en deformación, *Gardal* se ha converti-

do en *Gradal*, y luego, con una especie de aspiración, en *Graal*.» Siguen esas frases simbólicas, tan profundas y llenas de implicaciones, en las que Fulcanelli nos da una de las intuiciones más sabrosas de la esencia del *Graal*. Charpentier aporta una etimología más aventurada (pero a menudo son la aventura y la imaginación las que posibilitan los descubrimientos y la ruptura de rígidas estrecheces): el radical vaso *Har* contiene una idea de piedra, y *Ahal*, una idea de poder; el conjunto *Har-ahal* significaría «poder de la piedra», y si se tiene en cuenta que la *h* de *har* es áspera y la *r* ronca, no estamos muy lejos de *Graal*. En otro lugar lo hace proceder de la raíz ligur *Car* o *Gar* (piedra): *Gar-Al* o *Gar-El* podrían significar el vaso que contiene la piedra o el vaso de piedra

(*Gar-Al*) o la piedra de Dios (*Gar-El*). Recuerda asimismo las cráteras de los templos griegos (de *Teras*: maravilloso, o *Theos*: divino, con el radical *cra* o *car*).

En otro orden de cosas, un análisis externo de las fuentes de la literatura griálica nos indica sobradamente una filiación celta. El manantial externo de toda la «materia de Bretaña» que florece en la literatura medieval son las obras del monje galés (1100-1154) Geofrey de Monmouth (autor de una *Historia Regum Britannorum*, hecha con fondos tradicionales y mitológicos, y una *Vita Merlini*), del también galés Giraldus Cambrensis (que describe las raras costumbres de su pueblo y sus dotes de profecía) y su compatriota Walther Map, quien acumuló en sus escritos numerosas leyendas populares. Escribe Waldemar Wedel: «Acaso fue el mismo Walter quien, sobre la base de elementos celtas, orientales y cristianos, elaboró las extrañas historias del santo Grial que comenzaron a circular en aquella época.» Se pueden citar también los *Mabinogion*, relatos legendarios galeses de los siglos IX al XIII. Debe recordarse que Gales e Irlanda eran los países menos y más tardíamente cristianizados. La filiación celta del ciclo griálico es apoyada por numerosos autores, y es muy posible que tal pueblo tuviera más asumido e intensificado un patrimonio por lo menos común a todos los pueblos indoeuropeos. Así, dice Jean Marx: «El Grial una vez cristianizado sigue conservando sus caracteres primitivos, tomados de la más antigua mitología del mundo indoeuropeo, y que han permanecido vivos, sin saberlo los recitadores, en las antiguas narraciones que se transmiten.» Apoyado con más precisión por Gérard de Sède: «Calderos, vasos y copas mágicas de las primeras civilizaciones indoeuropeas, que tan gran papel desempeñaban entre los celtas y en los que era suficiente beber en ellos para gozar de olvido o de memoria, o bien

verse transportado de golpe al país de los bienaventurados.» Dice Mircea Eliade: «El ciclo de Arturo y el tema del *Graal* integran, bajo un barniz cristiano, numerosas creencias célticas, sobre todo en relación con el Otro Mundo.» Los eruditos norteamericanos George Lyman Kittredge, Arthur Brawn y Roger Sherman Loomis han demostrado abundantemente la continuidad entre los temas y figuras mitológicas celtas, tal como todavía se puede comprobar en los relatos gaélicos e irlandeses, y los temas y personajes del ciclo del Grial. Louis Charpentier recuerda el caldero mágico de Lug, recuerda la leyenda de Gradlon («cuyo nombre parece indicar un guardián del Grial»), rey de la ciudad sagrada de Ys, sumergida por una imprudencia de su hija.

Pero otros indicios apuntan hacia Persia, Afganistán o la India. Pierre Ponsoye, en *L'Islam et le Graal*, desarrolla la trayectoria del símbolo entre los árabes, que pudieron tomarlo de esas fuentes. Wolfram von Eschembach, que afirma haberse inspirado en Guyot de Provins (¿cátaro, cuya obra sería destruida por la Inquisición?), dice que éste, a su vez, «encontró, en escritura pagana enrevesada, / la leyenda, que se remonta hasta la primera fuente de la leyenda». Esta escritura pagana, ¿procedería de origen celta o del moro Flegitanis de Toledo, como apunta Sánchez Dragó, el cual no es muy seguro, ya se sabe, en los datos, aunque sea genial en las ideas? El propio Sánchez Dragó menciona como fuentes tres florilegios persas procedentes de Ispahán: el *Gahmurethnameh*, el *Parsiwalnameh* y el *Gawannameh* (obsérvese el parecido de los dos últimos términos con Parsifal y Gawain). También abonan el origen persa los eruditos Friedrich von Suhtschek, Hannah Closs y L. A. Ringbom.

A propósito de esto, y volviendo a la enigmática relación de los cátaros con el Grial (como, por lo demás, de los templarios, pues Fulcanelli lo equipara a su misterioso *bafofet*, símbolo del que hace una exégesis tan sugestiva como sabrosa y llena de proyecciones insospechadas, hallando siempre las más sorprendentes y fascinantes analogías), el catarismo puede tener supervivencias celtas—tal vez a través de priscilianismo larvado que floreció en la zona siglos antes (André Nataf afirma una clara continuidad; pero esc tendería un especial significado que la literatura del Grial fuese impulsada por los cátaros o catarismo oculto, como se ha sugerido)—, pero se le han encontrado sobre todo filiaciones maniqueas y gnósticas. Entonces es curioso observar que *Mani* (el fundador del maniqueísmo), en sánscrito, designa una piedra preciosa, una gema; también se relacionaba su nombre con la



palabra siria *Mana*, que significa receptáculo, vaso, por lo cual sus apologistas lo llamaban «vaso de salvación»; el sobrenombre maniqueo *Mani-Hayya* significaría vaso viviente, o *Mana-chei*, vaso que vierte el maná. René Guenon ha subrayado el parentesco fonético de todos los «legisladores primordiales»: *Men*, egipcio; *Minos*, griego; *Manú*, indio; explicándolo por ser depositarios de la

energía espiritual creadora, el *mana* de los pueblos primitivos. Cabe recordar la semejanza con el *maná* hebreo, alimento milagroso y regenerador; el *Manitú* de los indios americanos... Así, todo son analogías, correspondencias, relaciones, en un mundo en que todo se responde para llevarnos a lo primordial que simboliza el Grial. El Grial está integrado dentro de un conjunto significativo muy bien trabado

que es índice de su sabiduría, de su solidez y poder revelador; si cogemos eso, da la sensación de que cogemos todo el universo y todo está dicho en él. De algún modo, L. E. Iselin ha formulado la hipótesis de un origen siriaco. René Guenon recuerda, considerando el Grial como tallado en una esmeralda caída de la frente de Lucifer, la *urna*, perla frontal que en el simbolismo hindú tiene el puesto del tercer ojo de Shiva y que representa el «sentido de la eternidad»: la pérdida del *Graal*, así, es la pérdida de la conexión interna, trátese de la religión religiosa, o, en las fuentes degradadas (psicológicas) del misterio, de cualquier fuente de felicidad. Por ello, ese abandono del recuerdo trae consigo la pérdida del estado primordial o paradisiaco, la muerte y agostamiento de la naturaleza (de la vida espiritual propia). Por lo demás, la aparición del *Graal* en el centro de la Tabla Redonda reproduce con el mismo sentido el simbolismo del cielo de los chinos: el círculo con un agujero (la copa en medio). Por eso, el *Graal* está en el centro de un universo solidario en el que con la analogía y el simbolismo (como Fulcanelli) se puede penetrar íntimamente, y tocar eso es tocarlo todo. Recogido un símbolo semejante por los gnósticos contribuye a configurar esta tela o este manojo de hilos que se encuentra dentro del Grial y es su origen o su contenido. El barón De Hammer

sostiene la ascendencia gnóstica del Grial después de descubrir unos ídolos gnósticos que sostienen en el regazo una bacenilla llena de fuego. Se sabe que los ofitas, como los templarios, tenían dos bautismos: uno, de agua (exotérico), y otro, de espíritu o de fuego (esotérico), llamado bautismo de Meté; San Justino y San Ireneo lo llamaban «iluminación». Una leyenda gnóstica relata la busca de la Perla por un joven sin padre, que acaba por encontrarla en el castillo del monte Schwadea, «nombre que —dice Gérard de Sède— suena exactamente como Montsalvatge». Parecido es el gnóstico *Himno de la Perla*, ambientado en Egipto. Los símbolos, los ritos y los mitos gnósticos son tomados generalmente —señala Serge Hutin— de tradiciones religiosas anteriores; se pone de manifiesto la intimidad y la universalidad del símbolo: en el hombre y su universo no hay ningún cabo suelto y las claves abren perspectivas insospechadas y nos llevan muy lejos.

No hay ningún detalle del ciclo del Grial que no esté en analogía con otros de ámbitos diferentes, aparte de las analogías y antecedentes o cauces de inserción que pueden encontrarse al mito en conjunto: así, la copa y la lanza, el rey pescador (con todo el simbolismo iniciático del hecho de pescar), el país arruinado esperando una regeneración o despertar, el rey mutilado o enfermo, el golpe doloroso, la prueba del orgullo, el rayo y la lanza, dejando a un lado el simbolismo del vaso o recipiente en general. Julius Evola da al Grial un «contenido vivo», de espiritualidad superior, de vida más intensa, de aspiración a lo sagrado, lo «central», lo «polar», lleno de hondo significado y auténtica necesidad, de raigambre tradicional, ostentando la representación de los más permanentes, constantes y tenaces mitos y símbolos humanos, y lo integra en la malla formada por el ciclo olímpico, las antiguas figuras del «Héroe» y la «Mujer», el

tema hiperbóreo, la tradición de Irlanda, el ciclo arturiano, en una línea sustancial que sería recogida —según él— por la saga imperial y el gibelinismo de la Edad Media, reactualización de los antiquísimos y obicuos mitos del «señor universal» y el «rey del mundo», estudiados por René Guenon, y que tenía su manifestación en la Edad Media en la leyenda del Preste Juan, de muy compleja significación. El Grial, como gema caída de la frente de Lucifer, recuerda la leyenda irlandesa de los Thuata de Damnam, considerados seres divinos llegados desde el cielo con una piedra sobrenatural —que confiere la legítima soberanía a los reyes— y todos los objetos que aparecen en el ciclo griático, incluido un recipiente que proporciona inagotablemente su alimento a cada ser; la patria de estos seres es Avallon. Incluso algunas leyendas hablan de ellos como expulsados del cielo, igual que Lucifer. Evola menciona una leyenda con las mismas características que la del Grial: la saga de Peronnik, que busca una lanza de diamante y una jofaina de oro con virtudes benéficas extraordinarias; próxima a la lanza griática, cita la lanza terrible del dios Lug. El rey pescador (el pez, como símbolo de sabiduría; pescar, en términos junguianos, como sacar símbolos del inconsciente o lo indeterminado o amorfo primordial: agua), la sede del Grial, con sus peculiares características; las diversas aventuras iniciáticas de los caballeros del Grial despiertan el eco de morfemas semejantes en los más diversos ámbitos primordiales: Escandinavia, Persia o India; porque el Grial es la representación de lo primordial o algo que emerge hablando en nombre de muchas cosas y recogiendo indestructibles mensajes.

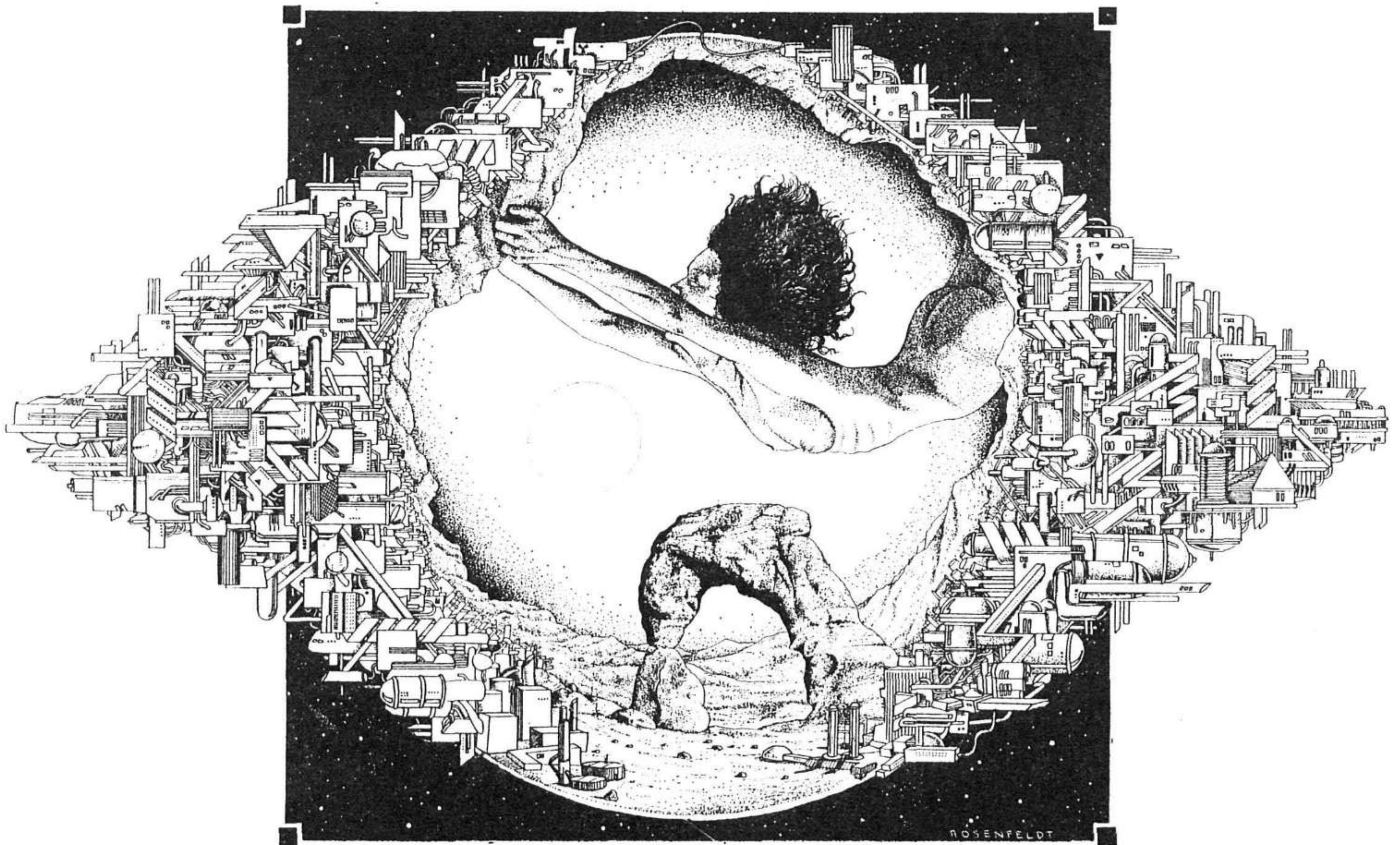
Montsalvat o Montsalvatge, cuyo rey Amfortas tiene la misma enfermedad de Filoctetes, puede ser monte Salvaje, monte Sagrado o monte de la Salvación, o las tres cosas juntas, pues

van admirablemente aliadas. Diversos lugares concretos de nombre parecido tienen a su alrededor leyendas o reminiscencias de tipo griálico. Louis Charpentier señala quizá el más turbador de todos: Glastonbury (Gran Bretaña), donde se halla el *Chalice Wells*, o «pozo del Grial», claramente dolménico, lugar de peregrinación desde tiempos inmemoriales, donde —se dice— José de Arimatea depositó el cáliz de la Última Cena (es fácil suponer la superposición sobre un motivo anterior): ocurre que cerca de allí se encuentra la colina de Avalon, y antes de los aportes aluviales se trataba de una isla (que llevaba el nombre, como vemos, de la mítica isla de las manzanas iniciáticas, isla adonde se retiraban las almas de los héroes). Por lo demás, escribe Charpentier: «Recordemos esa Tabla Redonda de los caballeros lanzados a la búsqueda del santo Grial, como lo estuvieron, milenios antes, los danzarinnes de los *cromlechs* en busca de la vida eterna.» Charpentier se arriesga quizá mucho; pero la excesiva cautela y estrechez nos conducen a la esterilidad, la rutina infecunda y la limitación gratuita. Relaciona —y no es el único— el Grial con el camino de Santiago, en tanto que viaje iniciático, y son notables las coincidencias e indicios que encuentra. Según una leyenda provenzal, el vaso donde José de Arimatea recogió la sangre de Cristo fue trasladado por las santas mujeres a Saintes-Maries de la Mer, de donde sería llevado al país cántaro; entre ellas se hallaba María Salomé, madre de Santiago el Mayor, el del camino. Pero las leyendas no son arbitrarias; tienen su propia razón de ser (que la razón convencional no conoce), su coherencia interna. Se descubren varios «griales» a lo largo del camino de Santiago. De este modo, el Grial se encuentra ligado a rutas iniciáticas ancestrales (que la de Santiago es precristiana hay muchos indicios para suponerlo): Charpentier señala otras dos ru-

tas, por lo menos, de peregrinación: una, que termina en Cornualles, y otra, en Armórica, dos Finis-terres (dos finales de este mundo, dos símbolos palpables del otro mundo, del mundo de los muertos, «sobrenatural», donde se esconde el Sol, con sus sugerencias terroríficas y fascinantes), las dos en dirección oeste, donde todas las tradiciones sitúan el país de los seres superiores o bienaventurados; las tres rutas atraviesan megalitos y dólmenes y unen lugares «sagrados»; «todas están relacionadas con la leyenda del Grial, incluso renovada cristianamente». Charpentier sitúa sus indicios en unas raíces precélticas, de las que los celtas serían los herederos.

Por su parte, Mircea Eliade, en la línea de Jung, entronca el Grial con varios simbolismos, haciéndolo manifestación a la vez de varios arquetipos. Por ejemplo, lo sitúa en el campo de los simbolismos de iniciación, que se encuentran ya en todas las religiones primitivas como un motivo que se reproduce igual que brotan las flores, siempre de la misma forma. El asunto —señala— es siempre una larga y azarosa búsqueda de objetos maravillosos, que implica, entre otras cosas, el adentramiento del héroe en el otro mundo. Proliferan los símbolos y los motivos iniciáticos. Por ejemplo, en el castillo del Grial, Parsifal deberá pasar una noche en una capilla donde yace un caballero muerto; mientras el trueno retumba, ve una mano negra que

apaga el único cirio encendido. Esto es un modelo típico de vela nocturna iniciática. Además, las pruebas afrontadas por los héroes (atravesar un puente hundido bajo el agua, o hecho de cortante espada, o custodiado por leones o monstruos; pasar entradas a los castillos vigiladas por hadas, autómatas o demonios) recuerdan el paso al más allá, el descenso a los infiernos peligrosos; y esos viajes, si son emprendidos por seres vivos, siempre forman parte de una iniciación. Al asumir los riesgos del viaje, el héroe va tras la conquista de la inmortalidad o de otra meta extraordinaria. Las pruebas innumerables sufridas por los personajes griálicos están en la misma línea: al final de su búsqueda, los héroes podrán curar la enfermedad del rey, y de este modo regenerar la «Terre Gaste», o incluso alcanzarán ellos mismos la soberanía, la cual se halla generalmente vinculada a un ritual iniciático. No hace falta recordar, por lo demás, la fraternidad entre la búsqueda del Grial y la búsqueda del Vello de Oro, de las manzanas de oro del Jardín de las Hespérides, del país de los muertos, de la isla de los Vivientes, etc.; todo con un sentido áureo, todo expresando una pareja aspiración existencial, todo profundamente grabado y reproducido en los entresijos del hombre, del mismo modo que todos tenemos ojos y todos tenemos parejas obsesiones o respondemos clara u oscuramente a los mismos reclamos. El Grial, así, viene a representar lo más esencial y valioso de nosotros mismos, que quizá nadie como Fulcanelli ha acertado a sugerir, abriendo unas perspectivas de dimensiones, resonancias, ecos y respuestas, e intensidad insospechadas; en torno al Grial es donde se revela la profunda verdad de la visión del mundo, analógica y simbólica, como una conjunción solidaria y fraternal, donde todo está lleno de sentido, nos remite a otra cosa o la confirma. Eliade lo integra asimis-



mo en los simbolismos del Centro, y se refiere a él como un «grandioso mito europeo que concierne al simbolismo y a los ritos del Centro y concurre a integrarlo dentro de un simbolismo todavía más amplio». Central en todos los sentidos, lo central de sí mismo o de la existencia que el hombre ha buscado siempre; Eliade lo expone en palabras sustanciosas: «¿Dónde está el Grial? Las palabras de Parsifal habían bastado para regenerar la Naturaleza entera. Pero es que estas pocas palabras eran el problema central, el único problema que podía interesar no sólo al Rey Pecador, sino al Cosmos entero. ¿Dónde se halla lo real por excelencia, lo sagrado, el Centro de la vida, la fuente de la inmortalidad?» Tales palabras conciernen a ese vitalismo, o a esa espiritualidad cósmica que siempre ha tenido el hombre natural, pagano o cristianizado.

En lo que respecta a Galicia, Sánchez Dragó señala diversas huellas o indicios o concomitancias con el ciclo del Grial: en Dugium, cerca de Finisterre (otra vez, Finis-terre), se rendía culto desde tiempos inmemoriales a un enorme cáliz de estaño dorado; abundan los *cruceiros*, donde se ve a un ángel acercando la copa al costillar de Jesús; está el «milagro del Cebrero»; el *Mons Sacer* o Pico Sagro se menciona como localización de Montsalvatge (lo cita el geógrafo Al-Edrisi como el lugar donde se halla el «palacio del bosque sagrado»), etc. Preguntarse por qué Lugo tiene el privilegio rarísimo de la exposición permanente del Santísimo, y «¿ante quién se arrodillan las beatas lucenses?», o «¿qué dios parpadea en ese tabernáculo?», quizá sea volar demasiado, pero no deja de ser lícita la pregunta. En cuanto al milagro del Cebrero, es de una perfecta ortodoxia ca-

tólica en la forma; se remonta al siglo xiv, y, según Sánchez Dragó, no se le puede sacar mucho jugo. Pero las leyendas no nacen arbitrariamente, porque sí, y entonces uno puede subrayar que ese milagro eucarístico que se denomina el Grial gallego se produce precisamente en un monte de difícil acceso, en uno de los raros lugares que todavía conservan el mismo tipo de viviendas que los celtas; es lícito preguntarse si esa leyenda católica no era necesaria para tapar algo, para encubrir algo, o «adecentarlo», con una estructura semejante. En cuanto a la etimología de Galicia, procedente de «cáliz», según autores cristianos, de ser cierta, tendría que observarse que no se trataría de un cáliz cristiano, pues el topónimo es muy anterior al cristianismo, como muy bien insinúa Sánchez Dragó. Por otra parte, Florentino López Cuevillas, al referirse a la religión de la *cultu-*

ra castrexa, habla de hornos de planta redondeada, que conservan vestigios de la acción del fuego y con conducciones de agua para abluciones rituales, hallados en Briteiros, Pendaria, Coaña, Santa Mariña das Augas Santas, y que debieron de ser muy numerosos. Lugares de incineración, dice el historiador, fiel a su método y sus perspectivas, pero nosotros no podemos dejar de observar la semejanza con otros objetos o mitologemas citados; podemos recordar el famoso vaso celta de Gundestrup, en el cual aparece todo el panteón céltico relacionado con ceremonias de regeneración de los dioses que se sacrificaban por los hombres y morían. Según menciona el mismo Cuevillas, en un horno de Santa Trega se hallan svásticas, símbolo del fuego celeste, de la vitalidad y de la fuerza espiritual, y todo ello es muy difícil considerarlo desde una perspectiva rígida como «casualidades».

En definitiva, cuando hemos tratado el Grial se ha removido todo, prueba de lo internamente trabado que se halla en la realidad humana. Se hallan numerosas manifestaciones de él, que hubiera sido difícil ordenar, en una multiplicidad que se resuelve en íntima unidad. La riqueza del tema se pone de manifiesto al encontrarse sus raíces o correspondencias en celtas, persas, indios, chinos, egipcios, árabes, religiones clásicas, religiones primitivas; y los diversos puntos de vista se interrelacionan, sirviendo los datos de unos para las conclusiones de los otros. El tema muestra su contenido de iniciación, de centro, de sabiduría, de búsqueda iniciática, de lo circular, de vitalización, de lo dormido esperando manifestarse (pensamos en el cuento de la Bella Durmiente y todo lo que hay tras él), de lo precioso, de lo sexual, etc. Por otro lado, el contenido psicológico, el contenido tradicional, el esotérico, el hermético, el etnológico, el religioso, el litúrgico-católico, el literario. Pero, por encima de todos, asu-

miéndolos todos, su contenido humano, cósmico, esencial. Es literario porque la gran literatura es expresión del ser humano; sólo tiene un contenido cristiano hasta el punto en que el cristianismo contenga algo de humano. El Grial es una ontofanía (como diría Sábato), una revelación del ser. Por eso, como dice Bayard, «este dispositivo es rico en más de una enseñanza y no puede morir, ya que de él brotarán siempre nuevas interpretaciones». Es como un sueño del hombre, o una obsesión humana (con el valor que da Sábato a estas palabras); está escrito en sus más íntimos tejidos, habla de ellos, susurra, llama, es un abismo. El Grial es un misterio y no un secreto; revela, sugiere, proporciona intuiciones, pero es inagotable. Está en nuestras más hondas raíces, tiene su jugo, y es enigmático por su propia naturaleza, no porque alguien haya tratado de encubrir algo, como suponen quienes le dan una interpretación evemérica, reduciéndolo a simple alegoría de hechos históricos o de contenidos conceptuales-doctrinales. El Grial no encubre nada, sino que revela; no está hecho de afuera adentro, de lo exterior a lo interior, sino de lo interior a lo exterior, como un manantial, como una semilla irreductible que arroja infinitas sugerencias. Pertenece a nuestro más profundo y perenne patrimonio. No se lo puede reducir a una fórmula, como nada auténtico y vigoroso se puede reducir a fórmulas; es un heraldo del misterio central, metafísico, y habla en su lenguaje, o da cosas; como una puerta sobre un corredor que lleva al centro más intenso, más extraordinario y más fascinante. Sánchez Dragó lo expresa muy bien: «¿Viene a cuento la distinción apuntada por Eliot entre cultura (lo que crece) y civilización (lo que se fabrica)? Sí. El Grial no era, efectivamente, objeto de manufactura, sino fruto de la naturaleza o invención de un artesano capaz de insuflar vida».

BIBLIOGRAFIA

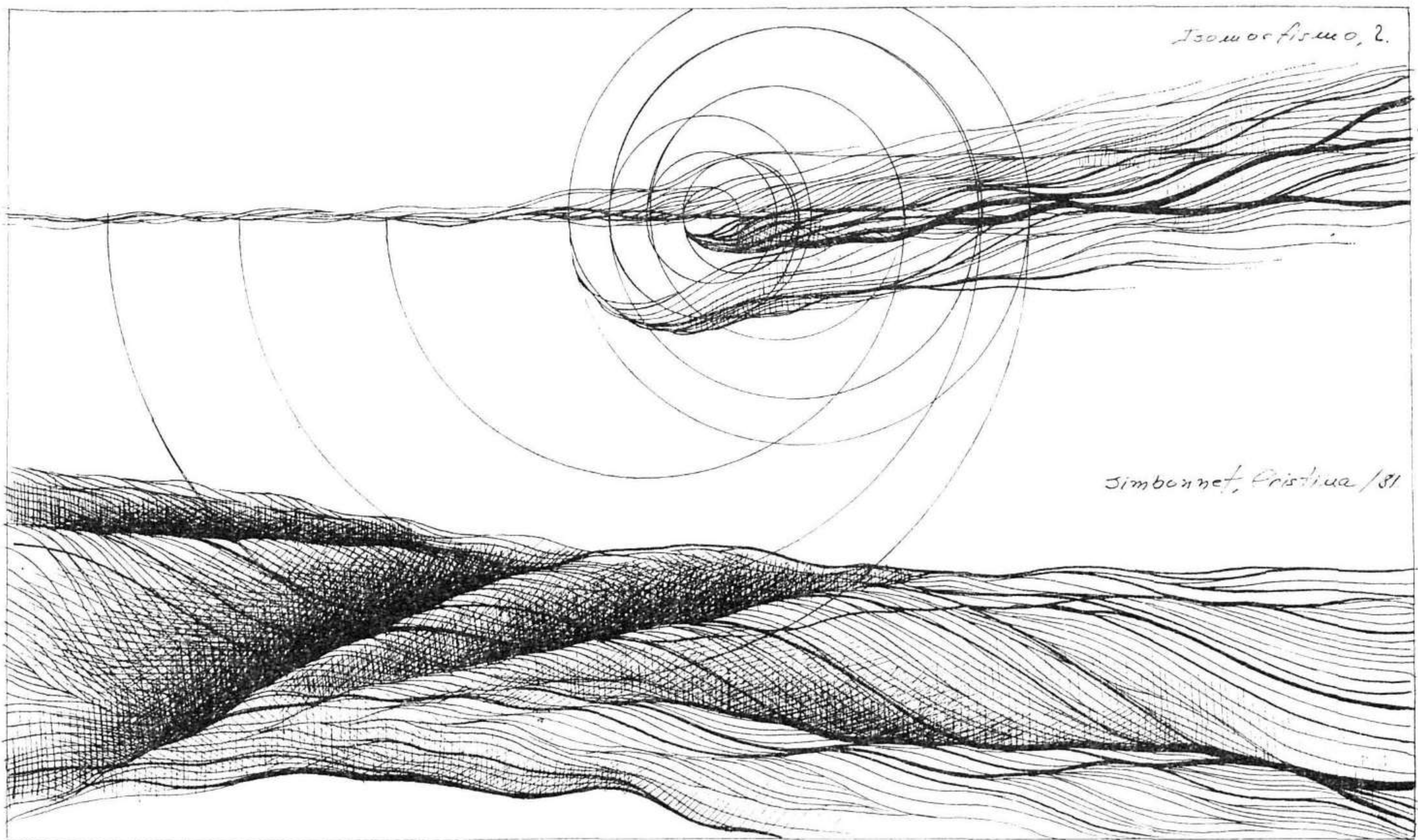
- JUAN EDUARDO CIRLOT: *Diccionario de símbolos*, Barcelona, 1969.
- LOUIS CHARPENTIER: *El misterio de Compostela*, Barcelona, 1973.
- *El enigma de la catedral de Chartres*, Barcelona, 1976.
- *Los gigantes y el misterio de los orígenes*, Barcelona, 1976.
- MIRCEA ELIADE: *Mito y realidad*, Madrid, 1968.
- *Iniciaciones místicas*, Madrid, 1975.
- *Imágenes y símbolos*, Madrid, 1979.
- JULIUS EVOLA: *El misterio del Grial*, Barcelona, 1977.
- MARIANO FONTRDONA: *Los celtas y sus mitos*, Barcelona, 1979.
- FULCANELLI: *Las moradas filosóficas*, Barcelona, 1976.
- P. GUIRAO: *Herejía y tragedia de los cátaros*, Barcelona, 1977.
- SERGE HUTIN: *Los gnósticos*, Buenos Aires, 1976.
- FLORENTINO LÓPEZ CUEVILLAS: *Historia de Galicia. III. Prehistoria*, Buenos Aires, 1973.
- ANDRÉ NATAF: *El milagro cátaro*, Barcelona, 1976.
- J. A. PÉREZ-RIOJA: *Diccionario de símbolos*, Madrid, 1962.
- FERNANDO SÁNCHEZ DRAGÓ: *Gárgoris y Habidis. Una historia mágica de España*, tomo 2, Madrid, 1980.
- GERARD DE SÈDE: *El tesoro cátaro*, Barcelona, 1976.
- WALDEMAR WEDEL: *Ideales de la Edad Media*, tomo 2, Barcelona, 1927.

CATULO

SEIS POEMAS PATETICOS

LXV

Aunque alejado ahora por dolor incurable,
Ortalo, y de las musas por la angustia,
pues ahora mi espíritu no gusta de esas vírgenes,
(tal es la depresión en que me hundo)
ya que, no hace mucho, las aguas del Leteo
mojaron los pies yertos de mi hermano,
a mis ojos robado por la tierra troyana
la que lo esconde por su misma costa
(te hablaré, pero nunca responderá tu voz,
nunca más te veré mi dulce hermano,
a quien siempre he de amar, y por quien sonarán
mis cantos siempre heridos por la pena,
como los que, en la sombra densa del bosque, entona
el ruiseñor por el perdido Itilo);
aún así, desbordado de tristeza, te envío,
Ortalo, este poema de Calímaco,
para ti traducido, pues no quiero que pienses
que, arrebatada por el vano viento,
se me alejó tu voz, como aquella manzana
que regalo furtivo del amante
se le escurre del seno a la doncella, cuando,
tan olvidada de lo que ocultó,
al ver que entra la madre, se alza, y la manzana
corre delante en rápida carrera,
mientras se le recubren de rubor las mejillas.



LXVIII

(Fragmento de la Epístola a Malio.)

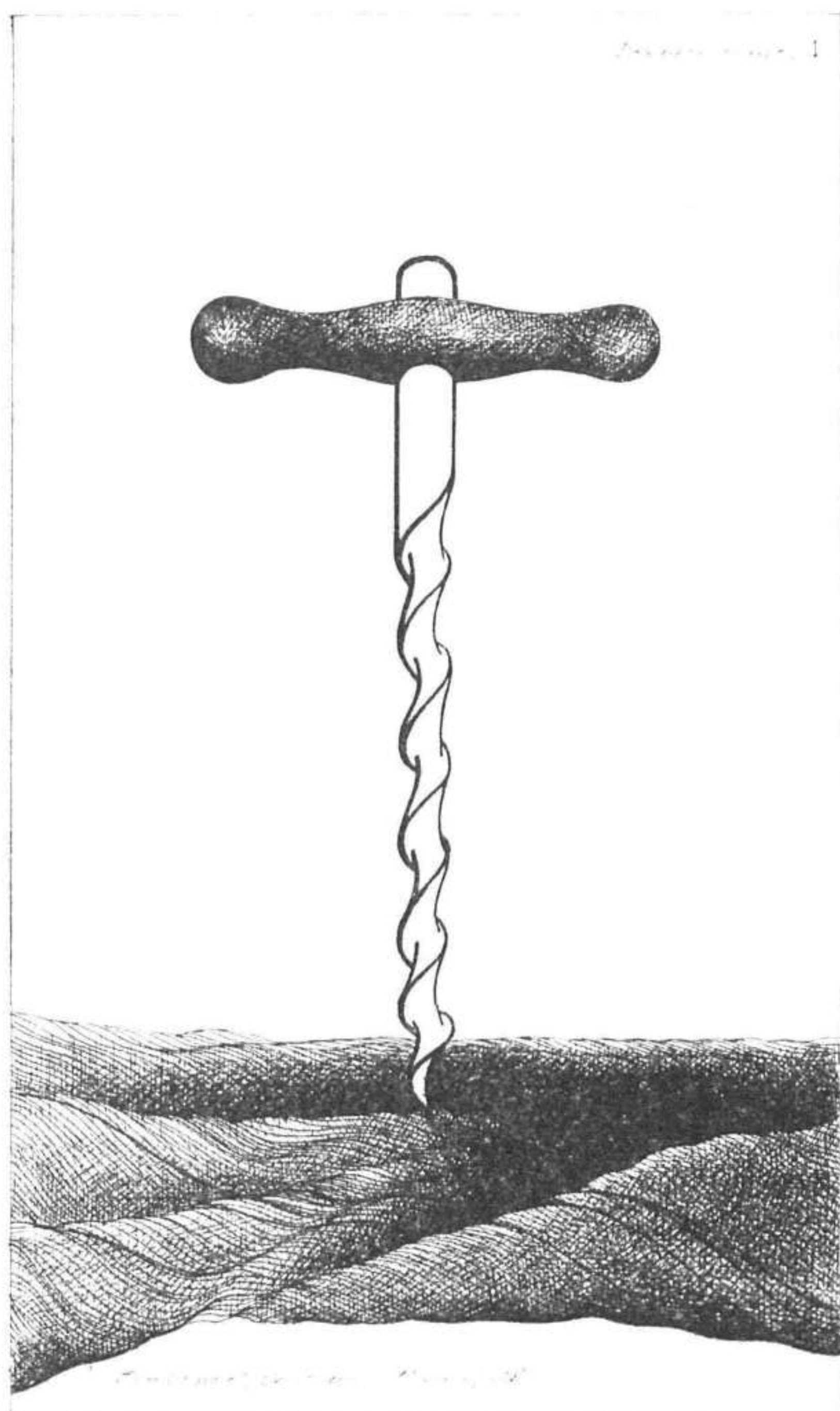
El que tú, Malio, atado a tan acerba pena,
me envíes esta carta redactada con lágrimas,
náufrago a quien las olas espumosas vomitan
casi desde el umbral de la muerte; tú, a quien
Venus sagrada impide gozar del blando sueño
en tu desierto lecho de célibe; impasible
a las suaves musas de los antiguos vates,
desvelada tu alma; amigo, me es muy grato,
no más porque me otorgas nombre de amigo, y pides
a mi musa los dones de mi verso y de Venus.
Pero, porque no ignores mi desazón, oh Malio,
ni pienses que rehúyo mis deberes contigo,
conoce el infortunio en que también me ahogo
y no pidas palabras felices a un perdido.
En aquel tiempo en que, por vez primera, usara
toga cándida, cuando era mi edad florida,
practiqué muchos juegos: esa diosa, que mezcla
mieles con amarguras, me llevó de su mano.

Pero de esa delicia me arrancó un gran dolor:
 la muerte de mi hermano, ¡oh mi hermano, perdido
 por mi desdicha!, tú, con tu muerte, arrancaste
 toda felicidad, nuestro hogar fue contigo
 sepultado, mustiadas todas mis alegrías,
 frescas cuando alentabas, gracias a tu cariño.
 (Su ausencia no ha dejado germinar en mi alma
 ni afición ni placer.) Y así, lo que me escribes,
*«Catulo es vergonzoso que sigas en Verona
 mientras que aquí algún joven de moda se calienta
 en tu olvidado lecho helados miembros»*, no es
 vergüenza alguna, Malio, sino más bien desgracia.

.....
 ... Tampoco vino a mí de mano de su padre
 Lesbia, ni era el lugar alcoba perfumada,
 sino que me otorgó, furtiva, en noche espléndida,
 los favores robados a su propio marido.
 Por lo que digo, quedo contento si jamás
 marca con piedra blanca, Lesbia, algún otro día
 pues a otro no ama. Este es el regalo,
 Malio, que, agradecido, con mi verso te ofrendo,
 para que las escamas del olvido no cubran
 tu nombre hoy, ni mañana, ni nunca. Otros presentes
 añadirán los dioses: los que solía Temis
 antaño conceder a los hombres piadosos.
 Sed felices, tú, amigo, y tu vida, y la casa
 aquella en que dichosos fuimos mi amada y yo,
 y quién primero acerca la orilla a mí, y la aleja.
 aquel que fue el principio de la felicidad.
 Pero, por sobre todos, quien amo más que a mí:
 Lesbia, mi luz, la vida más dulce de mi vida.

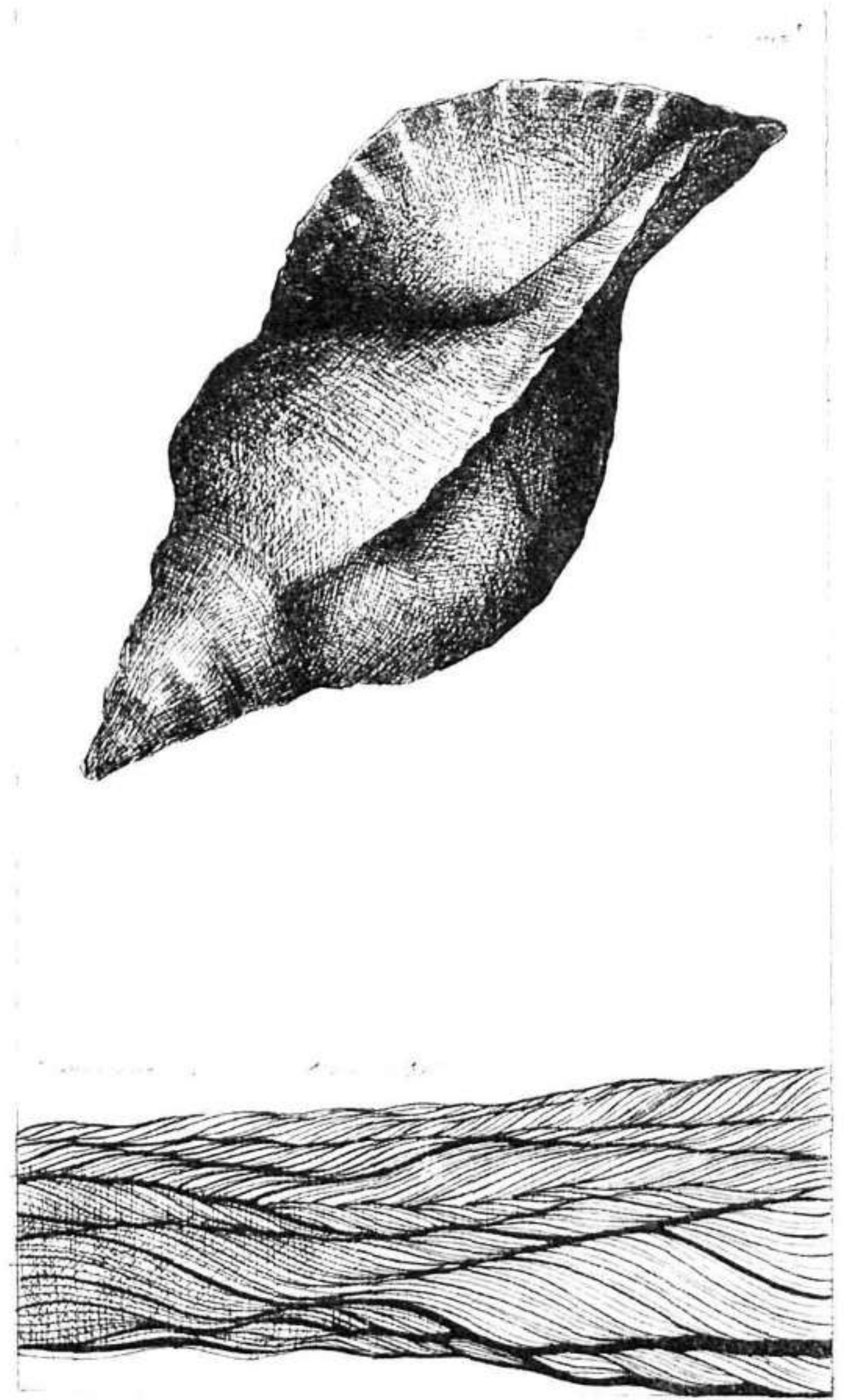
LXXII

Antaño tú decías ser sólo de Catulo,
 Lesbia, y ni al mismo Júpiter estimar más que a mí.
 Te amé entonces; mas no como ama el vulgo,
 sino con el amor de un padre hacia sus hijos.
 Ahora que te conozco mejor, aunque te amo
 con pasión más ardiente, sé que menos te estimo.
 ¿Que cómo puede ser? Porque injuria de amante
 obliga a amar mejor, a apreciar menos.



LXXVI

Si algún consuelo halla el hombre que recuerda
las ocasiones en que fue piadoso,
pues cumplió su palabra y en ocasión propicia
no condujo el poder hasta el engaño,
muchos goces te aguardan aún, Catulo, en tu vida,
en gracia a ese amor tuyo sin respuesta.
Pues cuanto puede un hombre decir o hacer por alguien,
lo hiciste y lo dijiste tú, Catulo;
mas todo se perdió frente a su alma dura.
¿De qué vale seguir atormentándote?
¿No sería mejor procurar olvidarla
y a los dioses brindar tu fortaleza?
Dejar un largo amor de pronto, es muy difícil;
es difícil, mas debes intentarlo.
Sólo te salvarás buscando la victoria
y así, aunque no ganaras nunca, lucha.
Oh dioses, si algún resto de compasión os queda
para quien cerca de su muerte vive,
tened misericordia de mí, por la pureza
de mi amor, y libradme de esta peste
que, como bebedizo, entorpeció mis miembros
y ahuyentó de mi pecho la alegría.
No os pido ya, que ella a mi amor corresponda
ni, que, pues, es imposible, sea honesta.
Sólo pido el sanar de este terrible cáncer.
¡Concedédmelo, dioses, por piadoso!



LXXXV

Odio y amo. Tal vez quieras saber la causa.
La ignoro. Mas me ocurre esto, y sufro.

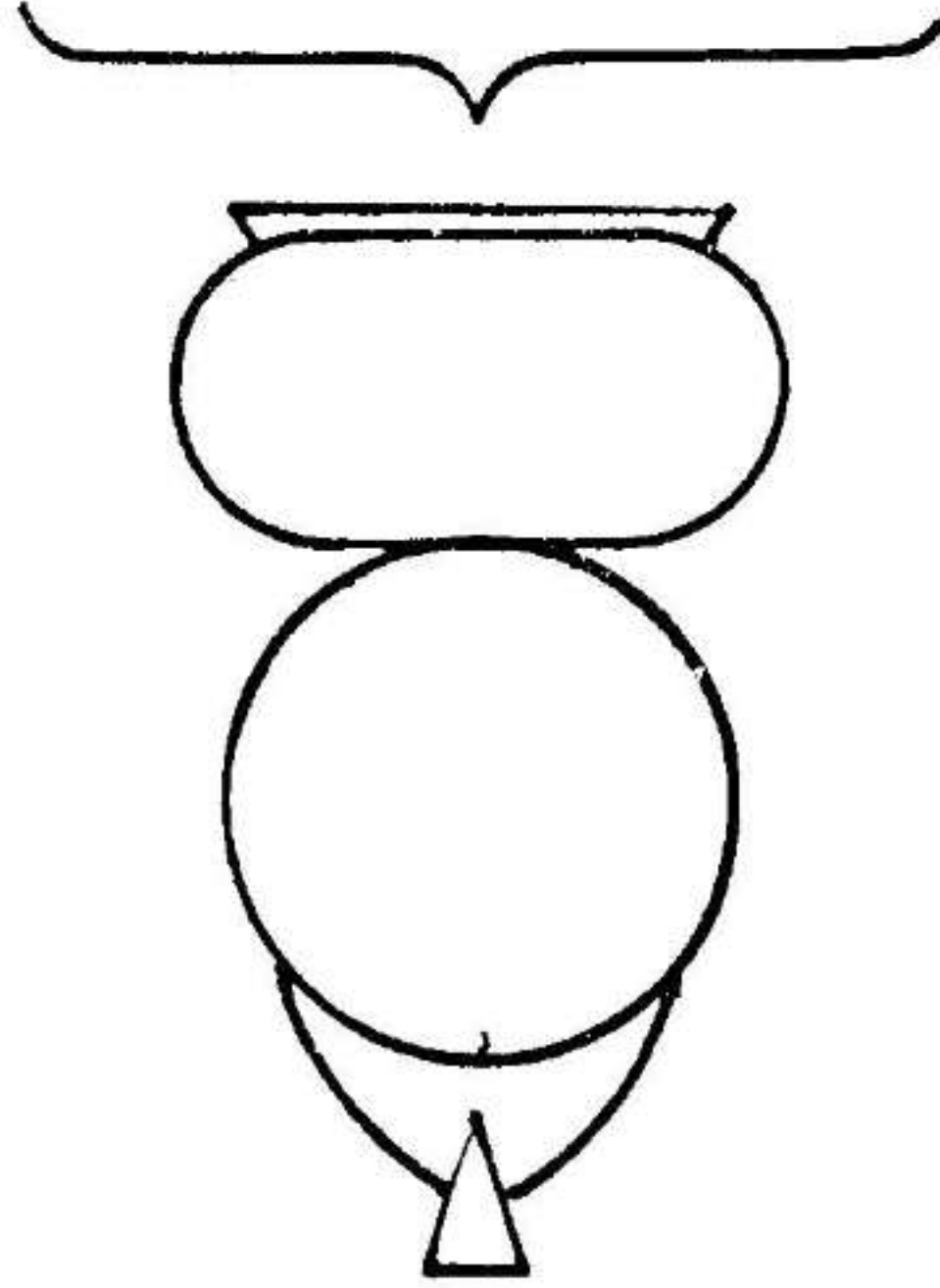
LVIII

Celio, mi Lesbia, aquella Lesbia, aquella
mujer impar, a quien Catulo amaba
más que a sí mismo y a los de su sangre,
ahora recorre plazas y callejas
para brindar su cuerpo a los romanos.

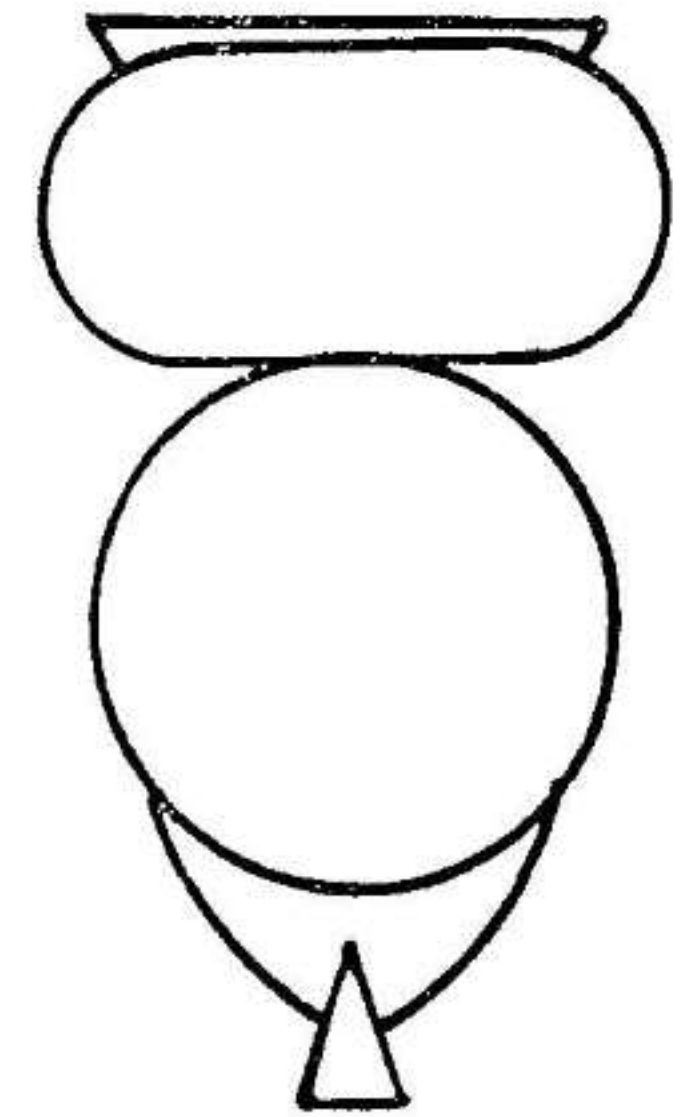
(Por la versión, Mariano Roldán.)

Lechu Zen

EL HOMBRE ES UN LOBO
PARA EL HOMBRE.



NO. EL HOMBRE ES UN
HOMBRE HASTA PARA EL
LOBO.



ΣΑΝΤΙΑΓΟ

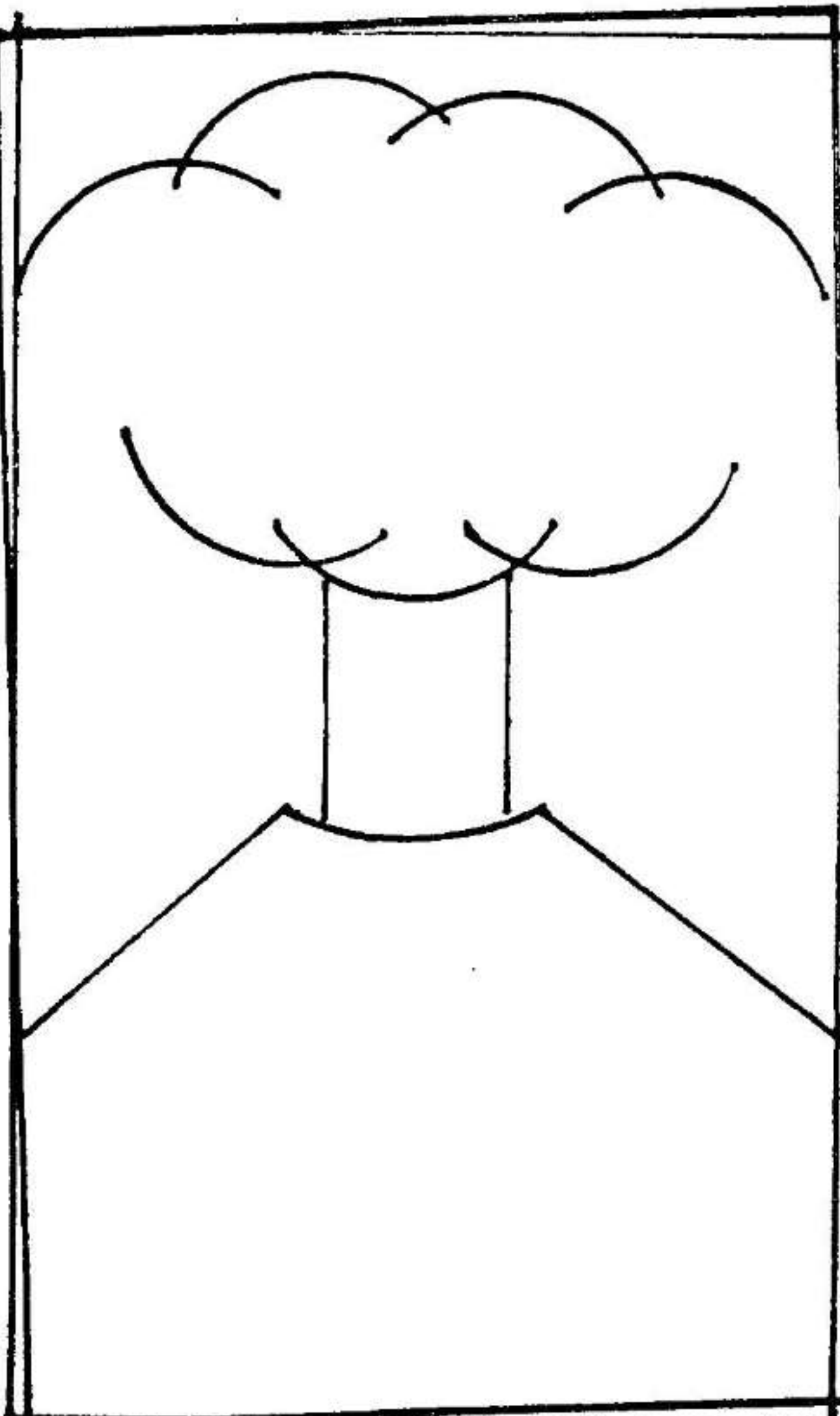
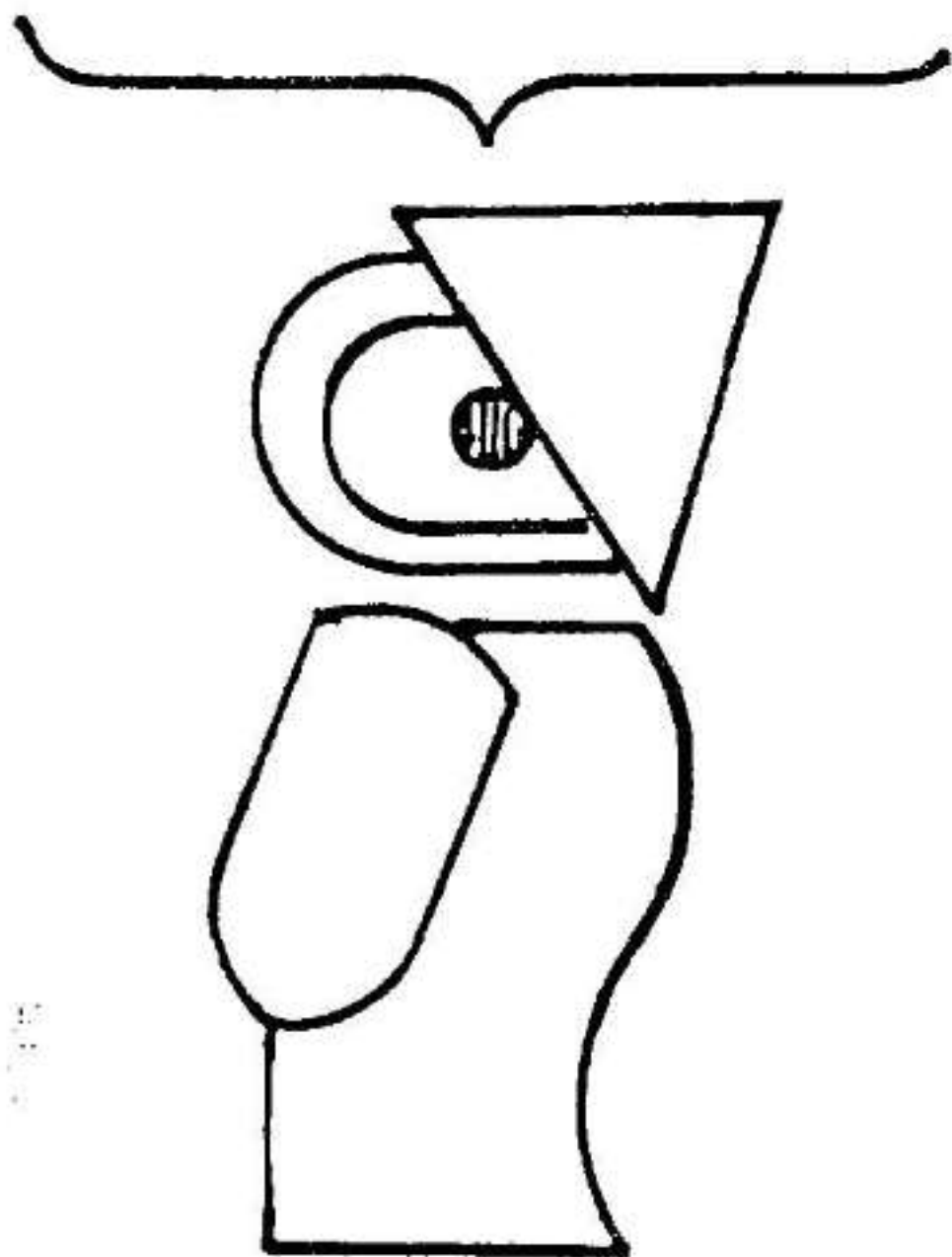
REFRANERO ATRIBUIDO

Tonto instruido, tonto
perdido. Pestalozzi.

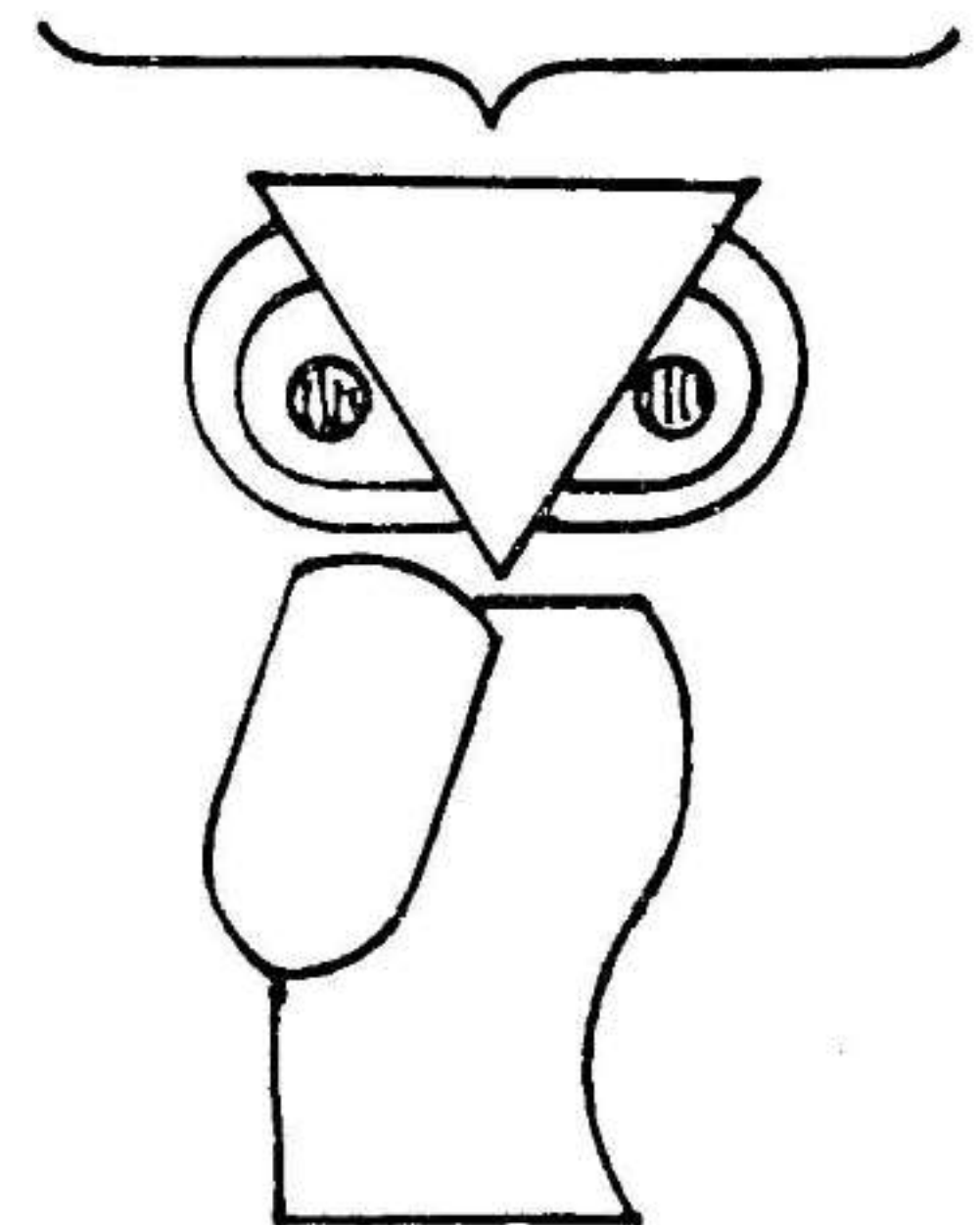
Ni barbero mudo, ni can-
tor sesudo. Rossini.

En la duda, la lengua
muda. Descartes.

LA MATERIA ES
ESPIRITU EN SUEÑO.



QUE NO DESPIERTE.



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 marzo hasta marzo. 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 concurso. Y nada más; lea, recuerde, adivine y cada oveja con su pareja.

63

Basta amar a un solo ser con toda nuestra alma para que todos los demás nos parezcan buenos.

64

En el país de los ciegos el tuerto está preso.

65

La verdadera enseñanza de la vida no la dan los padres a los hijos, sino los hijos a los padres.

66

La sensualidad sin amor es pecado; el amor sin sensualidad es peor que pecado.

67

Para el que tiene miedo, cualquier visitante es un ladrón.

68

¡Cuánto más fácil es ser bueno con una mujer que no se ama que con una que se ama.

69

Lo que hace que los enamorados no se aburran de estar juntos es que hablan siempre de sí mismos.

70

Todo amor es fantasía;
él inventa el año, el día,
la hora y su melodía;

LOS ORIGENES DEL GRIAL

ANTONIO COSTA GOMEZ

EL Grial es uno de los temas más grandiosos, inagotables, fascinantes y sugestivos del acervo cultural humano. La primera pregunta, la más sencilla y seguramente la más acertada es: ¿qué es el Grial? A ella se ha respondido desde muy diversos ámbitos y puntos de vista. Para la «psicología profunda» de C. G. Jung y sus discípulos es uno de los más importantes símbolos con que se ha manifestado el inconsciente colectivo. El «tradicionalismo» de René Guenon, Julius Evola, etc. ve en él una presencia de ese contenido transhistórico y primordial que ahora se ha fragmentado en las distintas tradiciones. Los esoteristas lo consideran bien un libro o un depósito cualquiera de sabiduría oculta y extraordinaria, bien un objeto tangible de propiedades maravillosas. En este sentido todavía lo buscaba en Montsegur, el último baluarte de los cátaros, creyendo que había pertenecido a éstos (con ellos está muy ligado el Grial en distintos aspectos), el historiador Otto Rahn, y fue asesinado —se cree— por los nazis, que también habían organizado un comando para encontrarlo. Dentro del esoterismo, el hermetismo lo integra en el simbolismo alquímico y, así, Eugène Canseliet lo identifica con el *spiritus mundi* del que se hace la piedra filosofal. La etnología tie-

ne en el Grial un material muy relevante de antropología cultural. Es un tema que han tratado también los historiadores de las religiones y de los mitos. Perteneció asimismo a la imaginería estrictamente cristiana, ya a nivel mítico-legendario o físico-litúrgico, con la multiplicidad de «griales» objeto de devoción: el de Valencia, el de Oviedo, etc. Por último, pertenece a la historia de la Literatura. Pero debe señalarse que el Grial sólo pertenece a la Literatura en la medida en que ésta, cuando es verdadera y profunda, recoge el patrimonio de la condición humana, en la cual radica aquél, toma de ella su sustancia y sus raíces, incorpora lo natural y humano y lo revela, manifiesta o expresa; hay que denunciar, como Julius Evola, el «prejuicio literario» (en el peor sentido de la palabra) por el que no se ve en la leyenda más que una producción arbitraria y gratuita de un individuo que pretende «hacer sólo arte»: por el contrario, los autores han «conservado, o transmitido, o hecho intervenir un contenido superior, que el ojo experto sabrá siempre reconocer y del cual algunos autores serían, quizá, los primeros en asombrarse, si acaso se les hubiese indicado claramente».

Por lo demás, el ciclo del Grial dista mucho de ser una creación

cristiana, pues rebasa ampliamente el cristianismo en el tiempo y en el espacio. El cristianismo, para sobrevivir, no hizo más que tomar e integrar, entre otras, esta obsesión pagana natural y cósmica, nutriéndose de ella hasta cierto punto. Por ello, el tema griálico no es en absoluto una mera creación cristiano-literaria de la Edad Media. Numerosos autores lo han demostrado sobradamente en diversos sentidos. Como señala Mircea Eliade, gran parte de la «religión cósmica» sobrevivió dentro del cristianismo configurando esa especie de «cristianismo cósmico» (encarnado en cierto momento por Prisciliano) en que se convirtió buena parte del catolicismo popular: «De buen o mal grado se acabó por cristianizar a las figuras divinas y los mitos paganos que no se dejaban extirpar. Podría-

inventa el amante y, más,
la amada. No prueba nada,
contra el amor, que la amada
no haya existido jamás.

71

Aprender a ver es el más largo
aprendizaje de todas las artes.

72

El arte antiguo no pretendía en-
señarnos nada, y lo hizo; el arte
actual pretende enseñarnos algo, y
no lo hace.

73

La austeridad es la avaricia de la
virtud.

74

Al avariento tanta falta le hace
lo que tiene como lo que no tiene.

75

Nos sometemos sin dificultad a la
ley, pero nos rebelamos contra la
autoridad.

76

Si quieres ser feliz un día: embó-
Irráchate;
si quieres ser feliz un año: cástate;
si quieres ser feliz toda la vida:
Ihazte jardinero.

77

Las grandes alegrías son indis-
cretas.

78

¿Y si luego resulta que las hor-
migas fuesen ya los marcianos es-
tablecidos en la tierra?

79

Donde no hay estilo no hay ideas.

80

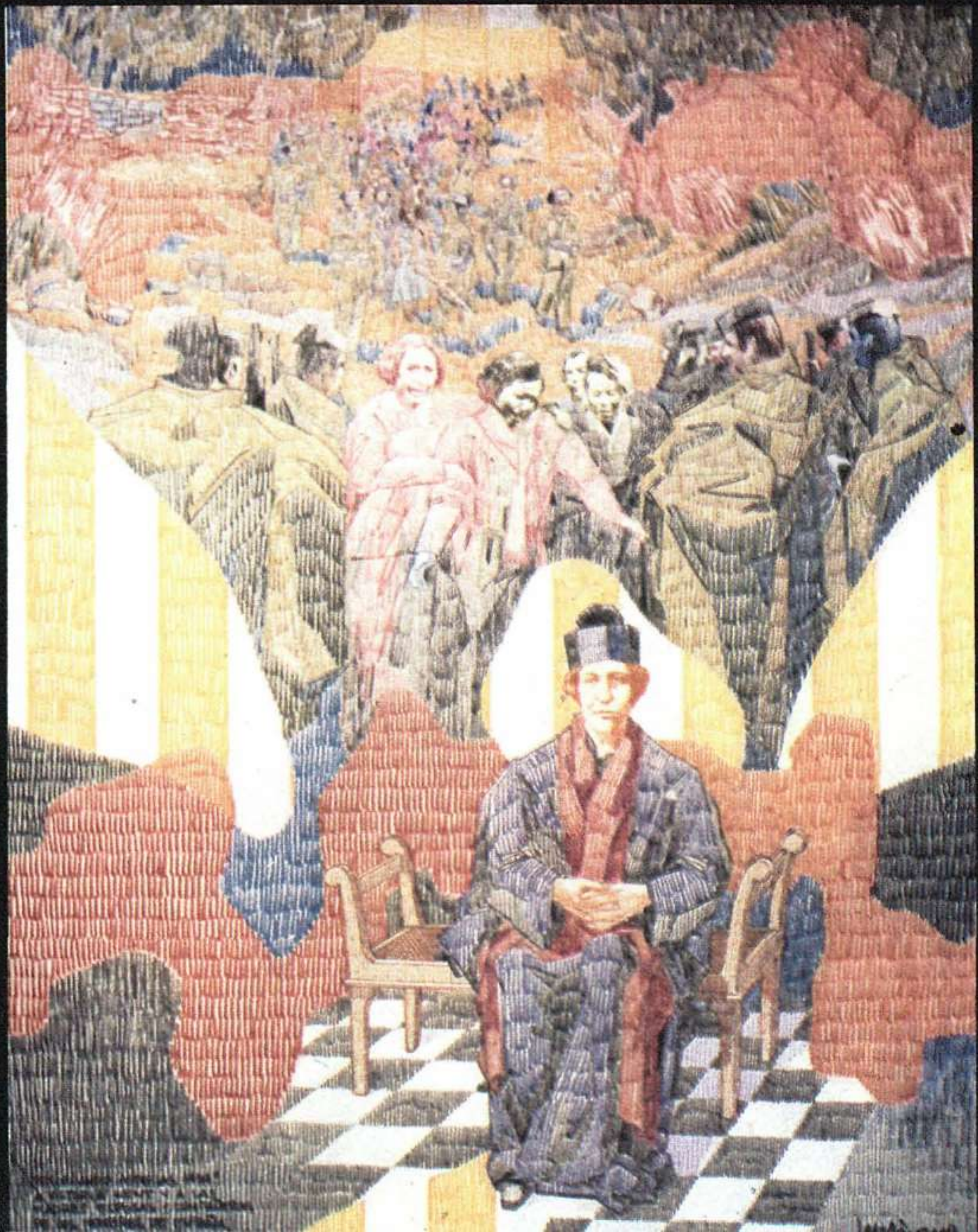
Escribir es una manera de hablar
sin ser interrumpido.

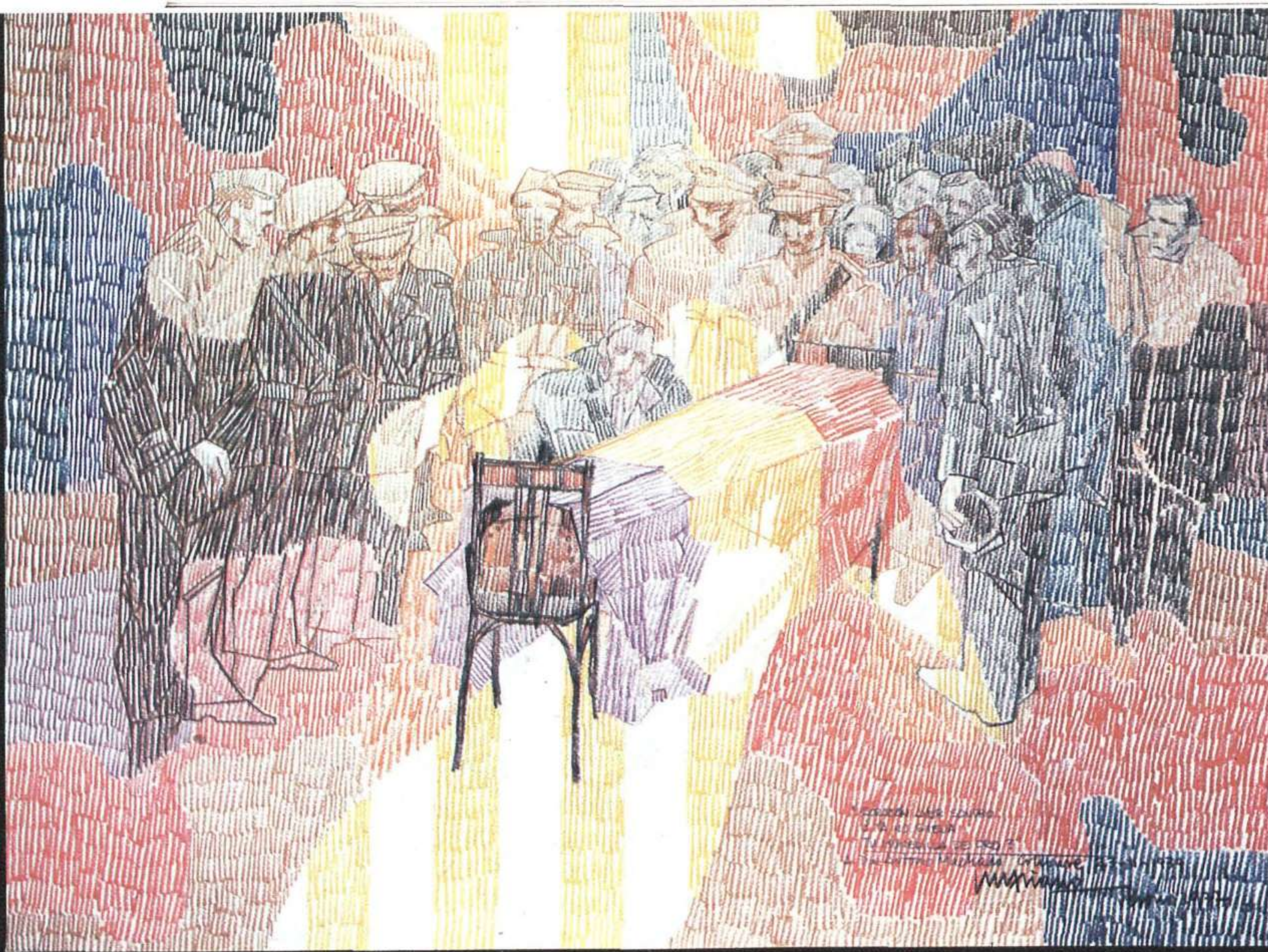
FEDERICO GARCIA LORCA
«A ti, FEDERICO, amigo,
una vez más, dedico:»



CHICANO

«Recordando Asturias, 1934».
A Victoria Kent y a las madres,
esposas y compañeras
de los hombres de España dedico:





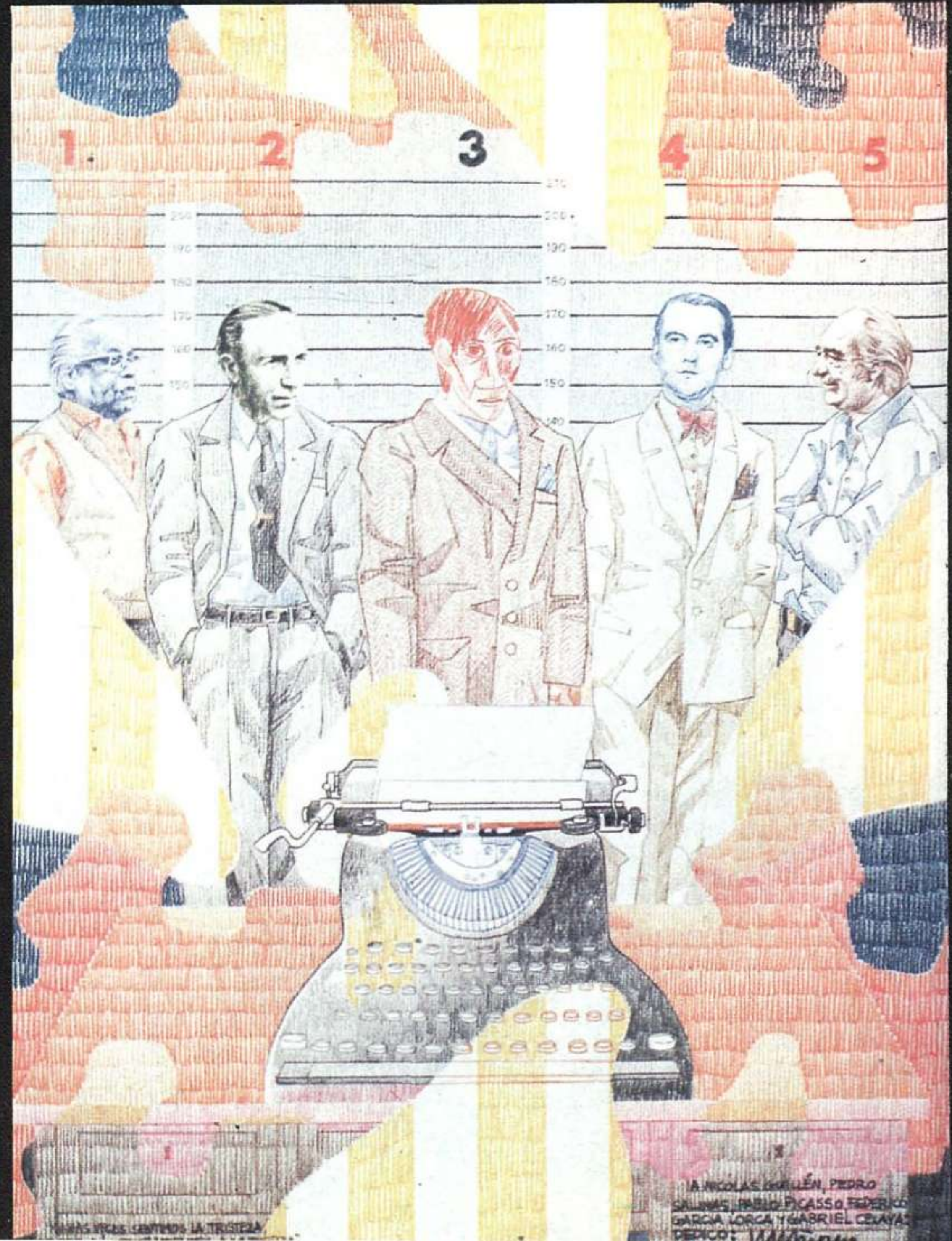
«Corazón sonoro,
¿ya no suena
tu monedilla de oro?»
A don Antonio Machado.
Colliure, 23-11-1939.

«Noche de guerra
en el Museo del Prado».
A Rafael Alberti
dedico:



"NOCHE DE GUERRA EN EL MUSEO DEL PRADO"
A RAFAEL ALBERTI DEDICO
G. CELAYA
1939

«Muchas veces sentimos la tristeza
de ser aún combatientes a la fuerza» (G. Celaya).
A Nicolás Guillén, Pedro Salinas, Pablo
Picasso, Federico García Lorca y Gabriel Celaya dedico:



MUCHAS VECES SENTIMOS LA TRISTEZA

A NICOLÁS GUILLÉN, PEDRO
SALINAS, PABLO PICASSO, FEDERICO
GARCÍA LORCA Y GABRIEL CELAYA
DEDICO: G. CELAYA

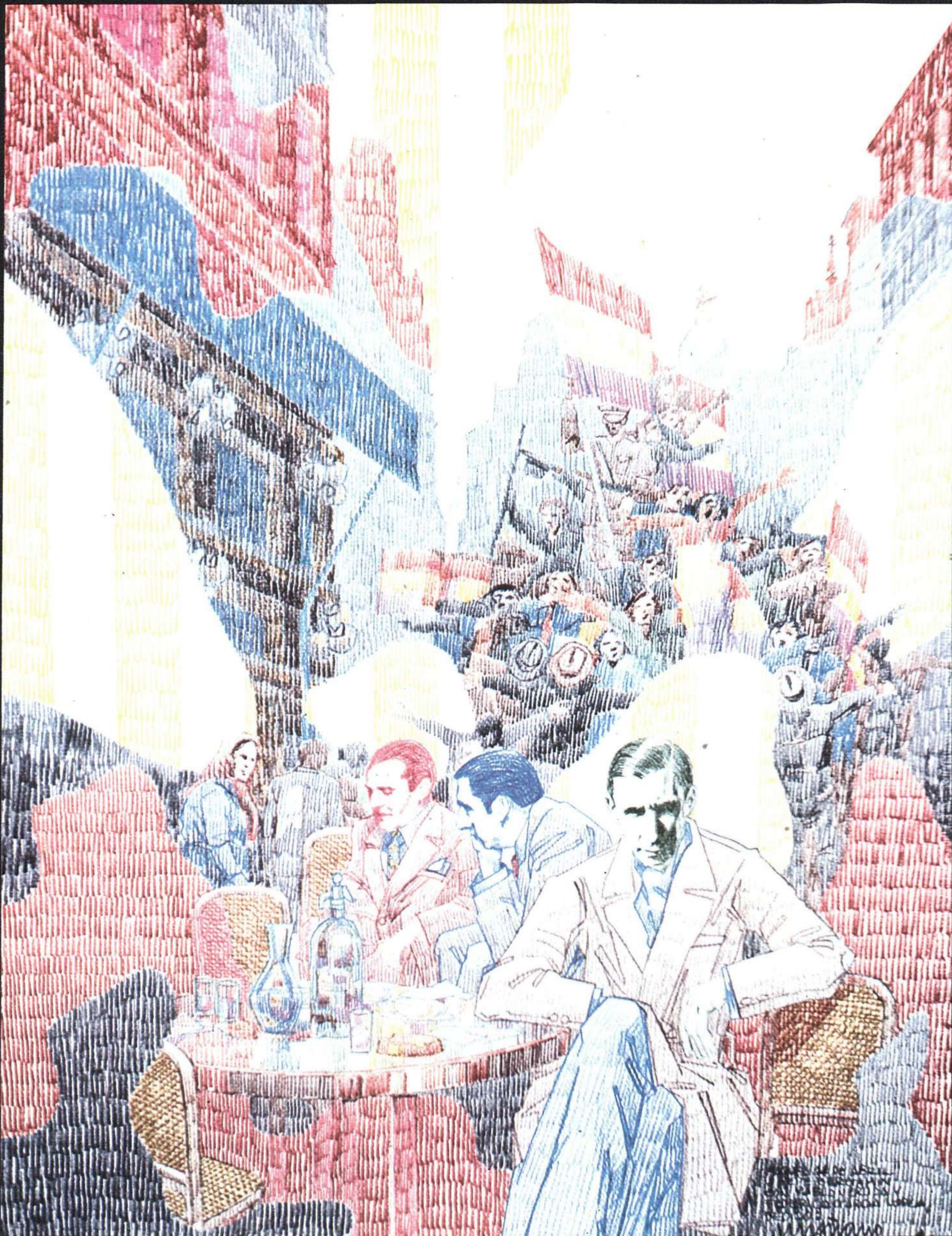
«La romería de los cornudos».
... Mi amigo, el imponderable, el genial
Alberto Sánchez, panadero de Toledo
y escultor de España (Pablo Neruda).
A Alberto Sánchez y Antonia
Mercé, «La Argentina», dedico:



«LA ROMERÍA DE LOS CORNUDOS»
A MI AMIGO, EL IMPONDERABLE,
EL GENIAL ALBERTO SÁNCHEZ,
PANADERO DE TOLEDO Y ESCULTOR
DE ESPAÑA.
(PABLO NERUDA)

A ANTONIA MERCÉ «LA ARGENTINA»
Y A ALBERTO, DEDICO:
PABLO NERUDA

«Aquel 14 de abril».
A Pepe Bergamín, con Pablo Neruda
y Federico García Lorca, dedico:



UNIVERSALIDAD DE LA POESIA DE JUSTO JORGE PADRON

Me di cuenta en el momento de redactar estas líneas sobre Justo Jorge Padrón de lo ambicioso que sería evocar en tan poco espacio la universalidad de su poesía. A medida que iba reflexionando me surgían una multitud de pensamientos más generales en relación con la poesía y la universalidad, sobre la razón o las razones que determinaban que una específica poesía fuera universal o no. A veces en un mismo poeta sus textos pueden serlo o no serlo.

Permitidme someter a la reflexión algunos de los aspectos que quiero señalar:

Primero. Evidentemente gran parte de la poesía que se hace en el mundo no es universal. Me estoy refiriendo a esa poesía cotidiana denominada hoy como poesía comprometida. La poesía comprometida o cívica es necesaria y saludable durante ciertos períodos en los que la Historia maltrata a los hombres, en los que la violencia o el oscurantismo vuelven a ser fuerzas malélicas que entenebrecen la luz, y en los que los valores fundamentales de la humanidad aparecen denigrados por la voluntad perversa de uno o de algunos pocos. Con el tiempo descubrimos que *Los castigos*, escritos por Víctor Hugo contra Napoleón III «El pequeño», no es una obra maestra y no tiene la universalidad de *Las contemplaciones*.

En la poesía de Pablo Neruda, que me dio el honor de designarme como su traductor al francés, los trozos políticos o cívicos ensombrecen de hecho los fulgores de sus joyas tan numerosas. *Canto general* sería verdaderamente una obra universal sin las frecuentes alusiones al dictador chileno González Videla, hoy totalmente olvidado. Parece que muchos de nosotros preferimos hoy, justamente, *Residencia en la tierra*, puesto que todos sus poemas presentan una lucidez premonitoria, profética, una visión que la poesía y el mundo de la época ignoraban: la podredumbre inconsciente de la sociedad colonialista occidental que iba a derrumbarse con la segunda guerra mundial y la era atómica. Una visión premonitoria que encon-

tramos de nuevo en España en los mismos años, fue el extraordinario libro de Rafael Alberti *Sobre los ángeles*.

Segunda constatación: Hermana de la anterior, la poesía llamada política parece condenada a quedarse en los márgenes de la universalidad. En la poesía política no importa la zona elegida, ya que envejece tan pronto como los acontecimientos que la hicieron nacer. Tomamos un ejemplo en Paul Eluard. Si sus maravillosos poemas de amor siguen aún leyéndose con más fervor y mayor número de lectores, ¿quién lee hoy su pequeño libro titulado *Poesía política*? Para ser más exacto, la memoria culta o popular no conserva más que un poema extraordinariamente bello, nominado «Libertad». Y es precisamente porque este poema es universal. Este poema va más alto que los problemas nacionales, trascendiéndolos, los sublima, dirigiéndose de hecho no a la Francia de la ocupación alemana, sino haciendo un canto sublime a la libertad de todos los hombres, de todas las épocas y de todos los países.

Tercera constatación: Otro obstáculo para la universalidad de la poesía parece ser su enraizamiento demasiado cercano a una región o a



un país. Lo muy local, lo típico, puede ser auténtico, pero es intraducible a otra lengua. Puedo mencionar un ejemplo entre muchos, referido a España, el del *Romancero gitano*, de Federico García Lorca, obra maestra auténtica, pero que no puede ser leída conservando toda su magia sino en español. Recuerdo que hace ya varios años, muchos, cuando estaba realizando con Albert Camus la edición completa de la poesía lorquiana en francés, Camus hizo rehacer varias veces las versiones franceses del *Romancero gitano*. El refunfuñaba y decía: «En francés queda como folklore, sin embargo es muy hermoso en español.» Sí, era muy hermoso y auténtico, pero intraducible porque estaba muy ligado a una zona geográfica. Otras obras contemporáneas de las de Federico son, por el contrario, más traducibles y maravillan a los lectores franceses: *Espadas como labios* y *La destrucción o el amor*, de Vicente Aleixandre; *Cántico*, de Jorge Guillén; *La realidad y el deseo*, de Luis Cernuda; *Sobre los ángeles*, del ya citado Rafael Alberti.

Durante veinticinco años, más o menos entre 1945 y 1970, la joven poesía española del interior fue, debido a las circunstancias históricas, una poesía civil o comprometida. Tuvo algunas altas figuras, y pienso, en particular, en mi buen compañero, hoy desaparecido, Blas de Otero. Tuvo algunos hermosos poemarios, cumbres de su generación: *Pido la paz y la palabra*, de Blas de Otero; *España, pasión de vida*, de Eugenio de Nora; *Quinta del 42*, de José Hierro, y *Cantos iberos*, de Gabriel Celaya.

Sin embargo, a partir de 1970, dicha poesía española dio signos de empalidecerse y de perder su brío, a pesar de conservar su fe y su conciencia política. Es en este tiempo cuando aparece una nueva generación poética más inquieta y abierta al exterior que va a renovar la poesía: pienso naturalmente en Justo Jorge Padrón y también en Pere Gimferrer, Antonio Colinas y Pedro de la Peña, entre otros. Abrían sus lecturas a los poetas del mundo, a la poesía planetaria: Ezra Pound, Eliot, Ungaretti, Quasimodo, Octavio Paz, Saint John-Perse, Rilke, Neruda, y, en el caso de Justo Jorge Padrón, a los poetas del norte, menos conocidos, pero muy importantes: Artur Lundkvist, Pär Lagerkvist, Erik Lindegren y Gunnar Ekelöf.

La lección que obtuvieron de sus lecturas sobre la función de la poesía —y aquí se puede hablar con propiedad de poesía universal— fue la que define rigurosamente Justo Jorge Padrón en sus «Palabras preliminares» a su *Obra poética (1971-1980)*, editada en la editorial Plaza & Janés: «La poesía es la vida más intensa hacia el conocimiento último —conocimiento inasible a la reflexión lógica—, pues sólo mediante la intuición poética llega el hombre al misterio.» Sí, es exactamente esto la poesía universal. El descubrimiento por el hombre, cualquiera que sea su país o el lugar donde viva, del misterio

que lo envuelve y también el que él representa. «Solamente a través de la visión poética se nos desvelan espacios de la verdad del Todo al que pertenecemos», precisa Padrón. El hombre por sus experiencias individuales, si tiene la fortuna de ser poeta, llega por la visión poética al misterio. Y entonces, las fronteras geográficas, las fronteras lingüísticas, religiosas o ideológicas, resultan suprimidas; ante él sólo tiene el poeta las fronteras del hombre, y son fronteras ilimitadas, porque se confunden con las del planeta. Su temática ya no es el amor subjetivo, sino la alegría, la tristeza, el dolor, la soledad, y quizás en nuestra época atómica: la angustia, el miedo, el abandono, la desesperanza, los demonios destructores del hombre. Otros comentaristas de Justo Jorge Padrón aquí presentes hablarán sobre diversos aspectos de la obra del poeta canario. En mi opinión, veo en él la perspectiva de conjunto que acabo de señalar. Como lo subraya Artur Lundkvist en el prólogo que escribiera para el angustiado libro *Los círculos del infierno* (1976), Padrón «se ha liberado de la mayor de las circunstancias que le ataban a su origen y a su pasado». Sus lecturas, sus contactos con una poesía aparentemente sin conexión con la latina, pero también, y a pesar de todo, el hecho de su nacimiento insular —que facilita en general la introspección, el onirismo y al mismo tiempo la necesidad de acercarse a los otros hombres—, acentuaron sin duda dicha tendencia a lo universal. «¡Soy el Hombre! ¡Yo soy todos los hombres!», situado en el frontispicio del libro *Los círculos del infierno*, es un maravilloso grito que lo define. «Es imposible distinguir aquí una desgracia individual o colectiva», constata también Artur Lundkvist. La soledad y el abandono, el riesgo y la desolación es tanto la de él como la de cada persona consciente y sensible.

Ya lo hemos dicho: el hombre es una síntesis única de elementos positivos y negativos, de construcción y destrucción, de vida y muerte, de felicidad y dolor. *Los círculos del infierno* es un libro trágico del hombre. Padrón, en su acercamiento visionario a la complejidad del hombre, debía también cantar la claridad. Lo hizo en *El abedul en llamas* (1978). Lo que vio muy bien Vicente Aleixandre en su pórtico al libro: «*El abedul en llamas* es como una luz feliz que se aposenta en el alma y la ilumina. Por su invención, su efusión, su claridad, es un oreo del corazón entristecido y una visita del fervor humano. Resplandeciente de aciertos y pleno de una ternura emocionante. ¡Qué frescor tiene y qué ardor en su juvenil radiación sin tiempo!» Y sobre el mismo libro, el gran poeta Luis Rosales escribe: «*El abedul en llamas* es un libro sereno, muy sereno; nostálgico, muy nostálgico, y puntual, muy puntual; pero además es un bosque en pie. Es un bosque que avanza hacia nosotros como si fuera un solo árbol.» Permitidme añadir que este bosque somos nosotros, los hombres, seamos españoles,

franceses, suecos o chinos. Y que este solo árbol que avanza es el poeta, el poeta Padrón, que viene a recordarnos y sondear en sus experiencias nuestras propias experiencias.

Mencioné anteriormente a Paul Eluard y a sus poemas de amor; hubiera podido hablar de los magníficos versos de Vicente Aleixandre o de Pablo Neruda, que poseen la misma universalidad. Quisiera decir, para terminar, unas palabras sobre *Otesnita* (1979), de Justo Jorge Padrón. Escribir un libro de amor—y sobre el amor—después de tantas obras universales parece una provocación. ¿Qué cosa nueva podría añadirse a este tema?

Desde el arranque entendemos que una nueva imagen de mujer se evoca:

*Nunca contemplé un rostro
tan hecho de silencio y ternura.*

Y pronto esta imagen nueva en la poesía amorosa recibe un nombre también nuevo, ni español ni sueco, pero hermoso y humano, secreto y claro, universal: *Otesnita*.

La alegría del poeta y su compañera es radiante y sensual:

*me adentro / en tu cuerpo encendido y nada
lujubioso.*

y reciben la complicidad de todos los elementos del universo, especialmente de:

la húmeda rosa abierta de la noche

Pero pronto, como lo subraya Pedro de la Peña, una crisis profunda interrumpe el período de felicidad y alegría, y una contenida desesperación sucede, provocando la creación poética. El amor y sus ruinas inspiran sobre un viejo tema un libro profundamente original. Una aventura que todos los hombres, y en todas partes, en otros tiempos y en nuestros días, vivieron o viven en cierto momento de su vida sobre nuestro planeta. La obra de Justo Jorge Padrón ha sido traducida a un buen número de idiomas. Con éxito. Esto nos refleja no solamente la universalidad de su esencia, sino también la universalidad de su aceptación. De esta manera un poeta español habla al hombre planetario.

CLAUDE COUFFON

el ocio atento

UN PALACIO PARA UN REY. EL BUEN RETIRO Y LA CORTE DE FELIPE IV

Un Palacio para un Rey. El Buen Retiro y la Corte de Felipe IV. Jonathan Brown and J. H. Elliot: «A Palace for a King. The Buen Retiro and the Court of Philip IV». Yale University Press. New Haven & London, 1980.

Con una documentación exhaustiva que les permite la reconstrucción de un palacio derruido, con una capacidad de evocación histórica y un conocimiento artístico de sobra reconocido, dos especialistas de fama mundial se han unido para darnos en un libro singular la historia del Buen Retiro, y al mismo tiempo una crónica interesantísima de toda

una época, sus hombres y sus letras.

Ya en un prólogo a este gran estudio se nos dice que a través de toda la historia de la civilización, el palacio ha sido siempre un símbolo social y político de la potencia de su poseedor. El palacio era la manifestación más importante de la riqueza y de la gloria que se derivan del poder de la dominación. Al reconstruir la historia de estos edificios y al analizar su arquitectura, decoración y uso, el historiador puede hacer revivir el espíritu y la cultura del pasado.

Los grandes palacios se construyeron durante el Renacimiento y el Barroco, épocas de Príncipes y Reyes, en que todo estaba concentrado en las manos de unos

pocos hombres y mujeres. Es en los palacios donde la vida de la Corte se desarrolla y se despliega la magnificencia. Recordemos Fontainebleau, Louvre, Versalles, el Vaticano, el palacio Pitti, Whitehall y St. James en Inglaterra. A excepción hecha de El Escorial, son menos conocidos los palacios construidos por los Reyes de España: los Alcázares de Madrid, Toledo y Sevilla y otros. Entre ellos el del Buen Retiro, que empezó a construirse en 1630 y que fue derruido en el siglo XIX, a causa de los destrozos de la Guerra de la Independencia.

El método adoptado en este libro no es el de una historia de la arquitectura ni el de una historia del arte, sino una historia «total» de todas las circunstancias de

la construcción de un palacio europeo. Y de aquí, precisamente, el atractivo de este libro, de esta visión totalizadora del hecho de la construcción de un palacio, con referencias a la política, la vida cultural, la situación de un pueblo, la psicología de los mandatarios y hasta la concepción de la misión del monarca. Por eso el título: un Palacio para un Rey.

En toda empresa hay unos preliminares. Empecemos por ellos. En 1561 la Corte se traslada de Toledo a Madrid. Felipe II quiere una capital central, equidistante de Sevilla y del Norte. En 1617 Madrid ya tenía 150.000 habitantes, el doble que veinte años antes. Había en Madrid 2.000 casas. Ese mismo año se empieza a construir la Plaza Mayor, que se termina en 1619, por el arquitecto de la Corte Juan Gómez Mora. El 31 de marzo de 1621 muere Felipe III y sus exequias se hacen en los Jerónimos. Comienza el ascenso de Olivares, al que se le ha dado título de grandeza ese mismo año. Se ha transmitido la frase que dijo en el lecho de muerte de Felipe III: «Ahora todo es mío». Y así fue.

La ascensión del Conde Duque de Olivares coincide con la de toda su parentela: el Conde Monterrey, el Marqués de Alcañices y el Marqués de Carpio. Con razón dice el propio J. H. Elliot que el protagonista de este libro suyo es el Conde Duque de Olivares, cuya personalidad compleja y contradictoria dio forma al Retiro; el Conde Duque, arrogante, imperioso, llevado de la ambición de dominio. (Recuérdese el libro de G. Marañón «El Conde Duque de Olivares. La pasión de mandar» 1954) hombre impetuoso y apasionado, coleccionista de libros: tenía más de 2.700 libros, y 1.400 manuscritos y códices antiguos*.

Respecto al contorno de Madrid sabemos que era muy limitado. Madrid terminaba en la calle del Prado de San Jerónimo, el Prado de Atocha y el Prado de los Recoletos Agustinos, a los que se bajaba por la calle de Alcalá y la Carrera de San Jerónimo. Cerca de la Puerta de Alcalá había dos jardines, el del Marqués de Tavora y el del Marqués de Tovar. Los Reyes vivían en el Alcázar, en la parte de Madrid que da hacia el Manzanares, y la Casa de Campo.

En 1629 Felipe IV tenía veinticuatro años. Casado a la edad de diez años con Isabel de Borbón, el matrimonio no se consumó hasta que el Príncipe no tuvo los quince años. Ya siendo Rey y padre de familia, los principales entretenimientos de Felipe IV eran la caza, los juegos de cañas en la Plaza Mayor y las correrías nocturnas acompañado del propio Conde Duque. Más tarde los sucesos de Flandes, la disposición y el interés del Monarca por los asuntos del Estado, que empieza a pensar por su cuenta y a independizarse del favorito, parecen determinar a Olivares a la construcción de un gran lugar de recreo donde el Rey pueda aislarse, alejándose de los asuntos políticos, que sólo le competen al Ministro. Esta es la hipótesis que plantean J. Brown y J. H. Elliot. Por una de las cartas de Olivares se deduce el interés de éste de mantener al Rey la mayor parte del tiempo en su residencia de San Lorenzo del Escorial, ya que desearía quitarle de la cabeza la idea de sus planes guerreros como Rey-soldado. ¿Empezaría aquí a germinar la idea de un lugar de retiro, del Palacio y de los jardines del Buen Retiro?

Olivares prefería una figura brillando en una Corte esplendorosa, más que un Rey viajando por provincias o en Flandes. Para eso tenía urgentemente que crearle un escenario: que era el Palacio del Buen Retiro, en el cual recibiese, se mostrase a los embajadores extranjeros, se divirtiese viendo espectáculos y comedias, y se dedicase a su pasión venatoria.

En junio de 1630 ya Olivares había invitado al Rey al Prado de San Jerónimo a casa del Conde de Monterrey a una representación de dos obras, una de Lope y otra de Quevedo. Unos días después le invitó a casa del Duque de Medina de las Torres. Pero se trataba de que el propio Rey tuviera sus fiestas en su propio Palacio. Ya existían antecedentes en Italia de Palacios con salas especiales destinadas a festejos, bailes y escenarios de teatro*. En 1505 data la construcción del Belvedere en el Vaticano, y el Palacio Pitti es de 1589. En Parma y en Vicenza los teatros de las Villas palaciegas marcan un hito en la historia del teatro europeo.

Los Monarcas españoles habían construido palacios. El Palacio de

Granada fue creado por Carlos I, Felipe II el Escorial, justo era que Felipe IV se construyera un Palacio. En octubre de 1629 nace el Príncipe Baltasar Carlos y en 1630 comienzan las obras para agrandar el Real Departamento adjunto a los Jerónimos, donde se iba a celebrar el juramento de fidelidad al recién nacido. Este Real departamento fue construido en 1561 por Juan Bautista de Toledo, por orden de Felipe II, para procurar alojamiento al Rey y a su séquito cuando se retiraba a los Jerónimos. Consistía en algunas habitaciones, desde una de las cuales el Rey oía misa. Comenzó la ampliación por Giovanni Battista Crescenci y en los nuevos planes intervino Alonso Carbonell. El complejo monumental de todas las edificaciones se amplía enseguida con una plaza de fiestas para toros, justas y otros espectáculos, para dar espléndidas fiestas y entretener al Rey. Parecía como si Olivares imitase al Duque de Lerma, encargado de organizar las diversiones de Felipe III.

La actividad para la construcción del Palacio del Buen Retiro es muy intensa; se sabe que trabajaban en él más de 1.000 hombres noche y día, y días de fiesta. Para recaudar fondos, pues la construcción exigía mucho dinero, se puso un impuesto sobre la carne y el vino, que fue duramente criticado. Olivares urgía las obras. Se trataba de tener cuanto antes un Palacio para el Rey, sin necesidad de que éstos tuvieran que salir fuera de Madrid, y al mismo tiempo un lugar donde el Rey protegiese las artes, siendo centro esplendoroso. El Rey amaba la música y la pintura y ya en el Alcázar se representaba en el salón de Comedias las llamadas invenciones y comedias de tramoya, que algunos calificaban como «mudanzas totales del teatro».

Olivares hizo traer de Italia un «fontanero», especializado en construir fuentes y obras de jardinería. Era Cosimo Lotti que vino acompañado de su ayudante Pietro Francesco Gandolfo. En 1629 hizo la tramoya para la obra de Lope de Vega *La selva sin amor* y en ella había perspectivas y trucos de ilusionismo «trompe l'oeil»; ingeniosos paisajes de mar con olas en movimiento y multitud de novedades escénicas.

Después de intensos trabajos, el Palacio del Buen Retiro se inauguró el 5 y el 6 de diciembre de 1633. La apariencia exterior era

78 * John H. Elliot y José F. de la Peña: *Memoriales y Cartas del Conde Duque*. Alfabuara. Madrid, 1978-1980.

* Véase *La Scena del Principe*. Catálogo de la Exposición Medicea en Florencia, 1980.

muy austera, más de palacio que de monasterio. En cambio el interior fue adornado con grandeza. Olivares había encargado a sus agentes que comprasen cuadros y así logró reunir una extraordinaria colección de pinturas, de muebles y de tapices. Los pasillos y algunos cuartos se decoraron como galerías de museos.

El Casón del Retiro era una sala de baile, dibujada por Carbonell y se terminó de construir en 1637, y el Teatro o Coliseo, con maquinaria, en 1638. Los jardines se proyectaron de tal modo que en 1641 ya había estanques, grutas, alamedas, paseos, árboles frutales, escuela de equitación, «menagerie», casas con barcas, escuela de equitación y seis ermitas que se consideraban oratorios. El concepto y trazado general del Retiro seguía los ejemplos italianos. Cosimo Lotti había sido ayudante de Bernardo Buontalenti en los Jardines Boboli en el Palacio Pitti. En los jardines del Retiro se plantaron toda clase de árboles. El poeta de Módena, Fulvio Testi, escribió un poema dirigido al Conde Duque de Olivares en el que decía: «a tu mando crecen las plantas». Se trajeron limones y naranjos de Valencia, chopos del Pardo, almendros de Andalucía. En el centro de la seca Castilla brotó un oasis de vegetación que soportaba los ardores del sol y los vientos helados del invierno.

Olivares estaba ansioso de que se construyese velozmente. Era todo impetuosidad e impaciencia. El Rey también estaba impaciente. Hubo un momento en que dijo: «Basta lo hecho». El Conde Duque iba todos los días a ver las obras. El Coliseo se abrió el 4 de febrero de 1640. Una vez terminado todo hubo que alhajar los palacios. No se escatimó nada en tapicerías, cortinas de brocado, terciopelos y se trajeron muebles: bufetes de jaspe, escritorios de marfil, mesas de taracea, braseros, numerosos adornos de objetos suntuosos, candelabros, figuras de bronce, esculturas. Se llamó a Juan Martínez Montañés. Era tal la cantidad de pinturas que parecía que se tenía la intención de hacer del Palacio del Buen Retiro un Museo de pinturas. El Marqués de Leganés, que era un gran coleccionista, fue requerido por Olivares para adornar con su colección el Palacio. Estos donativos en realidad tenían el carácter de apropiaciones. Así pronto se llegó a reunir una cantidad enorme de



Dibujos de Juan Rosenfeldt

cuadros. Si el primer inventario de Felipe III daba como resultado 385 cuadros, el de Felipe IV llegó a dar 1.547.

Otros próceres donaron cuadros, al tiempo que empezó la compra de cuadros en Nápoles, Roma y Flandes. El conde de Monterrey, virrey de Nápoles, agrupó artistas y pintores y envió sus obras a Madrid. El marqués de Castel Rodrigo compró los paisajes de Claude Lorrain y de Nicolás Poussin. Todos ellos pintaron cuadros de encargo con series de paisajes con anacoretas, santos, Magdalenas, a tono con las ermitas que había en el Real Sitio del Buen Retiro. Las pinturas fueron colocadas en la Galería de Paisajes y ofrecían la imagen de una cristiandad pastoril. Por este sistema se trataba de producir un efecto de ilusionismo: el parque estaba dentro de los salones y en ellos había suficientes elementos externos para que el parque interior pareciera verosímil. Así «el parque dentro del parque» era como «el teatro dentro del teatro», una ilusión barroca, una forma de «trompe l'oeil».

Se encargaron obras al taller de Rubens, más de 112 paisajes y *El juicio de Paris*. También se coleccionaron muchos cuadros con escenas de caza. Velázquez pintó para la capilla de una ermita *Paisaje con San Antonio Abad y San Pedro Eremita*.

El Salón de Reinos, que es el actual Museo del Ejército, estaba adornado con cuadros de Velázquez. Gran parte de la decoración eran alegorías, victorias militares,

entradas triunfales, matrimonios reales, embajadas diplomáticas, escenas de batallas.

A Zurbarán se le encargaron los trabajos de Hércules, que desde la antigüedad eran un símbolo de los trabajos hercúleos de los buenos monarcas. La invención del escudo del emperador con las columnas de Hércules se prestaba a esto. Pudiera parecer extraño el encargo de una pintura pagana a un pintor religioso como Zurbarán, pero una vez comprendida la función simbólica de Hércules hay que interpretar las escenas de Hércules como emblemas, que tan de moda estaban en aquel siglo. (Hay gran cantidad de libros de emblemas. Véase nuestra edición de las *Empresas morales*, de Covarrubias. Fundación Universitaria. 1978.)

Entre los cuadros de victorias destaca la *Conquista de Bahía*, de Maino, y la *Rendición de Breda*, de Velázquez, a los que corresponden en literatura las comedias de Lope de Vega *El Brasil restituído*, y *El sitio de Breda*, de Calderón. en perfecta equivalencia de las artes.

Al llegar a este punto hemos de destacar la importancia que tuvo el rey como patrocinador de las artes. Aunque se dijo que otro rey esteta, Carlos I de Inglaterra, regía la Corte más brillante y civilizada de Europa, lo mismo se puede decir de la de Felipe el Grande, que está pobremente documentada, pues nadie se encargó de dibujar, escribir memorias acerca de la misma y de sus espectáculos.

El embajador de Módena dio noticia de «le delizie del Real Retiro», y luego Francesco d'Este, duque de Módena, retratado por Velázquez, quedó encantado por el Buen Retiro.

Es evidente que desde el primer momento hubo críticas y polémicas por los gastos y la situación de la política exterior de España. También Carlos I de Inglaterra construyó en tiempos difíciles, y asimismo Fernando II, el Gran Duque de Toscana, embellecía el Palacio Pitti en plena plaga y depresión de Florencia. Se avecinaba la revuelta de los catalanes y la independencia de Portugal.

En el Buen Retiro se prodigaron fiestas y espectáculos, se celebraron academias burlescas en el Salón de Reinos y, sobre todo, se representaron comedias de encargo. En 1634, en Corpus, se repre-

sentó el auto sacramental de Calderón *El nuevo Palacio del Retiro*, y el 1 de junio la comedia del mismo titulada *La fábula de Dafne*. En la noche de San Juan de 1636 se representó la comedia de *Los tres mayores prodigios*, de Calderón, con tramoya de tres escenarios, y en 1637 el entremés de *El mago*, de Quiñones de Benavente. El 29 de julio de 1635 se representó *El mayor encanto, amor*, de Calderón, historia de Ulises y Circe, y el entremés de Quiñones *Las dueñas*, que hacía referencia al Buen Retiro.

El 2 de julio de 1640 se representó *La fingida Arcadia*, de Tirso de Molina. Las puertas del Coliseo se abrieron el 4 de febrero con *Los bandos de Verona*, de Rojas Zorrilla, obra de mucha tramoya. Para dar la atmósfera de los Corrales de Comedia (el Corral del Príncipe y el Corral de la Cruz) y para divertir al rey y a la reina hubo cacareos, silbidos y hasta se soltaron en la cazuela unos ratoncitos.

Los escritores cantaron en sus versos la obra del Buen Retiro. Así, Lope de Vega escribió en su *Vega del Parnaso* unos «versos a la primera fiesta del Palacio Nuevo», en que alababa su magnificencia. León Pinelo en sus *Anales... de la villa y corte de Madrid* nos describe las fiestas y adornos de los salones y cuartos, y cómo el Conde Duque, alcaide de aquel palacio, salió a entregarle al rey las llaves.

En *El nuevo palacio del Retiro*, de Calderón, entre los personajes aparece el Buen Retiro como galán y un jardinero. Al empezar la obra sale el judaísmo y se queda admirado ante la nueva construcción del palacio. Dice:

¿Qué fábrica ésta ha sido?
¿Para quién? ¿Para quién se ha
 Iprevenido
esta casa, este templo,
última maravilla sin ejemplo?
Digasme, ¡oh ciudadano!
de ese supremo alcázar soberano.
¿Qué casa hermosa y nueva
la vista turba y el sentido eleva?

Las escenografías y tramoyas de Cosimo Lotti eran tan extraordinarias que la representación dejaba prendidos a los espectadores. En *La selva sin amor*, égloga pastoral de Lope de Vega, este autor dice de su obra que lo de menos eran sus versos, ya que la tramoya era lo mejor: «La máquina del teatro hizo Cosimo Lotti, ingenie-

ro florentín, por quien su majestad envió a Italia para que asistiese a su servicio en jardines, fuentes y otras cosas en que tiene raro y excelente ingenio... La primera vista del teatro, en habiendo corrido la tienda que le cubría, fue un mar en perspectiva, que descubría a los ojos (tanto puede el arte) muchas leguas de agua... Véase asimismo algunos peces que fluctuaban según el movimiento de las ondas... Los instrumentos ocupaban la primera parte del teatro, sin ser vistos...» Entraba Venus en un carro tirado por dos cisnes y volaba el Amor por los aires, el mar se transformaba en una selva y la perspectiva era inifinita. Todas estas maravillas, repetidas en diferentes comedias, églogas y autos sacramentales, pudieron verse en los Reales Sitios del Buen Retiro.

En 1643 muere Cosimo Lotti, el gran tramoyista, y acude a España Baccio del Bianco, que prepara varias tramoyas. En la biblioteca de la Universidad de Harvard se conservan diez tramoyas de la obra de Calderón *Andrómeda y Perseo*, de gran belleza, aparato y suntuosidad.

Sabemos que alguna vez los mismos nobles y Olivares llegaron a representar comedias, como en el caso de la mojiganga *El pobre pobre mundo al revés*. Además de esta representación, en el Buen Retiro se hacían «naumachias» en los canales y en los lagos con góndolas traídas de Nápoles y con un barco grande llamado «El Santo Rey Don Fernando». Los caballeros también practicaban el juego de pelota.

Con el paso de los años la situación política empeora, y asimismo la de Olivares, que no goza de las simpatías del pueblo. El 17 de junio de 1643 Olivares se ve forzado a presentar la dimisión y la Condesa de Olivares queda como gobernadora del Retiro. El Conde Duque se va a Loeches y de allí a Toro, donde parece ser que se entretenía con su jardín. Muere en el año de 1645, con la mente trastornada. El 9 de octubre de 1646 muere el joven Príncipe Baltasar Carlos. En 1649, Felipe IV contrae matrimonio con Mariana de Austria. La joven Reina es muy aficionada al Retiro y a sus fiestas.

Como en 1633 se había empezado a construir la Casa de la Zarzuela en El Pardo, allí también se dieron representaciones de obras musicales, que debido al lugar tomaron el nombre de zarzuelas. Con el paso del tiempo, el Retiro

se fue deteriorando. Carlos III, que reinó de 1759 a 1788, vivió durante cinco años en el Retiro, y allí creó una fábrica de porcelana. Como buen Rey ilustrado, en 1767 abrió los jardines al pueblo, con la condición de que los hombres no podrían llevar sombreros ni capas, ni las mujeres mantillas. En 1781, Carlos III creó el Jardín Botánico. Años más tarde, en 1819, Fernando VII fundó el Museo del Prado.

Cuando la Guerra de la Independencia, los franceses ocuparon el Retiro y destruyeron la fábrica. Se alojaron las fuerzas en las edificaciones. Las fuerzas anglo-españolas, al mando del Duque de Wellington, atacaron y destruyeron casi todo, de tal modo que en 1813 el Retiro estaba en ruinas. Fernando VII, en 1814, mandó demolerlas. Únicamente quedó el Salón de Reinos, que es el actual Casón. Luego arregló los jardines y la casita del Pescador, y se reservó una parte para él y otra para el pueblo.

En 1868, al declararse la República, el Retiro pasó a ser propiedad de la municipalidad de Madrid. Un año después, donde estaba la ermita de Santa María Magdalena, se hace la plaza de la Independencia, y en 1905 se construye el Palacio de Correos y Comunicaciones.

Al hacer recapitulación de su libro, en palabras epilógicas, los autores llegan a la conclusión de que el Retiro fue el símbolo de Olivares. Este pretendió que la Corte de Felipe IV, situada en el Retiro, fuera el centro de la vida cultural de la Monarquía. El Retiro sirvió como epítome de la brillante actividad artística y literaria en los Reinos del Rey Planeta (así llamaban a Felipe IV, como en Francia llamaban a Luis XIV el Rey Sol).

Es evidente que si la brillantez de las artes y de las letras españolas en el Reino de Felipe IV se debe, en primer lugar, a un conjunto de genios, como Lope de Vega, Velázquez, Calderón, etc., también hay que reconocer que la activa animación de la Corona en la protección de las artes estampó su huella en toda la sociedad. Si el Rey emprendía un camino todos le seguían, y en este sentido el siglo de oro de las artes en España debió mucho al Retiro. Desde este punto de vista, el Retiro, a pesar de los cuantiosos dispendios, fue barato. Fue una inversión que repercutió en el

arte y en las letras. Por lo menos era una mínima parte de lo que se gastaba en la guerra.

Siempre fue un lugar común decir que los Príncipes y los Reyes debían erigir monumentos a su fama, ya que las edificaciones quedaban con el nombre para la posteridad. Según un concepto tradicional, el Rey se tenía que rodear de esplendor y de pompa. Olivares

construyó un palacio, pero falló en construir una nueva monarquía. Quedan los jardines, la elegancia de esas frondas inmarcesibles de un parque bellissimo, quizá lo mejor de Madrid, delicia para el paseante solitario o acompañado, lugar propicio a la poesía, a las ensoñaciones y al amor. En la actualidad, en el edificio de Velázquez y en el Palacio de

Cristal se celebran exposiciones de arte y certámenes pictóricos anuales. Después de leer este libro, con el Palacio del Buen Retiro reconstruido gracias a la magia de la historia y de la imaginación documentada, el Retiro para el paseante actual tiene un encanto más.

CARMEN BRAVO-VILLASANTE

“NADA”, TREINTA Y SEIS AÑOS DESPUES

Desde mayo de 1945 hasta la fecha, ¿cuántas ediciones se han realizado de *Nada*? La Editorial Destino lo sabrá; la última que conocemos pertenece a la colección Destino libro, en rústica y en formato de bolsillo, y distribuida en quioscos y librerías recientemente. Carmen Laforet, después de muchos años sin publicar, vuelve así, con su primera obra, a la actualidad literaria. Y hemos pensado que este motivo propicia, además de una relectura, un repaso en torno a la crítica que ha suscitado, pues *Nada* es, sin lugar a dudas, una de las novelas más estudiadas de nuestro tiempo, junto a otras narraciones de Cela, Delibes y Torrente Ballester.

Pero antes de hacerlo, tenemos que reconocer lo que *Nada* representa en nuestro *hit parade* de lector. Confesemos que nuestro conocimiento de ella data de diez años después de su aparición: si no recordamos mal, leímos *Nada* (galardonada con el premio Nadal 1944) en 1955, paseando los atardeceres sevillanos —Jardines de Murillo, Parque de María Luisa, calle Betis, Prado de San Sebastián, Capuchinos— correspondientes a la temporada de la mili, resultándonos sus páginas una compañía muy afín para nuestra melancolía de entonces, la revelación de un intimismo capaz de proyectarse sin necesidad de artificios y comunicarnos una historia entrañable. Y una novela así, tan pura y virgen, tan sencilla y a la par tan contundente, en consonancia con aquellos días que contiene y con una atmósfera tan específica de sufrimiento vital, de sacudida juventud, me sirvió anímicamente, créome cierta confraternidad de espíritu. Y, por otra parte, literalmente me gustó, era admirable su linealidad, la justeza de expresión, el directo desarrollo del argumento...

Ahora, al cabo de veinticinco años de aquella lectura, seguimos pensando igual con esta edición popular de *Nada* entre las manos. No se nos ha caído la impresión que nos produjo, de banco en

banco de los lares sevillanos, en nuestros veintiún años ávidos de sensaciones y tan conmovidos como aprendices, cuando uno, anárquicamente, intentaba asimilar el fenómeno literario, poético y artístico. Desde entonces aprendimos, intuimos, mejor dicho, que el desarrollo personal de un autor, su evolución psicológica o sus crisis más íntimas son factores fundamentales, vivencias capitales, si se consiguen reflejar en la escritura, para personalizar una obra. Y tal vez por ello venimos pensando desde hace tiempo que la literatura de creación, poesía o prosa es principalmente conciencia, mas conciencia decantada. Después hemos leído en Lenz que la conciencia nos descubre la realidad humana, lo que este teórico llama el «ser-para-sí», algo, ¿conocimiento íntimo profundo?, que nos abre también hacia las existencias ajenas.

Es posible que la anterior teoría, que entendemos aplicable a *Nada* y que nos llevaría bastante espacio su puntualización, sea la razón matriz por la cual la novela primera de Carmen Laforet haya despertado la atención de los estudiosos del género, hasta el punto de considerarla capital, un hito, en la narrativa española contemporánea.

Y muchos han sido los críticos que sobre *Nada* han escrito largo y tendido, pero en esta ocasión, treinta y seis años después de su aparición, hemos escogido los juicios y apreciaciones de tres de ellos sobre tan singular novela: Antonio Iglesias Laguna, Gonzalo Sobejano y M. García-Viñó.

Antonio Iglesias Laguna, en su inacabado estudio *Treinta años de novela española, 1938-1968* (1), pues sólo se publicó el primer tomo a causa de su prematura muerte, y en el capítulo titulado «Realismo intimista», escribe sobre lo que denomina «la conmoción de *Nada*»: «*Nada* era la propuesta de una generación, no al modo de Faulkner en *Soldier's pay*, puesto que la autora no había intervenido en la guerra civil, pero sí en lo que afectaba a las mujeres. Se ha hablado de la lucidez laforetiana. Más que lucidez es angustia, repulsa instintiva, irrazonada y feminísima de un montón de cosas en el momento peor de los años del hambre. *Nada*, pese a algún crítico, no es novela objetiva, sino radicalmente subjetiva por su realismo intimista. Descripción dolorosa de la frustración de unos ideales, mezcla de miedo a la vida e ilusiones románticas, desfiguradas por una carga tremendista [...]. En *Nada* no pasa nada; pero uno, al leerla, se empapa de su atmósfera turbia, acongojante, de su clima



(1) Antonio Iglesias Laguna: *Treinta años de novela española, 1938-1968*. Ed. Prensa Española, Madrid, 1969.

de soledad y malos sueños, de temor a un sentido monstruoso oculto en las vulgaridades cotidianas. Andrea —introvertida y deseosa de vivir— va de acá para allá, convive con seres anormales, deambula por las avenidas de Barcelona, se adentra en el barrio chino y llega a considerar aceptables a tipos que no lo son. Ella misma, como personaje testimonial, tiene de histérica más que de histórica.» Esta es la parte más positiva de cuanto Iglesias escribió sobre *Nada*, pues aunque creía que era «novela testimonial importante» por «manifestar el descontento de una generación y por desahogar el ansia independentista de la mujer española» y porque por «sus intuiciones, su exaltación y su burda prosa figura entre los hallazgos narrativos de la posguerra», también opinaba que le falta «vigor emocional y conceptual», calificándola moralmente como «novela blanca para colegio de señoritas». Mas entre pros y contras, Iglesias Laguna, crítico sumamente minucioso y culto, pero quizá exageradamente objetivo y llevado siempre por una gustativa personal estricta, no dudó en dedicarle a *Nada* la atención que requería en su tratado, un ensayo que indiscutiblemente hay que tener presente entre los más destacados estudios de nuestra novelística contemporánea, pese a que se difiera en ocasiones de sus valoraciones personales.

En *Novela española de nuestro tiempo* (2), Gonzalo Sobejano, al ocuparse de las novelas de Carmen Laforet —«Carmen Laforet: el desencanto»—, reconoce que en la tentativa de un nuevo realismo de la novela de posguerra, *Nada* constituyó el acontecimiento más importante, y puntualiza: «Carmen Laforet tenía, cuando terminó esta su primera novela, veintitrés años. Era, pues, una escritora de la más joven generación y venía a la literatura por vocación, sin espíritu profesional, ingenuamente [...] Carmen Laforet escribe con dejada sencillez y construye sobre pautas poco arriesgadas. La escasez pudiera deberse, en cambio, al hecho de escribir sólo por complacencia propia, para recrearse en la tarea de expresarse a sí misma un mundo lleno de sugerencias personales, al margen de toda intención competitiva.» Y tras explicar las motivaciones de la escritora —la confusión del vivir principalmente—, llega a la conclusión siguiente: «Es, hasta cierto punto, una excepción: es novelista verdaderamente femenina.» Matizando después: «... con lo que no quiere significarse que sea muy sensitiva, sentimental o fantaseadora. Sus novelas tratan asuntos

(2) Gonzalo Sobejano: *Novela española de nuestro tiempo*. Ed. Prensa Española. Madrid, 1970.

fuertes, muestran sin embargo realidades turbias y no esconden la verdad tras velos sonrosados. Sin embargo, en ellas siempre está la mirada de la mujer: la mirada de comprensión y de amor hacia el hombre y las cosas. En sus obras se hace transparente que la verdad de la mujer es la *asistencia*, en todos los sentidos de esta palabra: presencia, auxilio y vigilancia del corazón.» Luego, al centrar su estudio en *Nada*, Sobejano considera que es una novela que descubre un mundo humano problemático y toma el pulso a una sociedad, aclarando lo siguiente: «Sólo que aquí —en *Nada*— esta sociedad no es la ciudad, sino la familia llagada por los hechos y las consecuencias de la guerra y en trance de desmoronamiento. No se trata, prosigue el ensayista, de conflicto entre generaciones o entre padres e hijos, ni tampoco de la alienación que separa trágicamente a los miembros de la comunidad familiar, sino de una discordia originada por las violencias de la guerra y avivada por la miseria cotidiana de la posguerra.»

Y para M. García-Viñó, en su libro *Novela española actual* (3), no puede dudarse de que *Nada* era —es— una novela notable, que significaba una interesante apertura de camino para su autora y aun para la novela española de posguerra, con la cualidad primordial de su lucidez y de su penetración: «Lucidez y penetración —asegura García-Viñó— que, al horadar los objetos, las personas, los paisajes, son capaces de ponerlos ante los ojos del lector como si fueran nuevos; al menos, como si le fuera dable contemplarlos por primera vez. Ello proviene de que también la autora se ha situado ante la realidad a recrear como si fuera nueva y la ha contemplado con la admiración y el asombro de un primer contemplador.»

Es posible, sí, que ésta sea una de las causas por las que *Nada* siga siendo una novela viva, reeditada, leída y analizada al cabo de sus treinta y seis años en los anaqueles, una novela que no pasa aun cuando la novela española haya cambiado tanto en concepción y en expresión desde el momento de su aparición hasta la fecha. Su supervivencia es por lo tanto un mérito indiscutible, tan relevante o más como el interés que produjo su salida de las prensas editoriales. *Nada*, de Carmen Laforet, está ahí, aquí, prevaleciendo en el recuerdo de quienes la leímos antaño o ilustrando a quien la lee ahora, por vez primera, y sabe situarla en su momento, ¿en un cúmulo de la tristeza?

MANUEL RIOS RUIZ

(3) M. García-Viñó: *Novela española actual*. (2.ª edición). Ed. Prensa Española. Madrid, 1975.

WOODY ALLEN O LAS CONFESIONES DE UN HIJO DE ESTE SIGLO

Hablar de Woody Allen en una revista literaria no es ningún chiste. El personaje posee el suficiente fuste y enjundia para proyectar interesantes diapositivas, preferibles en blanco y negro, de este judío neoyorquino llamado Allen Stewart Konigsberg, que piensa

en Bergman y en Fellini, nacido en el Bronx el 1 de diciembre de 1935.

Distante del sentimentalismo lacrimógeno de Charlot, así como de Jerry Lewis y su furia infantil, Woody Allen es un discípulo aventajado de Groucho Marx, de quien reconoce la influencia.

Es un vástago directo de la gran era del cine cómico americano, jalonada de genios indiscutibles. Desde el legendario W. C. Fields, el mismo Chaplin, la máscara impasible de Keaton, los trotones polizontes e inolvidables bañistas de Mark Sennett, Laurel y

Hardy, el acrobático Harold Lloyd, la troupe de los Marx brothers y sus devastadores desfiles por el plató a los Mel Brooks y Gene Wilde de ahora que aportan nuevas chispas de locura al género. Posiblemente el humor de Woody Allen se apoye más en el «gag» oral que en lo visual y bajo su aparente inocuidad se esconda, junto a una innegable capacidad demoledora del lenguaje, una subversión contra la realidad, poniendo al descubierto sus aspectos ridículos e incoherentes. Y como casi todos los grandes cómicos americanos, también él se ha erigido en realizador de sus propios filmes, ya que al actor cómico no le basta con disponer de un guión adecuado sino que precisa participar en la creación de los «gags» y de sus efectos.

¿A QUIEN PUEDE HABER SALIDO ESTE CHICO?

Oigamos al propio Woody definirse: «Un pequeño ser amenazado por el mundo y la sociedad organizada, eso soy yo.» De 1,64 de estatura, miope y con prematura tendencia a la calvicie, encarna al individuo cuya fragilidad se evidencia ante la rebelión de los objetos y que busca en la risa la defensa de su propia debilidad. Su padre era taxista y deseaba que su hijo estudiara para farmacéutico. Su infancia no fue muy alegre que digamos y él mismo nos la describe diciendo que ya que sus padres no pudieron comprarle un perro para que le hiciera compañía, tuvo que conformarse con hacerse amigo de una hormiga...

Imaginamos que tampoco su juventud fue muy risueña. Fracasó en sus estudios universitarios y fue expulsado del City College y desde muy joven empezó escribiendo frases divertidas para otros cómicos. Ha escrito también «shows» para la radio y la televisión, para el teatro, el cabaret, para los periódicos, incluso para revistas como el «Playboy». Afirma que ha escrito toneladas de papel, que no para de escribir, y tras leerlo, si no le gusta, lo tira al «water». Algo que realmente le gustaría hacer es leer pornografía en Braille o reescribir el viejo Testamento, pero dejando a Dios aparte, porque no lo ve como un personaje creíble.

LA COMEDIA DEL ABSURDO

Su obra es una especie de ajuste de cuentas con la misma sociedad que ríe sus gracias. Un humor revanchista en cierto modo y evidentemente crítico. Como si precisara cuestionar su masoquismo a través de su psicoanalista y de sus películas. Su *Virgil en Toma el dinero y corre* es el infeliz que recibe las bofetadas de un mundo hostil. Ingenuo aspirante a delincuente, de insignificante aspecto físico, que protagoniza distintas peripecias, dando suelta a su imaginación, partiendo siempre de situaciones concretas de la vida cotidiana americana. Desvalido héroe cuyas repetidas derrotas tienen



el invariable colofón de la rotura de sus gafas, amén que compensa su frustración sexual tomando clases de violoncelo.

Guionista e intérprete de *Play it again, Sam* (*Sueños de un seductor*), dirigida por Herbert Ross, un homenaje borgartiano, con rememoranza de uno de los filmes más míticos de Humphrey Borgart: *Casablanca*. Mediante este culto personal, patentizó su intensa cinefilia y asimismo, en su identificación con la ficción filmica, se trasluce todo un cosmos de obsesiones y frustraciones, claves de un tiempo inmediato.

Bananas, 1971; *Everything you always...*, 1972; *Sleeper* (*El dormilón*), 1973; *Love and Death*, 1974; *Annie Hall*, 1977; *Interiores*, 1978; *Manhattan*, 1979, y *Stardust Memories*, 1980, son los restantes títulos de su filmografía. Las notas o temas que respuntan sus imágenes pueden reducirse al triángulo global de erotismo, política y metafísica. Desde la parodia burlesca sobre el poder y la revolución de *Bananas* o los «sketchs» delirantes de *Everything...* sobre los mitos y prejuicios en torno al sexo, a la reflexión sobre la muerte que plantea como una gran farsa en *Love and Death*. El mismo ha dicho que: «... la muerte es una de las cosas que lo mismo puede hacerse acostado que de pie.»

UN ANTIHEROE CON DIOPTRIAS

Con dos divorcios en su haber, sin la compañía de la actriz Diane Keaton, protagonista de varias de sus películas, Woody se ha tendido frecuentemente en los divanes de la consulta psiquiátrica, para confesar sus traumas y sueños de grandeza, entre el que se cuenta que una vez soñó ser «los sujetos de Ursula Andress». Pero no le bastó con escribir «sketchs» para TV o guiones para el cine e interpretar, así como montar dos obras de éxito en Broadway, y se pasa a la dirección cinematográfica. Asimismo recoge impreso en *Cómo acabar de una por todas con la cultura*; en *Sin plumas* y en

Perfiles, apuntes o fragmentos de su pensamiento, donde sintetiza el modo de vida estadounidense de hoy, sobre los complejos, las neurosis fabricadas y los condicionamientos sociales que oprimen al «homo americanus» de nuestros días. Son estos textos un espléndido ejercicio sobre su particular filosofía para sobrevivir como de crítica feroz respecto a los supuestos sociales culturales institucionalizados de esta época nuestra.

Sitúa al espectador frente a los antiheroes, a seres inadaptados, que siempre les toca perder. Y bajo la acción de diálogos punzantes o absurdos, tanto las instituciones como el lenguaje son puestos en la picota. No ha querido nunca ser el «clown» inteligente y el dolor y la decepción emergen continuamente debajo de la sonrisa o de la frase chistosa. Sus filmes son un análisis de sí mismo, sin complacencia. Una escéptica y a la vez desoladora mirada en torno suyo. Significa también la exploración colectiva del tiempo que nos ha tocado vivir. Si *Annie Hall* era una anotación intimista, amarga y melancólica; *Interiores* era un examen de las interioridades de las relaciones familiares a través de la introspección de cada individuo y su relación con su propio interior.

Desde una óptica rigurosa, unido a sus guiños progres, su fecunda inventiva o su perplejidad ante las situaciones que debe afrontar, pese a su inferioridad física o su sana obsesión sexual, puede reprochársele la falta de agilidad en la narración cinematográfica, su escepticismo, su afición a los soliloquis y su repugnancia a tomar partido. O quizá sí lo tome. En nombre de todo aquel que no desea ser masificado y se resiste a todas las represiones.

«SOLO CREO EN EL SEXO Y EN LA MUERTE»

Sobre estos dos polos: eros y tántos, desenvuelve sus convicciones. Son sus asideros existenciales y a la vez estímulos centrales. Un núcleo de contradicciones, de situaciones paradójicas, son el caldo de cultivo del que nace su humor. Del que es víctima y protagonista. Mas se resiste a ser un perdedor nato o a permanecer indiferente ante tal contingencia. Y pese a que se sienta un marginado involuntario, sueña como cualquier buen americano con el éxito, el triunfo dentro de una sociedad aparentemente asequible y acogedora, pero que devora implacable y expulsa violentamente a los no elegidos. Su timidez, su desarraigo, su impotencia por dominar cualquier conflicto, lo empuja a resolverlo generalmente por la vía de la huida. Su vena creativa se nutre de elementos corrosivos y afluye hacia la divertida burla de la metafísica y de los mitos que ésta comporta, desde la religión hasta el agnosticismo.

No duda en ofrecernos la imagen deformada de la típica mitología norteamericana. Pueden encontrarse acaso connotaciones ácratas, mas hasta hoy

mantiene intacta su creencia sobre el sexo y la muerte. Se resiste a ser atrapado por los mecanismos de mercantilización consagrados al logro del máximo consumo, aunque existe cierto peligro de convertirse en cómplice del mismo sistema, de los ritos y ofi- ciantes que se atacan. Por ejemplo cuando critica el bagaje cultural del ciudadano americano y sus aspectos más grotescos, no puede rehuir empe- ro su adscripción a tal cultura neoca- pitalista. Su artefacto es la risa y em- pieza individualmente por carcajearse de sí mismo. Quizás también le preo- cupe que el mundo se está desintegran- do, la escasez de carburantes o la neu- rosis televisiva cada vez más extendi- da, pero su angustia más próxima es quedarse calvo o cómo lograr ligar con la atractiva chica que junto a él aguar- da que se encienda la luz verde del semáforo.

LOS FANTASMAS DEL RECUERDO

No es un simple cómico que encade- na los «gags» con el propósito delibe- rado de que al espectador se le dispa- re la carcajada. Ha sabido reflejar las fijaciones propias del judío neoyorqui- no, pero no exclusivas de éste; su ero- tomanía, la incomunicación latente, la esclavitud psicoanalista, el temor indi- vidual o en masa a la muerte, cuando ya se habla de la fabricación de bom- bas de neutrones. Siendo su escenario idóneo la macrociudad de Nueva York,

paradigma de la despersonalización más absoluta. Tras los cristales de sus gafas de intelectual acorralado, su mi- rada tristonada e indefensa se hace so- lidaria. Es un tipo que se arranca la piel a tiras en cada fotograma. Recon- fortante es la antiheroicidad de este judío bajito y enclenque en esta hora con superávit de inútiles supermanes. Y se olfatea, bajo la corteza del sar- casmo, ese profundo dolor del ser que se reconoce vulnerable y que trata de superar sus propios e intransferibles miedos.

Y llegamos a su última película: *Stardust Memories*, donde el círculo se va cerrando inexorablemente, topán- dnos con un Woody Allen menos con- formista y más amargo. Revive allí sus fantasmas y sus amoríos y el sexo y la muerte continúan siendo sus cons- tantes. Es una meditación que va más allá de las apariencias y, pese a los excesos de histrionismo, subsiste una voluntad total de decir la verdad, de ser sincero pese a todo y de ahí la abundancia de fechas, referencias, alu- siones, detalles y momentos que con- tinuamente enriquecen la obra. Posible- mente la estructura del filme esté más próxima al concepto del ensayo que a la dramaturgia en sí. Es una reflexión alleniana formulada en voz e imágenes que oscila entre el pastiche y la parodia. Valiéndose del protagonista, afa- mado cineasta que asiste a una retros- pectiva de su obra fílmica, que se celebra en el hotel Stardust, entre fans aduladores y críticos hostiles, se en-

cara con tres tipos de realidades: la presente, la pasada y la imaginaria. Sobre este contexto y con la presencia de tres figuras femeninas, Woody Allen se adentra en la zona de los recuerdos personales, incluso de su subconscien- te. Compone este «puzzle» utilizando los medios audiovisuales, distintas me- lodías, el uso del decorado, el juego in- terpretativo de los actores, la trompeta de Louis Armstrong, para convertir es- tos pensamientos abstractos en evi- dencias concretas. La misantropía que transpira, el derroche de humor que ahuyenta lo pretencioso, la mezcla de fantasía y realidad, hacen que las cui- tas de este hijo del siglo XX sean válidas para muchos de sus contem- poráneos.

Todo lo dicho sólo son unos leves y apresurados rasgos de aquel niño de descendencia hebrea, canijo y con ga- fas, que se hizo amigo de una hormi- ga, que asimiló el humor judío del Bronx, que le gustaba contar chistes a sus vecinos y que años más tarde sería un renombrado cineísta. Ahora, a solas, desde la terraza de su aparta- mento de Brooklyn, contempla los ras- cacielos de Manhattan y el Central Park, reuniéndose alguna noche con sus amigos a tocar el clarinete en el «Michael's Pub». De este hombre que en su último filme aún nos confesaba que para sobrevivir necesita del rabi- no, del psiquiatra y de un ser extra- terrestre.

JOSE COSTERO

LOS «ENSAYOS PASCALIANOS» DE GUILLERMO FRANCOVICH

En *La agonía del cristianismo*, Unamuno cita a Pascal: «No es en Montaigne, es en mí mismo, don- de encuentro todo lo que allí veo» (1). Sin duda, el pensador español daba en el clavo al descubrir que «hay tantos Pascales como hombres que al leerle le sienten y no se limitan a comprenderle. Y es así como vive en los que comulgan en su fe doloro- sa» (2).

¿Por qué dolorosa?

Porque la fe pascaliana es una fe voluntarista —la *will to believe* de William James—, «la única fe posible en un hombre que tiene la inteligencia de las matemáticas, una razón clara y el sentido de la objetividad» (3).

Avido de trascendencia, «entontecido» por la fe dolorosa de Pascal, el filósofo boliviano Guillermo Francovich (Sucre, 1901), viene a explicarnos su Pas- cal, un Pascal francovichiano: polémico, agónico, sugerente, incitador (4).

Desde su primer trabajo publicado en 1927, Fran- covich demostró vivo interés por Pascal (5), y como

ocurre con tantos otros pensadores iberoamericanos —el mexicano Antonio Caso, el brasileño Jackson de Figueiredo, el argentino Angel Vasallo y el pe- ruano Víctor Andrés Belaúnde—, la obra de Fran- covich está traspasada por el *pathos* pascaliano.

PASCAL, FILOSOFO

De entrada, Francovich se adhiere al bando de quienes consideran a Pascal como filósofo (Berg- son, Blondel, Abbagnano, Marcel, Sciacca, Zubiri) en oposición a la respetable reticencia de Bréhier, Hegel y Windelband, entre otros.

Si Pascal es filósofo, lo es en la medida en que la filosofía no es un sistema cerrado de nociones lógi- cas, sino un sistema abierto de experiencias vitales iluminadas, en última instancia, por una fe.

En este sentido, la filosofía de Pascal se opone a la filosofía del siglo xvii, fundada en la razón om- nipotente y confiada en las certezas de la ciencia y en su progreso ilimitado.

En otras palabras, Pascal se opone a Descartes. Si para éste la razón es *todo* el pensamiento, para aquél la razón es sólo *una parte* del pensamiento. Si para Descartes la razón es absoluta y no reco- noce límites, para Pascal el último acto de la razón es reconocer que muchas cosas la sobrepasan.

(1) PASCAL: *Pensamientos*. Fragmento 64. Edic. Brunschvicg.

(2) MIGUEL DE UNAMUNO: *La agonía del cristianismo*. Madrid. Es- pasa-Calpe. Col. Austral, pp. 103-104.

(3) MIGUEL DE UNAMUNO: *Idem.*, p. 107.

(4) GUILLERMO FRANCOVICH: *Ensayos pascalianos*. Sucre, Bolivia. Im- prenta Universitaria, 1979, 173 pp.

(5) GUILLERMO FRANCOVICH: *Pascal. Su filosofía. Su concepto de la justicia*. Publicado en la «Revista de la Universidad de Chuquisaca» número 1. Sucre, 1927.

Aceptado Pascal como filósofo, su filosofía tiene un mérito indiscutible: haber elevado a rango filosófico la *Voluntad* y el *Sentimiento*, reputados hasta entonces como simples cualidades de rango teológico. Así se explica la resonancia pascaliana en filósofos contemporáneos tan disímiles como Nietzsche, Kierkegaard, Bergson, Husserl, William James, Unamuno, Dilthey, Blondel, Marcel, Sartre, etc.

PASCAL Y LOS NO CREYENTES

Si el cristianismo de Pascal constituye la inspiración de su pensamiento y unifica su perspectiva del mundo y del hombre, cabe entonces preguntarse: ¿qué sucede cuando un lector no cristiano se enfrenta a los textos de Pascal?

Una profunda y seria respuesta ha sido dada por filósofos marxistas como Lucien Goldmann (1913-1970) y Henri Lefebvre (1901).

Goldmann, citado por Francovich, aplica el concepto lukacsiano de «visión del mundo» al análisis de la obra de Pascal (6).

El filósofo rumanofrancés establece la existencia de una estructura intelectual práctica y afectiva, la *visión trágica*, opuesta a la espiritualidad y al misticismo. Dicha estructura constituye, en la historia de la conciencia occidental, la transición de los individualismos racionalista y escéptico al pensamiento dialéctico.

En cuanto a Henri Lefebvre, éste coincide curiosamente con Jorge Luis Borges al considerar a Pascal como artista y no como filósofo (7). «Un poeta perdido en el tiempo y en el espacio», dirá Borges de Pascal (8).

PASCAL Y SU EPOCA

El libro de Francovich evade, de manera manifiesta, el análisis histórico y cultural de la época de Pascal: las relaciones sociales y económicas, las instituciones políticas y religiosas, el desarrollo cultural y científico, etc. Esta omisión disminuye, al parecer, las excelencias del libro que comentamos.

Sin salirse de la órbita del pensamiento cristiano, bueno hubiera sido que Francovich examinara el pensamiento de Pascal desde el centro mismo de la controversia política, religiosa, científica y filosófica de su tiempo. Así nos explicaría la discordancia de la obra de Pascal respecto a otros autores de su tiempo; la relación entre la dictadura ilustrada de los cardenales Richelieu y Mazarino y el clasicismo francés, y, finalmente, las disputas entre jansenistas y jesuitas. Vinculado al círculo jansenista de Port-Royal, Pascal escribe, como se sabe, sus *Cartas provinciales* en contra de la casuística jesuítica (9).

(6) LUCJEN GOLDMANN: *Le due caché*. París. Editions Gallimard, 1955. (Traducido al español con el título de *El hombre y lo absoluto*, versión de Juan Ramón Capella. Barcelona. Ediciones Península, 1968.)

(7) HENRI LEFEBVRE: *Pascal*. París. Nagel. 1950-1955, 2 vols.

(8) JORGE LUIS BORGES: *Otras inquisiciones*. Madrid. Alianza Editorial, 1976, p. 98.

(9) Se ha discutido bastante sobre si Pascal debe ser considerado jansenista. Hay quienes opinan que sí, como Robert G. Escarpit, y hay quienes piensan, como Maurice Blondel, que «su jansenismo es superficial, de prestado, ocasional, equívoco...» e inclusive creen que existe un Pascal antijansenista. (Cf. ROBERT G. ESCARPIT: *Historia de la literatura francesa*. México. Breviarios del FCE, 1965, página 43. BLONDEL, UNAMUNO y otros: *Etudes sur Pascal*. París. Armand Colin, 1923; véase el artículo de Blondel, «Le jansenisme et l'anti-jansenisme de Pascal».)

LOS «ENSAYOS PASCALIANOS»

Pero ¿qué son los *Ensayos pascalianos*, de Guillermo Francovich? Una especie de laboriosa hermenéutica, en el sentido que le han dado Dilthey y Heidegger a esa disciplina filosófica. En otros términos, un intento de explicación o interpretación del pensamiento de Pascal. Para esta labor de exégesis, Francovich fija, de antemano, la naturaleza de los textos.

OBRA ABIERTA

Xavier Zubiri nos recuerda que los *Pensamientos* no son una obra terminada ni constituyen un libro compuesto por Pascal. Son notas sueltas (cartas, diálogos, discursos, apuntes) que Pascal «iba acumulando para escribir una apología del cristianismo y tal vez una filosofía anticartesiana. De ahí el carácter no sólo fragmentario, sino indeterminado de casi todos los *Pensamientos*. En rigor, pues, lo opuesto a un aforismo» (10).

Los *Pensamientos* existen, como libro, gracias al empeño y al criterio de sus compiladores y editores. Por eso es justísima la observación de Francovich cuando dice —en el prefacio de su libro— que «la lectura de los *Pensamientos* permite imaginar que hay en ellos posibilidades de más de un plan único». (Hay quien opina que se pueden componer hasta veinte libros diferentes con los mismos manuscritos pascalianos.)

CRITERIOS DE PUBLICACION

A manera de ilustración subrayamos el hecho de que existen tres corrientes metodológicas que caracterizan las ediciones hechas hasta ahora de los *Pensamientos*:

A) *Método del orden lógico*.—Dispone los textos según un orden lógico, por temas y analogías; separa los pensamientos filosóficos de aquellos concernientes a la religión, seguido de algunos capítulos sobre cuestiones diversas. (*Edición de Port-Royal*, 1669-1670; *Condorcet*, 1776; *León Brunschvicg*, 1897.)

B) *Método subjetivo*.—Intenta reconstruir, desde dentro, la obra que imaginamos que Pascal habría querido escribir. (*Edición Prosper Faugère*, 1844; *Jacques Chevalier*, 1925.)

C) *Método paleográfico*.—Respeta los textos según el orden en que se los halló. (*Edición Zacharie Tourneur*, 1942; *Louis Lafuma*, 1951.)

Francovich, es obvio, elige el primer método y toma como base la edición Brunschvicg no sólo por ser la más divulgada, sino porque concuerda con su propio criterio.

LOS ESQUEMAS DE FRANCOVICH

Leídos y meditados los *Pensamientos*, Francovich selecciona tres esquemas que él considera definitivos del pensamiento pascaliano: 1. Pascal y el psicoanálisis. 2. El argumento de la apuesta. 3. Los tres órdenes (los sentidos, la razón y la fe).

(10) PASCAL: *Pensamientos*. Traducción y prólogo de Xavier Zubiri. Madrid. Espasa-Calpe. Col. Austral, 1940, p. 9.

En el primer esquema, Francovich aplica el método «psicocrítico» de Charles Mauron y apela al «mito personal» de Pascal para iluminar la parte del inconsciente en la creación de los *Pensamientos*. También aplica cierto modelo crítico sartriano, basado en el «psicoanálisis existencial», definido por Sartre en los últimos capítulos de *L'Être et le Néant*. Dicha crítica fue empleada por el propio Sartre en sus monografías sobre Baudelaire, Genet y Flaubert.

En el segundo esquema, Francovich realiza un estudio comparativo del argumento de la Apuesta, de hondas repercusiones en el pensamiento contemporáneo: *Si se gana, se gana todo. Si se pierde, no se pierde nada*.

Francovich analiza este argumento comparándolo con el *Manifiesto comunista* y su propuesta final «ante la perspectiva de una revolución comunista. Los proletarios, con ella, no tienen nada que perder, como no sea sus cadenas. Tienen, en cambio, un mundo entero que ganar» (11).

(11) K. MARX-F. ENGELS: *Manifiesto comunista*. Madrid. Editorial Ayuso, 1976, p. 59.

En el tercer esquema, Francovich llega a la conclusión de que existe un Pascal filósofo que «presenta una visión pluralista del mundo y que afirma la primacía del amor en este». En realidad, no se trata sino del esbozo de una teoría pascaliana del conocimiento mediante la cual este «filósofo de la discontinuidad» propone una visión pluralista de la realidad, fundada en tres órdenes de cosas: 1. El orden de la carne (los sentidos). 2. El orden del espíritu (la razón). 3. El orden de la voluntad (la fe).

CONCLUSION

Ciertamente, Guillermo Francovich ha escrito un libro excepcional en el ámbito de las letras americanas. Después de sus libros sobre Rilke, Francis Bacon, Toynbee, Heidegger, Whitehead, Francisco Romero, los filósofos brasileños y Lévi-Strauss, estos *Ensayos pascalianos* constituyen la culminación de una vida dedicada a dignificar el quehacer filosófico en un país más conocido por sus convulsiones políticas que por su actividad intelectual.

PEDRO SHIMOSE

LA EVOLUCION DE LA NOVELA BAROJIANA

MARY LEE BRETZ: *La evolución novelística de Pío Baroja*. Ed. Porrúa. Madrid, 1979.

Hay gentes (no es adecuado llamarlos críticos) que tienen una idea cuadrículada del hombre, como si de una máquina se tratase, incapaz del más insignificante cambio ideológico a lo largo de su vida; tal esquema lo aplican al estudio de la literatura, que, en consecuencia, aparece historiada como la sucesión de unos escritores cuya obra revela una sorprendente uniformidad de pensamiento. Para apoyar sus argumentos no dudan en citar textos de aquí o de allá, sin atender si fueron escritos cuando el autor había cumplido ya setenta años o apenas contaba cinco lustros. De aquí a los tópicos, a los conceptos falsos pero repetidos hasta la saciedad, hay sólo un paso.

Baroja es pintado siempre como un tipo maniático, profundamente pesimista, carente de humor y desaliñado en su estilo. Sorprende —molesta incluso— que haya quien descubre detalles, palabras, novelas enteras, que contradigan estos clichés al uso.

Mary Lee Bretz no ha pretendido sino demostrar lo que enuncia el título de su libro: que un examen cronológico de la novelística barojiana revelaría una evolución estilística e ideológica hasta ahora negada.

Estudia la producción del vasco entre la publicación de *Vidas sombrías* (1900) y *La sensualidad pervertida* (1920). La fecha límite no es arbitraria: «Aunque la tendencia a experimentar con nuevas formas literarias no desaparece nunca en Baroja, a partir de 1920 se dedica por lo general a una labor de consolidación».

Divide estos años en siete períodos: en busca de una orientación (1900-1901), primeros ensayos psicológicos y noventayochistas (1902-1903), primeros estudios sociales (1903-1905), época nihilista (1905-1907), los temas de la acción y la contemplación en la novela de plenitud (1908-1912) y, por último, los primeros volúmenes de las *Memorias de un hombre de acción* y la etapa autobiográfica (1912-1920). La clasificación resulta muy útil desde el punto de vista que aquí se estudia la narrativa de Baroja, pero parece poco rentable para su entendimiento global. Quizás sería mejor agrupar esos períodos en otros de mayor amplitud, del tipo: etapa de formación (1900-1905), época nihilista (1905-1907) y de plenitud (1908-1920).

En los primeros libros del vasco descubre una desorientación ideológica y artística, que le lleva a dar bandazos desde el utopismo a la postura escéptica luego tan característica; cierta «religiosidad vaga» y una inclinación estética por la religión, que se simultanean con apuntes anticlericales; los recursos modernistas, que

contrastan con un realismo subjetivo de índole impresionista; en cuanto al género, acude al cuento en *Vidas sombrías* (1900), «sigue la tradición dramática española» en *La casa de Aizgorri* (1900) en intentar una novela de estructura abierta con *Las aventuras, inventos y mixtificaciones de Silvestre Paradox* (1901).

A partir de entonces, escribir dejará de ser un motivo de diversión para convertirse «en una vocación seria». *Camino de perfección* (1902) y *El Mayorazgo de Labraz* (1903) representan un intento más coherente de investigación psicológica y social, «un avance hacia la realidad».

La lucha por la vida (1903-1905) abunda en el uso de la novela abierta y recurre a la prosa gris para reflejar la realidad caótica y multiforme. Tres motivos muy repetidos en su obra, antes sólo apuntados someramente, aparecen estudiados en esta trilogía con mayor detenimiento: la distinción entre el hombre individual y el hombre-masa, la concepción relativista del ser humano («semi-ángel, semi-bestia», como dice Mary Lee Bretz) y el conflicto acción-sentimiento, del cual depende una popular figura de la novela barojiana: el hombre de acción.

El final descorazonador de *Aurora roja* (1905) preludia la etapa nihilista, presidida por el deseo de evasión, que se observa incluso en la ambientación de *La feria de los discretos* (1905), *Paradox, rey*, *Los últimos románticos* (1906) y *Las tragedias grotescas* (1907), una situada en la Córdoba decimonónica, otra en la selva africana y las últimas en París; los personajes pierden toda caracterización individual, salvo cuando son caricaturizados, y en el estilo hay fuertes contrastes, que van del lirismo sentimental hasta la sátira más cruda.

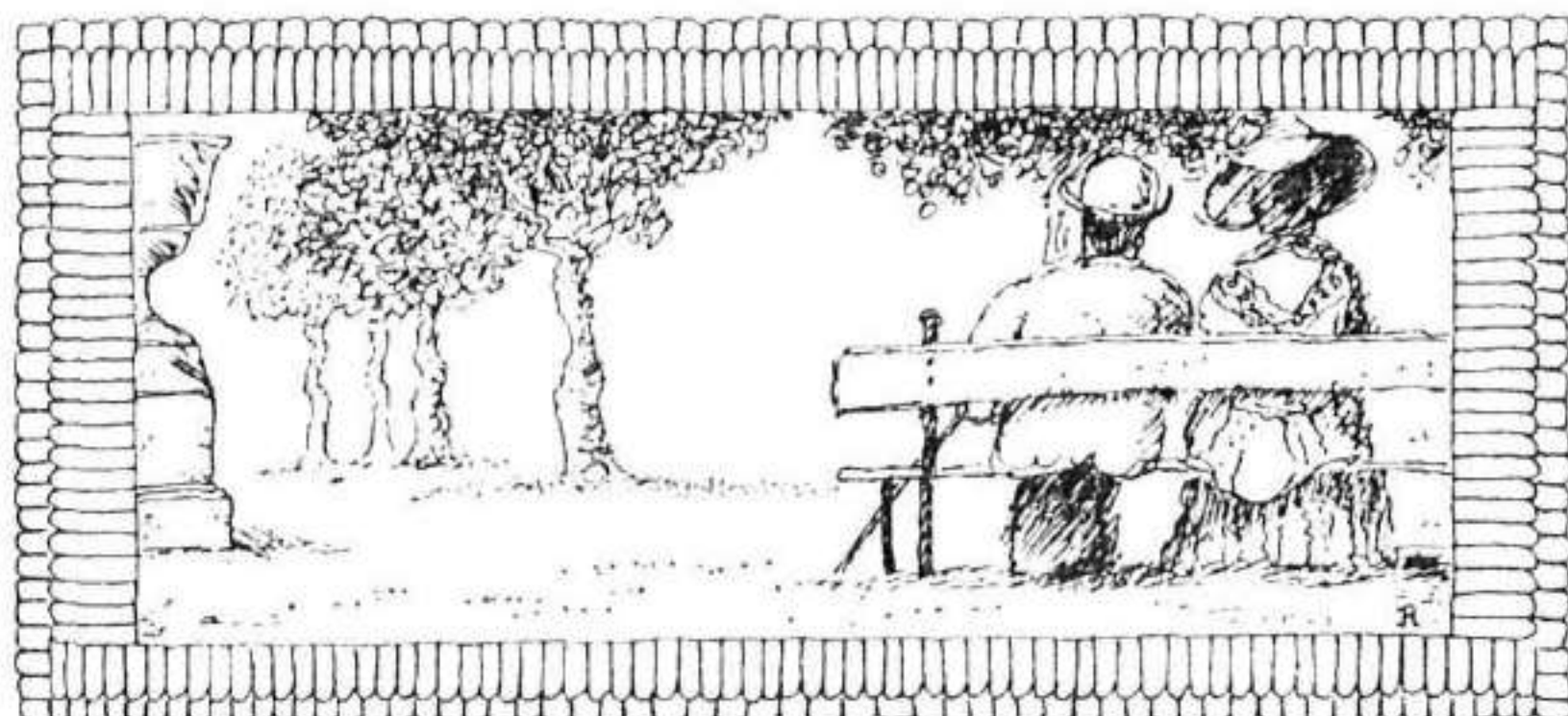
Las tragedias grotescas, en cambio, descubren cierto vitalismo que recuerda sus primeras obras; ya no cree necesaria gratificación alguna, porque «la lucha misma dignifica». Entonces «escribe sus obras más conocidas y mejor logradas»: *La dama errante* (1908), *La ciudad de la niebla y Zalacáin el aventurero* (1909), *César o nada*, *Las inquietudes de Shanti Andia* (1910), *El árbol de la ciencia* (1911) y *El mundo es así* (1912). Vuelve a estudiar el conflicto acción-sentimiento, dando en las cuatro primeras «mayor importancia al tema de la acción», mientras que «el sentimentalismo se considera elemento perturbador y causa del fracaso»; en las otras tres «el énfasis cae sobre la sensibilidad emotiva y es el anhelo irrealizable de la vida activa que impide la felicidad».

El autobiografismo creciente de estas últimas novelas desemboca en un profundo autoanálisis, que desarrollan *Juventud, egolatría* (1917) y *La sensualidad pervertida* (1920), lo mismo que el pesimismo progresivo le lleva otra vez al deseo escapista, que caracteriza a las *Memorias de un hombre de acción*.

El voluminoso trabajo de Mary Lee Bretz, en fin, logra su propósito. Además, su impecable metodología y la disciplina de estudio que conlleva, son otros motivos de encomio. Todas y cada una de las obras de Baroja son analizadas en cinco apartados: «las ideas estéticas, la técnica narrativa, la caracterización de los personajes, el fondo ideológico y el estilo», lo cual permite a Mary Lee Bretz sacar conclusiones precisas en tan primordiales aspectos y de esa manera tratar de «resolver la disensión crítica», comprobar «que bastantes de las contradicciones atribuidas a Baroja no son sino el resultado de un desarrollo», y de paso organizar su producción «de un modo que aclara mejor su sentido y su valor artístico».

Quisiera hacer, para terminar, un par de observaciones, que en nada devalúan el valor que se ha reconocido a este trabajo. Primera, la escasa utilización de las memorias de Baroja, que pudieran haber desvelado algunos detalles adicionales. Segunda, lo que entiendo como incompreensión de *Las inquietudes de Shanti Andia*, que junto a *Zalacáin el aventurero* y otras novelas, le habría ayudado a interpretar el debatido problema del orgullo vasco en Baroja.

MANUEL CAMARERO



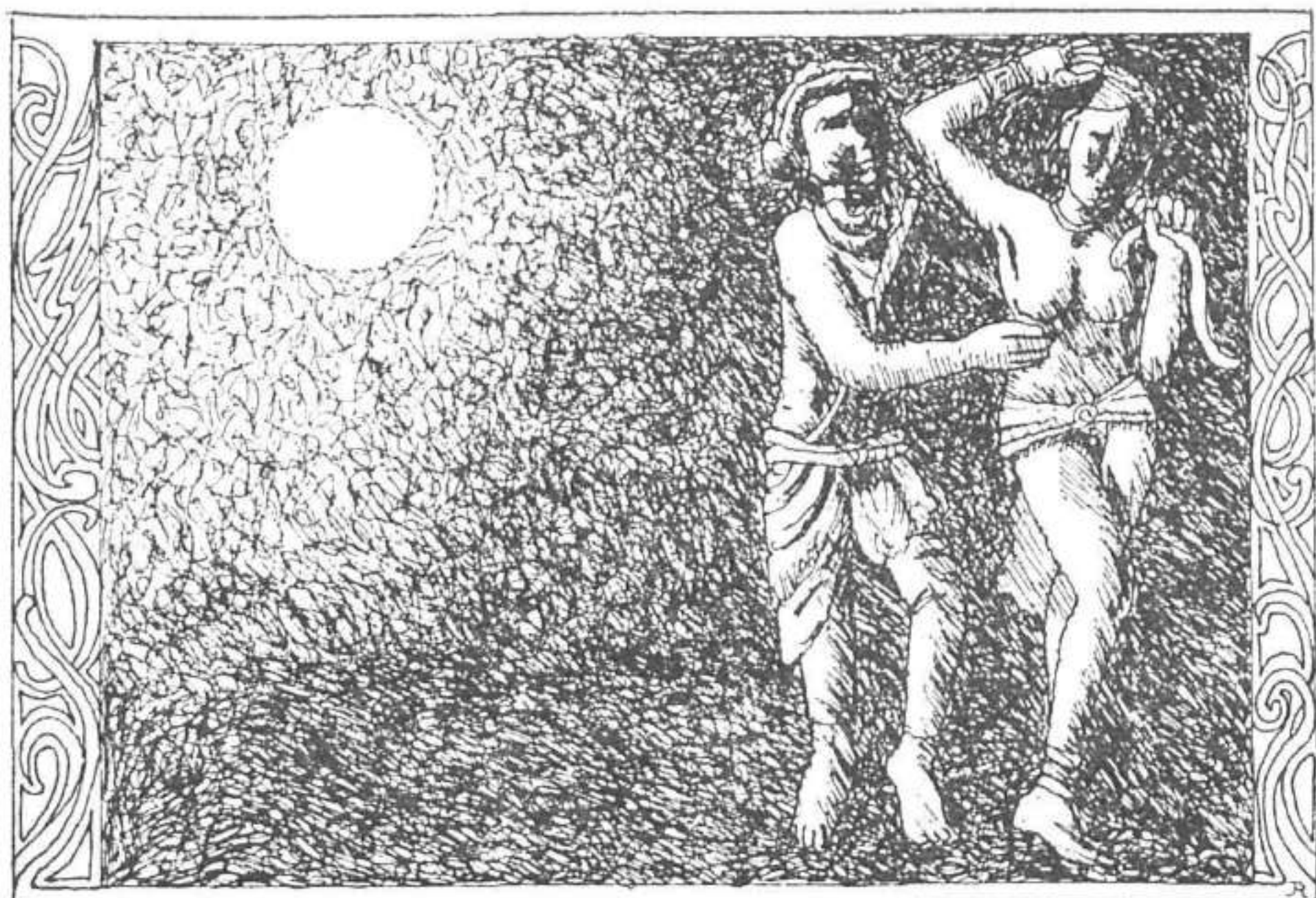
LA "POESIA E PROSA" DE EUGENIO DE ANDRADE EN LA BIBLIOTECA DE AUTORES PORTUGUESES

En la *Poesía e prosa* de Eugénio de Andrade que se publicó, en abril de 1980, en Lisboa, en la Biblioteca de Autores Portugueses, patrocinada por la Secretaría de Estado para la Cultura del vecino país y por la Fundación Gulbenkian, se recogen, además de los libros de poesía de este maestro de la lírica portuguesa, diversos textos en que el mismo expone (con la viveza e ironía que le son características) sus opiniones sobre el quehacer poético. A través de ellas se perfila una compleja imagen de poeta que es a la vez artesano en la ejecución de su obra y mago en su manipulación, escriba que anota los mensajes del cosmos y profundo analista de sí mismo a través de la palabra escrita. Como conocedor exacto de su proceso creador, habla Eugénio de Andrade de su conciencia de obrero trabajador («la misma con que mi abuelo podaba los olivos») y de la dificultad con que compone sus poemas «sílabas a sílabas», pero también se refiere al impulso poético como a un esfuerzo en la captación de una musicalidad determinada exterior al poema y dice, en *El sacrificio de Ifigenia*, que «en el principio es el ritmo; un ritmo sordo, espeso, del corazón y del cosmos —¿quién sabe dónde empieza uno y dónde acaba el otro?—. Desprendidas de no sé qué limbo, las primeras palabras surgen trémulas, inseguras, tanteando en la oscuridad, como buscando un tenue, difícil, amanecer. Una palabra, de súbito, brilla, y otra, otra más. Como si unas llamasen a otras, empiezan a aproximarse, dóciles; el ritmo es su lecho; allí se funden en un encuentro nupcial, o apenas se tocan en el intercambio de una confianza breve, cuando no se repelen, crispadas de odio o de aversión, para regresar a la noche más opaca. Una música todavía sin nombre empieza a subir, algo empieza a tomar cuerpo y figura, a respirar, a moverse, a afirmar su existencia y con ella la del poeta, y ambos se yerguen en una transparencia común, hasta ser canto claro y hondo: voz de hombre. La llamada simbolista de la música extra-sensible se transforma aquí en una exigencia física, siguiendo un proceso que es peculiar a nuestro poeta, perenne metamorfoseador de los sentimientos en sensaciones, tal vez por el temor de que los sentimientos le conduzcan a catástrofes sin sentido, cuando lo que él desea más ardientemente es conocer el sentido de cada cosa y organizar en torno suyo un mundo que pueda reducirse a la precisa materia de los cuatro elementos

(«Así me gustaría el poema:
tembloroso de luz, áspero de tierra,
rumoroso de aguas y de viento»),

que son la cifra de todos los significados posibles y no necesitan ser examinados, sino simplemente reconocidos, hallados en el proceso de descubrimiento de sí mismo a que debe someterse el poeta porque «el acto poético es el empeño total del ser en su revelación. Este fuego de conocimiento, que es también fuego de amor, en que el poeta se exalta y se consume, es su moral. Y no hay otra», como dice un párrafo del texto *Poética*. Empeñada en este tipo moral de revelación, la poesía de Eugénio de Andrade es un largo proceso de purificación de los accidentes de sus vivencias sentimentales y de reducción a las esencias de su significado con el resultado de conseguir un agudo análisis introspectivo y sublimador de la pasión a través del que se llega a una fusión con el universo que es de un tipo muy pagano. Las experiencias, decantadas y vertidas en poemas breves de exquisita musicalidad, consiguen una expresión que es a la vez directa y alusiva (a medio camino entre lo testimonial y lo hermético) y es producto de una tensión creadora que se adivina extremadamente exigente y que se esfuerza por usar los signos externos de los fenómenos naturales como lenguaje de las aspiraciones humanas más profundas, estableciendo un plano significativo en que reina una total complicidad entre el hombre y el universo.

La proyección de los sentimientos sobre la naturaleza, el uso de los *signa* que es connatural a toda poesía resulta un rasgo de estilo tan continuo en la andradiana y se combina tan estrechamente con la elisión del mundo referencial individualizado, que sobrepasa con mucho la condición de ornato y se transforma en un metalenguaje cuyo discurso emana de un concepto previo y lúcido de asimilación entre el hombre y el universo. Un universo, por lo demás, representado por los elementos rurales familiares en la infancia del poeta (transcurrida en Monfortinho, en la raya con Extremadura) y por los cotidianos de la vida urbana o veraniega, a través de los cuales se proyecta, oblicuamente, el motivo mayor de esta poesía, que es el de la pasión amorosa o la añoranza del amor: del amor maternal o del amor-pasión en sus distintas fases de deseo, placer y desengaño, y se repite desde *As mãos e os frutos* (1948), hasta *Memoria doutro rio* (1977), pasando por *Os amantes sem dinheiro* (1949), *As palavras interditas* (1951), *Até amanhã* (1956), *Coração do dia* (1958), *Mar de setembro* (1963), *Ostinato rigore* (1965), *Obscuro domínio* (1971), *Véspera da água* (1973), *Limiar dos pássaros* (1975) y *Escrita da terra* (1978). Con Eros y la presencia de la madre muerta comparten la inspiración las memorias de los años infantiles, la preocupación por el quehacer poético y las impresiones de viajes y lugares. Se trata, ciertamente, de temas sencillos y personales, nunca trascendentes en sí mismos, a manera de instantáneas de la vida del hombre que lo reflejan, no como ser individual, sino genéricamente como ser terrestre en profunda comunión con todos los otros seres. Así, el amor va repitiendo su ciclo (con amantes sin nombre ni rostro que se caracterizan por los paisajes de mar, bosque o ciudad a que su recuerdo está unido) con la regularidad del ciclo de las estaciones, y la madre muerta va deshaciéndose lentamente en los paisajes conocidos, olvidándose de respirar, llegando a ser sólo recuerdo. El poeta acepta este ritmo de la vida con abandono total a una fatalidad cuyo cumplimiento se realiza dentro del orden natural, y lo traduce en versos de musicalidad alimentada en las fuentes de los cancio-



neros peninsulares de la Edad Media y en un lenguaje que fue primeramente simbolista, heredado tanto de sus antecesores inmediatos en la poesía portuguesa (especialmente de Teixeira de Pascoaes, del Pessoa del *Cancionero* y Antonio Botto) como de los maestros franceses de la escuela (sobre todo de Verlaine y Rimbaud de quienes hay huellas muy precisas en libros como *Los amantes sin dinero* y *Las palabras prohibidas*) y del lorquiano *Romancero gitano*, cuyo descubrimiento tanto le impresionó e influyó en la primera fase de su obra —ahora casi totalmente rechazada y de la que solamente se incluyen diez composiciones en *Poesía e prosa*, bajo el título de «Primeiros poemas», y con la intención de no ocultar sus orígenes—, pero que se convierte en concreto y sobrio, organizado alrededor de un eje narrativo que elude, sin embargo, la narración mediante reiteraciones paralelísticas y glosas de lo referencial apuntado esquemáticamente. En este proceso de transformación del lenguaje simbolista de los primeros poemas y su adecuación a las necesidades expresivas propias es donde creo que se encuentra el momento de influencia en la poesía de Eugénio de Andrade de nuestra generación del 27 que señalan los historiadores de la literatura portuguesa Oscar Lopes y Antonio José Saraiva, en cuanto los poetas del 27 estaban empeñados en la misma transformación del lenguaje simbolista y su adaptación al tratamiento de temas cotidianos mediante una reducción del vocabulario a una órbita familiar que no dejase de preservar las formas populares derivadas de canciones y romances. Pero, además de la influencia de la poesía española (clásica y moderna, por la que nuestro poeta ha sentido siempre singular predilección), actúan en la fijación del lenguaje andradiano la atracción por la brevedad sintética y aforística de la poesía oriental (especialmente del hai-kai, de cuya técnica hay bastantes muestras en distintos libros, incluso en algún caso bajo el título de «Hai-ku») y la directa expresividad de la lírica griega arcaica, tan afín al poeta en la sencilla manifestación del eros y la exaltación de las sensaciones corporales, por cuyo amor habría de llegar a la magnífica traducción de Safo publicada en Oporto en 1974.

En todo caso, una característica esencial de la poesía andradiana es la de no pretender abrir espacios en

la percepción para aprehender las realidades extra-sensibles, sino, por el contrario, asumir que todas las posibilidades de la percepción están presentes en el descubrimiento de las propias sensaciones. De acuerdo con ello, el poeta hace de las variaciones de su estilo (realizadas muy lentamente, con giro casi imperceptible a través de toda su obra) una búsqueda consciente de distintos ángulos para enfocar el mismo mundo y distanciar su palabra de la tumultuosidad de sus sentimientos, pero sin alejarla hasta el punto de que pueda perder su función testimonial de actitudes vitales muy poco concordes con la moral burguesa tradicional y conservadora de la sociedad dentro de la cual ha escrito y escribe. Para este distanciamiento se sirve con gran virtuosismo de la técnica aprendida en los cancioneros (más evidente en *Primeiros poemas* y en *As mãos e os frutos*), modificada primero por una visión impresionista y luego por la incorporación de procedimientos surrealistas (sobre todo en *Véspera da água* y *Limiar dos pássaros*), pasando por fases de expresión más directa, como *Mar de Setembro* y *Ostinato rigore*. Son maneras que no se excluyen por completo la una a la otra en los respectivos libros, sino que, en general, pueden encontrarse alternadas en la mayoría de ellos (lo que es un episodio más de la percepción cíclica del mundo y la palabra que se da en nuestro poeta), y una muestra de la primera de ellas podría ser el poema siguiente de *As mãos e os frutos*:

*Quando em silêncio passas entre as folhas
uma ave renasce de sua morte
e agita as assas de repente;
tremem maduras todas as espigas
como se o próprio dia as inclinasse,
e gravemente, comedidas,
param-se as fontes a beber-te a face.*

La transferencia de los propios sentimientos a la naturaleza que, en presencia de la persona amada, se conmueve y agita, la resurrección del ave, el temblor de las espigas y el movimiento de las aguas son modos sinecdóticos de larga tradición cancioneril que tejen un plano alegórico (de tipo bucólico: la acción sobre la naturaleza de la virtud que emana la presencia del amado) y, además, puede tener —y tiene— una segunda lectura en clave erótica porque, en el lenguaje andradiano, palabras como *hojas*, *aves*, *espigas* y *fuentes* se usan con frecuencia en la referencia a los contactos entre dos cuerpos que se aman (el poeta gusta de referirse al «cuerpo como tema de sus reivindicaciones), y estos significados secundarios, en el contexto de una obra declaradamente orientada hacia el erotismo, no pueden ser menospreciados.

En *Mar de Setembro*, que es uno de los libros de expresión más directa y que para el lector español tiene —aparte de sus valores propios— el interés anecdótico de haber tenido al Cantábrico de las costas vascongadas como inspiración, según lo prueban las ocasiones en que los nombres de Guernica, Laga, Bermeo, Ibaranguena aparecen en sus páginas, junto al uso de adjetivaciones como «azul-bilbau», «azul-cantábrico», etc.; hay una fusión muy estrecha entre formas cancioneriles (de estribillos y paralelismos, o enunciaciones en segunda o tercera persona de los sentimientos propios) con recursos posteriores a la poesía su-

realista, como el de la enumeración caótica, todo ello orientado hacia la elisión del objeto más directo o la desaparición del poeta como foco central de la atención en los pasajes de su vida en que directamente piensa. Así, en el poema que da nombre al libro (que es una cancioncilla de versos pentasílabos y heptasílabos asonantados de vez en cuando) el poeta evoca visualmente un paisaje marino donde dos cuerpos se aman y son felices sobre la arena, pero del que él mismo se mantiene alejado y espectador:

*Tudo era claro:
céu, lábios, areias.
O mar estava perto,
fremente de espumas.
Corpos ou ondas:
iam, vinham, iam,
dóceis, leves-só
ritmo e brancura.
Felices, cantam,
serenos, dormem;
despertos, amam,
exaltam o silêncio.
Tudo era claro,
jovem, alado.
O mar estava perto,
puríssimo, doirado.*

En «Letania con teu rosto» (del mismo libro), que es una enumeración de elementos que sugieren amor al poeta («barco en que las banderas son todas alegría», «agua súbita», «bosque próximo», «pan con sabor a sol», «espejo de la tierra», «madre ardiente», «melancolía», etc.), el rostro que es objeto del recuerdo no se menciona, mientras que en los casos en que la experiencia recordada es identificada directamente con el poeta y el amante mediante el uso de la primera y la segunda personas verbales dentro de un contexto interpelativo, es la experiencia misma la que se esquivo, recurriendo a símbolos y metáforas cuyos referentes pertenecen a las circunstancias que rodean al amor. «Arima» (palabra que en vascuence significa «alma») dice:

*Uma gaivota-dizes.
Sim, uma gaivota
passa distante, e arde.
O teu rosto é azul,
e contudo está cheio
do oiro da tarde.
Uma gaivota.
Alma do mar e tua,
abandona-se à luz.
E na boca nem eu sei
se me nasce o coração,
ou é a lua.*

La gaviota que pasa distante y es «el alma del mar y tuya» provoca una emoción («en la boca ni yo sé / si me nace el corazón, / o es la luna») que une, con una lógica de causa y efecto, los elementos de la naturaleza con las propias sensaciones de un modo que reúne la sugerencia de tipo impresionista al laconismo del haikai. Y, para mencionar un ejemplo más

de este libro, en «Un nome», que es un poema político y está dedicado a Guernica, el poeta se acerca al nombre de la famosa ciudad describiendo una curva elíptica en la hilación de las varias razones que le mueven a esgrimirlo como una bandera y que nacen en el ámbito estrictamente privado («el color de tus ojos», «la luz donde me echo») y van haciéndose cada vez más objetivas («el odio, el amor con que toqué las piedras desnudas», «las adelfas / cuando las adelfas de estas calles pueden saber a muerte») hasta llegar a ser claramente alusivas a las circunstancias de opresión política que el árbol de Guernica ha significado: «la sangre violada / y limpia e inocente», «por un árbol, / un solo árbol».

Pero incluso en *Mar de Setembro*, donde la anécdota vital es obvia e importante, su esquematización y desviación hacia el entorno pone de manifiesto su condición de símbolo: en realidad, el amor, con todas sus ocasiones, no es en la poesía de Eugénio de Andrade sino un fantasma pasajero en que se vierte la necesidad expresiva de una personalidad profundamente atraída por las fuerzas vitales del universo dividido en dos mitades claramente identificables con el principio masculino y el femenino, que afloran al lenguaje en la larga serie de referencias (metafóricas o no) al agua y al viento, por un lado, y a la tierra, por otro, y que comportan respectivamente el poder de fecundación, la aventura y el riesgo, y la busca de seguridad, protección y compañía. En esta perspectiva, la imagen arquetípica de la madre no se circunscribe a la terrenal y concreta madre del poeta, sino que se extiende a la tierra toda (y sus sinédoques *pedras, arena, barro, cal*, etc.), y a la *casa* como expresión de lo satisfactorio y añorado, como se hace evidente en un examen del léxico de esta poesía donde en el amor el poeta dice, por ejemplo: «A *tierra* me sabes, / ... / al calor de las *pedras* / halladas en las dunas (de *Mar de Setembro*); «Amarte así, desvelado / entre el barro fresco y el ardor (de *Oscuro dominio*); o: «el amor que es siempre *arcilla* blanca» (de *Limiar dos pássaros*); o: «soy yo, desde la aurora, / yo—la *tierra*—quien te busca» (*Oscuro dominio*). *Tierra* o *pedra* extienden su significado protector a la poesía misma, que es la continua tabla de salvación del poeta a través de las vicisitudes y las soledades sucesivas, lo único perenne entre las cosas que desaparecen. La poesía es la alternativa de todo amor y la verdadera razón de ser y refugio; por ello, también es *tierra*: «Respiro la *tierra* en las palabras, / en el dorso de las palabras / respiro / la *pedra* fresca de la cal...» (de *Oscuro dominio*); o: «... sin la desenvoltura de muchos, pero sacando partido de los varios accidentes de la *pedra*, que conozco bien, allá voy poniendo sílaba sobre sílaba. Desde la salida a la puesta del sol (de *Memória doutro rio*). En una de las composiciones en prosa de *Vertentes do olhar* habla de sí mismo y de la ciudad donde vive de esta manera: «... Oporto es sólo la pequeña plaza donde hace tantos años aprendo metódicamente a ser árbol, buscando así parecerme a la tierra oscura de mi propio rostro». Y, en el poema «Metamorfose da casa», de *Ostinato rigore*, la añoranza por la seguridad del refugio estable que ha sido transferida de la madre a la poesía a través de la imagen de la casa, es sacudida por el amor al riesgo simbolizado por el viento y el mar, que habrán de unirse con la tierra (*casa / bosque / poe-*

sía) para procurar algún día el descanso final y el silencio:

*Ergue-se aérea pedra a pedra
a casa que só tengo no poema.
A casa dorme, sonha no vento
a delicia súbita de ser mastro.
Como estremece um torso delicado,
assim a casa, assim un barco.
Uma gaivota passa e outra e outra
a casa não resiste: também voa.
Ah, um dia a casa será bosque,
a sua sombra encontrarei a fonte
onde o rumor de água é só silêncio.*

Sería, en fin, largo y propio de otro lugar continuar con el análisis de la poesía de Eugénio de Andrade (sobre la que se ha escrito mucho y que, en la misma edición de la Biblioteca de Autores Portugueses a que me estoy refiriendo, está precedida por un minucioso e inspirado estudio de Oscar Lopes sobre la adecuación entre sus esquemas rítmicos y metafóricos, que prueba la complejidad verdadera de su sencillez aparente). Mi intención ha sido, aquí, la de señalar la publicación de su obra reunida que me parece digna de ser muy tenida en cuenta entre nosotros, tanto por su gran interés como lenguaje en que se funde lo testimonial con lo depuradamente poético como, por otra parte, por la intensa presencia de los motivos españoles que se dan en sus páginas de poesía y en las de crítica y recuerdos: empezando por los escuchados a su madre sobre su abuela materna, que era del pueblo cacereño de Valverde del Fresno, y las temporadas infantiles pasadas junto a ella, y siguiendo por los primeros que él conserva de los contrabandistas españoles que cruzaban hasta Monfortinho y a los que su madre compraba las sandalias blancas y leves que él habría de llevar en los veranos. Más tarde, en Lisboa, en el verano de 1940, fue cuando, a través del bailarín andaluz Pepe Montes entró en contacto con la poesía de García Lorca («Entonces sabía de nuestros vecinos lo que es costumbre saber: El Quijote, el Romancero, San Juan de la Cruz y Góngora. Sólo un nombre más: Gustavo Adolfo Bécquer», dice en «Lembrança de Lorca para Pepe Montes»), con la que quedó deslumbrado: «Era su mundo dionisiaco, terrestre, elemental, turbio, poseído de muerte, en una palabra: trágico, lo que allí, delante del Tajo o a lo largo de la avenida de la Libertad, me marcaba indeleblemente. En las noches cálidas de junio a julio las figuras enteras de Antoñito el Camborio, de Juan Antonio el de Montilla, de Soledad Montoya, de Tamar, se plasmaban en un 'largo perfil de piedra'. Aquella gente, 'con el corazón

en la cabeza', me abría las puertas de España. Para siempre.» Desde entonces, las lecturas de poesía española y los sucesivos viajes a esta tierra donde trabó amistad con nuestros poetas de hoy: Vicente Aleixandre, Angel Crespo, José Luis Cano, Gabriel Celaya, José Corredor Matheos, Fernando Quiñones, Antonio Gala... Con Luis Cernuda mantuvo una correspondencia que no hace mucho ha editado Angel Crespo en Olifante, y por Antonio Machado siempre ha manifestado una admiración grande. Ha traducido a Lorca (del que se han hecho ediciones en portugués en 1946, 1968 y 1970), poemas de Juan Ramón Jiménez, de Machado, de Luis Cernuda y de Angel Crespo; encabeza con unos versos de Machado su *Até amanhã* («un corazón solitario / no es un corazón»); con versos de Miguel Hernández, *Escrita da terra* («Después del amor, la tierra, / después de la tierra, todo»), y *Ostinato rigore* con otros del romance del Conde Arnaldos («Yo no digo mi canción / sino a quien conmigo va»). Ha escrito sobre Lorca, sobre Rosalía de Castro... Y de todo ello, de sus vivencias literarias y no literarias, ha ido tomando acá y allá algunos giros de lenguaje que engarza en su propia poesía como pequeños trofeos o recuerdos con los que se ha encariñado (por ejemplo, el «de perfil» lorquiano, que usa en distintas ocasiones, como en la *Elegía a Ché Guevara*: «... Atado ao silencio, o coração ainda / pesado de amor, jazes de perfil, / escutando, por assim dizer, as águas / negras de nossa aflição...»), o la disyunción igualadora del tipo «água ou amor», «mar a pique ou luz», de tradición gongorina y tan característica de la poesía de Vicente Aleixandre, a quien, por otra parte, escribió un poema en 1952. En algunos casos ha usado en sus poemas el esquema de construcción en ovillo de *La plaza tenía una torre*, de Antonio Machado, que en *Da palavra ao silencio* señala como un modelo; hay momentos de sus canciones que recuerdan la luminosa objetivación del *Cántico*, de Jorge Guillén; «Os animais», de *Oscuro dominio*, y el verso final de *Sinais de outro verão* («e sempre ficam sinais») parecen una alusión al primer Angel Crespo. La también «Noite transfigurada», de *As mãos e os frutos*, hace pensar en la *Noche oscura*, de San Juan de la Cruz, pero tanto en este caso como en los otros se advierte con claridad que los elementos procedentes de la poesía española están deliberadamente elegidos en ella por el poeta portugués e incorporados a la suya por puro afecto y gusto, sin que ello quiera decir que no existan entre la poesía de Eugénio de Andrade y la española otro tipo de influencia de los que se ha ocupado la crítica, pero en los que no ha sido mi intención entrar.

PILAR GOMEZ BEDATE

DE LOS SIEMPRE INQUIETANTES PRESOCRATICOS

EL RIO DE HERACLITO

La imagen heraclítea del río, célebre y popularizada, ha creado otro río de tinta, una neurosis interpretativa y un clima polémico de largo alcance. Por esta razón las posibilidades de exégesis que ofrece en la actualidad son mínimas. Heráclito, básico en los inicios de la tradición filosófica occidental, es como un grano de trigo en medio de un reguero de hormigas hambrientas y, además, un reguero de hormigas erudito,

paciente y sapientísimo, que discurre incesante por el enigmático valle de la filosofía «no escrita», maneja los reducidísimos fragmentos de Heráclito el *Oscuro* «capturados» mediante tarea de expurgo en citas de otros autores: Plutarco, Diógenes Laercio, Estrabón, Sexto Empírico, a veces de segunda o tercera mano, fragmentos estudiados, interpretados, ideologizados, analizados al detalle mínimo y que, de súbito, el noble reguero acaso se detiene estupefacto porque no hay acuerdo —es un ejemplo— entre la traduc-

ción literal de una palabra griega y el auténtico significado que pudiera tener en el contexto de su formulación arcaica.

Toda la obra conocida de Heráclito cabe en la extensión de un artículo de periódico de los que leemos presurosamente por la mañana, ya anulados en el caudal informativo. Toda la obra conocida escrita sobre Heráclito no cabe en una biblioteca de grandes proporciones.

Quizá un contraste de esta especie fue el que le indujo a Borges a decir (Borges procede, como una reencarnación o como un dulce anacronismo lúdico de la atmósfera sentenciosa y aforística gestada por la antigüedad clásica) que le parecía «desvarío laborioso y empobrecedor el de componer vastos libros, el de explayar en quinientas páginas una idea cuya perfecta exposición oral cabe en pocos minutos» (prólogo a *Ficciones*).

Al profano curioso (uno de ellos soy yo) le causa desesperanza el vaivén de las interpretaciones, la profundidad de la controversia y la irrelevancia de acuerdos prácticamente indiscutibles, según ocurre de manera notoria con Heráclito, recíproco de una turbamulta de enjuiciamientos tales como pan-teísta, sensualista, empirista, racionalista, idealista, pesimista, optimista, a veces claramente contrapuestos y quizá excluyentes. Anota con prudencia F. M. Cornford: «No debe resultar imposible clasificar su temperamento y decidir, con razonable certeza, que no habría podido sostener algunas de las doctrinas que se le atribuyen» (*La filosofía no escrita y otros ensayos*). Indro Montanelli lo consideró decididamente «ateo total», pero se sabe, por otra parte, que Heráclito era acogido con simpatía por los cristianos, mientras que Benjamin Farrington, desde su vertiente marxista, lo trata con cierto desdén. No sólo existe diversidad grande en lo que se ha pensado sobre Heráclito de Efeso, fase interpretativa, sino que el propio pensamiento del filósofo jónico entra en colisión con otros sistemas, siendo el más característico de la oposición el representado por Parménides. Si alguien se toma el laborioso y apasionante trabajo de exponer las controvertidas opiniones sobre el efesino —como ha hecho perfectamente Luis Farré, traductor y estudioso, con recaladas en Diels, Spengler, Kirk, Gigon, Jaeger, una plana mayor matizadora de las primeras versiones dadas por Platón y Aristóteles— no es, naturalmente, sino para intentar el aporte de juicios personales, con lo que la cuestión crece, se complica y no acaba nunca de estar absolutamente censada y lista para el esquema definitivo.

Este problema no es exclusivo de Heráclito y se da en toda la historia del pensamiento que, como parece indiscutible, se justifica por su asedio a la noción de verdad. Una cosa es la noción de verdad y otra cosa es la verdad. La verdad aún no se sabe lo que es, ni siquiera se sabe si existe, puesto que para juzgarla resulta imprescindible pasar por el hombre, por la naturaleza humana, y ésta lo tiñe todo (la célebre constatación de Ortega y Gasset: «El hombre no tiene naturaleza, lo que tiene es historia» —aunque lo mismo se puede decir que tiene las dos cosas, naturaleza e historia— estaba inspirada en Heráclito y esto se ve claro en el razonamiento orteguiano sobre la llamada por Platón «gigantomaquia», el combate entre los dos titanes del pensamiento, Heráclito y Parménides, y concretamente sobre la idea o el descubrimiento del primero acerca del devenir, la fluencia y el cambio continuo) (Ortega: *Sobre la razón histórica*).

Que la verdad sea relativa a la naturaleza, a la historia y a la circunstancia del hombre, con su carga de inconstancia y mutación, de ser y no ser (dijo Heráclito: «No nos podemos sumergir dos veces en el mismo río. Las cosas se dispersan y se reúnen de nuevo, se aproximan y se alejan»), en contra de la posible inmutabilidad eterna del ser, idéntico a sí mismo, halla a Heráclito como el profeta del movimiento que, en la sucesión y la fluencia, engendra lo contradictorio, siendo la contradicción, la lucha de los opuestos, el fundamento de lo que existe: «Es la enfermedad lo que hace agradable la salud; el mal, el bien; el hambre, la saciedad; el cansancio, el reposo.»

En el aspecto de la fluidez y los contrarios no se puede negar identidad entre Heráclito, Lao Tse y Zaratustra, es decir, en toda una evidente tendencia de la filosofía oriental y occidental antigua, que es verdaderamente la fundadora —esta amplia tendencia, no sólo Heráclito como se ha afirmado— de la dialéctica o, mejor dicho, la que descubre la tensión dialéctica en la «realidad», en todo lo que existe y sólo puede ser valorado o reconocido a partir del cedazo de la experiencia humana. De ahí, primero, el hallazgo heracliteo fundamental de que «el sol tiene la anchura del pie humano» (antiguamente, quizá apreciación cosmológica errónea; hoy, metáfora de ribete relativista y poético y, desde luego, anticipadora de la reformulación célebre de Protágoras: «El hombre es la medida de todas las cosas»). De ahí, segundo, el reconocimiento de los opuestos y el cambio («Diversas aguas fluyen para los que se bañan en los mismos ríos» o «entramos y no entramos en los mismos ríos: somos y no somos»), y de ahí, tercero, la necesidad de un tipo de armonía y conciliación («Lo contrario se pone de acuerdo, y de lo diverso la más hermosa armonía, pues todas las cosas se originan en la discordia», o «la sabiduría es una sola: conocer la razón por la cual todas las cosas son dirigidas por todas», o «los hombres ignoran que lo divergente está de acuerdo consigo mismo. Es una armonía de tensiones opuestas, como la del arco y la lira», o «el bien y el mal son uno»).

Por más vueltas que se le dé y por mucho que se haya escrito, cabe deducir —absurda nueva complicación— que la pretendida armonía y el intento de superar los opuestos —las observaciones de Heráclito en este sentido son abrumadoras— no es otra cosa que el reconocimiento prematuro —simultáneo al descubrimiento de la contradicción humana— de que el sol «no» tiene la anchura prevista, que existen otros órdenes de valores superiores y «enjugadores», pero que eso a pesar de todo no elimina la sujeción y las limitaciones polarizadas del hombre conforme a su naturaleza, el sometimiento a otras leyes a las que no tiene por menos que aplicar «su medida», mas en la inteligencia de lo que para el hombre es relativismo, discordia, oposición, constituye armonía e identidad para las órbitas inconmensurables en las que se inserta o en las que está: «Dios es día y noche, invierno y verano, guerra y paz, hartura y hambre, pero adopta diversas formas, al igual que el fuego cuando se mezcla con especias, que toman el nombre de acuerdo a la fragancia de cada una de ellas.»

Si esto fuera así, no habría mucho lugar para sostener la celeberrima antítesis Heráclito-Parménides, el primero como representante del relativismo y la mutación y el segundo como adalid de lo absoluto y lo estable. La armonización de los contrarios en Heráclito equivale a lo absoluto de Parménides.

El «río de Heráclito» son sus imágenes de la fluencia representada por las aguas y lo que el propio filósofo jónico arrastra a través de la historia, la bibliografía, la incertidumbre del fragmentarismo, la intuida gran profundidad oracular, el aserto solemne de iniciador (*), las especulaciones posteriores, el aroma de la misteriosidad amasada en el devenir y la duda («El tiempo es un niño que juega con los dados; el reino es de un niño»), y quizá la primera conciliación entre el raciocinio y una cálida sutileza poética adobada en el énfasis de las viejas culturas: «El hombre prende una luz para sí mismo durante la noche, cuando ha muerto, pero todavía vive. El soñador, cuya visión ha sido suprimida, ilumina desde la muerte; el que está despierto ilumina desde el ensueño.»

LA TORTUGA DE ZENON

Parménides afirma en su poema: «Hay que decir y pensar que el Ser existe, ya que es a El a quien corresponde la existencia» (*Sobre la Naturaleza*), que «el Ser es y el No-Ser no es» y que «el Ser es increado e imperecedero, puesto que posee todos sus miembros, es inmóvil y no conoce fin». El Ser es un todo continuo e inmutable que no tiene ni principio ni fin.

Entre esta madrugadora «descripción» de la suprema identidad, que sugiere principio y sentido divinos, a Dios en suma, que no desciende a las tribulaciones de la existencia humana, y la mutabilidad y el fluir heracliteos, que sí se ocupa de observaciones personales sobre la naturaleza humana, la cotidianidad y el entorno físico en relación a esta naturaleza, un conjunto de tensiones opuestas que armonizan y se justifican en Dios, no se advierte con demasiada claridad la necesidad de la antítesis Heráclito-Parménides. Sólo se advierte que Heráclito desemboca en Dios por necesidad, con su lastre humano, precientífico y racionalista, y Parménides, como si dijéramos, lo anticipa, con un sello de entonación ya mística y teológica, todo lo cual no deja de ser una encrucijada fundamental que nutre importantes ramas del pensamiento.

La inquietud particular de los presocráticos proviene, entre otras cosas, de que su mundo, por la exigüedad y el fragmentarismo, es un mundo más bien *sugerido* y, por ello, poético y misterioso, con la entrañabilidad de todo lo que comporta una función iniciática y sobre el que gravita una ulterior e impresionante masa crítica e intuitiva de incontables generaciones que parecen buscar desde su vejez desencantada la permanente frescura de los orígenes, no siempre tan inefables como la pompa ágil y colorista insuflada por Zenón de Elea, que fue el discípulo más avisado de Parménides y «demostró», como buen político moderno subyugado por la ideología de un partido, que se puede hacer comulgar a la gente con ruedas de molino.

Zenón eligió la tortuga y la flecha para demostrar que el movimiento no existe. Escribió Ortega: «Los argumentos de Zenón [...] produjeron tal efecto que para siempre en ellos [en los griegos] quedó enredada la mente de Grecia y se hizo un puro lío.» No es para menos. De Zenón se conserva la si-

(*) Farrington estima que mil años antes del florecimiento filosófico y científico griego, en el siglo VI antes de Cristo existían antecedentes, al menos, en dos de las más antiguas civilizaciones orientales, las de Egipto y Mesopotamia: «Tuvo que admitirse que obras literarias de cierta ambición y variedad empezaron a aparecer ya en esta remota época. En torno al año 2800 vivió en Egipto el filósofo Kegemmi, cuyo libro de máximas fue un texto clásico» (*Ciencia y filosofía en la antigüedad*). La máxima, la sentencia, el aforismo, el apotegma —Confucio, Buda, Zaratustra, Salomón, Lao Tse, Heráclito, Nagarjuna, los libros sagrados, ahora Kegemmi— constituyen el plinto quintaesenciado de la antigüedad.

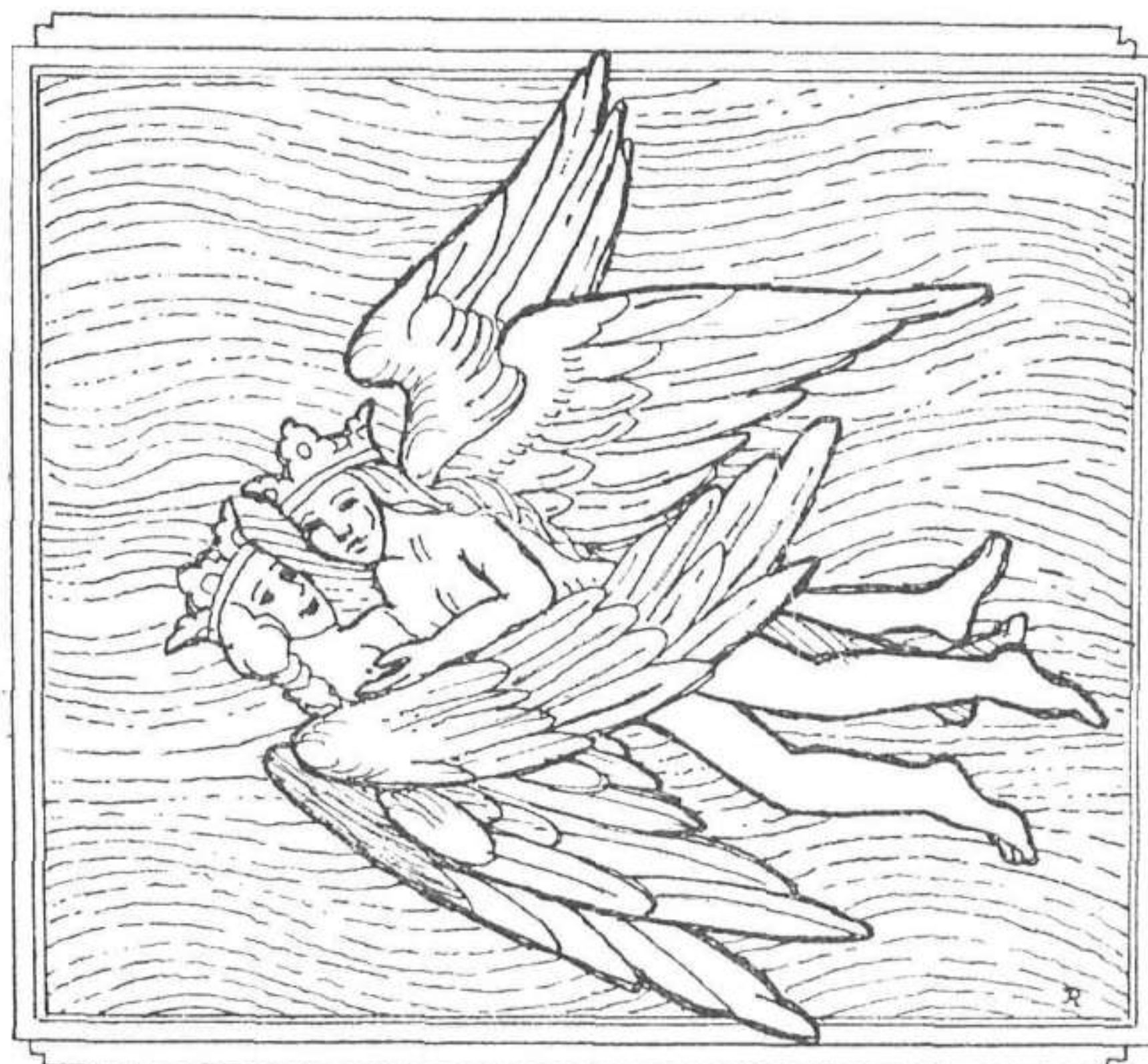
guiente audacia técnica: «Un móvil no se mueve ni en el lugar en que se encuentra ni en el que no se encuentra.»

Zenón quiso negar el supuesto de la multiplicidad de las cosas y el *movimiento*. Aristóteles le llamó el creador de la dialéctica, lo cual también se le atribuye a Heráclito, pero hemos visto que la dialéctica no es obra individualizada. «La dialéctica —definió Engels— es la ciencia de las leyes generales del movimiento tanto del mundo exterior como del pensamiento humano.»

Curiosa la aventura del pensamiento humano. O sea que Zenón, quien a juicio de Zeller dio un empuje duradero al desarrollo de la dialéctica, negó precisamente el movimiento, la base de lo que a él lo constituía como tal dialéctico. En otras palabras, la dialéctica asume el movimiento y Zenón era un dialéctico que empleaba su estilo en la negación del movimiento.

La paradoja de Aquiles y la tortuga, por ejemplo, ha calado tan hondo en las mentes lúdicas abocadas infatigablemente a mirar debajo y encima de la lógica y del sentido común, por cuanto ni la lógica ni el sentido común acaban explicando la totalidad del universo y la vida, que incluso cuando Aquiles alcance a la tortuga, y si no la alcanza es que Aquiles se ha roto una pierna o la tortuga no era una tortuga, sino un anticipado objeto volante no identificado, todavía la propuesta del eleático —acumuladas infinidad de refutaciones—, todavía la elegancia lógica del argumento ilógico pero irreprochable formalmente seguirá liberando insospechadas sugerencias de carácter alegórico.

La utopía es irrealizable y, sin embargo, ayuda al horizonte de la realidad. La habilidad retórica y sofística es mitad falsa, puede cambiar de sentido una cuestión y demuestra, al menos, el relativismo de las palabras. Puede uno preguntarse a continuación por la realidad objetiva. ¿Dónde está? En los hechos, claro, y no decimos en los hechos consumados porque sería redundante. ¿Pero qué papel desempeñan las palabras en los hechos? Los miles de muertos del último terremoto no son un sofisma. No los ha provocado un dictador ni tampoco —¡válgame el cielo!— se les puede atribuir a la voluntad del Creador, aun siendo por causa natural, mas en la valoración humana del dolor y la pérdida intervienen palabras y, si intervienen palabras, intervienen también los sofismas. No hay escapatoria y ya,



cinco siglos antes de Cristo, los presocráticos se hacían preguntas que la inteligencia no puede resolver si no es a base de otra serie de sofismas. La historia de la filosofía es la historia de una crisis y los apotegmas son los flecos de la crisis.

De aquí la barbaridad escéptica tipo Gorgias.

EL NIHILISMO DE GORGIAS

Empieza así, como es tan sabido: «Nada existe. Si algo existiera sería incognoscible. Si algo existiera y fuese cognoscible, sería incomunicable.»

El nihilismo (todavía presunto) de Gorgias no le impidió vivir, según la mayoría de opiniones, hasta más allá de los cien años, longevidad escandalosa si se atiende a las expectativas de vida de la época (483-375), lo cual en principio engendra sospecha sobre la «integridad» del nihilismo o permite pensar con cierta angostura que una filosofía de la negación total no afecta necesariamente a otros gustos por la vida. De esta manera se le puede restar algún dramatismo al desespero de Gorgias, aproximadamente sofista, en la línea de Zenón, pero que de todas formas no deja de comportar el deseo de asestarle una inyección de veneno al cúmulo de incertidumbre e insensatez que suscitaba el devenir y el ser.

Las propuestas del filósofo y orador de Leontini están ya interpretadas, si bien de muchas maneras, y la más grave y suficiente para nosotros es la que determina que si Gorgias en vez de decir «nada existe» hubiese dicho «todo existe», el sentido subyacente verdadero habría seguido siendo el mismo. Es la perversión de la sofística y su máxima inquietud. Ilustra las dificultades inherentes al «criterio de verdad».

Gorgias pronunció ante los griegos un discurso sobre la concordia y Melancio dijo (hoy se ve gracioso): «Nos aconseja la concordia, éste, que no ha convencido para poner de acuerdo a tres únicas personas: su mujer, su criada y él mismo» (Plutarco).

La trivial anécdota plantea el no resuelto problema de la discordancia o falta de confirmación entre la realidad individual y personal y la intención del

discurso, entre obra y vida, problema similar al que se da entre la teoría y la práctica. La falta de confluencia —la complejidad de la realidad y la insuficiencia del discurso, las circunstancias del individuo y el negativo infiel de su proyección mental— es otra razón que justifica falazmente el «nada existe», es decir, que existe todo y demasiado. Es un círculo vicioso, de acuerdo, pero también es una cumbre intelectual.

Los oradores griegos —la «pérfida raza de los que viven de la lengua», en la terminología de Aristófanes— destilaban su humor relativista junto a la clepsidra, y el propio Gorgias, propiciador de la estética y la imaginería metafórica, los comparó a las ranas, que también croaban cerca del agua.

La cultura en la antigüedad se difundió por el cauce que tenía más a mano: el ágora y la oralidad. Esta práctica no tuvo necesidad de destruir o desvirtuar ningún otro medio mecánico para la difusión de la cultura (ulterior imprenta) y se trataba de un hito en las posibilidades de comunicación entre las personas, una frontera progresista, el orador croando como la rana junto al reloj de agua. Veinte siglos más tarde nos hallamos inmersos en otra fórmula de la cultura oral (audiovisual), en una especie de infinidad de ágoras repartidas minuciosamente como ojos de rana febriles que también croan su sempiterna arte persuasoria, esta vez ayudada incluso, no ya por la verosimilitud del mensaje, sino por un efluvio magnético ajeno a la sustancia verbal, ajeno al *logos*, y que duerme. La cultura oral antigua iba hacia un sistema mecánico y mejor en la difusión de la cultura, hacia la imprenta, el libro. La cultura oral moderna viene del libro. La diferencia no es pequeña o, al menos, autoriza a pensar, respecto a los posibles contenidos sistemáticos y coherentes del pensamiento, respecto a un presentido meollo en la historia de las ideas, que la oralidad moderna es regresiva (también represiva) y amenaza desembocar en la incoherencia, en el esquema torpe y referencial, en las interpretaciones equívocas, y una nueva torre babélica se alza sobre el sorprendente despliegue de la ciencia y la técnica.

EDUARDO TIJERAS

“PEÑA LABRA”: SU TRAYECTORIA DESDE EL OTOÑO DE 1971

Comentar una revista cualquiera no tiene más importancia que la que sustenta la misma. Hacerlo de *Peña Labra. Pliegos de Poesía*, equivale a ocuparse de un buen libro, más bien de varios buenos libros. Mucho más si se trata de sus números monográficos, que casi nos acerca de un modo tangible a la figura presentada.

Teniendo ante mi vista los dos últimos cuadernos, he sentido el deseo de ocuparme de los mismos públicamente. Dispuesta a la tarea, debemos felicitar, en primer lugar, a su director, Aurelio García Cantalapiedra, que tan inteligentemente lleva las riendas de la estupenda aventura, y a la Institución Cultural de Cantabria, que la promueve, bajo el patrocinio de la Diputación santanderina. También a

los hermanos Bedia, que hacen posible *Peña Labra* desde su distinguido taller.

* * *

«Peña Labra» 1. Otoño 1971

Propicia estación para iniciar una revista poética. En la necesaria presentación se explica lo que pretende, resumido así: «... ser remanso y oasis lírico en las actividades de la Institución. Espejo claro para los cantos de los poetas nuevos...».

Hay una emocionada alusión a las revistas cantábricas desaparecidas: *Proel*, *La isla de los ratones*,

Carmen, El gato verde... El sumario lo forman, en general, poetas consagrados, casi todos montañeses: Julio Maruri, Gerardo Diego, José Hierro, Angel Laguillo, L. R. Alcalde... Destacan «Recuerdo de Carlos Salomón», de Arroita-Jáuregui, una página de Manuel Llano y poemas de Luis Cernuda; coplas y villancicos de Rodrigo de Reynosa, en delicioso castellano antiguo, completan dignamente estos pliegos, ilustrados por Juana Cagigal. Excelente primer número.

«Peña Labra» 2. Invierno 1971-72

Va dedicado a la memoria de José Luis Hidalgo en el 25 aniversario de su fallecimiento. Amigos y estudiosos conforman el nutrido contexto. En prosa: Jorge Campos, María de Gracia Ifach, R. Alcalde, Aurora de Albornoz, B. Madariaga, Alejandro Nieto, Dina Vezzani, L. de Luis, Angelina Gatell, M. de Santiago. En verso: Garciasol, Solimán Salom, Julio Sanz, García Nieto... En total, 30 recordatorios testimoniando la admiración y cariño hacia José Luis. Un autorretrato y seis autógrafos del poeta revalorizan el pliego, así como el esquema biográfico que escribe Cantalapiedra, trayectoria terrena del autor de *Los muertos* en sus veintisiete años de intensa vida.

«Peña Labra» 3. Primavera 1972

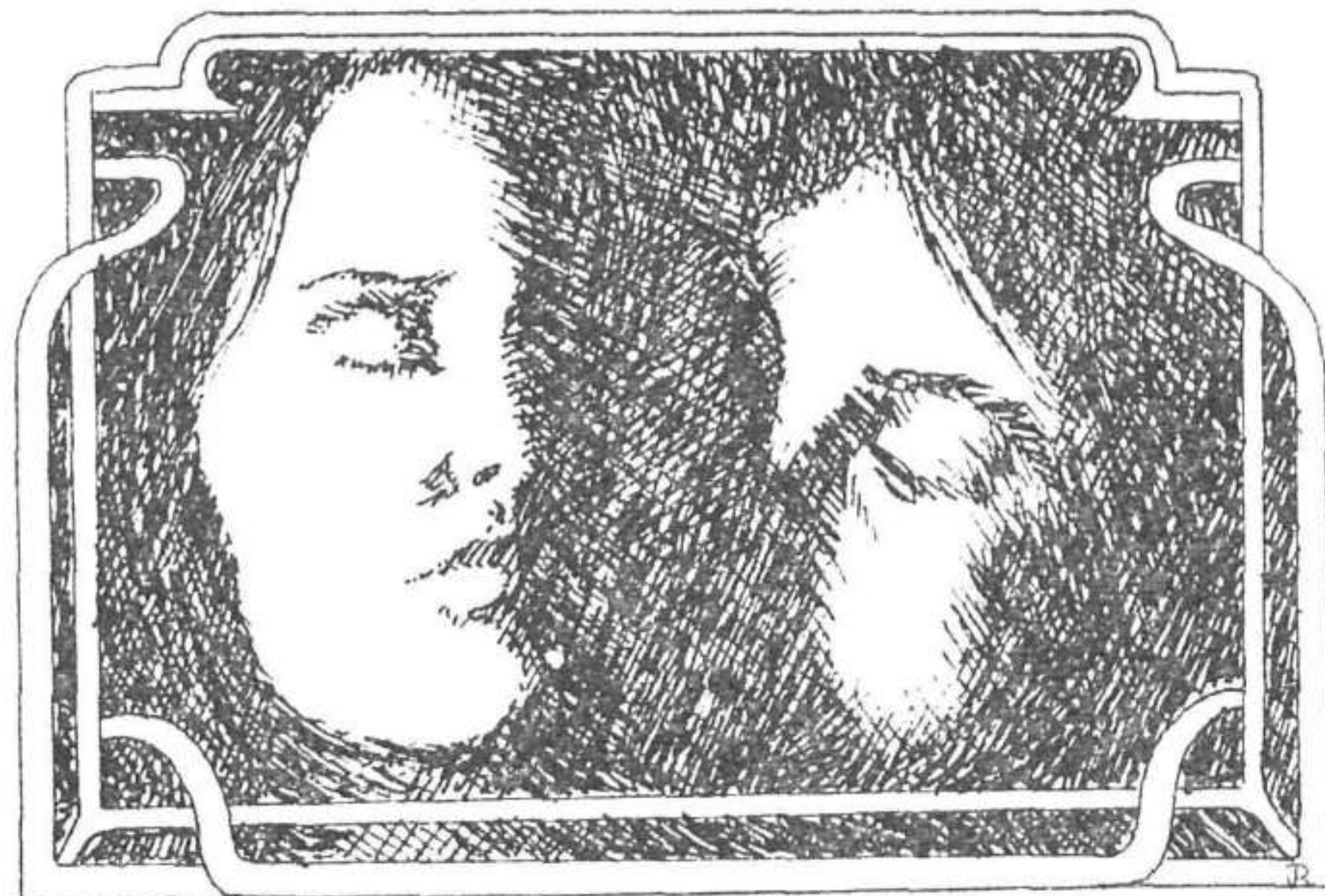
Manuel Arce abre el cuaderno con una introducción a «Tres baladas y un soneto», de Miguel Angel Asturias. Siguen poemas de Enrique Sordo, López Vázquez, Susana March y un «Recuerdo de M. Angel Asturias», con poemas suyos y de siete poetas más. «Seis poemas autógrafos de Unamuno» los enjuicia García Guinea, de gran interés bibliográfico en la obra del pensador vasco. Colaboran asimismo R. Alcalde, Martínez Cerezo, y J. M. González Herrán ofrece un breve ensayo en torno a Julio Maruri. Aurelio Cantalapiedra escribe sobre Menéndez Pelayo y la poesía de Andrés Bello.

«Peña Labra» 4. Verano 1972

Rafael G. Echegaray, presidente de la Diputación y de la Institución Cultural, entrega a Gerardo Diego el homenaje que se le rinde en valiosísima monografía. Desde V. Aleixandre y Dámaso Alonso, con poemas autógrafos, a Vivanco, Carmen Conde, R. Rueda, García Nieto, Machado, Cremer, B. de Otero, José Hierro y catorce poetas más, el colectivo mensaje lo cierra una página de Alberti. Los retratos del poeta son de Escassi, Cossío, Goñi, Lara, Zamorano y otros. Es un cuaderno de extraordinaria calidad.

«Peña Labra» 5. Otoño 1972

Se inicia con dos cartas de Alberti, manuscritas, a Pedro Lorenzo Molleda, desde la Gasona de Tudanca, en 1928. Cantalapiedra explica el motivo de estas cartas y el que por aquel tiempo Alberti escribiese en aquella casa de Cossío casi todos los poemas de *Marinero en tierra*. *Peña Labra* ofrece en facsímil la «Oda a Platko», un gracioso dibujo del poeta y otra carta a Pedro Lorenzo llena de fino humorismo. Siguen poemas de Maruri, Pulka Gil,



Juan Antonio del Valle, etc.; entre otros trabajos sobresalen el de Isaac A. Otero acerca de «El magisterio poético de José Hierro» y una sentida página de A. Cantalapiedra dedicada a Maruri. Ilustra A. Riancho.

«Peña Labra» 6. Invierno 1972-73.

Dedicado a la revista valenciana *Corcel*, comienza la montañesa su aventura de actualizar las más importantes de la posguerra. La introducción de Víctor G. de la Concha expone el deseo de *Peña Labra* de asomarlas a sus pliegos para rescatarlas de su pasado muerto.

Colaboran Jorge Campos, Angelina Gatell, María de Gracia Ifach, Concha Zardoya, Ricardo Gullón, etc. Pedro Caba rememora la Valencia literaria de 1940 a 1950, y cuanto significó el brioso caminar de *Corcel*. Su director, Ricardo Blasco, traza una cabal panorámica de la publicación, en una especie de «disparadero de la memoria». Se reproducen varias portadas, viñetas y el número 9, en facsímil, que no salió a la luz por motivos censorios. Lleva el pliego muy interesantes retratos de Jorge Campos, Aleixandre, José Luis Hidalgo y Ricardo Blasco.

«Peña Labra» 7. Primavera 1973

Gerardo Diego estrena esta entrega con un «Poema-retrato» de Victoriano Cremer, al que siguen cinco composiciones de su libro *Los cercos*. A continuación, versos de Marisa del Campo, Matilde Camus, Alejandro Nieto, Pulka Gil..., de muy diferentes valores, y una copiosa antología de José del Río, retratado por Joaquín de la Puente. Rafael G. Echegaray firma un panegírico del escritor y marino que tan bien supo cantar a su patria chica. José Manuel G. Herrán escribe «Aproximación a la poesía de V. Cremer»; Manuel Abascal, «Cromatismos y fonismos en el ámbito poético», y Emilio de Mier, una visión personal de *La voz a tí debida*, de Pedro Salinas. Este número 7, ilustrado por Esteban de la Foz, es admirable.

«Peña Labra» 8. Verano 1973

En estos pliegos se actualiza la gran valía de *Proel*, resultando un documento vivo de aquella época con vuelo universal.

Joaquín Reguera, Guillermo Ortiz, Pedro Gómez Cantolla, L. R. Alcalde... hacen memoria de la an-

dadura de *Proel* desde sus primeros pasos. Se dan poemas de Juan Ramón, Miguel Hernández, Carlos Salomón, Hidalgo, Jorge Guillén, Aleixandre y Gerardo Diego, seguidos de la habitual «Antología de poetas montañeses», con poemas manuscritos de Maruri. Leopoldo de Luis se refiere a los «Poetas del 27 en *Proel*». J. de la Puente y María Teresa Huidobro ofrecen sus recuerdos de la revista, y Pepe Hierro manuscibe «*Proel* desde dentro» emocionadamente; Polibio habla a «Los de *Proel*» y Pancho Cossío se duele de la pérdida de los proeles en su «Elegía gozosa». Peña Labra transcribe los números que aparecieron, así como reproduce dibujos y viñetas de *Proel*, amenizando el extraordinario Peña Labra 8.

«Peña Labra» 9. Otoño 1973

Conmemoración de destacadas efemérides. El centenario de Azorín, la muerte de Pablo Neruda, con páginas de M. A. Asturias, y el 80 aniversario de Jorge Guillén, a quien dedica María T. Rocha un «Homenaje», precediendo a una selección de Cántico. Sigue la antología de «Poetas montañeses», transcribiéndose poemas del «Album poético» de Alejandro Nieto, con motivo de su centenario; nuevo recuerdo de José Luis Hidalgo y nuevos trabajos sobre Azorín y Neruda, con firmas de M. Teira y José M. Herrán. Ilustran retratos de Azorín, por Zamorano, y de Jorge Guillén, por Nalty.

«Peña Labra» 10. Invierno 1973-74

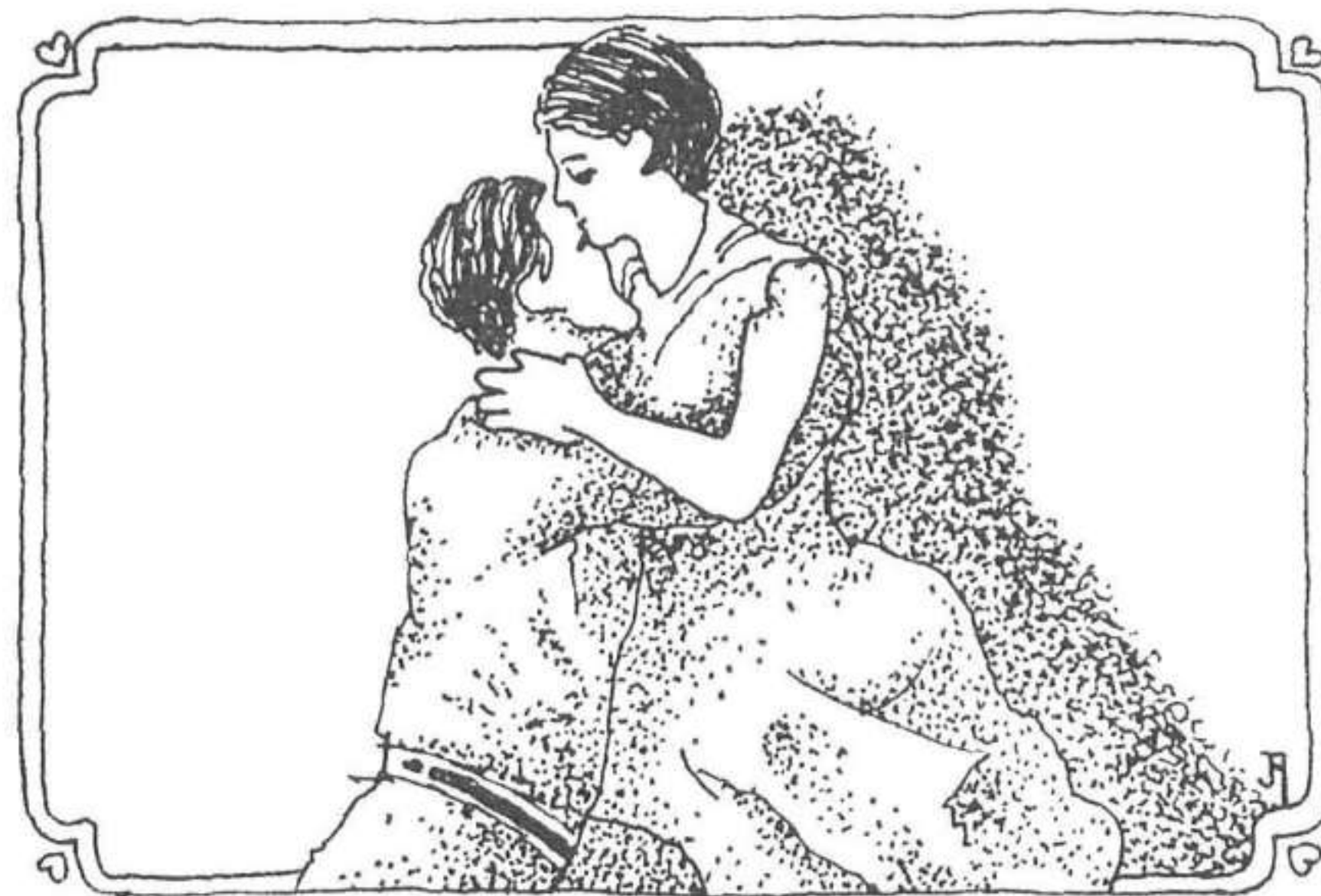
Encabezada por Carmen Conde—para cuyo mensaje escribí la «Introducción», mínima historia de nuestra amistad y de su extraordinaria obra—, se inicia su colaboración con el poema «La arena», en cinco cantos. Benito Madariaga nos da «Dibujos poéticos de García Lorca», y Fernando Gamarín, «El falso romero», delicioso romance santanderino, en cinco láminas de fina orladura. Leopoldo R. Alcalde, en «La generación de mañana», se refiere a los jóvenes poetas que asoman sus versos en *Peña Labra*, la mayoría prometedores.

«Peña Labra» 11. Primavera 1974

Centenario de Manuel Machado y el Modernismo. R. López de Haro, Valle-Inclán, Pío Baroja, Lafuente Ferrari, Rubén Darío, Machado, firman sus opiniones sobre el Modernismo, y Ricardo Gullón, «Un recuerdo de M. M.». Y más juicios acerca del tema, de Joaquín de la Puente, Ricardo Blasco, Rosa Pereda, Jorge Campos, etc., ofreciéndose una «Antología mínima», con versos de Salvador Rueda, Villaespesa, Valle-Inclán, M. Machado, Juan Ramón... En «Poetas montañeses» se incluyen cuatro poemas de Luis Barreda, autógrafos, además de una carta, también manuscrita, de Villaespesa a Barreda, que data de 1905.

«Peña Labra» 12. Verano 1974

Con una colaboración especial de Pablo Beltrán de Heredia, inaugura estos pliegos Vicente Huidobro, con *El espejo de agua*, en facsímil. Muy interesante el retrato del poeta por Picasso. René de Costa comenta aquel encarte, y un dibujo de Huidobro da



una nota arbitraria a su memoria. La cubierta de *Residencia en la tierra*, de Neruda, ilustra su «Oda a Federico García Lorca». Más abajo, la portadilla de Paloma por dentro, del chileno, con dibujos del granadino. Celia Valbuena escribe sobre «García Lorca y "La barraca" en Santander», cerrando las páginas lorquianas el soneto de Federico «En la muerte de José Ciria». Hay algunos poemas de Ridruejo, animados por Gruber, y en la «Antología montañesa» se remozan versos de Menéndez Pelayo. Encartes epistolares de Concha Espina y Ricardo León. Dibujos de Severin, Picasso, Zabaleta, Hans Arp y Grüber.

«Peña Labra» 13. Otoño 1974

Contiene poemas de F. Caravaca, Concha de la Serna, Celia Bustamante, Pedro Lastra y Pulka Gil. Un estudio muy interesante de Cantalapiedra, «Santander en la vida y en el recuerdo de León Felipe»; la acostumbrada «Antología de poetas montañeses», con Jesús Cancio, de quien escribe Mercedes Vallejo una «Primera aproximación...», y Gerardo Diego, un romancillo en torno a su apellido (cantil, canción); cuatro poemas autógrafos del poeta de Comillas sobre el Cantábrico, su tema preferido, con muy documentadas páginas de Rosa María Pereda, a las que sigue un «Homenaje a Jesús Cancio» de Angel Laguillo, Matilde Camus y otros. José Manuel Herrán comenta la poesía de Pepe Hierro y siguen más versos de Alejandro Gago, Esther Esteban, Carmen Alonso, etc. Dibujos de Pedro Sobrado, de Rivero Gil y de Zamorano.

«Peña Labra» 14. Invierno 1974-75

Monografía dedicada a *España*, de León. Victoriano Cremer, su principal fundador, hace historia de la revista en páginas muy sentidas y concretas. Sobre «La condición polémica de *España*» se incluye un texto de Antonio G. de Lama, y Celaya dirige una carta abierta a Cremer, «Poesía en la calle». En «Antología abreviada», versos de Aleixandre, Panero, Gerardo, Vallejo, Dámaso Alonso, Nora, Cela, José Hierro, Bousoño, etc., que dieron vida a la revista, así como los trabajos en prosa de Víctor de la Concha, Félix Grande y alguno más. Carlos Salomón figura en la «Antología de poetas montañeses», con 17 poemas, con recordatorio de R. Alcalde. Ilustra Gloria Torner.

«Peña Labra» 15. Primavera 1975

En la primera página un retrato de Jorge Guillén, por Nalty, fidelísimo, más cinco poemas del poeta vallisoletano, de quien traza una semblanza Juan Carlos Temprano. Gustavo Agrait colabora con 50 greguerías, y Miguel González-Gerth con dos poemas. Salvador García Castañeda presenta al peruano Ricardo Palma con versos de Núñez de Arce y de Zorrilla. En la «Antología montañesa», el octogenario Eduardo Lanuza se autopresenta con una selección de poemas manuscritos. Otros versos son de los alicantinos Vicente Ramos, Manuel Molina y Rafael Azuar. Y más poesía de Matilde Camus, Fernando Abascal, Antonio María Cerezo, etc. Pablo Beltrán de Heredia aporta un estudio sobre Ramón del Valle-Inclán. Ilustra Celis.

«Peña Labra» 16. Verano 1975

De cuantos homenajes se vienen dedicando a Antonio Machado, sin duda el más importante es el de *Peña Labra*. Colaboran firmas ilustres, como las de Juan Ramón, Ortega y Gasset, Rubén Darío, Díez-Canedo, Pedro Salinas, Rafael Alberti, Aurora de Albornoz, Ricardo Gullón, etc. Hay un encarte de la última carta de A. Machado a José Bergamín, conmovedora. Por la nómina de poetas ofreciendo su admiración al sevillano y por los retratos y carteles de Picasso, de Joan Miró, etc., estos pliegos son un alarde documental y un homenaje fervoroso al poeta muerto en Collioure.

«Peña Labra» 17. Otoño 1975

En este cuaderno se dedica un amplio recuerdo a Dionisio Ridruejo. Fermín Solana, Fernández Almagro y Ramón Ceñal escriben sobre su obra, su vida y su muerte. Poemas del autor de *Los trabajos y los días* animan las páginas, a los que siguen los de Vivanco, José Ramón San Juan, F. Caravaca, etc. José Cañas Palacios se asoma a la «Antología de poetas montañeses» con versos tremendamente tristes. Aurelio G. Cantalapiedra ofrece «Aproximaciones a *Los muertos*», con bocetos de autógrafos de Hidalgo conservados en su archivo y que, dice, no debe guardar sólo para él. A continuación, versos de Fidel de Mier y Ramón Emilio Mandado, y prosas de José María Albares, José Kozar y José María Pérez Carrera. Foto de Ridruejo, por Goyenechea.

«Peña Labra» 18. Invierno 1975-76

Un artículo de Jorge Luis Borges, fechado en Grecia en 1920, tratando del movimiento ultraísta, inicia este *Peña Labra* 18. Siguen versos de Garcíasol y continúa la dedicación al ultraísmo con firmas de Guillermo de Torre, Gerardo Diego, Adriano del Valle, Juan Larrea, Eugenio Montes, etc., reuniendo sus poemas en una «Antología del ultraísmo». Cansinos-Aséns y Ricardo Gullón presentan estudios sobre el tema. De José de Ciria y Escalante escriben R. Alcalde, Jorge Campos y Gerardo Diego, recogiendo los versos de Ciria en la «Antología de poetas montañeses». Se cierra el cuaderno con el «Primer manifiesto ultraísta».

«Peña Labra» 19. Primavera 1976

García Nieto firma sus autógrafos de «Sonetos y revelaciones» de Madrid, a los que siguen un estudio de Carlos Murciano, «García Nieto, poeta total». Un homenaje a Luis Felipe Vivanco se debe a las plumas de Ricardo Gullón y Antonio Tovar, incluyéndose poemas y prosas del poeta, con dibujos de Escassi y Zamorano. Trabajos de Benito Madariaga, José Hierro e Ignacio Aguilera sobre la ilustre figura de Menéndez Pelayo, a quien dibuja Zamorano de modo admirable. Versos manuscritos de don Marcelino en la «Antología de poetas montañeses», y una carta a él dirigida de Juan Valera, de cuyo texto no salen muy bien parados algunos escritores. En pliegos siguientes, poemas de Corugedo, Carlos A. Rodríguez, Concha Rincón, etc. En la contracubierta, dos dibujos de Pancho Cossío.

«Peña Labra» 20. Verano 1976

Especial homenaje a Juan Ramón Jiménez con poemas de Eugenio Florit, Ildefonso M. Gil, L. de Luis, García Nieto, Guillermo Carnero, etc. Firman sendos artículos Gastón Figueira, A. Cardwell, R. Gullón, José Hierro y Emilio Miró, entre otros. Muy valiosos los trabajos de Vivanco, Cernuda, Max Aub, Alberti, Salinas, Antonio Machado y Manuel Machado. Fotos del poeta de Moguer y su maravillosa caligrafía ilustran las magníficas páginas. De modo especial colaboran Pablo Beltrán de Heredia y Aurelio G. Cantalapiedra.

«Peña Labra» 21. Otoño 1976

Homenaje entusiasta a Gerardo Diego. José María de Cossío le dedica un bello «Recuerdo» y el poeta montañés envía una carta al director de la revista que todos debieran conocer para comprender y admirar más a Gerardo. Después de estupendas disquisiciones, dice: «Ser superviviente es ser más que viviente, más vivo que los demás... Mis poemas responden por mí, me están sosteniendo—o hundiendo—y justificando...» Hay trabajos de Ynduráin y del propio Gerardo Diego sobre Juan Ramón y versos de Ildefonso M. Gil, autógrafos y una crítica de J. L. Hidalgo a tres libros del mismo, aparecida en *Proel*, en 1946. Ventura Doreste y R. Gullón comentan la poesía de I. M. Gil. Versos de Ana María Rivas, Fidel de Mier (prosa poética) y Javier de la Hoz. En la «Antología montañesa», poemas de Evaristo Silió.

«Peña Labra» 22. Invierno 1976-77

Un retrato de Germán Bleiberg, por Gregorio Prieto, inicia el cuaderno. F. Pérez Gutiérrez escribe sobre «La vuelta del poeta», y acerca de la «Poética del 36», a cuya generación pertenece Bleiberg, se recogen opiniones de Luis Rosales, Gabriel Celaya, Leopoldo Panero, Miguel Hernández, Ridruejo, Vivanco y José Manuel P. Carrera. Los pliegos que siguen van dedicados a Hidalgo, en conmemoración del 30 aniversario de su muerte. Gerardo Diego aporta un bello poema manuscrito, no por conocido menos valioso. José M. González, «Notas sobre *Los animales*»; Guillermo Carnero, «J. L. Hidalgo y el surrealismo», y L. R. Alcalde, un acertadísimo comentario a la *Obra poética completa* (Institución

Cultural de Cantabria, 1976, en edición de María de Gracia Ifach). Por último, Jorge Campos firma una excelente evocación. En las siguientes páginas, versos de Gloria Ruiz, Juan Zabala y otros. En la «Antología de poetas montañeses», José María de Aguirre y Escalante.

«Peña Labra» 23. Primavera 1977

Zamorano presenta un magnífico retrato de Celaya y el poeta vasco seis poemas manuscritos bonísimos. Angel Gómez Segade escribe páginas muy interesantes sobre el mismo y Emilio de Mier diserta en torno a una selección de Celaya. Poemas de Eduardo G. Lanuza y de Isaac M. Cuende. Allen W. Phillips comenta «Un artículo olvidado de A. Machado», titulado «España y la guerra». Entre otras colaboraciones, destaca «Le sonnet d' Arthur Rimbaud», «Vocales», con texto en francés, de Alain Goldie; cuatro poemas de Manuel Jurado, más poemas y máximas de Angel Crespo y versos y más versos de Matilde Camus, Paloma Zamorano e Isabel Vallejo. En «Antología de poetas montañeses», una selección de Miguel Angel de Argumosa, con una introducción de Manuel Arce.

«Peña Labra» 24-25. Verano 1977

Número doble dedicado a la generación de poetas del 27, lo que significa un archivo valiosísimo para los estudiosos. Textos de Juan Ramón, Alberti, Guillén, Aleixandre, Gerardo Diego, Vivanco, Gustavo Agraít, Ildefonso M. Gil, Jorge Campos y José Luis Cano. Otros colaboradores: José M. Alvarez, Alfonso Canales, Leopoldo de Luis, Emilio Miró, Concha Zardoya, etc. Ante la imposibilidad de detallar tan valiosos trabajos, advertimos la importancia literaria de este número especialísimo de *Peña Labra*. Excepcionales dibujos de Alberti, Vázquez Díaz, Dalí, Zamorano, Cossío, José Caballero, Gregorio Prieto...

«Peña Labra» 26. Invierno 1977-78

Angel Crespo, dibujado por Pilar G. Bedate, ofrece cinco poemas manuscritos. María Teresa Bertellini escribe sobre su poesía desde la Universidad de Puerto Rico. Ricardo Gullón ofrece «Relaciones Neruda-Juan Ramón», muy interesante por la polémica que encierra, implicado el hecho de la muerte de Miguel Hernández. Versos de Pedro Lastra, de Julio Sanz, Fidel de Mier... Fernando Velarde, en «Antología de poetas montañeses».

«Peña Labra» 27. Primavera 1978

Nueve poemas de Corpus Barga muestran su valía lírica. Julio Neira comenta la revista *Gallo*, de García Lorca; José Albi da un poema de un libro premiado y más versos de Gloria Ruiz, Palacio González, Antonio Casares... Rodríguez Alcalde figura en la «Antología de poetas montañeses».

«Peña Labra» 28-29. Verano 1978

Homenaje a Vicente Aleixandre. Conforman su figura de hombre y de poeta Alberti, Dámaso Alonso, Gerardo, Guillén, Ynduráin, Canales, Julio Neira..., seguidos de un poema de Concha Zardoya. Desde

distintas universidades americanas, homenajean a Vicente, Beltrán de Heredia, David L. Garrison, Eduardo Lanuza, etc. J. Lázaro comenta *Los encuentros* y Angel Sopeña, *La destrucción o el amor*. Por todo su contenido es un documento en torno al Premio Nobel.

«Peña Labra» 30. Invierno 1979

Parte de estos pliegos es un complemento de los anteriores. A continuación, Angel Sopeña se refiere a «Los ángeles muertos», de Alberti; Luis de la Miseria escribe sobre el *haiku*. Siguen poemas de Paloma Sainz de la Maza, Oscar Hahn y Gloria Ruiz. Manuel Arce, en el marco de «Antología de poetas montañeses». Pablo Beltrán de Heredia presenta «El paso del tiempo en la vida y la obra de Aleixandre», muy interesante.

«Peña Labra» 31. Primavera 1979

Angel Crespo escribe «Ecos y silencios en la poesía de Hendri Spescha» y otro estudio de Jesús Lázaro se refiere a «Ricardo Molina: su deseo y realidad». Cantalapiedra hace historia de la «Antología de poetas montañeses», con itinerario nominal, desde Rodrigo de Reynosa, «primer poeta montañés de que se tiene noticia», hasta el más joven, pasando por el grupo de *Proel* y los últimos. Trabajo de gran interés en torno a la poesía cantábrica.

«Peña Labra» 32. Verano 1979

La presencia de Miguel de Unamuno en la Casona de Tudanca, de José María de Cossío, está viva en el artículo que se incluye escrito por el gran pensador en 1923, titulado «La Casona de Tudanca»; y siguen cartas autógrafas dirigidas a Cossío desde Tudanca, Palencia y Salamanca. Rafael G. Sánchez, conservador de aquel archivo, explica cómo muchos escritores del siglo XX escribieron allí y otros enviaron sus originales —y los siguen enviando— a tal refugio montañés, entre Peña Labra y Peña Sagra. Y termina: «A partir de este número no faltarán en *Peña Labra* los manuscritos de Tudanca.» Se incluyen poemas de Guillermo Carnero, Milagros Amado y otros. L. R. Alcalde escribe «La novela poética de Gabriel Miró» y, a continuación, «Gabriel Miró en dos textos de Manuel Llano».

«Peña Labra» 33. Otoño 1979

El número 2 de «La Casona de Tudanca» se refiere a la «Presencia de Eugenio d'Ors», que nos sale al paso a través de un dibujo de Vázquez Díaz. Once páginas llenan manuscritos del escritor catalán, en castellano, en francés y en lengua vernácula. En encarte, una carta de D'Ors al escritor montañés. A continuación, homenaje póstumo a Blas de Otero ofrecido por Lauro Olmo y por Manuel Arce. Beltrán de Heredia refleja la figura de Otero magistralmente, doliéndose de su muerte. González Herrán, Celia Valbuena y Angel Sopeña dedican al poeta desaparecido emocionados recuerdos y precisos estudios. Siguen poemas del propio Otero, de Mariano Roldán, Ramón Casimiro, Pérez del Valle... Tanto por la «Presencia de d'Ors» como por las memorias en torno al poeta vasco estos pliegos son de un gran valor, que el lector debe agradecer a la fervorosa entrega de Aurelio G. Cantalapiedra.

«Peña Labra» 34. Invierno 1979-80

La «Presencia», número 3 de «La Casona de Tudanca», es la de Fernando Villalón, iniciándose con una dedicatoria autógrafa a José María de Cossío, grabados de Angel Azuaga y encartes de tres cartas de F. V. al señor De Tudanca. Rafael Gómez, cuidador de los archivos, estudia «La obra de F. Villalón» pormenorizadamente y nos regala con cuatro sonetos manuscritos, inéditos, dedicados a Cossío. Es de advertir la delicada tarea de este escritor, como es la ordenación, a veces rescate, de originales valiosísimos de aquellos archivos. De este modo, presenta un poema inédito de Alberti, dejado allí junto a otros escritos en mayo de 1927. Se incluyen poemas de Paloma Saiz, Alejandro Gago, etc.; un ensayo de Adelaida L. de Martínez, «Color y claroscuro en tres visiones sorianas de A. Machado», y otro de Jesús Lázaro sobre la poesía de J. A. Valente. En la contracubierta, Gerardo Diego y Jorge Luis Borges figuran con «dos poemas cruzados», «A mis amigos de criterio» y «El advenimiento», respectivamente. Muy valioso todo el contenido de este *Peña Labra* 34.

«Peña Labra» 35-36. Primavera-verano 1980

Francisco Giner de los Ríos escribe un extenso Prefacio para estos pliegos que presentan la «Segunda generación de poetas españoles del exilio mejicano», de quienes se ofrece una hermosa antología abarcadora. Giner de los Ríos los recuerda a todos, desde aquellos que llegaron a Méjico siendo unos niños, de Ramón Xirau, nacido en 1924, a Federico Patán (1937). Una larga relación de poetas formados en Méjico como hombres y como poetas, por cuyas poderosas razones se sienten tan mejicanos como españoles. La selección de poemas la realizó Francisca Perujo, también exiliada, guiada por su amor a la poesía, a España y al país hospitalario. Conmovedores pliegos que cierra esta poetisa con un buen Epílogo explicando su idea de agrupar a algunos poetas exiliados en representación de los muchos que por obvias razones no constan en la amparadora *Peña Labra*, con la implícita colaboración de su director y de la Institución Cultural de Cantabria.

«Peña Labra» 37. Otoño 1980

Oportuna resulta la «Presencia de León Felipe» en la Casona de Tudanca, dentro del marco de esta interesante entrega. Presencia que viene a ser como

sentimental colofón al cuaderno anterior. Afincado en Méjico desde 1923, León Felipe significó siempre para la poesía una especie de patriarca en el país hermano, protector y consejero de los más jóvenes. Rafael Gómez da fe de los poemas autógrafos que se ofrecen del poeta zamorano, pertenecientes a la colección de José María de Cossío. El trabajo «Quevedo en el barroco» lo firma Ana María Diego, seguido de un encarte con tres sonetos «A Quevedo», de Dionisio Ridruejo, aparecidos en *Proel*, en 1945. Una página de Concha Espina sobre «El linaje montañés de Quevedo» (también reproducida de *Proel*, 1945), actualiza el homenaje al poeta clásico madrileño. Siguen poemas de Manuel Jurado, Angel López y Gloria Ruiz. El último pliego va dedicado a Carlos Salomón (1923-1955), con una selección de poemas de sus libros *Las luces*, *La orilla*, *La sed*, presididos por un «Epitafio», de Gerardo Diego, muy sentido. Dibujos del poeta por Zamorano. Retratos de León Felipe y de Quevedo bonísimos.

«Peña Labra» 38. Invierno 1980-81

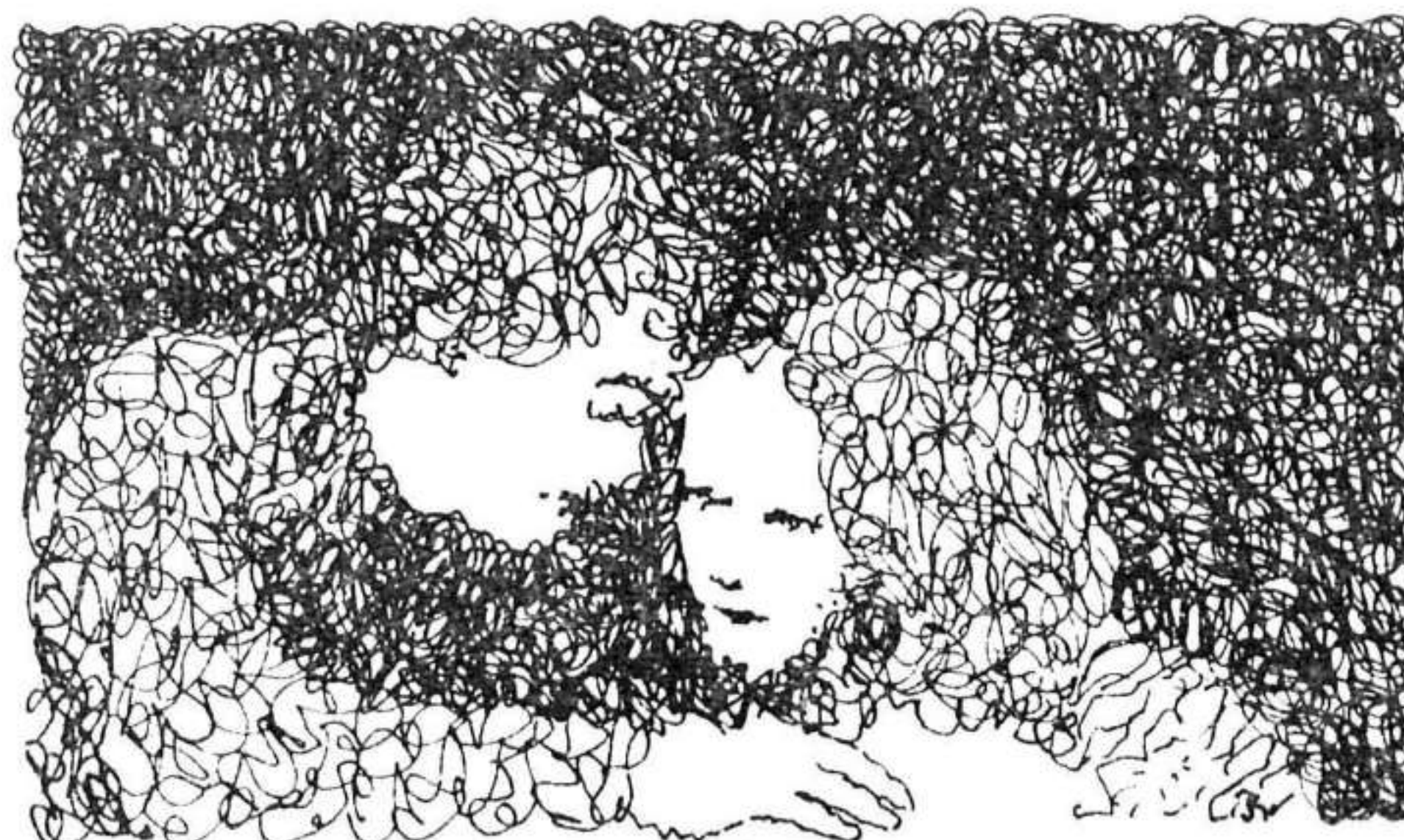
He aquí el último *Peña Labra*. Siguiendo su trayectoria monográfica, se ofrece ahora una serie de trabajos en torno a la interesante vida y la múltiple obra del poeta mejicano Octavio Paz. Viene a ser como un homenaje retrospectivo y actual de los firmantes, dada su distinta temporalidad. Tras unos «Poemas recientes» del gran bardo, el orden del sumario es como sigue: Juan Gil-Albert, José Moreno Villa, Concha Zardoya —«Octavio Paz y su imagen de España»—, E. Gimbernat, Tomás Segovia, Román L. Tamés, Rafael Gómez, Jesús Lázaro, Kathleen Verson y Jason Wilson. Completan el homenaje otros poemas de Octavio Paz y dos dibujos del poeta, por Moreno Villa y Limorti, muy buenos. Se ofrece también una extensa bibliografía de su poesía y de su prosa.

* * *

Lamentamos muy de veras no haber detallado mejor algunos textos, así como dejar sin mención otros muy valiosos. La revisión ha sido muy laboriosa, pero me ha colmado de satisfacción y gozo estético. En cuanto a NUEVA ESTAFETA, a la vista queda su generosidad en los espacios que destinó a la presente recensión.

Peña Labra, «hija predilecta» de la Institución Cultural de Cantabria, camina con paso seguro. De nuevo hemos de felicitar a la Diputación de Santander y a Aurelio G. Cantalapiedra, digno director de la digna revista.

MARIA DE GRACIA IFACH



Si no siempre entendidos, siempre abiertos

LA POESIA DE VICTOR BOTAS

VICTOR BOTAS: *Prosopon*. Colección El Toro de Barro, 12. Carboneras de Guadazaón (Cuenca), 1980.

Empiezo por dar fe de que Víctor Botas existe: el pasado otoño, él y yo, con otros amigos, pasamos hermosas tardes de charla paseando por la playa asturiana de Salinas y compartimos la mesa en diversos restaurantes de Avilés y Oviedo. Tal declaración, de entrada, por rara o estrambótica que parezca, resulta necesaria, porque, coincidiendo algunos viajes míos con la publicación y difusión de *Prosopon*, y haciendo yo elogios de este libro ante personas de distantes latitudes peninsulares, más de una vez he sido interrumpido con la siguiente frase, que va de la duda al convencimiento: «Bueno, pero Víctor Botas es García Martín, ¿no?» Ocurre que el profuso—divertido o alucinante, según se mire—juego de heterónimos que José Luis García Martín, el excelente poeta y crítico extremeño-asturiano, ha puesto en circulación desde su revista *Jugar con fuego*—y luego embrollado adrede, en ese mismo y en otros lugares, mediante sugerencias, insinuaciones y equívocos—ha envuelto a Víctor Botas, especialmente a partir del número X de la mentada revista, en cuya última parte—un diálogo más o menos real entre Botas y «Bernardo Delgado»—el lector no avisado acaba por perder el registro de las identidades (las respectivas de los supuestos interlocutores y de muchos de los aludidos en el curso del largo, enjundioso y en ocasiones sobremanera cáustico texto). Por otra parte, no debe sorprender que Víctor Botas, de quien apenas se conocía un solo poemario—editado precisamente como suplemento de *Jugar con fuego*—, fuese tomado, en círculos alejados del foco poético asturiano, por un nombre más del complejo heteronímico ideado por García Martín, quien, cual se advierte en el diálogo citado, posee, respecto a las heteronimias, no solamente una práctica hábil, sino también una muy cumplida teoría.

100 Ve a el lector, en la antología *Las voces y los ecos*—comentada por mí en estas mismas páginas—, la vera efi-

gie de Víctor Botas, y acto seguido lea las respuestas del poeta al cuestionario del antólogo, respuestas lúcidas y sensatas sobre las cuales volveremos aquí, porque nos servirán para el entendimiento cabal de una obra poética que con *Prosopon* cobra entidad y configuración propias. Bien, ahora le voy a completar la imprescindible ficha biobibliográfica. Nacido en Oviedo, en 1945, Botas cursó, en la Universidad de su ciudad natal, estudios de Derecho, al término de los cuales, y durante varios cursos, ejerció de profesor de Derecho Romano en aquel mismo centro docente. En la actualidad se dedica—que yo sepa—exclusivamente a la literatura. Su obra poética publicada es, hasta hoy, la siguiente: *Las cosas que me acechan* (suplemento de *Jugar con fuego*, Avilés, 1979), *Homenaje* (El Telar de Penélope, I, Oviedo, 1980; *plquette* que contiene un solo poema, de ese título) y *Prosopon* (cuya cédula va en cabecera del presente comentario). Además, Botas ha traducido poesía inglesa y francesa, y ha escrito un libro de relatos que permanece inédito. No estará de más añadir—porque la intimidad familiar es un tema importante de su poesía—que está casado y tiene dos hijas de corta edad.

No anduvo la crítica—cual suele—ni desatenta ni cicatera al aparecer *Las cosas que me acechan*. Antonio Tovar saludó el libro con admirado reconocimiento. Ángel Crespo habló de «clasicismo» y señaló un parentesco con la obra de Ricardo Reis, heterónimo de Pessoa. Manuel Mantero subrayó el discipulado borgiano del poeta, que éste ha proclamado, por lo demás, incesantemente. Pilar Gómez Bedate destacó la presencia de los temas «eternos» (amor infeliz, paso del tiempo, fugacidad de la vida, anhelo de perduración), asumidos, a través de la gran tradición clásica-barroca-romántica, con sensibilidad actual; e hizo notar la adopción, con «grandes licencias de rima», del soneto isabelino-shakespeareano. José Gutiérrez vio también semejanzas con los sonetos de Shakespeare, pero más en el sentido de que la poesía sea, para Botas como para el poeta inglés, la sola salvación frente a la certidumbre del deterioro temporal y de la muerte; según Gutiérrez, la directriz del libro es «la imposibilidad humana (para el amor fundamentalmente) dicha a través de un código de cosas que acechan al poeta desde un lugar impreciso», y «soledad, silencio, olvido, sombra, son palabras que se repiten obsesivas» en esta poesía, fundamentalmente autobiográfica.

El análisis de Gutiérrez, tal vez el más completo y perspicaz, termina—igual que empieza—negando lo que parece ser idea básica de la visión crítica de García Martín, visión expuesta como «epílogo» a *Prosopon*. Piensa Gutiérrez que la «madurez creadora», correspondiente a la «madurez vital» (treinta y tres años) en que está escrita *Las cosas que me acechan*, «aún está por llegar», y tras indicar fallos y caídas, estima: «No puede por tanto hablarse de un "tono y mundo propios" del poeta, como se afirma en la contraportada de su primer libro.» García Martín, por el contrario, al considerar las ventajas y los inconvenientes de «ser poeta tardío» (como lo es, sin duda, Botas, cuyo primer libro, a la edad ya expresada, «es el primero escrito, no sólo publicado, y ni siquiera fue precedido por el acostumbrado cortejo de poemas en revistas»), dice, respecto a las ventajas, evidentemente atribuibles a Botas: «el poeta posee ya la madurez suficiente para pisar un camino propio—cerrando los ojos a falsos espejismos—y para saber seguirlo hasta el fin». Y después: «Ya en *Las cosas que me acechan* (...) se manifestaba un poeta auténtico, de voz densa y personal en el panorama de ecos y repeticiones que es nuestra poesía última.» (Digresión: el principal inconveniente de ser poeta tardío es, según García Martín, «quedar descolgado de la generación propia y no ser tenido en cuenta por la que sigue; permanecer en tierra de nadie, desatendido de unos y de otros». Me extraña, en quien tan auténticamente vive, desde fuera y desde dentro, la aventura de la poesía, estas cominerías de historia de la literatura, este concepto cronográfico, competitivo y escalafonal de la vocación poética, de la consumación y perdurabilidad del trabajo poético.)

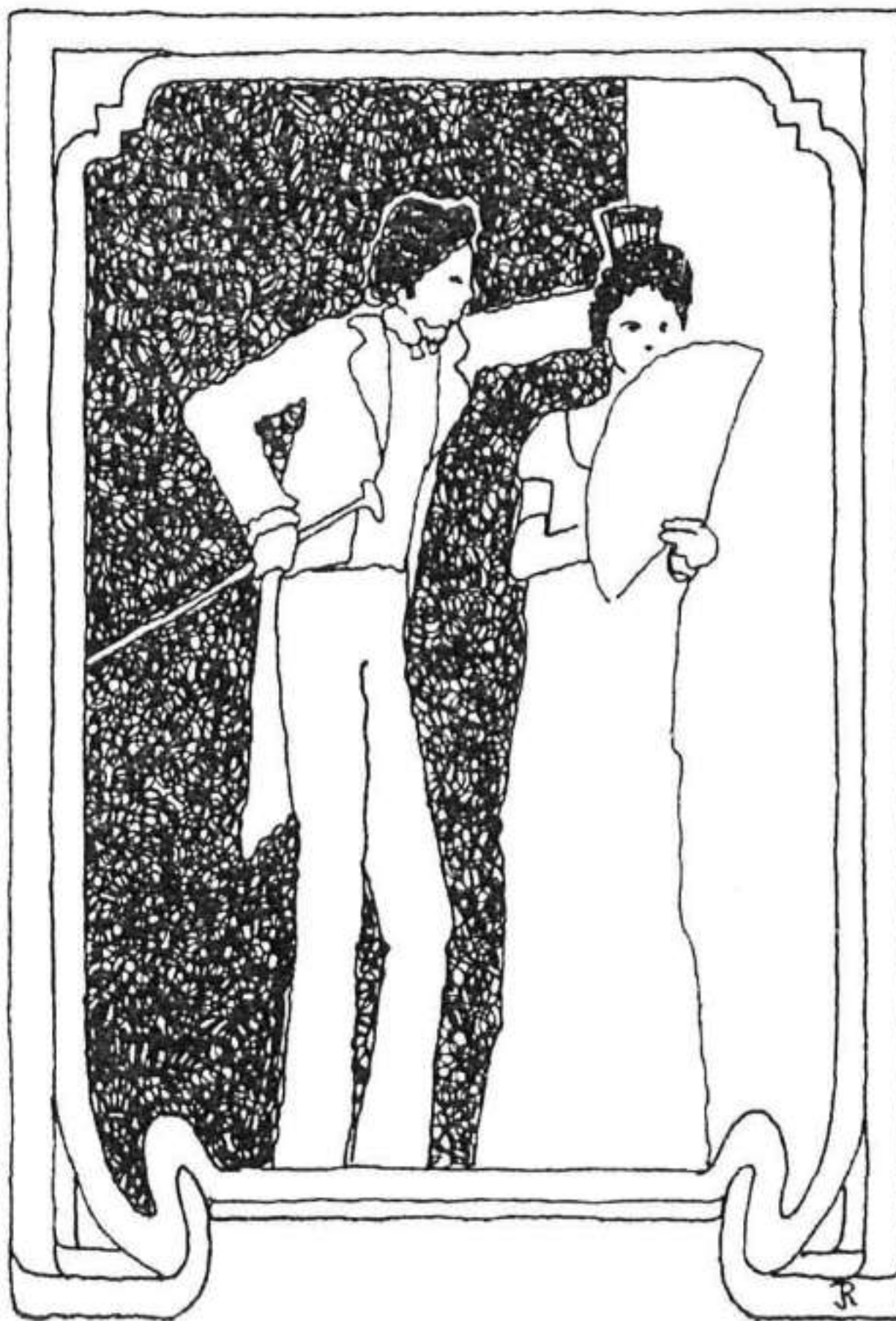
Adonde quiero ir a parar no es, sin embargo, a las discrepancias—madurez, no; madurez, sí—entre Gutiérrez y García Martín, sino a la idea de este último de que *Prosopon* viene a ser continuación, «natural crecimiento», de *Las cosas que me acechan*. Bien es verdad que las características externas del primer libro, enumeradas por García Martín (contención horaciana, horror por la grandilocuencia y el énfasis, inextricable mezcla de pensamiento y emoción, sabio prosaísmo), lo son también del segundo—con tal o cual matiz que me propongo traer aquí—. Bien es verdad, asimismo, que—dejando aparte la metafísica mallarmeana de *El libro*—se ha dicho, no sin ra-

zón, que todo poeta escribe una y otra vez el mismo libro. Pero veamos—junto a las características externas recién citadas, aproximadamente las mismas en ambos libros—los temas capitales de *Prosopon*, supuesta prolongación de los que constituyen las secciones homólogas de *Las cosas que me acechan*: 1) «teoría amorosa de eternización/invencción de la amada por el canto», en palabras de García Martín; el poeta como taumaturgo que ordena y *eterniza* la realidad transformándola en la «quietud del símbolo»; 2) muerte, soledad y desamparo del hombre en la cotidianidad; 3) intimidad familiar, frecuentemente proyectada en la memoria, y 4) «síntesis entre lo histórico y lo mitológico» (Gutiérrez), en poemas de un culturalismo *sui generis*, donde lo autobiográfico, lo sapiencial y lo metafísico se mezclan en diversa proporción. Estos temas, y los propósitos expresivos concomitantes, pueden ser prácticamente los mismos en ambos libros, pero el planteamiento poético varía de un libro a otro, y parejamente el tono poético y la conformación del poema. En *Las cosas que me acechan* hay, antes del perceptible impulso emocional, una primera instancia creativa de naturaleza intelectual, que determina un modo de poesía categorizante, abstractizante y—a despecho del horror por el énfasis que García Martín atribuye al poeta y este confirma—ciertamente enfático: «El silencio del agua / propone al pensamiento / intermitentes / formas de plenitud. El espejismo / comienza donde crece la semblanza / de lo irreal.» En esta línea de predominio de lo intelectual sobre lo emocional, hay en *Las cosas que me acechan* más ignorancia, extrañeza, perplejidad (actitudes o situaciones del intelecto) que convicción y desolación (estados del sentimiento, efectos emocionales de una confrontación directa entre la realidad primaria y la experiencia individual), y de ahí que este libro, inversamente de *Prosopon*, sea, en sustancia, mucho más sapiencial que experiencial, aunque todos sus poemas hayan nacido (y mi opinión es que no ha ocurrido así) de intuiciones o reflexiones sobre datos, de alguna manera *vivid*os, de la condición humana. Las diferencias entre el primer libro y el segundo son, pues, mayores y más profundas que «alguna que otra ingenuidad o (...) un magisterio—el de Borges—demasiado próximo», como dice García Martín, repitiendo juicios de la crítica, a propósito de *Las cosas que me acechan*. El primer libro presenta, además, algunas peculiaridades de expresión y de construcción poemática que lo distancian del segundo: cierta premiosidad, un menor grado—respecto a *Prosopon*—de concisión, de precisión, de intensidad, y, por otra parte, una hechura de poema que dispone a éste para que termine en un verso de idea-sorpresa, o en una idea-sorpresa que remate brillantemente el verso final; también, en los sonetos de trazo isabelino-shakespeariano, entre las «grandes licencias de rima» que Pilar Gómez Bedate señala y alaba, patentes y difícilmente legitimables *tort*s de

la rime. Entiéndase bien: no pretendo, con las puntualizaciones precedentes, rebajar *Las cosas que me acechan* a la sola entidad de «primer libro», sino que intento situarlo en la trayectoria que, ya nitidamente, *Prosopon* fija recogiendo—pero también autenticando y dándoles sentido y forma propios—los presupuestos y los motivos que en *Las cosas que me acechan* hallan su primera—y no tan segura ni tan definitiva como cree García Martín—configuración poética.

Homenaje, poema editado en primorosa *plaque*te, debió de ser escrito por las mismas fechas que *Prosopon*. ¿Por qué no fue incorporado al libro? Tal vez porque su rotundidad, su brío—que se acompañan de una gran precisión expresiva—rozan el énfasis que el poeta se propuso eliminar sistemáticamente de *Prosopon*. Bien podría ser *Homenaje* un «poema de transición». En cualquier caso, es un poema compacto, redondo, en el que la Historia, la historia diversa y menuda, y la historia individual del poeta, se van entrecruzando para precipitarse, ya fundidas y confundidas, a la consideración de la muerte en la alteridad/identidad del anonimato. Esta consideración (más exactamente vivencia, *Erlebnis*: lo aprehendido y lo vivido hechos una sola y la misma cosa) será uno de los elementos esenciales de *Prosopon*; en *Homenaje* constituye el eje vertebrador de una excelente muestra de poesía metafísico-moral.

Los temas capitales de *Prosopon* quedan reseñados más arriba, en cuatro puntos numerados. Conviene, ahora, repasar las peculiaridades con que esos temas aparecen en el libro. A mi entender, el elemento recién señalado en *Homenaje* campea por todo *Prosopon* unificando, y en cierto modo homogeneizando, los diversos temas. La palabra poética (no el *canto*: «Yo no canto», había dicho muy justamente Botas en *Las cosas que me acechan*) es concebida, sí, como categorización/invencción (prefiero *categorización* a



eternización, que es término mucho más comprometido y suena a un trascendentalismo no visible en esta poesía); pero también, y constantemente, como monólogo solitario en que se formula el misterio de la individualidad, misterio angustiosamente aprehendido/vivido en la inminencia de la muerte propia/ajena, finalmente anónima. En esta dialéctica alteridad/identidad, cuya síntesis es el anonimato, el individuo resulta absolutamente inútil, la vida de cada cual es inútil; y el poeta, conciencia monologante, que alguna vez se ha sentido taumaturgo y dispensador de *eternidad*—palabra que figura una sola vez en todo el libro—, se sabe doblemente marginal: como simple individuo, sumido en el anonimato general, y como individuo consciente de su marginalidad. La muerte es una presencia negadora de todo sentido y de todo proyecto, pero también una experiencia posible ya; la frontera entre muertos y vivos resulta, pues, no solamente salvable por la memoria, sino incluso suprimible por un acto de interpretación/apropiación del personaje histórico o mitológico. Tal me parece ser—más que una interrogación acerca de la historia y/o la vida; más, igualmente, que una objetivación de sentimientos, en la consabida tradición Kavafis-Cernuda—, el significado profundo de la última parte del libro, titulada asimismo «Prosopon», donde lo histórico o lo mitológico se funde, en la misma irrealidad sustancial, con la realidad del poeta y de su mundo individual—que es a la vez el mundo individual de los otros, éstos y aquél sumidos en el anonimato general—. Efectivamente, de dicha última parte están ausentes, como afirma García Martín, el esteticismo formalista, habitual en los poemas de traza semejante escritos por los más jóvenes poetas españoles, y el puro énfasis; pero, lejos de la grandilocuencia, sí hay en «Prosopon» esa cabal proporción de énfasis que es dicción *noble*, estilo *elevado*, a veces entreverado de coloquialismos, o prosaísmos, deliberados.

Me parece muy importante, por sí mismo y por su incidencia en los modos expresivos—métrica, léxico, sintaxis—, el hecho incontestable de que en *Prosopon* lo humano prevalece sobre lo artístico (ejemplos claros, los poemas «Venus de Cnido» y «Catedral»), sobre lo mitológico o misterioso («La luna»), sobre lo cosmológico-ontológico («En torno a Einstein») y sobre lo histórico operante como tiempo retenido («Pintura pompeyana»). Este hecho—patente, por lo demás, en todo el libro—invalida, en mi opinión, el calificativo de «reflexión metapoética» que García Martín asigna al poema último de la parte segunda («La desnuda fragancia...»). No creo que «la cotidianidad dolorida y sin horizontes [de] un hombre vulgar» sea precisamente la necesaria base de «la maravillosa floración del arte»: lectura hartamente esteticista y elitista de un poema escueto y directo que yo entiendo como una llamada de atención hacia los seres anónimos cuyo trabajo, oscuro y nada grato, está al fondo de todo gozo y toda intimidad. La explícita repulsa de

la poesía como «construcción lingüística» y del pedante, «en ocasiones», culturalismo metapoético, y la implícita adhesión a la poesía como «comunicación de un contenido anímico» o «peculiar modo de conocimiento» (todo ello en las respuestas de Víctor Botas al cuestionario de *Las voces y los ecos*), abonan suficientemente la lectura que yo propongo aquí, inserta en una visión de conjunto del poemario tal cual se nos presenta.

El lenguaje coloquial, inteligentemente dosificado, rebasa su función instrumental para erigirse en declaración de una contraestética desmitificadora; así en el poema que empieza «¿De qué modo decirlo?» Por supuesto, se trata de un lenguaje coloquial no forzado ni improvisado con fines de fácil eficacia comunicativa (a la manera de la más doctrinaria y ramplona «poesía social»), sino naturalmente surgido de un enfrentamiento con la cotidianidad, entendida ésta como lugar del hombre individual, solo, desamparado, abocado a la insignificancia de la muerte. Yo diría que es un lenguaje familiar, para una poesía esencialmente familiar (en el más hondo y serio sentido del adjetivo). Pero también un lenguaje que a veces estalla en imágenes y metáforas de exactitud y belleza deslumbrantes. He aquí algunas: en el anochecer marino «*se ocultan / bajo la piel del agua / las rosas del crepúsculo*»; un ocaso es «*este inmenso / ópalo taciturno*»; las lucecillas del árbol de Navidad son «*quietas gotas de fuego entre las ramas*». Lo común es, sin embargo, que la ternura, la indefensión, la soledad, el sentimiento de la decadencia y de la finitud sean dichos en un lenguaje liso, de singular transparencia, que los coloquialismos vienen a quebrar, ya sea para subrayar la cotidianidad, ya sea para desmitificar un contexto descriptivo o efusivo. Por lo que respecta a la métrica, *Prosopon* se muestra aligerado de ciertas pretensiones arquitecturales visibles en *Las cosas que me acechan* (el soneto isabelino-shakespeariano, el empaque rítmico de tradición barroca española, etc.) y construido sobre las apoyaturas del heptasilabo y del endecasílabo, ambos rotos mediante la añadidura o sustracción de sílabas, o la traslación de acentos, o la división en versos de medida y ritmo complementarios, con el propósito evidente, y confesado, de «eliminar hasta el mínimo rastro de ese sempiterno incordio de los poetas en lengua castellana, el sonsonete», tal dice Jaime Gil de Biedma a propósito del sistema de versificación de Pedro Luis Ugalde. Y a fe que Víctor Botas no cae así, como teme, «en una excesiva pobreza, en un modo de hacer demasiado gris». Pocas veces, cual en *Prosopon*, un orden de reflexiones y emociones ha sido vertido en palabra poética con tan probo y ceñido uso de los medios más fieles.

CASTILLA, DESPUES DEL 98

OCTAVIO UÑA JUAREZ: *Castilla, plaza mayor de soledades*. Grabados de Monsalvo. Taller de Poesía Vox. Madrid, 1980.

En tiempos de «menosprecios a Castilla», en el decir de José María Alfaro, podría parecer extraño que un poeta se lanzara a dedicarle toda una obra de versos que recorre Castilla a lo largo y a lo ancho del espacio y el tiempo. *Castilla, plaza mayor de soledades* es una antología del escritor zamorano Octavio Uña Juárez, publicada por el Taller de Poesía Vox, con grabados de Monsalvo.

El libro ha sido prologado por Pedro Laín Entralgo y va dedicado a Gerardo Diego. «¿Más Castilla poética, después de Unamuno y Machado?; ¿más Castilla histórica, cuando sólo alegatos o dictorios contra ella suenan sobre la piel de toro?», se pregunta Laín Entralgo.

El peligro de un poemario culturalista en el pasado histórico de la tierra, dada la personalidad académica del escritor Octavio Uña, queda conjurado cuando se ve que los poemas han nacido de la propia experiencia, de la propia realidad tangible y trascendida, del propio ser enraizado en la tierra y de los objetos más simples de los lugares comunes, que llevan de la mano, casi imperceptiblemente a vuelos trascendentes y metafísicos de esa inmensa meseta amarilla parda y azul. «Es la respuesta de un castellano, que vive con animosa gravedad melancólica su triple condición de hombre de Castilla, de hombre de este tiempo, de hombre a secas», dice el prologuista.

Castilla es algo más que una metáfora es casi un leit-motiv del poeta. *Castilla, plaza mayor de soledades* recoge los libros anteriores de Octavio Uña: *Escritura en el agua* (1976); *Edades de la tierra* (1977); *Antemural* (1979), y *Usura es la memoria* (1980). De todos ellos, aun siguiendo una trayectoria poética coherente y ascendente, es quizá *Antemural* donde el clímax de sus sentimientos arraigado de Castilla se hace más fuerte en una elegía, en un *requiem* de fervor castellano, donde se adivina que Castilla es sangre de la sangre del poeta y el poeta palpito vital de una Castilla, que es algo más que una metáfora, un pasado histórico, una tierra o un símbolo.

Un arado, un roble o una casa de adobe dan pie al poeta para remontarse a una meditación sobre una esencia profunda. La reflexión real y metafísica de Octavio Uña traslada al lector en su salmodia. Y hoy *Castilla es mujer que se esconde en adobe*. «Castilla no es una metáfora, pero el adobe de hoy es la metáfora de la Castilla que fue», recuerda Pedro Laín. Octavio Uña ha quintaesenciado el ser de Castilla en sus versos, observando y describiendo su fisonomía ha puesto poéticamente de manifiesto su personalidad y esencia.

Sin cantos fáusticos, sin tópicos altisonantes, la palabra de Octavio Uña brota y barbotada de lo más íntimo de su corazón, de lo más reiterado de su experiencia. No se ha dejado llevar por una reivindicación coyuntural de situaciones, por lamentos quejumbrosos o exaltaciones anquilosadas. Esto hubiera sido muy poco y muy pobre. Incluso se adivina en el poeta un deseo de no hacer funerales ni exequias, aunque el *requiem* y elegía se le escape por los poros. *Castilla, plaza mayor de soledades* es más bien una contemplación y oración, sobre un ser que forma parte de uno mismo. Una meditación sobre un amor que trasciende la propia intimidad.

Se adivina algún lamento noventaiochista en la poesía de Octavio Uña, aunque nada hay en él de epígono de aquellos, que sintieron esperanzadoramente la llanura y transparencia de Castilla. «Para el vasco Unamuno, Castilla fue ante todo motor y motivo de transfiguración personal, rugosa palma de una mano, que le ensalzaba hacia lo que agónicamente él quería ser. Para el andaluz Machado, Castilla era tierra de lírica efusión o tema de épica doliente: pueblo que puso a Dios sobre la guerra, mujer envuelta en harapos despreciadores. Para el castellano Octavio Uña, Castilla en cambio es carne de su propia carne, recuerdo y latido de su propia estirpe, piedra o adobe de su propia casa», explica muy gráficamente Laín Entralgo en el prólogo.

La idiosincrasia del autor, el raizamiento de su hombría, la atmósfera que siempre ha respirado..., nadie puede contemplar y meditar sobre lo propio y dejarse llevar de grandilocuencias, a menos que el poeta no sea sincero, y en este caso no le cabe el nombre de poeta. «*Por la luz y por el viento / Castilla no paga precio*», dicen los versos de Octavio Uña.

La Castilla de Octavio Uña sintoniza, mejor que con el 98, con la poesía actual de Claudio Rodríguez, Eladio Cabañero o Antonio Colinas, salvando siempre estas tres singularidades muy marcadas. Un cordón umbilical une esta lírica con un espíritu de vivencia muy profundo, una solidaridad a raudales en medio de un éxtasis ascético y místico al mismo tiempo. «*Dio su curva la Historia / en tu mejilla, / ¡Castilla!*». «*Rezado tiene Castilla / su salmo responsorial*», escribe el poeta.

El ámbito mítico de referencias en la poesía de Uña Juárez no aparece fosilizado, sino impregnando de modo atávico a una sabia secular, que no puede hacerse culturalista. El Cid, Villalar, el Duero, el río Tera, Zamora, Castronuño..., son sólo referencias de un paso y pasado, que pervive matizado en el presente de la palabra poético-meditativa de Octavio Uña.

«*El arma de Castilla es su palabra*», dice también el poeta en un «soberbio endecasílabo» al decir del prologuista. El verso se hace fuerte mientras «lo que anda de moda es dinamitar el castellano a la lengua española y propia de las vastedades americanas», según afirma José María Alfaro. Aquí está la fuerte libertad de Castilla, el motivo de su orgullo, que como muchas de sus ciudades sólo sirve a Rey o hijo de Rey.

En el principio era el Verbo, porque la palabra es eterna. El cuerpo y alma de Castilla se hará en su palabra; su espíritu se cincelará en la obra inmaterial de un habla y una escritura. El canto del poeta castellano trasciende hoy unos límites geográficos, porque el ser se ha diluido en palabra y en vida. «*Quien pensó lo más hondo ama lo más vivo*», dicen unos versos de Hölderlin. Lo más hondo de Castilla se hizo palabra y la palabra se hizo carne, para germinar en vida. «*El arma de Castilla es su palabra*» y ella da forma a un pensamiento, a una vida y a un verso. «*Hoy no es ayer, levántate, Castilla, / que quien comió tu pan, que quien bebió tu vino / verá hasta el cielo el árbol de una nueva memoria.*»

JULIA SAEZ ANGULO

LAS DIFICULTADES DE UNA POETICA GENERATIVA

VITOR MANUEL DE AGUIAR E SILVA: *Competencia lingüística y competencia literaria*. Traducción de María Teresa Echenique. Madrid, Gredos, Biblioteca Románica Hispánica, 1980.

Los ensayos de Noam Chomsky han marcado una huella diferenciadora no sólo en la lingüística, sino también en otras muchas ciencias, hasta el punto de que muy adecuadamente se les suele denominar revolucionarios. A partir de los textos chomskianos, el profesor portugués Vitor Manuel de Aguiar se aproxima en este libro a las bases de una poética generativa, que en su opinión encuentra más obstáculos que posibilidades.

Para explicar su concepto de competencia lingüística parte de las críticas de Chomsky al estructuralismo; para

él los límites del estructuralismo se deben a que no intenta profundizar los procesos generativos subyacentes que determinan las estructuras analizadas; a él, en cambio, le interesan precisamente los principios subyacentes, partiendo de modelos estructurales evidentes que descubre en la investigación del habla real, en el uso del lenguaje. De ahí que resulte equívoco hablar de un estructuralismo chomskiano.

Ahondando en el tema, Aguiar hace una crítica a la lingüística de fundamento y orientación empírico-positivista, que tanto ha influido en la lingüística estructuralista norteamericana. Chomsky presta atención a los datos empíricos, ya que la observación factual es indispensable para la formulación de los problemas que intenta solucionar la ciencia, pero es consciente de que una teoría científica no es una colección de datos y de que no se elabora una teoría científica válida por vía inductiva. Por eso insiste en toda su obra en la necesidad de que la teoría lingüística general explique las capacidades mentales que hacen posible la adquisición del lenguaje y dan lugar a la creatividad lingüística observable en los hablantes de cualquier lengua. Para ello hay que conocer el mecanismo de adquisición del lenguaje.

El hablante de una lengua realiza actos de habla en los que se manifiesta la creatividad aludida porque domina un sistema de reglas que confiere significado a un grupo infinito de frases posibles. A este sistema de reglas interiorizado y al conocimiento que tiene el hablante de él es a lo que Chomsky llama *competencia lingüística*. La teoría lingüística general y la gramática tienen como objeto explicar la competencia del hablante nativo de una lengua, pero idealizado, un hablante que vive en una comunidad lingüística homogénea, que conoce su lengua y no tiene dificultades para practicarla.

En un nivel sistemático, la competencia está expresada, en forma de modelo, por una gramática generativa, esto es, un conjunto finito de reglas que, a partir de un número limitado de elementos (vocabulario), genera, esto es, enumera explícitamente todas y solas las frases gramaticales que, en número infinito, constituyen una lengua determinada, atribuyendo a cada una de ellas una descripción estructural. Esta competencia es la que posibilita al hablante la realización de actos de habla, es decir, la actuación lingüística, de modo que la competencia debe ser concebida como un sistema subyacente a la práctica lingüística, al comportamiento verbal de cada locutor. En consecuencia, la actuación o ejecución lingüística no refleja directamente la competencia, a no ser en la situación teórica del hablante oyente ideal. La competencia es sólo uno de los factores que interactúan en la ejecución lingüística. El concepto de aceptabilidad presupone el de gramaticalidad, pero no al revés.

La teoría lingüística no tiene como objeto formal de estudio la ejecución lingüística, sino la realidad mental subyacente al comportamiento verbal, esto es, la competencia lingüística.

Según Chomsky, en la dicotomía competencia-ejecución está presente la distinción saussureana entre *langue* (lengua) y *parole* (habla), si bien advierte que su concepto de competencia es distinto al saussureano de *langue*, porque éste se limita a representar un inventario sistemático de elementos carente de capacidad creadora intrínseca. A ello opone Chomsky la concepción de la competencia lingüística como un proceso generativo apto para explicar la creatividad lingüística de los hablantes.

Sin embargo, Saussure escribió que cualquier señal compleja, resultante de la combinación de unidades elementales mediante la aplicación del mecanismo asociativo-sintagmático, existe en potencia en la lengua, y su realización es un hecho insignificante en comparación con la posibilidad que existe de formarla. De modo que el sistema lingüístico no está constituido sólo por un inventario ordenado de unidades, sino que comprende también una creatividad potencial interna que cada hablante explotará de acuerdo con sus necesidades de comunicación. Planteada así la cuestión, las críticas chomskianas a la dicotomía saussureana pierden su efectividad.

Se refiere después Vitor Manuel de Aguiar a las incomprensiones con que se ha observado la teoría lingüística general de Chomsky, dado que ofrece presupuestos y consecuencias de índole filosófica, epistemológica y psicológica. Filósofos y psicólogos han sido los que más discusiones han sostenido, más que los lingüistas, y el motivo de las controversias más apasionadas es precisamente el concepto de competencia lingüística. De Aguiar distingue tres categorías fundamentales de críticas: de índole epistemológica, unas; otras, en torno a las estructuras innatas que fundamentan la competencia lingüística, y otras, acerca de su insuficiencia.

El propio Chomsky ha reconocido recientemente la necesidad de admitir la existencia de una competencia pragmática, que interactúa con la competencia lingüística caracterizada por la gramática, constituyendo los dos componentes del estado de conocimiento alcanzado del hablante.

En opinión de De Aguiar, el problema central reside en saber si es posible concebir el componente pragmático de la competencia comunicativa de un hablante en los términos en que la lingüística generativa concibe la competencia lingüística. Chomsky propone una hipótesis innatista general, según la cual existirían tantas facultades del espíritu cuantos dominios específicos tiene la capacidad cognitiva del hombre. Pero la logicización total de la pragmática, ignorando los factores históricos, económicos e ideológicos, cree De Aguiar que representa la aplicación de una hipótesis científica refutada en el nivel empírico y en el teórico. Estas restricciones obligan a reconsiderar la teoría chomskiana de la competencia lingüística, en el sentido de formular una teoría que articule la biología de la semiosis y los procesos histórico-sociales de la comunicación humana.



El tema objeto de la segunda parte de este libro consiste en el examen de las trasposiciones del concepto de competencia lingüística al dominio de la poética. El primer intento se debió a Manfred Bierwisch, que postuló la existencia de una capacidad humana específica capaz de producir estructuras poéticas y comprender su resultado, y la designó como *competencia poética*. Estaría constituida por un mecanismo denominado sistema poético que opera sobre las estructuras lingüísticas, desempeñando una función secundaria, que es en sí mismo extralingüístico.

La atribución de una capacidad generativa débil a este mecanismo escamotea el problema de la naturaleza y adquisición del tal mecanismo, cosa que Bierwisch no resuelve. Entendiendo incluso por microestructura del texto poético sólo las estructuras métricas, es difícil admitir que las reglas que actúan en la génesis de la microestructura nacen de una competencia intuitiva, que proceden de capacidades innatas.

La llamada métrica generativa puede proporcionar algunas explicaciones a esta cuestión. Wolfgang Klein ha elaborado el concepto de *Competencia métrica*, teniendo en cuenta la analogía entre la competencia lingüística de un hablante y la capacidad específica a la que concede tal designación. Pero él mismo afirma que las reglas de la competencia métrica se aprenden como una fórmula matemática, acabando por señalar que existen capacidades métricas no innatas.

Pero el intento más complejo de trasponer a la poética el concepto de competencia lingüística se debe a Teun A. van Dijk, director de la revista *Poetics*, de Amsterdam. Su concepto de poética abarca la totalidad de los estudios teóricos y empíricos, que tienen como objeto formal los textos literarios y la comunicación literaria, distinguiendo dos áreas de investigación: la poética teórica y la descriptiva. La primera tiene como finalidad prioritaria la descripción de la capacidad del hombre para producir e interpretar textos literarios, esto es, la competencia literaria. Para él los hablantes nativos poseen una capacidad específica que les permite producir y comprender los textos literarios, concretada en un sistema de reglas al que corresponde una realidad mental.

Con respecto a Chomsky, este concepto presenta una innovación importante: es una *competencia textual*, cuyo modelo sólo se elaborará adecuadamente mediante una gramática literaria del texto y no de la frase, mientras que la competencia lingüística postulada por Chomsky es una competencia frástica a la que corresponde una gramática de frase. Con todo, opina Vitor Manuel de Aguiar que las ideas de Van Dijk son confusas y contradictorias, aunque ofrezcan interés indudable.

Otro ensayista que concede especial importancia al concepto de competencia literaria es Jonathan Culler, que ha aclarado muchas de las contradicciones suscitadas por ese concepto.

Siguiendo fielmente el modelo de la lingüística chomskiana, introduce en su análisis de la competencia literaria la construcción teórica del lector ideal, señalando como objetivo de la poética el estudio de lo que este lector debe conocer implícitamente para interpretar hechos de manera aceptable de acuerdo con la conformación de la literatura. Pero si el hablante-oyente ideal de la lingüística generativa es siempre el hablante nativo de una lengua determinada, es más difícil establecer el lector ideal postulado por Culler, cuyas características son indefinibles.

En conclusión, De Aguiar mantiene que hay razones esenciales para instaurar una interdisciplinariedad especializada entre la lingüística general y la poética, pero es indispensable que se desarrolle en un marco consistente, como es una teoría semiótica general. En un postscriptum de la traducción española, pasa revista a las opiniones de Di Girolamo, Mignolo, Riffaterre, Thorne y Thomas para corroborar su desacuerdo con la posibilidad de construir una poética generativa.

Un apéndice escrito por Francisco Abad Nebot sobre Gramática generativa y poesía, hace referencia sobre todo a teóricos españoles, y en su brevedad es un buen compendio del estado de la cuestión entre nosotros. La versión española se debe a María Teresa Echenique, y es muy correcta.

ARTURO DEL VILLAR

EL FUEGO DE CORTAZAR EN LA HORA DE LOS HORNOS

JULIO CORTAZAR: *Queremos tanto a Glenda*. Ed. Alfaguara. Madrid, 1981.

Queremos tanto a Glenda, el cuentario más reciente de Julio Cortázar, eleva ya al grado de extraña, golpeante lozanía, la incesante y empinada vitalidad de los textos del escritor argentino, más aún en los últimos años. Como si su exilio forzoso del último largo lustro, en vez de mutilar u oscurecer su letra, hubiera encendido a *giorno* mil focos aún ocultos en su ya, hasta entonces, iluminada literatura.

Queremos tanto a Glenda forma, indudablemente, un díptico cuentístico con *Alguien que anda por ahí*, editado no hace mucho en España y prohibido de *facto* en Argentina. De algún modo, de mil modos, la historia reciente de su país y de América discurren, penetran raudamente por ósmosis en el inconfundible mundo cortazariano. Y el resultado creativo, estético, es si se quiere más bello, o distintamente bello.

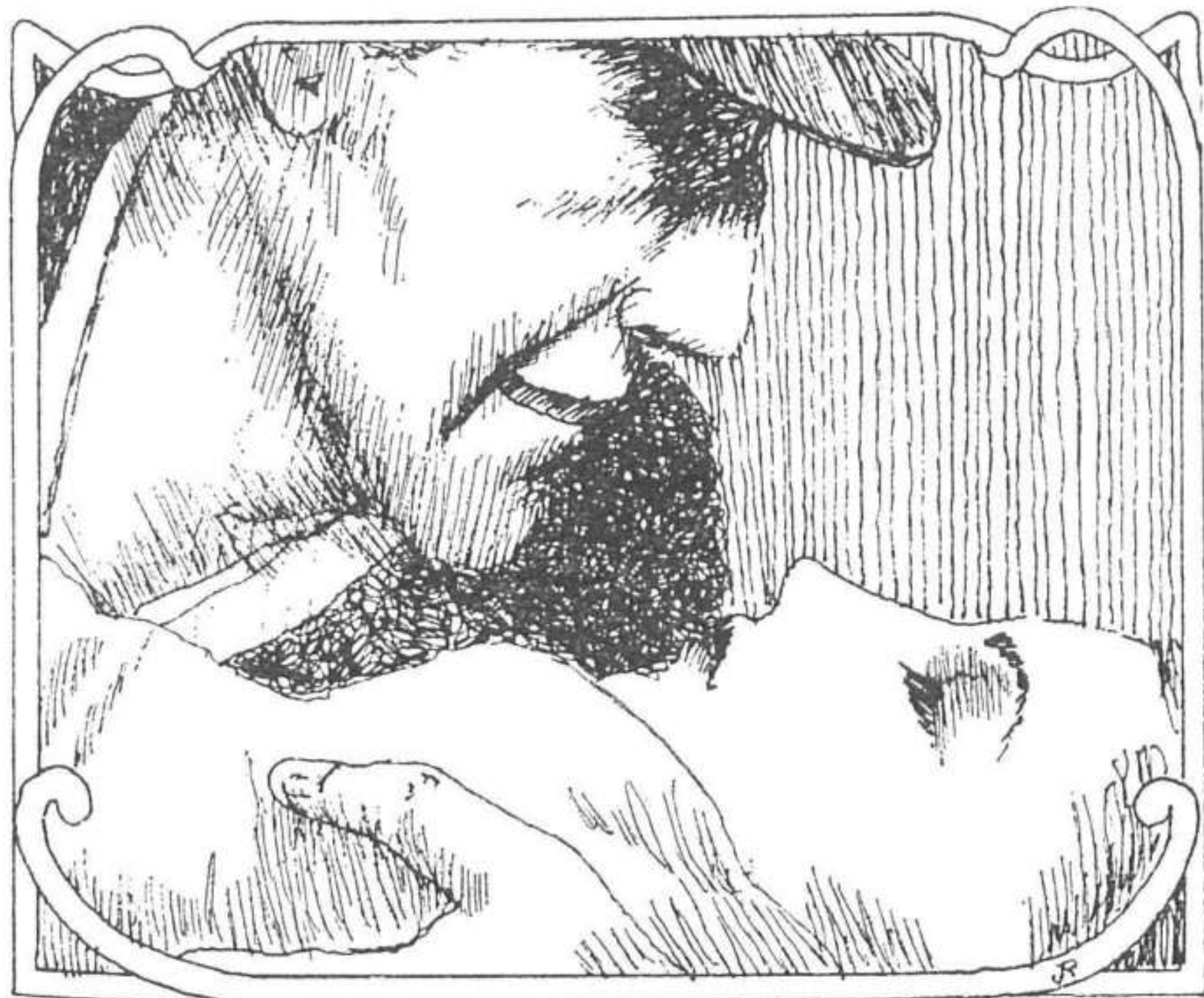
Es inevitable intuir después de su lectura, es intensamente sospechable, que en el creador latinoamericano se desarrolla una nueva y distinta acumulación que puede estallar en una nueva y *dis-*

tinta novela límite dentro de su larga obra. Esa novela que en los últimos meses lo insomnía, le escribe sin teclas contra la almohada y los fantasmas lógicos e ilógicos de su horno germinal, como confesara en una entrevista publicada en estas páginas (*Nueva Estafeta*, 29). Es hasta deseable.

El nuevo cuentario —al menos el último publicado— representa en y desde Cortázar la consagración, la oda del *oficio* de cuentista. Y no permite la más mínima fisura, la menor incoherencia, entre la virtuosidad de su conducción del texto, de su teclado literario, y su propia afirmación, en la misma entrevista, de que el *conjunto* de sus cuentos es el mejor desde *El Conde Lucanor* para aquí. Incluso, puede producir en algunos lectores más o menos vírgenes la ilusión de lo *fácil* que le resultaría escribir a J. C.

Se puede inferir, accesoriamente, eso sí, que en la última fase *cuental* de Cortázar, el creador ha desarrollado el arte —su arte— del contrapunto y la fuga hasta lo fronterizo. ¿Fronterizo con qué? Quizá con la mismísima, inesquivable relatividad del infinito literario.

Una vez lanzado con su martillo perforador a la veta, no deja gema, filón, una sola piedra ni viruta del metal buscado sin recoger, fresar, tornearse y pulir, hasta que una cálida —más cálida que nunca



en su obra—belleza comienza a sangrar, a volar sola en y por y contra el mundo. Cada línea, personaje, situación son tratados a fuego y ácido hasta arrancarle el todo relativo que puede dar de sí y recibir de la galaxia.

Son los síntomas, el estilo de la maestría cuentística, tan difícilmente hallables, por el insoslayable canon de la síntesis—cuando no de la miniatura—que reclama el arte del cuento, esa *redondez*, perfección autónomas, como las de la canción en la música y la poesía, aunque esta parábola—como todas—tenga su flanco equívoco. Una maestría vívidamente nutrida de su duda autocrítica, de la existencialidad en permanente desafío de Cortázar consigo mismo y su creación, y que quizá sea la razón profunda—o una de las razones—de esa conmovedora lozanía siempre creciente de su letra.

Esa duda que en Cortázar se transforma en fertilidad, en un *moto fecondo*, en búsqueda perpetua, en negación dialéctica y reproductora, duda autocrítica que lo defiende de la confortabilidad autocrática, esa antesala narcisista que preanuncia siempre la dejadez y la decadencia en arte: el artista no puede comer de su propio laurel. Es venenoso: la ecología estética conlleva como condición necesaria la predación del mundo, real e irreal. El *Elogio de la duda*, de Bertolt Brecht, ya anticipaba una lonja sustanciosa de esta cadena trófica que permite a la humanidad *saltarse*, superarse a sí misma, permitirse conquistar su propio devenir.

La obra de Cortázar es también—cuándo no—un resultado y resumen de su propia sensibilidad, cosmovisión: una negación constante, siempre reciclada, de lo conservador, de lo que dificulta, obstaculiza, agrede el desarrollo de todo lo vivo en la historia. Otro factor, quizá, que hace más comprensible la lozanía de un veterano escritor de sesenta y seis años.

Esa cosmovisión que lo impulsa a escribir y a *ser escrito* por esas dos obras maestras—en el segundo de los tres capítulos con diez cuentos de *Queremos tanto a Glenda*—que son *Recortes de prensa* y *Texto en una libreta*. Ya en su célebre cuento *Reunión* (que tiene que ver con el gesto y la gesta de Ernesto Che Guevara), Cortázar había anunciado fuera de manifiesto que el arte podía acometer con y por la historia sin rendir diezmo alguno al panfletismo, a la sosera, en suma, a la insinceridad y la mediocridad de una cosmovisión precaria y sospechosa de superficialidad.

Ello, por otra parte, es tan antiguo como la humedad de la galaxia. Ni Beethoven, ni Goya, ni Chopin, ni Bartok, ni Rimbaud, ni Vallejo, ni Maiakoski, ni Hernández, ni artista verdadero alguno renunciaron jamás a su arte ante la historia. Por el contrario, embellecieron aún más su arte con la historia. La pretendida *ahistoricidad* o *apoliticidad* del arte como preservativo de su belleza es también una falsedad tan antigua como el agua. En su trabajo, Cortázar le inflige una nueva desenmascaramiento, con carcajadas subliminales encapsuladas y también, por ende, a su modo, demuestra que el artista puede hacer asimismo la historia con sus frágiles manos entre millones de manos.

En *Recortes de prensa* el autor aborda sin titubeos el trágico tema de los millares de hombres, mujeres y niños «desaparecidos» en Argentina por razones políticas (una reciente convención estimó, con rigor por defecto, en unos 90.000 los seres desaparecidos en América Latina en los últimos años por tales causas). Empero, si su tratamiento de tal temática no puede sino succionarle una profundísima solidaridad, Cortázar desdeña las vanas caridades, la limosna bienpensante de lo plañidero.

La tragedia está ahí, desnuda, con su sangre, sus cartas, sus documentos terribles, pero el cuentista la ataca con el don óptimo de su arte y no con un óbolo de lágrimas, aunque las lágrimas puedan correrle de bronca cuando nadie lo mira. Todo lo opuesto, en fin, al sórdido «sienta a un pobre a tu mesa», eso sí, sólo una vez al año, en Navidad, que queda mejor y que todos lo vean, y así soterrar las culpas que braman sordamente en la subconciencia. El arte, de tal forma, estilo y gracia, puede ser una profunda comunión, religación humana y no una mera mueca pordiosera.

Esa misma sensibilidad sin concesiones irrumpe—diría que genialmente—en *Texto en una libreta*, donde el amor humano de un creador construye y bucea a la vez una densa y brumosa pirámide inversa de la muerte. Sólo después de recorrer las tinieblas apretadas en veinte páginas rocosas, cenagosas, como un sordo aullido ignoto e impreciso cuyo origen se pierde en la historia, se sospecha que los suicidas—más ciertamente los suicidas pobres—son quienes le escribieron a Cortázar contra ese cuento. Esos seres siempre «tan pálidos».

La dolorosa tenebrura del texto se instala sabiamente, casi con sabia perfidia, sin ver jamás el sol, en el subterráneo tubo de penumbras del *metro* de Buenos Aires. Pero el transcurso de la narración no va acompañado por marchas fúnebres. Sólo después del punto final (¿final?) puede estallar desde la tráquea del lector el adagio de Albinoni o la sonata número 12 para piano de Beethoven, toda la música desgarrada de la contramaldad, de la ternura ya inservible, rebotando multiplicada contra los astros.

Como una columna de guerreros al revés, los personajes se infiltran en la muerte cotidiana de una masiva vida de arrastres y pesares de todos los congéneres hacinados y colgados de las altas manillas del tren enterrado, como asidos a los clavos de sus cruces. Además:

Otro duro episodio de sus vidas es la ropa. Se desgastan los pantalones, las faldas, las enaguas. Poco estropean las chaquetas y las blusas, pero después de un tiempo tienen que cambiarse, incluso por razones de seguridad.

El emboscado relator se lanza al suplicioso —quizá mudamente suplicante— seguimiento de ese pálido ejército de las brumas:

... y no me había sorprendido el aire furtivo y como asustado de la muchacha, su instante de vacilación antes de mirar en torno y entrar en la casilla. Oí pocas cosas, llorar, un ruido de bolso abriéndose, sonarse, y después: «Pero el canario, ¿vos lo cuidas, verdad? ¿Vos le das el alpiste todas las mañanas, y el pedacito de vainilla?».

El trémulo perseguidor la reconocerá entre los rieles bajo el luctuoso convoy de la vida alienada, «por los zapatos rojos y el bolso claro. Había un gentío enorme, y muchos rodeaban al conductor y al guarda a la espera de la policía.

Vi que los dos eran de ellos (son tan pálidos)...».

Las máscaras de la vida y la muerte se mixturán sobre el escenario fragoroso de la humillación, la cruz *andante con moto* de una existencia sometida a las divinidades tétricas de un olimpo injusto en su misma raíz.

Cortázar puro, pero en los 80, más sabio, hondo y joven que en su juventud, lo que no siempre es lo más frecuente entre creadores. Las páginas supuestamente culturales de algunos periódicos ilustran casi día a día sobre el gagaísmo, la decrepitud estética e histórica de no pocos que arrastran su vieja obra valedera y sus antiguos «ideales de juventud» por el servilismo a los dioses enajenantes cuando no a la simple y triste alcahuetería.

Con un esfuerzo apenas superior al calambre que me apretaba el estómago pude bajar al andén, repitiéndome que no se trataba de subir a un tren, de mezclarme con ellos; apenas dos preguntas y volver a la superficie, volver a estar a salvo. Eché la moneda en el molinete y me acerqué al quiosco; iba a comprar un Milkibar cuando vi que la vendedora me estaba mirando fijamente. Hermosa, pero tan pálida, tan pálida. Corrí desesperado hacia las escaleras, subí tropezándome. Ahora sé que no podría volver a bajar; me conocen, al final han acabado por conocerme.

La muerte recluta para la muerte las atracciones del desfallecimiento, el clamor de las uñas carnívoras de la derrota, la negrura que busca la negrura, pero la gran fuga hacia adelante, hacia todos pero contra todos los calvarios como en el falso allegretto de la decimoséptima sonata del demiurgo de Bonn, quizá no en vano llamada «La tempestad», tercero y último movimiento bajo y contra la tristeza y la soledad:

... de dónde voy a sacar fuerzas para bajar peldaño a peldaño ahora que me conocen, ahora que al final han acabado por conocerme, pero ya no importa, antes de bajar tendré listo el borrador, diré señor Intendente o señor jefe de policía, hay alguien allí abajo que camina, alguien que va por los andenes y cuando nadie se da cuenta, cuando solamente yo

puedo saber y escuchar, se encierra en una cabina apenas iluminada y abre el bolso. Entonces llora, primero llora un poco y después, señor Intendente, dice: «Pero el canario, ¿vos lo cuidas, verdad? ¿Vos le das el alpiste todas las mañanas, y el pedacito de vainilla?».

finale molto profundo.

Contra esa soledad siamesa de las dos muchachas de *Historia con migalas*, alucinadas y silenciosas turistas —aparentes— en la Martinica, que acechan la vecindad de otras dos semejantes hasta que el drama subliminal hace crisis al escuchar una tos, una voz de hombre y recordar al semejante Michael «desnudo bajo la luna», que sienten el impulso hacia esa conjunción natural y saben que:

la puerta sigue cerrada, pero sabemos que no lo está, que basta tocar el picaporte. No hay luz adentro cuando entramos juntas; es la primera vez en mucho tiempo que nos apoyamos la una en la otra para andar.

Esos dramas que rugen bajo las espumas juguetonas de los espejos abigarrados que conflagran en *Clone*. Ese poema inenarrable de *Grafitti*, donde una esperanza y una ilusión intransigentes, inarrodillables, se buscan, desconocidos en pollera y pantalón, a través del lenguaje clandestino de los muros en una ciudad ocupada por el terror de un estado policial y obviamente fascista. Parábola, metáfora de la vida, del amor humano que no renunciarán jamás a combatir por instaurar el poder de la ternura, del cordero que procesó su propio colmillo victorioso contra el lobo. O la inocente y brutal violación de *Anillo de Moebius*.

Todo este último cuentario de Cortázar está impregnado y traspasado del conocimiento, la sabiduría fundidas en la síntesis, el arcoiris del arte. Y si bien en su larga obra aparece como lo último publicado, en el segundo extremo de una vida, su partitura no se yergue con el cuello de los cisnes. Por el contrario, presagia otra música, parece anunciar, gallo textual, una nueva gran escritura, más aún, la reclama a gritos entintados de savia humana.

Quizá esa novela, esa nueva novela, quizá *novela nova*, como una novena sinfonía martiana con su himno a la alegría y todo, que lo canta insomne contra su horno, en esta hora de los hornos de sus criaturas y conmoribundos y sobrevividos de su América, donde en plena niebla no se ve más que la luz.

JULIO HUASI



PEPE CARVALHO, EN MADRID

MANUEL VAZQUEZ MONTALBAN: *Asesinato en el Comité Central*. Editorial Planeta. Barcelona, 1981.

¿QUIEN ES QUIEN EN EL COMITÉ CENTRAL?

Cuando una profesora de Literatura pedía un alumno voluntario para hacer un trabajo sobre *Asesinato en el Comité Central*—«sin duda la más floja de todas», apostilla Rafael Conte con motivo de la reciente concesión a Montalbán del Premio Internacional de Literatura Policiaca—, añadía: «si el alumno es comunista, mejor». No sé si mi ilustre colega se refería a la nota que el autor pone al frente de su obra: «Ante la previsible y perversa intención de identificar los personajes de esta novela con personajes reales, el autor declara que se ha limitado a utilizar arquetipos, aunque reconoce que a veces los personajes reales nos comportamos como arquetipos». Se puede decir que la última parte de la nota transcrita—donde se da a entender que algo de clave puede haber—; junto con alguna crítica, en la que se juega a adivinar si Santos Pacheco es Sánchez Montero, si Sepúlveda Civit es Ramón Tamames, si Fonseca es Conesa, o Dillinger, «Billy El Niño»; además de las filtraciones previas a la publicación de la novela—filtraciones que indicaban que el asesinato no era en el Comité Central, sino por el Comité Central—, se puede decir, repito, que ese conjunto de chismes, críticas y morbosidades pudieron sembrar la confusión en la profesora, que echó por el camino más corto: buscar a un comunista para que le diera las claves.

Pero *Asesinato en el Comité Central* es una novela de política-ficción, y no de claves, aunque determinadas frases, gestos o manías pertenezcan a tal o cual miembro del partido comunista, de la policía o de cualquier notable. Además, cuando el autor quiere nombrar a algún personaje con nombre y apellidos, lo hace sin ningún remilgo.

CARVALHO, EN MADRID

«Bueno, Carmen Laforet: a ver cómo coge usted ese difícil Madrid...» Si algún lector ha llegado hasta aquí, habrá notado que transcribo palabras de Juan Ramón Jiménez referidas a *Nada*. Pues bien: parece que Vázquez Montalbán las sigue. Ya no tiene sentido—después de la publicación de *Los mares del Sur*—mantener a Carvalho en Barcelona. Se diría que el ex agente de la CIA estaba echando raíces en esa ciudad, y el «huelebraguetas» es—no lo olvidemos—«un héroe fronterizo y periférico, un gallego que vive

en Cataluña y que no es, en definitiva, de ninguna parte: un auténtico extranjero» (Montalbán *dixit*).

Madrid es una ciudad difícil, y creo que han sido los madrileños los que la han complicado. Hace casi un siglo, Ganivet escribió: «Madrid tuvo sus ensanches.» Ensanches que no sirven para nada, para casi nada... Para el ajetreo. Esta es la imagen que tiene de Madrid el no madrileño: el ajetreo. Así, Carvalho. El detective recupera una parcela de su vida y—simultáneamente—compara Madrid con Barcelona, el pasado con el presente, el deseo con la realidad.

EL DESEO, EL LENGUAJE Y LA POLÍTICA COMUNISTA

A un antiguo, agasajado y—posteriormente—decepcionado militante comunista le oí decir en un cuchitril madrileño de moda: «Me parece intolerable que el asesino de Montalbán (que nadie caiga en la anfibología) no haya actuado por móviles políticos.» Por eso creo acertada la opinión de Javier Pradera: «en la faja del libro podría figurar la advertencia, lesiva, desde luego, para el departamento comercial de la editorial, de *morbosos, abstenerse*». Dicho de otra forma: el fracaso electoral del partido comunista ha sido achacado con absoluta ligereza al reducido equipo dirigente. La euforia con que fue recibido Carrillo se ha avinagrado. El secretario general ha perdido parte del sentido del humor que le caracterizaba. Ejemplo: su negativa a presentar *Asesinato en el Comité Central*. Me parece tan exagerada la alegría preelectoral comunista del 77 como las crispaciones actuales. Resulta entonces que el lector descontento con la gestión de Carrillo hubiera preferido el parricidio como rebelión contra la *imago* paterna; por eso la novela no gusta a los dogmáticos, a quienes quieren asesinar—aunque sea en la ficción—para lograr sus imprecisos objetivos.

Cuando Vázquez Montalbán recibió la comunicación de su último premio, dijo: «Quizá el jurado ha resultado sorprendido por una obra de literatura urbana española, escrita, además, en un lenguaje urbano.» Le faltó añadir «marginal». Porque el habla del PCE es—se quiera o no—marginal. La profesora Consolación Galera advierte que «en el intento del habla marginal por distinguirse de otras lenguas (...), pueden documentarse también fenómenos morfológicos, como la incrementación por sufijos y la composición. Pero, sin embargo, son los hechos de vocabulario y los semánticos los que más abundan». A las pruebas me remito, que se decía antes: en *Asesinato en el Comité Central* los distintos personajes se diferencian fundamentalmente por la utilización del habla. Los «pasotas» del pecé no hablan como los militantes de la vieja guardia, los tecnócratas emplean un léxico también diferente. La conmovedora carta de Santos Pacheco—piedra angular de la novela—recoge admirablemente la lengua periclitada de un viejo equivocado.

VICENTE GRANADOS

BUSQUEDA INTIMA

MERCÈ RODOREDA: *Viatges i flors*, Ediciones 62, Barcelona, 1980.

Mercè Rodoreda es un caso muy peculiar dentro de las Letras de Cataluña, pues adquirió renombre antes de la guerra civil con su novela *Aloma*, partió al exilio y estuvo muchos años alejada de la creación literaria. Al cabo del tiempo, cuando le renace la voluntad creadora, sorprende al público y a la crítica con una novela verdaderamente magistral: *La plaça del Diamant*. Aclaremos en un inciso que dicha novela pasó sin pena ni gloria en un concurso al que la presentó. Son cosas que ocurren más a menudo de lo debido. En sus obras posteriores mantuvo igual prestigio y popularidad. Algunos de sus títulos son: *El carrer de les camèlies*, *Jardí vora el mar* y *Mirall trencat*. No cito estos títulos porque sí, antes bien para entroncarlos con la obra que comentamos, relativa a viajes y flores. Una calle es siempre el inicio de un viaje. En un jardín esplende la fauna. Un espejo roto alecciona al mundo de la magia y de la fantasía. Todo eso—y mucho más—encontraremos a lo largo de las páginas de *Viatges i flors*.

El libro se divide en dos partes, escritas en épocas muy separadas. La primera alude a los viajes. La segunda a la variedad de flores. Luego veremos de qué clase de viajes y flores se trata. En la primera parte, diecinueve títulos. En la segunda, treinta y ocho. Los títulos son muy bellos por el encanto poético que encierran. No sólo existe ese encanto en el título, sino también en el contenido, pues de lo contrario nos topáramos con un engaño. La primera cualidad, pues, de la obra es el encanto que difunde, encanto nacido sobre todo de la sencillez más pura, más humilde, o, para decirlo metafóricamente, más franciscana. Pocas veces se alcanza en la creación literaria la cota de sencillez, de simplicidad, de elementalidad que aquí se logra. Parece un prodigioso milagro de inocencia. Y nada sugiere tanto como lo inocente, pues es el retorno a una etapa remota y añorada, a un estadio de plena felicidad. Un intenso aroma de dicha emana de esos viajes y de esas flores que la autora nos describe.

Junto con la sencillez, la inocencia y la felicidad, la imaginación más viva y destellante. Ninguno de esos viajes, ninguna de esas flores existiría si no les diera vida la desbordante imaginación de Mercè Rodoreda. Ahora no estamos ante la sencillez realista de *La Plaça del Diamant*, sino ante la sencillez imaginativa y feérica. Todo sueña a cuento de hadas. Todo nos lleva por unos senderos de deliciosa irrealidad. Pero, a la par, todo resulta muy

convinciente y familiar, como si fuera un mundo conocido por nosotros de antes. Es el mundo de los sueños de la infancia. Es el mundo de la más limpia y transparente sonrisa. Yo creo que la autora escribió estas páginas como entretenimiento personal, como diversión para sí, mas luego vio que le había salido un libro tan redondo y cuajado que comprendió debía entregarlo al público. Este se lo ha agradecido, ya que en pocos meses se han sucedido varias ediciones.

Es un libro capital en cuanto a belleza, intimismo, sensibilidad y vuelo mágico. La más sutil poesía lo traspasa todo, desde la primera a la última línea. No es un libro extenso, pero denso en hallazgos. Se lee muy rápidamente por su escaso texto, mas lo leído penetra como fértil lluvia en el ánimo del lector, que se siente, a medida que avanza por las páginas, más y más enriquecido. Y no es solamente enriquecimiento, sino también deslumbramiento. El brillo de tanto tesoro deslumbra y enceguece. Es un tesoro precioso e inaudito. Se comprende que la autora haya dicho que, caso de tener que quedarse con uno solo de sus libros, elegiría sin titubeos éste.

No es una obra narrativa. No hay urdimbre ni intriga. Se trata de una colección de cuadros o, más exactamente, de miniaturas, puesto que cada título abarca como máximo dos páginas, a menudo únicamente una y, en muchas ocasiones, media o menos aún. Pero sabido es que la calidad artística no se mide por la extensión o cantidad, sino por la inspiración y los aciertos, por la belleza y la emoción. Aquí todo hierve de emoción, mas no es avasalladora, sino tenue y profunda, suave y matizada, diluida y penetrante. Una emoción sencilla. Otra vez la sencillez.

En la primera parte—la de los viajes—hay miniaturas patéticas, junto a otras divertidas. Sin embargo, como trasfondo general, hallamos una pátina de tristeza. Es la vida, con su rápido fluir, con su eterna evaporación, con sus pequeños dramas. A veces asoma algún gran drama. Igual que en la vida. En cambio, la segunda parte—la de las flores—es pura flora poética, continua sucesión de ejemplares de botánica, todos inventados, como son inventados los viajes.

Mencionemos algunos viajes y algunas flores para ilustración del lector. En «Viatge al poble de les nenes perdudes» («Viaje al pueblo de las niñas perdidas») descubrimos a un sinfín de muchachas que se extraviaron en el bosque, allí tienen su pueblo y en la localidad de donde desaparecieron les erigen una imagen y las convierten en patronas del vecindario. Otro viaje es al pueblo de las mujeres abandonadas, que viven dentro de capullos y, cuando éste se cierra, sus hijos hacen rodar el capullo hasta un lago de agua sin color. En otro pueblo todo es pena y hasta es imposible otear el paisaje, pues una montaña pétrea impide toda expansión de la vista. En «Viatge al poble de les rates ben criades», todas las casas son enteramente de madera, desde los cimientos al tejado, a fin de que los roedores puedan comer la ma-



dera, lo que obliga cada equis número de años a construir otro pueblo. En otro poblado todos los habitantes son abuelas tejedoras, trabajando siempre, incansablemente; cuando fallecen, les ponen en la sepultura una corona de agujas de coser, más duradera que la de flores. El pueblo de las dos rosas: si se aproxima una buena noticia, crece en la pared del comedor una rosa azul; si se acerca una tragedia, la rosa es negra. Las rosas crecen del suelo hasta el techo. También hay un poblado para los hombres perezosos y otro donde pasean los muertos. En la población de cristal todo es transparente y todo, por tanto, visible, menos hacer el amor, para lo cual existe un reducto de cristal grueso y opaco. Y hay el «Viatge al poble de l'arc iris». Y el «Viatge al poble de les trenta senyoretetes». Las peregrinaciones concluyen con el pueblo del oro, en el que todo reluce, el precioso metal pende de las bocas de los habitantes y sirve para las losas de los sepulcros.

Entre las flores, tenemos la «Flor ballarina» y la «Flor desesperada». En «Flor blava» («Flor azul») leemos este encabezamiento, que doy traducido: «Es blanca y es azul. Es decir, es blanca como la rosa blanca y, de pronto, se vuelve azul. La tiñe un insecto, parece, pero nadie sabe cómo lo hace. Un momento de distracción y ya es azul.» A la flor encarnada le caen cada noche gotas de sangre, iguales a simientes de sandía. Hay la Flor Felicidad. Existe, además, el Flor Caballero—en masculino—, o sea, no es «la» flor, sino «el» flor, cuyo pistilo es una trompeta, que suena cuando se acerca el viento, para que las demás flores se cierren. La Flor Loca tiene forma de araña y color de cera, le atrae la sangre dulce de los hombres y se les encarama a las rodillas, donde se duerme. La Flor Vergüenza no quiere ser retratada. La Flor Delirio se extiende y lo invade todo: la casa propia y la de los vecinos. Luego está la Flor Saeta, que dispara con la violencia de un tiro y significa una mezcla de colores y de felicidad que huye hacia el cielo. El libro se cierra con la Flor Fósil.

La obra responde a algo muy íntimo de la autora: su amor a las flores, que le lleva a inventar otras no exis-

tentes, a fin de que la naturaleza y la vida sean más hermosas. Su querencia al viaje es el deseo de evadirse: otra necesidad profunda de Mercè Rodoreda. La causa más honda de este libro no es buscar poblados ni flores, sino buscarse la escritora a sí misma. Se ha encontrado. Y el encuentro es radiante, lírico y hermoso.

JOSE CAROL

UN AMOR IMPOSIBLE MACHADIANO

JOSE MARIA MOREIRO: *Guiomar, un amor imposible de Machado*. Colec. Gárgola, Madrid, 1980.

La biografía penúltima de Antonio Machado pasa por José María Moreiro, su más fiel y pertinaz exponente desde hace unos años a esta parte. Digo penúltima porque, cuando menos se espera, apagados los cirios pascuales y revueltos de otrora, nos sorprende este escritor con algún detalle cercano al corazón redivivo del poeta, al que sigue como un mastín inagotable y silencioso.

El rastreo le condujo esta vez hasta la poetisa Pilar de Valderrama, el último amor de Machado. Iba tras la luz oculta del semblante lírico de *Guiomar*, nombre con el que aquélla pasaría, en parte, al elenco de los apócrifos machadianos. Moreiro confiaba en que le abriría el cofre de sus secretos. Años antes lo hiciera, de forma espontánea, con la escritora y amiga Concha Espina, a la que confió parte de su correspondencia con Machado (1). Con el dinero obtenido pensaban sufragar el coste del traslado de sus cenizas, ya venerables, a España. Todavía reposan bajo la tierra que las cubrió.

¿Y el resto de las cartas? ¿Y los renglones troceados de las ya conocidas? ¿Y el mutismo después de tanta tinta sobre el asunto en diarios, revistas y libros? Moreiro se acerca también con una lectura atenta de la obra lírica y dramática de Pilar. En su libro *Esencias* (2) hay ecos y hasta voces que podrían ser del mismísimo Machado, quien, por otra parte, publicó una larga reseña de los poemas en *El Imparcial* (3).

La táctica progresiva de acercamiento dio resultado y parece ser que una y otro, la poetisa y el escritor, llegaron a un mutuo acuerdo notarial por el que ella le entregaría su testamento lírico. Poco tiempo después de las últimas entrevis-

(1) Concha Espina: *De Antonio Machado a su grande y secreto amor*. Lifesa, Madrid, 1950.

(2) Pilar de Valderrama: *Esencias*. Caro Raggio, Madrid, 1929.

(3) *El Imparcial*, 5-10-1930.

tas, el 15 de octubre de 1979, fallecía en Madrid, a los ochenta y seis años de edad, doña Pilar de Valderrama. Quedamos a la espera de otras novedades, entre las que se anuncian sus memorias, con treinta y seis cartas de Machado. El resto, así como las que ella le enviara, se perdió, destruyó o duerme el sueño de los justos en cualquier consola.

Sobre estos precedentes ha elaborado José María Moreiro un libro sustancioso que revitaliza la figura del poeta en un momento de profundos estudios sobre su obra y significado (4). Las precisiones de este libro perfilan los años correspondientes a la última etapa de Segovia (1919-1932) y las frecuentes estancias en Madrid, hasta que le trasladan, en 1932, al Instituto Calderón de la Barca, de reciente creación. En ese mismo año fija Moreiro la crisis de las relaciones Pilar-Machado, si bien siguen escribiéndose hasta finales de la primavera de 1936, inminente el conflicto bélico.

El interés se centra especialmente en el comentario y datación de las cartas incluidas, que ofrecen la novedad de su entereza, así como la primicia, en un caso, de lo inédito. Junto a esto y a una cronología de las relaciones Pilar-Machado, se añade una interpretación del papel de esta mujer en su última obra, a la que corresponden, como se sabe, *Canciones a Guiomar*, *Otras canciones a Guiomar*, *Abel Martín* y *Juan de Mairena*, aunque aquél había nacido en la mente de Machado un poco antes de conocer a Pilar, en 1926, pero también cabe la posibilidad de que esto ocurriera en tal año, como veremos.

Por aparecer el nombre de *Guiomar* al lado de los apócrifos *Abel Martín* y *Juan de Mairena*, se pensó, en principio, que se trataba de otra invención, sin referente determinado. Las cartas de 1950 deshacían tal convencimiento y arrojaban sobre la imagen ya popular del poeta el negativo de la que se había creado en orden al fallecimiento de su joven esposa y al abandono y meditación solitaria de años posteriores. Las ciudades de Soria y Baeza se inscriben en el centro de su emoción creadora, sobre todo la primera, convertida en patrimonio del alma. Soria es el recuerdo de Leonor. Baeza, el silencio que, por lo menos al principio, le madura. Y habría que añadir ahora otro nombre femenino, el de *Guiomar*, a una nueva etapa de su paisaje lírico, centrado esta vez en la ciudad de Segovia y en algunos rincones madrileños. Cuando se supo que detrás del apócrifo se escondía el nombre de una mujer casada, las cosas tomaron un cariz de temple diverso y prejuicios sociales, a los que se unía la sombra republicana de Antonio Machado.

No repetiremos aquí lo que ya es de sobra conocido. Moreiro añade los matices correspondientes a las mensajeras entre los dos poetas, los lugares de cita, sus inconvenientes, las inquietudes cuando una de las cartas se pierde, etc. Tampoco va a ser éste el interés de nuestra lectura. Sí entraremos en el análisis del

contenido y en la interpretación de ciertas misivas, así como en el significado de este amor real, aunque «imposible», de Antonio Machado. Al mismo tiempo seguiremos de cerca las interpretaciones de J. M.º Moreiro.

La trayectoria amorosa de Machado oscilaría, por lo que de ella sabemos, entre los nombres conocidos de Leonor, primero, y *Guiomar*, después, quedando intermedios otros anónimos de noticias aisladas en poemas circunstanciales. Tenemos, pues, tres binomios en el corazón batido del poeta: *Leonor-Machado*, *Guiomar-Machado* y *Machado-X*.

El primero fraguó, como dijimos, la imagen romántica del poeta. Aun después de conocido el *affaire Guiomar*, se levantaron voces en defensa de ese amor puro, limpio y trágico, en previsión de posibles suciedades por la noticia del otro, «intempestivo» sin duda alguna, contrario y amenaza del equilibrio social, sobre todo tratándose de un poeta tan filtradizo en los algodones entrañables de quien le escucha. Este argumento pobre sólo recogía la proyección interesada de una parte del público para modelar, desde el plano sociolingüístico, el significado del mensaje, incidiendo en el campo empráctico del emisor y el receptor. Es, como se sabe, un medio eficiente de transformación comunicativa, muy en boga cualquiera sea el tiempo y circunstancia, precisamente por tratarse de una visión miope o de cortos alcances.

Sostienen también la preeminencia de ese eje amoroso en la vida de Machado, aunque por razones diferentes, su hermano José (5), Pérez Ferrero (6) y el autor de este libro. José nunca vio en *Guiomar* sino el interés femenino que acude allí donde ronda la fama, nombradía y relieve urbano. Esta mujer nunca pudo borrar la huella de Leonor. Evidentemente, en uno u otro juicio no erraba, pero tampoco agotó el contenido de la verdad subyacente.

El testimonio de Pérez Ferrero sobre las lágrimas de Machado al recordar el nombre de Leonor (7) en nada deslucen, a nuestro juicio, la presencia amorosa de *Guiomar*. La entrevista data de 1935, posterior sin duda a la separación o crisis de relaciones entre ambos, como señala Moreiro. Las lágrimas del poeta son el efecto más espontáneo de la emoción o el dolor profundos, pero nada añaden en este caso a lo ya conocido, y menos en contra del amor que siente hacia *Guiomar*. Quienes así piensan ocultan, sin saberlo, la idea de que un amor borra otro amor, de que una mujer deslucen a otra, o confunden el trasfondo síquico de la afectividad con un barbecho de vocación irremediable. Las lágrimas son, si las interpretamos a la luz de lo que conocemos, el amor perdido, todo lo profundo que se quiera, la piedad, y en tales momentos, el vacío de ternura que, después de tantos años, le invade y él requiere en silencio. De cualquier forma, con estas lágrimas no podemos deslucir la tinta de

(5) José Machado: *Últimas soledades del poeta Antonio Machado*. (Recuerdos de su hermano José.) Soria, Imprenta Provincial, 1971.

(6) Pérez Ferrero: *Vida de Antonio Machado y Manuel*. Austral, Madrid, 1973.

(7) *Ibid.*, p. 205.

lo escrito. Leonor no lucha en el fondo de Machado contra Pilar, ni ésta contra aquélla. Las dos están, eso sí, por motivos diferentes, en lo más íntimo de su persona.

Decíamos que intermedio queda el otro binomio *Machado-X*. Invertimos intencionalmente el orden de los términos. Aquí se trataría más bien de la búsqueda, por parte de Machado, del complemento no sólo biológico o afectivo, sino también posiblemente entrañable. Aquí cabe, además, el onanismo (8), compañero infatigable de los solitarios. Con este binomio queremos abarcar las distintas sugerencias o los pocos poemas que conocemos de posibles roces, obediencias al signo erótico de la biología masculina, o tal vez proyectos de remediar su estado de viudez nómada, como apunta Leopoldo de Luis apoyándose en el poema «Nunca un amor sin venda ni aventura» (9), que deja el «corazón vacío». Machado exige la «flor» antes de ver el «fruto» en la «rama». Más adelante analizaremos tal exigencia.

A medio camino también de estos dos ejes hay que incluir la dama que, antes o por 1924, le pide un retrato al poeta y este se lo envía con dos sonetos prosopográficos (glosando a Ronsard). Asimismo, la señora que en 1926 enciende en él «un amor intempestivo», a la que J. M.º Valverde, apoyándose en estos datos, denomina *Pre-Guiomar* (10). De ahí el hecho probable de que se conocieran por estas fechas o incluso antes.

Contra tales suposiciones choca la declaración de Pilar en el prólogo a esta obra, afirmando limpiamente que se conocieron en el año 1928. Moreiro advierte, por su parte, que las palabras de Pilar aluden a un conocimiento *personal*, pero que, en consecuencia, no desdicen la hipótesis apuntada. Se fundamenta en la estrecha similitud de algunos poemas de Pilar pertenecientes al libro *Huerto cerrado* (11), de 1929, y los ya referidos de don Antonio. A la imagen cansina y caduca que éste le transcribe de su propia persona responderían los versos de Pilar alabando la eterna juventud del arte en el corazón del poeta o la esquiva apreciación, ante su retrato, de que en él no se descubren «ni una arruga, ni el brillo de una cana», si bien confirma, contra la jovialidad anterior, el cansancio anímico: «pero ya el alma se ha sentido anciana / y huyó el contento para siempre lejos».

Moreiro maneja también la hipótesis de que este espacio de flirteo pudiera cubrirlo otra mujer, rubia, con la que Machado se veía en el café Universal, de Madrid, pero por el testimonio de Angel Lázaro (12) se deduce que la tal señora ignoraba la identidad artística del poeta, y por tanto, malamente le hubiera pedido en alguna ocasión su fotografía. Tal tes-

(8) «Aunque a veces sabe Onán / mucho que ignora Don Juan».

(9) Leopoldo de Luis: *Antonio Machado*. Ejemplo y lección. S. G. E. D. L., Madrid, 1975.

(10) J. M.º Valverde: *Antonio Machado*. Siglo XXI, 1975.

(11) P. de Valderrama: *Huerto cerrado*. Caro Raggio, Madrid, 1929.

(12) Según este testimonio, la señora rubia ignoraba la identidad poética de Machado, y un buen día le enseñaron un periódico con su retrato, cosa que enfadó al poeta.

(4) Conf. Bernard Sesé: *Antonio Machado (1875-1939)*. *El hombre, el poeta, el pensador*. Gredos, Madrid, 1980. Manuel Alvar: *Los complementarios*. Cátedra, Madrid, 1980.

timonio sí nos induce a pensar que Machado llevaba una vida normal en la superficie de sus inquietudes, aunque no en su fondo. La mujer rubia no le altera las galerías creadoras. Puede ocultarse. El poeta parece rehuir las razones sociales que otros buscan en el arte.

Ante la dualidad Leonor-Pilar, J. M.^o Moreiro se inclina también por el triunfo de la primera en el corazón desde entonces imposibilitado del poeta. En última instancia, Pilar le parece «un imposible a mano», mientras que Leonor sigue siendo la verdad honda que mana perenne. Las elegías a *Guiomar*, añade, nacen de la impotencia ante lo real concreto, que las impulsa. En la habitación de Machado nunca se descolgó el retrato de Leonor, visible todavía en la pared cuando hubo de emprender viaje hacia Valencia. Por tanto, de GRAN AMOR hacia GUIOMAR, nada.

Vistas así las cosas, los datos arrojan ese resultado incontrovertible. Hay que pensar, se deduce, en un devaneo temporal, en un posible «ligue» que, poco a poco, fue girando hasta envolverle en sus redes. A sus declaraciones de amor, Moreiro le quita importancia afirmando que «lo escrito en las cartas corresponde a los hechos menos fiables». Encuentra un apoyo en el juicio de Machado sobre Ortega en una de ellas, en la que dice: «tiene indudable talento, pero es, decididamente, un pedante y un cursi. Las dos cosas se dan en él en dosis iguales». Tales palabras chocan con los elogios de otras épocas y sólo merecen la fiabilidad de un consentimiento por parte de Machado ante alguna sugerencia de Pilar. Ahí está también el desánimo final del poeta, evidencia—siempre según Moreiro—de la superficial llama de aquel amor, extinguida ahora por otros desencantos como el de la República y la actitud retraída de *Guiomar*, ya distante.

Este amor habría conocido varias etapas, entre 1928 y 1932, aproximadamente, siendo la más notoria la correspondiente al comienzo de las relaciones, en coincidencia con una probable crisis matrimonial de Pilar. A partir de aquí se produciría un apartamiento de la musa-mujer, al que sigue, en el plano de la ensoñación, el talante endiosado de las cartas que le dirige hasta 1936. A una etapa de amor real por parte de Machado—Pilar nunca estuvo enamorada de él—, sigue otra de idealización amorosa. Y es entonces cuando Moreiro encuentra semejanzas históricas con otros amores más o menos literarios, también intempestivos y no consumados, como los suyos. El binomio *Guiomar-Machado* corre parejas, salvando lo salvable—añadimos nosotros—con *Beatriz-Dante*, *Mathilde Wesendonck-Wagner* y *Mme. Sabatier-Baudelaire*.

En el primer caso, la semejanza viene por el filo de la idealización. Parece ser que por la mente de Machado pasó la idea de escribir un libro entero sobre *Guiomar*. Al segundo se acercan por la resignación wagneriana y al tercero por la común distinción entre la mujer-diosa y la mujer-mujer, además del rechazo femenino y del complejo de Edipo que arranca en ambos poetas, Baudelaire y

DE LA REALIDAD A LA LEYENDA

ANTONIO RABINAD: *La monja libertaria*. Colección, Fábula. Planeta. 1981.

Es como una pesadilla o, tal vez, solamente como el sueño distorsionado por la razón. El hombre, sofisticado hasta lo increíble, lleva la aberración de su vida hasta la muerte por un ideal, hasta matar por un ideal, hasta destruir porque su propia razón se lo exige... El sueño de la razón crea monstruos...; pero no es el sueño, que es la realidad cruda, sin ninguna elaboración, tangible y fáctica, exacta. Monjas y putas, revolucionarios y arribistas, se mezclan e intercambian, en el plano infra-bestial de la guerra, los inevitables gestos de ternura y miseria, de amor y crueldad que su remota procedencia divina colocó en ellos. ¿Qué se puede esperar de una lucha total entre dos bandos que hablan la misma lengua y rezan u odian al mismo Dios? Nada. Estremecidos de horror, impotentes, rabiosos, hay que esperar el final del delirio y desear que nunca jamás se repita el suceso más desolador y ominoso que vieron los siglos.

Antonio Rabinad ha construido una ficción de hechos y personas tan insertos en la realidad que si no fueran verdad merecerían serlo, que si sor Juana no existió, su patética aventura fue un suceso vivo de cuya existencia podría dar fe cualquier protagonista supervi-

viente. Todos y cada uno de los lances pertenecen a una crónica desgraciadamente real y cuya exaltación, me parece a mí, constituye, en parangón quizá degradado, el mismo honor que concedería la elevación, a los más dignos altares, de los días en que estuvimos sumidos en las fiebres mórbidas de cualquier infección cuasi letal. Es tal la fecunda visión exacta de Rabinad, es tan poderosa la pincelada del horror, del sarcasmo que acentúa el horror, de la ternura que contrapuntea el horror, que si por un lado es un ejercicio de gozo leer *La monja libertaria*, por otro resulta el alegato más feroz y despiadado contra el bruto que, sin embargo, tiene que apelar a la revolución para dejar de ser esclavo de otro bruto pretendidamente más sabio que él, aunque solamente sea más listo.

Comienza el libro con una cita a Bakunin, cita que se continúa en el cierre de la obra. Por sus páginas, contradictorio, confuso, entre el mito y la niebla, circula Durruti, posiblemente, junto a Hedilla en la parte contraria, uno de los personajes más controvertidos, ignorados y apasionantes de una revolución que, en un fondo más o menos racional, seguramente poseía la misma raíz que la opuesta, ambos desfigurados, sometidos a tratamientos espúreos y convertidos en nombres temidos y jamás comprendidos. Esto unido al grupo de mujeres libertarias en el que la monja va a integrarse tras una sucesión de

Machado, de la viudez materna y del matrimonio (13).

Las comparaciones admiten todo tipo de comentarios favorables o desfavorables. No obstante, tras estas coincidencias de superficie podremos rastrear otras más profundas, como pronto veremos. De cualquier manera, olvida Moreiro otra comparación mucho más fructífera y apropiada. Me refiero a la del matrimonio Poe-

[13] No especifica a qué matrimonio se refiere. En el caso de Baudelaire fue decisivo el de su madre en segundas nupcias, cosa que el niño Baudelaire no supo perdonarle ni de mayor. Nuestro poeta, en cambio, recibió todas las atenciones de su madre, que le acompañó de por vida, salvo el paréntesis matrimonial y los días de Segovia.

Virginia. Como se sabe, ambos eran primos, y cuando se casaron, Virginia, cuya muerte fue también primaveral, sólo tenía catorce años. El ensimismamiento posterior de Poe coincide, igual que otros argumentos temáticos, con el de Antonio Machado (14).

Por último, a los tres binomios amorosos se le puede añadir otro, latente, que le acompañó hasta el fin de sus días: *Ana Ruiz-Machado*, es decir, el amor *madre-hijo*. Creo que Moreiro lanza una apreciación muy arriesgada cuando afirma, sin

[14] Conf. Tomás Labrador Gutiérrez: *Presencia de Edgard Allan Poe en Antonio Machado*. Archivo Hispalense, 1975, p. 107.

acciones noveladas, perfectamente coherentes y maravillosamente descritas, nos hace pensar que hay una fuerza o motivo que el autor impulsa para justificarse a sí mismo presentándonos una idea que su propia maña hace desmañada, arribistas a sus miembros e incapaz en su realización. Burla burlando, sin querer o adrede, nos dice lo mismo que se puede escribir del contrario: que a la pureza de una idea se le agregaron elementos de aluvión en busca de su propia salvación y no de la de ninguna patria o revolución y que, en definitiva, así quedó la cosa, tanto allá como acá.

La anécdota es tremenda: en julio del 36, código de pavor, se mire como se mire, las monjas de un convento se disgregan. Sor Juana, la más joven, busca refugio, y lo halla, en un burdel. Un grupo de mujeres libertarias acude a él para liberar a las putas de su oficio indigno. Estas mujeres, y la recientemente agregada, se juntan a las revolucionarias. ¡Van a hacer la revolución, a dar la vuelta al mundo, a poner las cosas en su sitio! ¡Cuánta ingenua y generosa entrega! ¡Qué fe extraordinaria merecedora de toda justicia y equidad! Pero hay fuerzas más poderosas, condicionamientos que marcan rumbos diferentes e intereses que fatalmente conducen a metas que no son las pretendidas. Tanto entusiasmo e ilusión es llevado a la lucha, al triunfo, y cuando éste llega, si llega, lo logrado no es ni lo prometido, ni lo esperado y, a veces, ni lo deseado. Es el fraude de todas las revoluciones, es el matiz interesado de todas las luchas, sea por lograr una trascendencia eterna o temporal: el poder, la corrupción, el dinero en definiti-

va, acaban imperando bajo apellidos aristócratas, proletarios o libertarios, y al final siempre se presenta el de la banca más fuerte a capitalizar victorias.

La monja libertaria es desoladora. Humanamente, porque sus tipos, en dibujos perfectos, viven



una peripecia que, sin la grandilocuencia griega, es muy superior en tintes trágicos. Ningún dolor les es negado y toda humillación les pertenece. Ningún dios toma carne mortal para intervenir en el drama. Por tanto, ninguna sobrenaturalidad justifica dolores o prodigios. Son los seres vivos, limitados, que mueren despanzurados, sin más grandeza que la otorgada por su generosidad, los que protagonizan cada acto. Rabinad, creador prodigioso, concede a cada cual su fatalidad y a la sensacional sor Juana le da tan grandiosa majestad, la sitúa en tan extraño pedestal, que al final, sorprendidos

y asombrados, pensamos si la tal monja fue o no fue, estuvo o no estuvo, pero que, por lo que hemos leído de ella, quedó como un ángel, tal vez como ese dios griego que potenciaba las tragedias con su presencia, tal vez como una sombra en la que los demás personajes, asqueados por sus miserias, quisieran ocultar sus pecados. Vista desde muchos ángulos, sor Juana acaba siendo una duda concreta llena de emoción, de bondad y de enternecedora realidad.

Literatura fácil, luminosa, exacta, utilizando el verbo adecuado cada vez, el adjetivo esclarecedor. Posiblemente del trabajo de Antonio Rabinad podría decirse que es una superficialidad que transparente unos fondos con muchas brazadas de profundidad. Maneja la sutil ironía con exacta facilidad y en ocasiones un acento de frivolidad pone bálsamo a una tensión excesiva. En el epílogo, el cura que fuera secretario de Durruti, llamado Jesús, y en el que la monja halló auxilio, fortaleza y hombre, en una carta escrita treinta y cinco años más tarde, intenta desvanecer la leyenda de la monja libertaria. Está claro que se trata de una industria del autor; aunque también es clara la oficiosidad del que guardara la sotana para salvar la vida, orientada a romper un mito que dejaba en entredicho famas y prestigios.

Hábilmente, realidad y leyenda se confunden. ¿Existió la monja libertaria? Lo que sí existe, y con una fuerza extraordinaria, es este libro que se lee, de la cruz a la fecha, sin un titubeo y, lo que es mejor, sin vacilar en la comprensión de una sola línea.

JOSE LUIS ARIAS

comentario, que este amor «traspasó las barreras de lo filial». Insisto, como hice en otra parte (15), en que la presencia de la madre en la obra de Machado puede ser tema de interpretación y hasta de análisis psicológico. Sus vivencias de ternura infantil cubren gran espacio de *Soleidades*. La imagen de la *amada muerta* tal vez recoja, entre visillos, connotaciones de la viudez temprana. En cuanto a lo vital, sabemos que la madre no veía con buenos ojos la boda con Leonor. Ignoramos el porqué. Cabe pensar en argumentos de intuición femenina ante la des-

proporción de edades, máxime conociendo ella los efectos de la viudez en su propia persona. También cabe imaginar otros. El campo de la imaginación es ilimitado. Para mí sigue siendo pieza clave de esta etapa el sueño en que le cuenta a Pilar el «verdadero martirio» de sus nupcias (16). Tampoco sabemos por qué. ¿Es posible imaginárselo? ¿Se trata de un sueño inventado? No lo creo.

Las hipótesis y razones de Moreiro presuponen una quietud afectiva frente al

(16) «La ceremonia fue entonces para mí un verdadero martirio. Y ahora salía yo contigo del brazo, lleno de alegría y orgullo» (Concha Espina, *op. cit.*, p. 83).

(15) A. Domínguez Rey: *Antonio Machado*. Editorial EDAF, Madrid, 1979, p. 119.

desarrollo teórico que fundamenta la importancia del amor en la vida y en el mundo. El nuevo amor le hace comprender estructuras de realidad, y entonces cae en la cuenta de que el gran y hondo amor hacia su esposa muerta, que nunca perdió, sino que se transformó vitalmente—memoria y piedad la consagran—, no era el amor maduro, pleno, que ahora siente, en consonancia de teoría y praxis, ante Pilar de Valderrama. El otro fue clásico y este se le presenta en lo que denomina tercer grado de conciencia, coincidente, por lo menos en parte, con el «tercer mundo» que repite algunas veces en las cartas.

En *Abel Martín* (17), siguiendo a un Leibniz que pasa por el tamiz kantiano de Schopenhauer, distingue tres grados o momentos de la conciencia: el espontáneo, el erótico y el introspectivo, en cuanto impulso, amanecer de la objetividad y conocimiento de sí mismo, respectivamente. Moreiro se apoya en el segundo acto de *El tercer mundo* (18), obra dramática de Pilar, para exponer los tres conceptos, mucho más vivenciales, que, en cierta medida, guardan relación, aunque no aparente, con la tríada de conciencia: «el primero es el de la realidad circundante; el segundo, el mundo del ensueño y el «tercer mundo», universo de voluntad, es aquel en que nos sentimos más vivientes que en el sueño, pero menos que en la realidad» (19). En la obra de Pilar, la exposición termina así: «Este tercer mundo implica los otros dos: primero se vive; después se sueña y después... «se despierta». Moreiro ve en esta teoría la mano de Antonio y no se equivoca. En efecto, la cita resume perfectamente el contenido: «Tras el vivir y el soñar / está lo que más importa: / despertar.» ¿Por eso el entrecomeillado final en la obra dramática «se despierta»?

El tercer grado de conciencia también es hijo de un anhelo voluntarioso y de él resultan los *reversos del ser* o formas de la objetividad, es decir, el campo formal del conocimiento, fruto, a su vez, del gran fracaso amoroso de la conciencia en su camino hacia el otro: «Fracasa el amor, pero no el conocimiento, o, mejor dicho, es el conocimiento el premio del amor».

En estas cartas se repite el concepto de «tercer mundo» asociado a una visita, por supuesto imaginada, de Pilar. En una ocasión le dice que la abraza en los tres mundos, mientras que ella está en el tercero. Alude, evidentemente, al sentimiento de un amor pleno, impulsivo, de toma y entrega. Por el contrario, Pilar se sitúa en el nivel del endiosamiento, en el *sí-misma*, sin romper la unidad de conciencia que ambos buscan. Así interpreto yo este estadio. Me apoyo en otras declaraciones de las cartas: «espero tu promesa, tu visita de tercer mundo. ¿Vendrás? Yo dedico toda la noche a esperarla». Podríamos pensar en un sueño, ya que Machado conoce, por lo menos indirectamente, las teorías de Freud. De otras manifestaciones se induce también que se trata de una evocación creadora por íntimo y voluntarioso esfuerzo imaginativo: «Sabes que sufro en tu ausencia. Por eso vienes a verme, como ahora, en tu tercer mundo. Son las doce de la noche. Siéntate aquí; ya sabes dónde, y óyeme:

¿Tengo yo la culpa
de esta sed que tengo?
Dime, Pilar, ¿nunca?, ¿nunca?

»Y ahora lo que me respondes:

Amor es un ¡siempre, siempre!
la sed que nunca se acaba
del agua que no se bebe.

»Eso piensas tú, fuerte, santa y cruel con tu pobre poeta. Y nuestros corazones siguen dialogando:

Y hablan, hablan, hablan.
¡Ay! no me quites la sed.
¡Ay! no me niegues el agua» (20).

Este «tercer mundo» se convierte también en muletilla de enamorados que deciden verse *in mente* a una hora determinada, adivinando sus pensamientos por telepatía y buscando soñar uno con el otro: «Ya me dirás si en esa hora y en el mismo día has evocado tú la misma silenciosa escena». Se trata, añade Moreiro, del segundo aniversario de su conocimiento personal en Segovia (21).

Hay que insistir en el espacio creativo de estas citas a media o en alta noche. La creación intimista de Machado acontece en lugares cuya ubicación se abre en la medida que se cierra. El vuelo de su imaginación cabe en el reducido espacio de una mesa y dos sillas. Su jardín es el «jardín de un tiempo cerrado», la invención de «dos corazones al par». Sus conceptos líricos, las líneas que los mueven, se cruzan en un ir y venir de referencias propias del arte simbolista. Crean su jaula. En tal sentido, como en otros muchos, su *cancionero* evoca, salvando la distancia entre uno y otro espacio, los *cancioneros* medievales. En el de *Herberay*, de mediados del siglo quince, leemos: «*Reduze amor* dos voluntades en una...». En el de Machado: «dos soledades en una, / ni aun de varón y mujer». Se ha roto el concierto de los astros, la conformidad del amor. El hombre navega en un mar de disfraces sin conocer los rostros que ocultan. La realidad se lo impide. Sólo queda el camino del sueño fundante, el sueño que despierta, el tras-sueño, es decir, la creación. Y también en este sentido nos recuerda Machado el soñar despierto de E. Allan Poe (22), aquel que en la realidad arroja cuanto ésta depositó en sus espejos resplandecientes. Y de tal forma dialogada vamos siendo la diferencia de cuanto fuimos y seremos.

El nuevo amor de Machado no puede separarse de la teoría que sobre el amor en estos momentos confecciona. Hay que recordar aquí la tensión dinámica de la conciencia dialógica, la idea de la *imagen emotiva* y su concepto del vacío (23).

La tensión dinámica entre los polos del conocer y del crear, que son los mismos, *yo-tú*, le descubre el espacio del *Otro*. Tanto es así que, en carta a Unamuno cuando todavía estaba Machado en Baeza, le confiesa que la otredad le conduce hacia Dios (24). Situación parecida, ya en el plano inmediato de lo vital, es la frase que dirige a Pilar en otra misiva: «cuando pienso en ti, Pilar, vuelvo a creer en Dios, sobre todo cuando pienso en lo que haces por mí». No es cierto, por tanto, que el agnosticismo invadiera al poe-

(20) Cit. J. M.^a Moreiro, *op. cit.*, p. 109.

(21) *Ibid.*, p. 97.

(22) T. Labrador Gutiérrez, *op. cit.*, p. 109.

(23) Conf. A. Domínguez Rey, *op. cit.*, pp. 120, 127-131.

(24) «Cuando reconozco que hay otro yo... caigo en la cuenta de que Dios existe y de que debo creer en él como en un padre.»

ta. A estas alturas inicia otros rumbos, lejos de la filosofía aristotélica y kantiana. La transición del *yo* al *otro* mediante el *tú* es puro existencialismo, y además, del cristiano.

De la *imagen emotiva* nos ofrece un escorzo en *Juan de Mairena* (25). Yo la interpreto (26) como la imagen del futuro que nuestras vivencias del pasado conforman, capaz de «modificar nuestro mundo interior». Y es a esta luz donde hay que analizar el platonismo evidente de la correspondencia, así como la llegada de Pilar al corazón del poeta.

De esta *imagen* se pasa con facilidad al concepto de espacio *vacío*, que media entre el arquetipo del deseo y la realidad acontecida, casi siempre negadora. De esta manera se entiende el terrible miedo que le causa el olvido, es decir, que no le piensen o recuerden, como sucedía a Unamuno. Machado siente ahora necesidad física de permanecer vivo en la memoria de alguien, sobre todo cuando ve truncada su paternidad y oye los élitros oxidados de su biología. De ahí que medite sobre la ausencia y la memoria, dos espacios fugitivos que ensanchan las estepas del espíritu, ahondándolas. En ellas todo fluye o permanece, siempre y cuando alguien pueda evocarlas: función de la poesía. La necesidad de vivir en alguien se la grita a su nuevo amor: «¡Pilar!... ¡No me olvides, mi diosa!». En esta frase la mujer real queda divinizada.

Del profundo enamoramiento de Machado no creo que podamos dudar en ningún momento. Otra cosa es, evidentemente, el binomio *Pilar-Guioamar*. Una alimenta a la otra, pero la primera no es totalmente la segunda, no puede serlo, como la Beatriz de Dante no es, siéndolo, la real muchacha que le hizo universal y hasta divino. Entra de por medio la creación literaria, que traspasa y absorbe cuantas realidades concretas toca. El reino de la metáfora es el referente y la referencia.

La negativa de Pilar ahonda el vacío que abre los deseos del *otro*. Se cumple en esto una de las leyes universales de la creación. La ausencia es tiempo y espacio no cumplidos, ámbitos del *yo* proyectivo que revierte, desnudo, al centro más entrañable de su costumbre. A Pilar le cupo el desencadenamiento, y en cuanto tal, cubre el referente a *Guioamar*, pero se aleja en la misma dimensión por ser esta otra perspectiva del mundo: lo que *siempre* nos huye y *nunca* se alcanza. Por ella habla lo apócrifo, la fantasía de lo oculto frente a la patencia de lo construido.

La católica Pilar de Valderrama no podía acceder, en el plano vital, a una relación adúltera, ni tenía fuerzas anímicas, ni al parecer razones suficientes, para romper con una situación utilitaria. Comprendía, sin embargo, la profundidad y el alcance poético de Machado. Por eso quizá se acercó a él después de haberle medido en sus versos, tras los que iban, sin quererlo o queriéndolo, los suyos. Machado aceptó también la situación, no sin

(25) *Juan de Mairena*, Losada, Buenos Aires, 1973, cap. VIII, p. 104.

(26) A. Domínguez Rey, *op. cit.*, p. 120.

(17) A. Machado: *Abel Martín*. Buenos Aires, Losada, 1953, p. 28.

(18) P. de Valderrama. Aguilar, Madrid, 1934.

(19) J. M.^a Moreiro, *op. cit.*, p. 66.



confesarle, más de una vez, su profundo y entero amor. Ahí queda el sensualismo de sus coplas y la referencia encendida al cuerpo de *Guiomar*, tras la que debemos ver el ansia copulativa, bien evidente en las cartas, translúcida en los poemas, del poeta.

Existe otro sueño sumamente significativo para interpretar la obsesión de Machado por el amor imposible de *Guiomar*. Se trata de un sueño rocambolesco. En él transfiere sus deseos de cambiar la situación social en consonancia con los imperativos de la razón y del amor:

«Y he soñado que estábamos juntos en Segovia, paseando de noche por los claustros de El Parral. Allí encontramos a don Miguel de Unamuno vestido de fraile cantando la Marsellesa. ¿Qué te parece el sueño? Después nos cogió de la mano, nos llevó al altar mayor, nos echó una bendición y desapareció» (27).

Evidentemente, los problemas de relación entre ellos dos, siempre y cuando aceptara Pilar—en algún momento hablarían del asunto—, sólo los podría resolver un fraile ilustrado en una sociedad más bien republicana.

En esta relación se advierte una línea no suficientemente considerada. La trayectoria filosófica de Machado va quemando etapas. El dogmatismo racional le conduce a un callejón sin salida. Reconoce que es necesario un orden lógico, un equilibrio de la mente. Lo busca en Platón, mientras Sócrates le abre la confianza en lo humano y Cristo le enseña los senderos de la alteridad. Diríase que procura corregir los pilares de la filosofía cristiana introduciendo los nombres de Sócrates y Cristo en su entramado aristotélico-platónico. Pero en el trasfondo de su teoría los está oponiendo a los pleni-potentes Schopenhauer, Nietzsche y Marx.

El amor que siente hacia Pilar parece haber operado un cambio paralelo en la mente de don Antonio. Le agradece su actitud, sabiendo, como sabe, que ella no

está decidida, pero que le ofrece, en cambio, amistad sincera y comprensión espiritual que Machado no encuentra. También en este sentido se convierte Pilar en el referente de *Guiomar*. Hasta tal punto, que el poeta verá en esta actitud, sin duda cristiana, una fuente de virtudes que señalan el triunfo del espíritu sobre la mecánica de la biología, es decir, la concentración voluntariosa de las fuerzas genesíacas en pro de otros ideales. La sublimación, para proceder sin rodeos. Machado parece aceptar esta tesis en su artículo de *El Imparcial* sobre *Esencias*. En él resalta el amor en cuanto milagro de Cristo, al tiempo que ve en «la tregua del eros genesíaco, una superación de las férreas leyes y aun de virtudes del bíblico semental humano».

Moreiro intenta rebanar el sentido profundo de estas palabras aludiendo a otro más inmediato y evidente: la forzada continencia de don Antonio y la sublimación correspondiente en las canciones a *Guiomar*. Esta interpretación freudiana de primer impulso me parece que no puede explicar el hecho de que el poeta señale como «virtudes valientes, temerarias», la «piedad, humildad, compasión y castidad», por las que el espíritu, dice, se manifiesta «como el gran contradictor de la naturaleza».

Es probable que la influencia de *Guiomar* sobre el corazón de Machado le fuera abriendo poco a poco hacia la luz del cristianismo. Coincide con Nietzsche y Wagner en la necesidad de un replanteamiento humano. Para ello se apoya, como dijimos, en el logos platónico, el ágape cristiano (28) y la razón dialógica de Sócrates. Difiere en esto de Nietzsche, a cuyo Zaratustra opone el nombre de Cristo, mientras que se aproxima más a Wagner, que también alzó su nombre contra Dionisos. De éste se separa, sin embargo, en el ideal estético. El alemán enarbola la figura equilibrada y resplandeciente de Apolo. El español mira hacia las razones cordiales de nuestra literatura tradicional y hacia sus imágenes vivas y transparentes.

En estas consideraciones vemos que la correspondencia entre Machado y *Guiomar* supone también otros hilos subyacentes que, en todo instante, muestran la plenitud de un sentimiento acorde con la teoría que fragua por esta época. Debemos escucharle cuando afirma que los otros amores eran sueños, exceptuando el de su mujer, cuyo recuerdo «la muerte y la piedad lo ha consagrado».

Encontramos una prueba afectiva de este sentimiento en el único resto—dos palabras—que conservamos de la correspondencia de Pilar. Machado le concede una importancia extraordinaria. Se refiere a la expresión «¿Sabes? ¿Sabes?». A través de estas rendijas del idioma intuye un ánimo afectivo, coloquial, propio de quien se acerca más y más y está en sí estando en el otro. Por eso añade: «con una miajita de verdad me contento, y en último caso con la ilusión de esa miajita».

Tan hondo se le graban estas palabras que las inmortaliza en un tríptico al pie

de otras canciones cuyos originales le regala (29):

*Por los caminos del aire
con los vilanos del monte
me llegan tus «sabes: ¿sabes?»*

Por si fuera poco, repite la expresión al despedirse, temiendo, como de costumbre, la sombra del olvido: «Y todo ello para que no me olvides y para animarte a escribir tus poesías. ¿Sabes?» Si no el olvido, sí la ausencia cubrió uno y otro recuerdo, evitando el brote de la «flor» en la «rama», porque el «hacha» de la «guerra» la partió de cuajo.

Vimos antes que la palabra «flor» aludía a algo imprescindible para que la mujer le arrebatara su centro. Esa «flor» es la de la ilusión, la del canto y la de la plenitud vital. Machado vivió contemplando cómo la realidad se le iba sin apenas rozarla. Al final de su vida sólo encontró en sus labios la palabra *madre*, cuyo recuerdo, cuando la esperanza muere, cubre el vertiginoso camino hacia el origen. De esta forma, su transcurso vital se cierra en un perfecto círculo simbólico, el único espacio capaz de abrir incesantemente las barreras del mundo mientras exista un receptor no sólo posible, sino digno y hasta cierto punto hermano.

ANTONIO DOMINGUEZ REY

SHAKESPEARE EN CATALAN

WILLIAM SHAKESPEARE: *Romeo i Julieta*. (Traducción de Josep M. de Sagarra.) Publicaciones del Instituto del Teatro. Colección popular de Teatro Clásico Universal. Editorial Bruguera. Barcelona, 1979.

Sólo ofrecemos la ficha bibliográfica de *Romeo i Julieta*, pero podríamos haber añadido otras tres, omitidas en gracia a ganar espacio, porque sólo el título las diferencia. Efectivamente, el Instituto del Teatro de Barcelona ha publicado tres obras más de Shakespeare, con el mismo formato y presentación y traducidas por Josep M. de Sagarra. Se trata de *Otel·lo*, *Un somi de nit de Sant Joan* y *Macbeth*. Hay que manifestar desde un comienzo que se trata de una loable iniciativa de acercar a los aficionados catalanes una de las más depuradas traducciones a su lengua de las obras básicas del gran dramaturgo inglés. Según nuestras noticias, han aparecido ya o estaban a punto de hacerlo, al menos otros dos títulos del mismo autor-traductor: *Antoni i Cleopatra* y *Les alegres casades de Windsor*.

Estas piezas dramáticas inician una Colección Popular de Teatro que el citado Instituto se ha propuesto atender y que

(27) Cit. J. M.^a Moreiro, *op. cit.*, p. 91.

(28) Conf. Cerezo Galán: *Palabra en el tiempo*. Gredos, Madrid, 1975.

(29) Se trata de los *Apuntes líricos para una geografía emotiva de España*, fechados en Baeza en 1919.

llevará a las bibliotecas públicas y privadas las obras de los más importantes dramaturgos. No está mal Shakespeare para comenzar. Por fortuna, también en nuestro país se suceden las traducciones de sus obras y no hace mucho tuvimos noticia de unas cuidadas ediciones que se están llevando a cabo en Valencia.

Al deleite de esta aproximación se le añade el gozo que proporciona la versión al catalán de Josep M. de Sagarra. Puede decirse que de todas las traducciones a esta lengua realizadas sobre la obra de Shakespeare (y algunas de sus tragedias han tenido abundantes y notables traductores) las de Sagarra pasarán a la historia literaria como unas de las mejor realizadas. El notable dramaturgo catalán (1894-1961), cuya obra propia para la escena oscila entre el lirismo y las comedias de tipo burgués, profesaba una verdadera devoción por el genio de Stratford y puso todo su empeño en acercar las obras de éste a sus contemporáneos de habla catalana.

En lo que se refiere al texto para la actual edición, ha sido establecido a partir de una minuciosa comparación entre la edición clandestina de 1942-43 con la posterior, notablemente mejorada, de 1959. Los criterios de fijación textual han sido los siguientes: incorporación de to-

das las enmiendas de carácter ortográfico, métrico y estilístico contenidas en la segunda edición catalana y restablecimiento del texto primitivo siempre que un cambio determinado obedecía a razones de censura o a errores tipográficos. Esto por lo que se refiere a *Romeo y Julieta*, *Otello* y *Macbeth*. En lo que respecta a *Un somni de nit de San Joan*, ha faltado la segunda edición revisada y, por esta razón, ha sido preciso reproducir fielmente el texto de la primera, de donde se han corregido tan sólo los errores tipográficos que han parecido evidentes. Todo lo demás ha sido respetado.

Por otra parte, la versión de Sagarra, empapada como estaba del texto original y con el dominio que tenía de su lengua materna, logra que el lector penetre en la entraña de la obra, envuelto en la pulida y bien sonante traducción llevada a cabo. Todos los elogios son pocos, porque realmente la obra resultante es de una gran belleza y ha sido trabajada a fondo. Quizá esta ocupación consiguió que Sagarra se remontara en los años hoscos de la posguerra, que fue cuando elaboró el nuevo texto.

La presentación y el formato de estas obras, a las que ya nos hemos referido antes, corresponden muy justamente a lo que se entiende como libro de bolsillo.

Pero una labor seria de divulgación debe ir acompañada de una base explicativa de la pieza, que la sitúe de forma concreta en el contexto en que se produce. Y esta ayuda se echa a faltar en los cuatro volúmenes que venimos comentando. Apenas dos páginas preparan la lectura de unos textos tan importantes como éstos. No son suficientes. Personalmente siempre he abominado de los estudios preliminares de extensión desmedida en las ediciones corrientes, pero en esta ocasión los responsables de la edición se han quedado algo cortos. La importancia y la trascendencia de su lanzamiento en Cataluña requería un mayor arropamiento para que los estudiantes y los lectores en general, no especializados en este autor o en el teatro, tuvieran una mayor apoyatura erudita y crítica, con datos incontestables y juicios certeros y rigurosos. Aún es hora de rectificar, porque debe haber no menos de diez obras de este autor que esperan su publicación.

La mayor alegría que se recibe al leer estos textos es comprobar hasta qué punto están vivos y transmiten una frescura y una vitalidad impensable. Es buena señal. No sé hasta qué punto tal sensación proviene del autor o del traductor. Sea de quien sea, bienvenida.

JOAN CANTAVELLA

PEREZ VALIENTE:

EVOLUCION Y LECCION DE POESIA

SALVADOR PEREZ VALIENTE: *Tiempo en Avila y yo*. Madrid, 1980. 70 pp. Portada, ilustraciones y retrato del poeta por José Lucas.

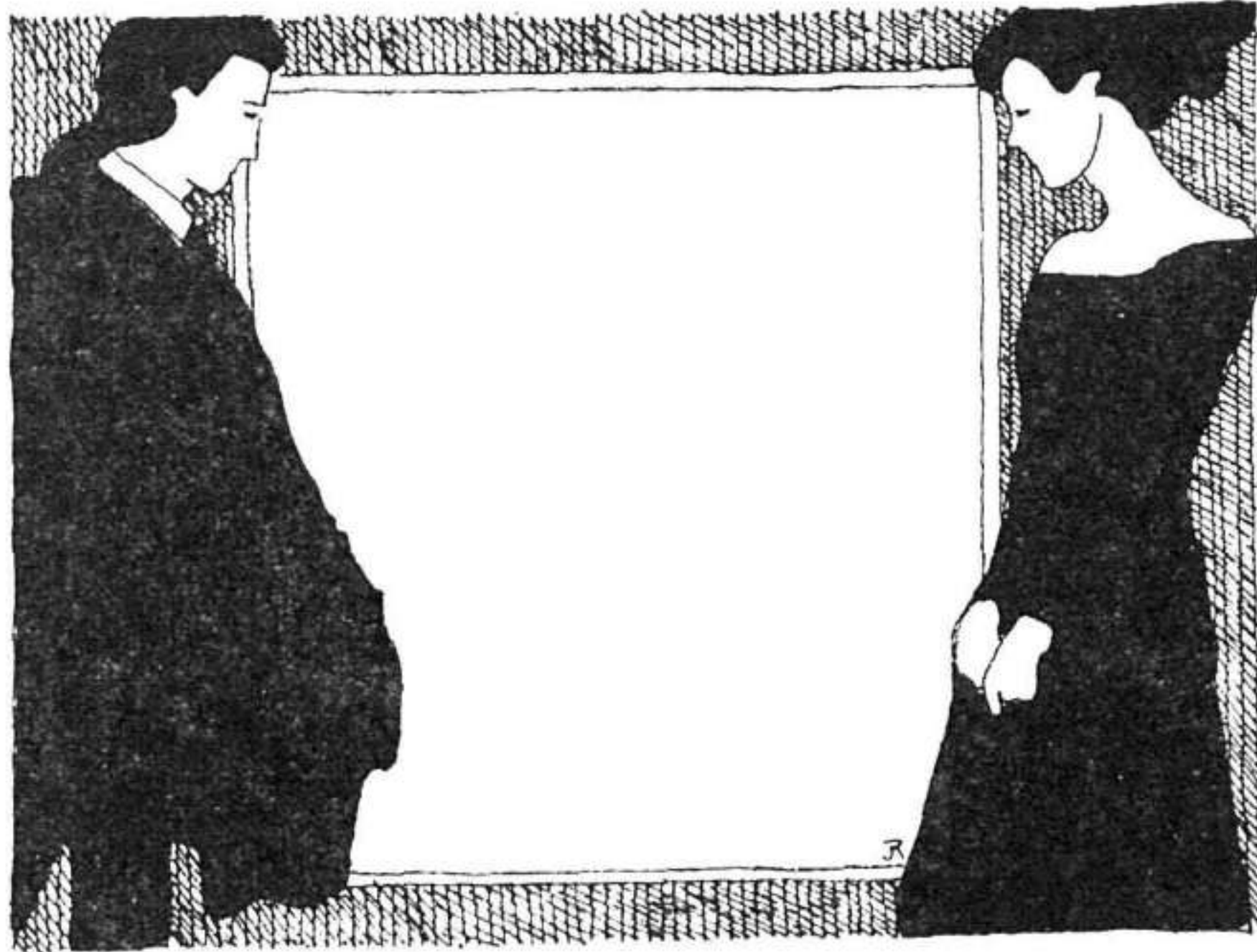
Siempre es necesario situar para poder fijar una evolución. La transformación progresiva, el desarrollo en vastedad y profundidad de la poesía de Salvador Pérez Valiente nos trae una lección. No es que sea desdeñable el inicio del poeta. El conjunto de la obra en poesía de Pérez Valiente es consecuente con las circunstancias de una vigilada evolución interior que se refleja en el abanico de los temas y los tonos que reflejan un espíritu creador abierto al contorno inmediato y que abarca más y más España. Como el vasco Unamuno—citado en el umbral del libro que comento—va desde las tierras del Norte hasta su Salamanca y otros temas castellanos, Pérez Valiente, el «murciano de dinamita», va al encuentro inspirador del tiempo de Avila y lo explica para bien de la poesía española.

Desde *Cuando ya no hay remedio* (Valladolid, 1947), *Por tercera vez* (Madrid, 1953), *Lo mismo de siempre* (Madrid, 1960), pasando por *No amanece* (Murcia, 1962), *Volcán* (Madrid, 1965), hasta *El que busca* (Madrid, 1973), *La tarde a perros* (Madrid, 1973), *Con odio, con temor, con*

ira (Madrid, 1977), y, finalmente, *Tiempo en Avila y yo* (Madrid, 1980), el lector atento de Pérez Valiente encuentra una obra consecuente, coordinada en su extensión y evolución, en sus temas principales y en los subtemas paralelos y, como en todo poeta auténtico, verdadero, me parece que en la obra conjunta de Pérez Valiente no es desdeñable ninguna «pieza», no se debe separar ninguna, porque todas y cada una explican este «orbe» y su órbita. El lector puede marcar preferencias—como es mi caso—, pero creo que nada debe ser desdeñado, apartado, de la visión del conjunto. Pérez Valiente es, para mi gusto, tan auténtico, tan él, desde su libro inicial, que obliga a recordar, una vez más—con Rilke—que la poesía es el desarrollo de la experiencia.

Pérez Valiente espera hasta los veintiocho años antes de entregar su primer libro lírico. En este tiempo su poesía se adentra, madura y cobra acento. Y el título inicial es un hallazgo: *Cuando ya no hay remedio*. Y todo esto significa—reiterando a Rilke—que el poeta nos da su canto cuando ya no es posible retener más su incontenible fervor de donación, que es la expresión de su ser y del contorno del ser. Está aquí la sangre de la tierra de Murcia y la raíz de su sueño.

Federico Carlos Sainz de Robles, en su *Historia y antología de la poesía española* (en lengua castellana), tomo XI, siglo xx, Madrid, 1967, Agui-



lar, 5.^a edición, en la época de los «Ismos», subversiones y reacciones (1920-1962), sitúa a Salvador Pérez Valiente, que nace en 1919.

Hay que retener este año—1919—, porque en ese mismo 1919 nace en Bilbao el poeta Javier de Bengochea, que será accésit del premio «Adonais» en 1950. Rafael Millán (1919) será director de los cuadernos de poesía «Agora» (1951) y de la colección «Neblí». Rafael Morales—también nacido en 1919— será premio nacional de Poesía, y está José Luis Hidalgo (1919-1947), santanderino, al que Sainz de Robles llama «superrealista moderado» y que es el autor de «Raíz» (1944). Luis López Anglada, nacido en Ceuta en 1919, será premio nacional de Literatura en 1961 y premio de Poesía en 1955, en el Instituto de Cultura Hispánica, República Dominicana. El valenciano Vicente Gaos también es de 1919. Y ya se ve este año afortunado en la valiosa cosecha, conjunta, de voces líricas.

Pérez Valiente nació en Murcia. Hizo el bachillerato con los escolapios de Alcalá de Henares—en aire cervantino—y estudió Letras en la Universidad de Madrid. Profesor de Literatura en Talavera de la Reina, becario del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, hace sus primeras armas literarias en la revista madrileña «Garcilaso». Sainz de Robles dice de Pérez Valiente: «es un lírico viril y vibrante, de hondísimo y noble pensamiento y de escueta y desnuda forma» (p. 2379). Más de una vez su nombre sueña para algún importante premio en poesía. Para mí—al igual que algún otro importante poeta—, Pérez Valiente es un premio de poesía por su lección que busca una voz grave, de música hacia adentro, en un nuevo ritmo que está como del lado opuesto al de la sonoridad fácil.

Pérez Valiente quiere admitirlo todo, como si continuara esa poesía que no desdenna nada, que todo quiere examinarlo y asimilarlo por el espíritu de su materialidad, desde un idioma lírico de alcurnia, que viene desde lejos («y hay un azul empuje de pájaros al cielo», en «Virgen de aquella infancia»), o como en «Letanía del abandono», tan desgarrada y tan rítmica a la vez. O acaso como en «Hombre a solas», donde nos da ejemplo claro de cómo la línea de continuidad de una gran herencia clásica puede mostrar las variaciones motivadas por las nuevas circunstan-

cias del vivir y desvivirse humano («atropella mi sangre derribando las imposibles sombras fugitivas»).

Pérez Valiente admite, con el García Lorca de *Poeta en Nueva York* y con el Neruda de *Residencia en la Tierra*, que todo puede tener entrada en la poesía, pero que todo adquiere una nueva dimensión al ser admitido por una sensibilidad poética. Hay algo, sin embargo, que diferencia el trabajo de Pérez Valiente, en este terreno, y le da a su dimensión lírica un ángulo característico, y es su ojo sensitivo cinematográfico, su visión lírica de los «planos» («volver desde los años / completamente solo. / Ver cómo pasa el tiempo, / cómo tu olor perdura / cuando la lluvia llama en las aceras», en «El recuerdo»). Los valores sinestésicos en esta poesía están, por ejemplo, en «colgaré del pino tierno, / verde olor», en «Muerte mía». Es importante el tono del comienzo de «Elegía»: «Aquí, bajo esta tierra que el árbol maravilla, / ciego a la milagrosa transformación diaria.»

Este viaje por la poesía de Pérez Valiente era necesario para evidenciar mi propuesta inicial de la evolución y la lección que nos ofrece el poeta a lo largo y lo ancho de su obra, y para ubicar la importancia que como tránsito y ejemplo representa *Tiempo en Avila y yo*. José Hierro, en la nota inicial del libro que comento, explica el alcance y sentido de la evolución en la lírica de Pérez Valiente: «Evoluciona, sobre todo en eso que llamamos tono, acento. Ha pasado del volcán al recogimiento. Del grito a la meditación. Avila le sirve, en esta ocasión, en este maduro libro, de emblema, de cifra de su actitud serena y reflexiva.»

Este redescubrimiento de Avila es obra de un poeta murciano, de pasión entrañable de la tierra, que descubre «esa transparente región, rozando el sueño». Detrás del sueño transcurren, sucediéndose, complementándose de manera continua, el pasado y el porvenir, en un agua que es siempre «de sí misma» y también es «otra», «hacia el nacer». El poeta emprende, escuchando el latido de la tierra y desde la tierra, un «descalzo viaje a través de la sangre», donde nombra y aprende esas palabras «calientes como el pan, / por donde Dios camina y regresa y se escapa, / prisionero de mí si le pregunto: ¿Es tiempo ya?». Pérez Valiente nos da, desde el comienzo, esa confluencia armónica entre lo misterioso de la preocupación más allá del ser y esa presencia de lo muy concreto—sangre, tierra, agua, palabra—desde donde surge ese castillo de la presencia interior y que viene a ser el aire de Avila, «detrás de una memoria de torres en el aire». Aquí yo leo que estas torres del aire de Avila, en Pérez Valiente, son torres del alma.

Pérez Valiente tiene la conciencia de ese lúcido transcurrir y explicar el momento a través del fluir del río heraclitano («en el heraclitano espejo que poco a poco reconstruyo», p. 11). Esta onda heraclitana explica, también, la circunstancia general de la poesía de Pérez Valiente, que está en movimiento no obstante su aparente fijeza. («También yo fui, yo era, pasé y estoy. / Pertenecesco, como vosotros, a la piedra que levantáis continuamente, / y vuestro aire sutil también me envuelve.») Esta piedra «que levantáis continuamente» expresa en la poesía de Pérez Valiente,

la certeza de lo que cambia y no cambia, de lo que se va y permanece, del tiempo que huye y cuya sombra queda, de lo que transcurriendo ya es distinto, de la continuidad de lo que vuelve sin volver, de la existencia pasajera.

En un tono trascendente, sabio por antiguo, desde un antiquísimo pensamiento sentencioso, Pérez Valiente nos recuerda en uno de sus versos: «Ya todo ha sido dicho sobre todo.» Pero al mismo tiempo está la visión personal, única, intransferible del poeta, su yo que también viene de lejos—y C. G. Jung nos apoya—, «tanteando a oscuras, dejándome en la letra luz de otros días y hallando, entre cenizas, lo que perdí». En esta poesía «cada palabra va a su cosa», mientras la mañana es irrepetible y en donde, sinestésicamente, «la pupila tiene voz», porque mirar es como cantar. La instantánea fugacidad se convierte en el amor hacia esta ciudad de Avila, porque amar, si es sentir, es la manera de penetrar y comprender.

Poesía de riqueza interior y de símbolos interiores, la de Pérez Valiente encuentra en la inspiración de Avila y su contorno, que antiguas significaciones de su poesía—el perro por ejemplo—adquieren un aire metafísico, y que el tren de cercanías, que va hacia Avila, desde Madrid, tiene un traqueteo de alma.

El énfasis del tiempo mueve, en la poesía de Pérez Valiente, a un estudio que exigiría mucho espacio y que no puedo acometer, sino simplemente enunciar («Mas sólo soy raíz de mi pasa-

do, / y el habla mineral, invariable, me asegura en el tiempo. / Oh luz, oh toda luz, Avila eterna, / desde mi ayer y ya mañana, siempre, ¡siempre!, / surge de la ceniza, / va muriendo de pie con el pasado, / pero no acaba nunca»).

En este poeta donde cruzan vetas neorrealistas de mucha alcurnia, desvelos metafísicos que parten de resonancias de objetos cotidianos, aparecen también estremecimientos de poesía pura, cromatismos hábiles («para tu soledad tan amarilla»), que se unen a vibraciones sutiles («el cielo nada más, la curva pura») o a ese «transparente sonido de la plata». La maestría, que es ejemplo de madurez radiante, nos muestra a Pérez Valiente arquitecto luminoso y armonioso de las formas («De piedra, pero sin peso, / flecha, pero horizontal», etc.), que está presente, también, en expresiones neopopulares sentenciosas («Esta noche, junto al fuego»...).

Es muy rica y múltiple la tónica y son valiosas las variaciones de *Tiempo en Avila y yo*. En «Si se detuviera el tiempo», Pérez Valiente levanta, con el tema del tiempo, un ejemplo de perdurable y afinada pureza de sentimiento de poesía pura, entre Valery y Jorge Guillén. El libro termina en un tono sentencioso profundo «¿Quién no se derrumba un día / repitiendo siempre, ¡siempre!? / Pasa y no preguntes más. / (Tiempo en el tiempo que vuelve.)», que no hubiera desdeñado nuestro Antonio Machado.

ALBERTO BAEZA FLORES

UNA NUEVA COLECCION TEATRAL

DARIO FO: ¡Pum. Pum! ¿Quién es?
¡La Policía! Editorial Nuestra Cultura. Madrid, 1979.

La Editorial Nuestra Cultura ha iniciado la publicación de los títulos de la colección «Nueva Escena» con la pretensión de mostrar textos vivos, encuadrados dentro de la extensa variedad de la dramaturgia contemporánea y que de una u otra forma arrojen luz y reflexión sobre la condición sociopolítica y humana de los miembros de la sociedad actual.

«Queremos distribuir un producto cultural que se inscriba en una alternativa dramática que pasa por las siguientes líneas básicas: textos en estrecha relación con la historia del movimiento obrero, comprendiendo este hecho no desde el punto de vista apologético, sino mostrando su desarrollo y dialéctica, así como las nuevas formas de intervención en el plano de la lucha de clases. Textos de vanguardia que entren de lleno en la investigación del lenguaje teatral como práctica en continua evolución, y asimís-

mo nos proponemos la recuperación de textos fundamentales de la dramaturgia contemporánea.»

Guillermo Heras, director de la colección, escribe bajo el epígrafe «Hacia un teatro revolucionario» un prefacio explicativo de los fines a que aspiran y de la metodología a seguir. En él se ofrecen alternativas de organización y producción al sistema dominante, basadas en la resistencia cultural y política, siendo en esa misma línea en la que se hallan los componentes del Colectivo Teatral La Comuna, que dirige Darío Fo, y que nace en la década de los 70 con la idea de la renovación cultural y la búsqueda estética, para desembocar tras un proceso de concienciación en propuestas de teatro auténticamente político. Este librito recoge la experiencia llevada a cabo en Italia en el quinquenio 1969-1974, que dio en calificarse como «estrategia de la tensión».

Darío Fo y su grupo crearon las Estructuras de Trabajo Cultural Permanentes como círculos en los que los militantes de grupos políticos progresistas o sus simpatizantes adquiriesen el compromiso de dinamizar un frente cultural específico, al que no pueden ser ajenos los nuevos circuitos teatrales que deben sustituir a los teatros comerciales al uso. Estos círculos actúan a dos niveles, primero, a nivel ciudadano, haciendo suyas las propuestas de la izquierda revolucionaria, y segundo, a nivel descentralizador, en las

fábricas de los barrios y en las escuelas periféricas a las que acuden los hijos del proletariado. Para que esta particular toma del poder ideologizando a los miembros de la clase trabajadora sea efectiva hay que buscar una organización que garantice la dirección política de las vanguardias obreras sobre el trabajo del círculo en conjunto; contacto permanente con organizaciones revolucionarias y progresistas de Milán (ciudad donde La Comuna desarrolla el grueso de sus actividades); contacto permanente con los otros círculos de La Comuna (intercambiando experiencias de trabajo, etc.). La asamblea como órgano decisorio verificará la línea global sobre la que se articula el trabajo cultural. Darío Fo define la actuación política de las democracias burguesas como «terrorismo de Estado», con la defenestración de izquierdistas para «conservar» el deteriorado orden social, el extraño suicidio de los componentes de la Baader Meinhoff en la cárcel, los crímenes imputados a las Brigadas Rojas en Italia, etcétera, la lucha policial planteada como si se tratase de una caza de alimañas a las que hay que exterminar. En este ámbito nace y se desarrolla *Muerte accidental de un anarquista*, farsa grotesca de una farsa trágica, estrenada en Milán en diciembre de 1970: «Hacemos teatro popular, y la farsa es un invento del pueblo para elaborar un discurso más dramático. No queremos liberar la rabia de la gente que viene a ver nuestro espectáculo, para que el odio sea el detonante de su fu-

tura respuesta-acción de clase.» La relación directa del tema de la *Muerte accidental de un anarquista* con el público establece una complicidad con el mismo que se sabe en el secreto de la trama, que conoce el juego de las insinuaciones, pues el mensaje está ahí, en el guiño malicioso de las palabras.

Muerte accidental de un anarquista es un texto irónico y cáustico que cuenta el asesinato de Pinelli al ser tirado por la ventana de la comisaría, con connotaciones españolas de la etapa de la dictadura del general Franco en que sucesos de idéntica índole ocurrieron en el país. ¡Pum. Pum! ¿Quién es? ¡La Policía! se estrenó en Roma en diciembre de 1972. «Espectáculo didáctico, síntesis del actual proceso histórico» (Darío Fo). (Lo grotesco como principal ingrediente del teatro político.)

De 1968 a 1974 fecha Fo la actividad más virulenta de lo que él llama la «masacre de Estado», al ponerse en práctica la represión contra las luchas obreras callejeras en las que las centrales sindicales son superadas por la dinámica de los grupos sociales, que no centran sus reivindicaciones en lo económico, sino que plantean alternativas de sociedad; esta reencarnación fascista se personifica dentro de la denominada «masacre de Estado». Por su parte, Lanfranco Binni, miembro del Colectivo Teatral «La Comuna», analiza la respuesta de las capas populares con claro matiz político a la «masacre de Estado» y los métodos utilizados para combatir las manipulaciones de que son objeto por los órganos informativos fascistas que van propagando noticias falsas.

En ¡Pum. Pum! ¿Quién es? ¡La Policía! intervienen como personajes el Dirigente Superior, dos Dirigentes-Mujer, seis Dirigentes y el Coro. Comienza con una canción situadora para el espectador: «Lo que os vamos a contar no es una historia de fantasía, es una historia real.» El público espera reconocer de inmediato los hechos caricaturizados que son parte de su historia reciente. Y así la escena es inundada por la dialéctica de la violencia, los puños y las pistolas dictan la ley, casi crean jurisprudencia, son la voz del poder, los instrumentos con que el individuo es sometido, sojuzgado y humillado. Sólo la solidaridad y la unidad de clase oponiéndose a los estériles particularismos conseguirán derrotar al enemigo común; la contestación a los órganos represores ha de ser colectiva para que tenga efectividad. Todos los ciudadanos son sospechosos y precisan ser vigilados, controlados por los esbirros del Estado-policía, que manipula las conductas de los ciudadanos y tergiversa sus actos en función de sus necesidades.

Fo realiza una crítica frontal al terrorismo derechista, encarnado por el Estado que conculca derechos y se encarga de hacer desaparecer pruebas inculpadoras fraudulentamente. Esta crítica implica a todos los estamentos sociales: a la prensa monocolor, como todo lo «sensato» no admite más que su verdad como válida e incontestable; la magistratura, corrompida y que sólo salvaguarda los intereses de los poderosos; y la opinión pública, representada por la burguesía recalcitrante, que debido a una campaña bien orquestada por los poderes públicos y a su propia conciencia de clase, se siente agre-

da por los anarquistas, por el «terror rojo» acrecentado por la publicidad que de la colocación de bombas y otro tipo de explosivos hacen los cuerpos de seguridad del Estado. El pánico cunde entre la población, que es «bombardeada» con informaciones desestabilizadoras, intranquilizadoras e incompletas, y claramente tendenciosas, convirtiendo a los medios de comunicación en un arma defensiva para el sostenimiento de las instituciones.

Cuando un supuesto terrorista es detenido, resulta imprescindible la «ornamentación» de su personalidad, con atributos que la sociedad condene sin paliativos, como homosexual con «un pasado turbio» y resentido por algún defecto físico contra sus congéneres híbridos y felices.

El autor introduce también en esta pieza, aunque de manera aleatoria, el «suicidio» de Pinelli, al «caerse» desde una ventana de la comisaría, y cuya historia ilustrará su *Muerte accidental de un anarquista*. Conecta a las «brigadas rojas» con los grupos fascistas, dando a entender que aquéllas son una creación de éstos para desprestigiar al movimiento de la izquierda extraparlamentaria italiana, ya que los reaccionarios capitalizan la muerte de algunos de sus esbirros como si de un sacrificio de los amantes del orden se tratase. El asesinato del comisario Calabresi se presenta con una tonadilla fuenteovejunesca, en la que la solidaridad pueblerina es sustituida por una solidaridad de cuerpo, de estamento, siendo el silencio de las fuerzas del orden público la respuesta.

Darío Fo zahiere el amaestramiento y la inacción de la izquierda parlamentaria («Los partidos de la izquierda reglamentaria se abstienen de participar en algaradas callejeras») y califica a las elecciones como la fiesta del patrón, ya que por el hecho de depositar sus votos en las urnas, la clase trabajadora llega a un pacto tácito con el empresariado.

¡Pum. Pum! ¿Quién es? ¡La Policía! se convierte en un proceso al Estado burgués multinacional, un alegato contra la policía, a la que identifica con el fascismo por pensar que la verdad y la justicia son únicas. La obra está escrita en tono de farsa, con el fondo de las luchas internas entre los democristianos, cuyas di-

versas facciones quieren alcanzar el poder. Fo utiliza los argumentos burgueses que le sirven para relanzar las posibilidades de éxito de su ideología, y acusar a sus enemigos de clase por otras bocas, como el caso de un diputado de la Democracia Cristiana de izquierdas que hace responsables del desorden caótico a los fascistas. Para corroborar y afirmar sus sustratos esenciales, el dramaturgo recarga la acción de causticidad, ironía, situaciones tragicómicas y juegos de palabras, y dota del mismo significado a la «Policía del Estado» que al «Estado de Policía». La religión también es puesta en solfa, unificando deificación con empresariado, al que siempre nombra como patrón por alcanzar un significado de explotador más reconocido por la historia en el proceso de la lucha de clases. Añade un elemento consciente más para alcanzar la postura eclesial de freno de las reivindicaciones proletarias: «Dios está con nosotros y con la CIA.»

Finaliza la obra con una canción de solidaridad, cuyos últimos versos rezan así:

«He visto ejércitos de hierro deshacerse frente a mujeres y niños armados tan sólo de esa rabia que tene-compañero. Imos que armarnos, No se puede esperar a ser muchos, muchos seremos si empezamos aunque seamos pocos.»

Darío Fo con sus comedias no trata de liberar sentimientos de frustración, sino de acrecentar la rebeldía, que los espectadores se den perfecta cuenta de su impotencia e incrementen su cargamento de odio, ira y revanchismo. El trabajador no debe jamás acatar las reglas impuestas por la burguesía, él sólo predica inconformismo y su teatro no es una hermosa composición laudatoria para espíritus débiles, sus obras cantan la historia de la miseria del obrero y le ayudan a concienciarse, a saberse «distinto», protagonista de un futuro que pueda hacerse presente mañana o dentro de mil siglos, cuando la explotación del hombre por el hombre se convierta en una mala etapa por la que tuvo que atravesar la humanidad camino de la felicidad improbable.

CARLOS GARCIA-OSUNA



AUTOBIOGRAFIA DE STRINDBERG

THÉRESE DUBOIS JANNI: *August Strindberg. Una biografía*, Gabriele Mazzota Editore, 1970, Milano; *August Strindberg «El hijo de la sierva»*, Montesinos, Barcelona, 1981; *August Strindberg «Inferno»*, Ed. Fontamara, Barcelona, 1974.

La extraña figura de Strindberg y la complejidad de su obra cada día interesan más. Escasamente conocido su teatro—sólo se ha puesto en escena

LA CULTURA DE LOS RÍOS LEONESES

TRADICIONALMENTE, los hombres han asentado sus núcleos de población y, consecuentemente, conformado su cultura en las orillas y riberas de los ríos. El agua, elemento imprescindible para el cumplimiento y satisfacción de sus necesidades primeras, ha sido, al mismo tiempo, la sustancia aglutinante de sus distintas manifestaciones culturales, desde los mitos iniciales e iniciáticos hasta la posterior solidificación de las costumbres religiosas y profanas y los usos cotidianos. Los ríos han servido, pues, a través de la historia, de correa de transmisión de esos mitos, usos y costumbres que identifican y acompañan a los hombres y núcleos poblacionales que sustentan su pervivencia en las orillas de un mismo río. En último término, ateniéndonos a las consideraciones citadas y contrastando suficientes datos objetivos, podemos hablar de una cultura de los ríos —y autóctona de cada río concreto— del mismo modo que hablamos de una cultura de la costa o de una cultura del desierto.

La provincia leonesa es una de las provincias españolas con mayor número de kilómetros fluviales. Toda ella se vertebrada como un ramificado y apretado manojito de ríos y de arroyos que, desde las altas neveras de la cordillera Cantábrica, atraviesan de Norte a Sur la provincia en dirección al tajo perpendicular y lento del Duero, por las llanuras anchas de Zamora. Fuera de los escasos riachuelos que, como el Cares o el Sella,

nacen al norte de la divisoria montañosa y vierten sus delgados cauces hacia la cornisa cantábrica, y de los ríos de la profunda depresión berciana, que funden sus caudales con el del mítico Sil para alejarse por el oeste de la provincia en busca del río Miño y su desembocadura galaico-portuguesa, el resto de los ríos leoneses atraviesan perpendicularmente la provincia para verter sus aguas en el Duero. Por el camino, la fusión entre ellos es constante. Diminutos arroyos, al principio, muchos de ellos sin nombre todavía, van uniéndose en los valles de montaña para formar los ríos (Cea, Esla, Porma, Curueño, Torío, Bernesga, Luna, Omaña...) que regarán con sus aguas la meseta central y los páramos del sur formando las feraces vegas y riberas donde se asienta gran parte del potencial humano, económico y cultural de la provincia leonesa. Cruzada la raya que divide horizontal e hipotéticamente la provincia en dos mitades, todos esos ríos se han fusionado entre ellos, y por el sur discurren ya tan sólo tres grandes ríos: el Cea, el Esla y el Orbigo.

Toda esa apretada e intrincada maraña de ríos confiere a la provincia leonesa un carácter singular, tanto desde el punto de vista geográfico y paisajístico como desde el económico y sociocultural, que no ha pasado inadvertido para sus escritores. Y algunos de ellos, aprovechando el resurgimiento de esas muchas veces pintoresca, pero necesaria búsqueda

de la identidad cultural que, de la mano del proceso político autonómico, se ha convertido en los últimos años en fenómeno común y extensivo a todo el país, han comenzado una loable labor de rescate y muestra de la cultura autóctona de sus ríos: la cultura de los ríos leoneses. Durante 1980, dos libros se han forjado en ese empeño: *Los caminos del Esla* (1), de Juan Pedro Aparicio y José María Merino, y *Orillas del Orbigo* (2), del poeta bañezano, afincado en Ibiza, Antonio Colinas.

Los caminos del Esla recoge las experiencias y notas apresuradas de un viaje de apenas una semana que, a finales del verano de 1978, realizaron al alimón dos escritores leoneses residentes en Madrid desde hace años: Juan Pedro Aparicio y José María Merino. Descendiendo desde las concretas fuentes del río Esla, en el impresionante valle de Riosol, hasta su unión con el Duero, en las llanuras zamoranas de Sayago, los dos viajeros recorren durante siete apretadas jornadas los casi trescientos kilómetros del río más largo de los españoles que no desembocan directamente en el mar. Y aún tienen todavía tiempo para perderse por los innumerables caminos que hasta la orilla llegan desde ambas márgenes de la ribera en busca de esa iglesia, de ese monasterio arruinado, de

(1) JUAN PEDRO APARICIO y JOSÉ MARÍA MERINO: *Los caminos del Esla*. Editorial Everest. León, 1980.

(2) ANTONIO COLINAS: *Orillas del Orbigo*. Ediciones del Teleno. León, 1980.

en España *La señorita Julia* y *El padre*—, tampoco se han hecho traducciones de sus principales novelas y diarios. Es un autor que se está descubriendo, y en el descubrimiento reciente y tardío están las raíces de gran parte del teatro contemporáneo y de la torturada psicología de nuestros días. Kafka, tan leído en España, se sentía identificado con Strindberg.

En el campo biográfico son frecuentes las biografías de un escritor visto por sí mismo. Cuando el escritor en sus escritos ofrece una cantera autobiográfica, como es el caso de Strindberg, la biografía sale casi sola, de modo espontáneo. Cada fotografía, cada paisaje, cada dibujo puede ilustrarse con un comentario del propio escritor. Todo es documentación y testimonio, y el biógrafo únicamente se

reserva el papel de ordenador de la materia documental. Así lo ha hecho Thérèse Dubois Janni: ha obtenido en esta biografía de más de 360 páginas cientos de ilustraciones y breves textos de la obra y de la correspondencia de Strindberg, que, al pie de la documentación gráfica, ofrecen un interesantísimo complemento.

Fue Strindberg un fanático de la fotografía, y hasta podríamos decir que hubo cierto narcisismo en este continuo dejarse fotografiar. Quería dejar testimonio de sí mismo en cada año de su vida. La iconografía strindbergiana es fascinante. Hombre guapo, de cabeza genial, personalidad atractiva aun en los momentos más graves de su enfermedad mental, en la que resultaba mefistofélico, Strindberg ofrece su imagen año tras año, desde el

año de 1863, cuando se hace su primera foto.

En los períodos avanzados de su vida hay cierta teatralidad buscada: Strindberg mira fijamente al espectador, o toca la guitarra, o está caída la cabeza de bruce sobre la mesa de trabajo, o con un atuendo de lluvia posa desafiante con los bigotes enhiestos, y el pelo revuelto, y otras alucinado, la mirada azul fija en el vacío, como un visionario. Para el estudioso de la fisiognómica, las fotos de Strindberg son una revelación. Extraordinarias fotos las últimas antes de su muerte: Strindberg con abrigo de cuello de piel y chistera, abstraído, apoyado en un balcón, o paseando por la calle nevada, en plena ventisca, con las manos en los bolsillos y un semblante blanquecino. El juego de luces de las foto-

esa fonda, de ese personaje significativo o simplemente curioso, donde escarbar buscando las raíces de una cultura y de una idiosincrasia milenarias.

El Esla es el gran río leonés. En torno a él se ha forjado la historia de una tierra entrañable, y hasta sus orillas hay que acudir a buscar una identidad leonesa zarandeada y diluida por un sempiterno desconocimiento administrativo y por la propia condición de la provincia de tierra fronteriza, de lugar de paso hacia Asturias y Galicia. Sin embargo, León continúa siendo, como oportunamente apunta en el prólogo del libro el apócrifo Sabino Ordás citando a Julio Caro Baroja, la región de Europa en que posiblemente conviven de forma más armónica los elementos de una cultura moderna y los datos de un pasado remoto. A la búsqueda de esos datos, antiguos y modernos, se lanzan en su viaje Merino y Aparicio. Los chozos de los pastores y los ya casi desaparecidos hórreos y pallozas, en la montaña, y los huertos humildes y las casas de labranza, en la ribera media y baja, ven pasar en silencio a estos dos emocionados viajeros, cazadores de paisajes y costumbres: los aluches y los bolos, las carreras de rosca y de cintas, los ramos, los mayos, los filandones. El viaje y el libro se forjan de esta forma en un ejercicio simultáneo del amor y del dolor. Amor hacia unas tierras y unas gentes en las que ellos mismos hunden sus raíces personales. Dolor por la lenta y progresiva desaparición de pueblos y paisajes —pantanos, olvido, despoblación— y de muchas de las costumbres seculares en que cristalizaron la

identidad y la cultura autóctonas del viejo pueblo leonés.

La narración es ágil y potente. Cada una de las siete jornadas en que se divide el libro se deshace a su vez en múltiples paisajes, anécdotas, personajes, remembranzas. Y todo ello se sazona de un previo y profundo conocimiento de la historia y los caminos del Esla por parte de los dos viajeros. En último término, Aparicio y Merino siguen al dictado el viejo consejo de Camilo José Cela, el gran viajero de nuestra literatura de posguerra: *los caminos no se andan con las piernas; se andan con el corazón.*

Orillas del Orbigo es el libro de viaje de un poeta. Todo él se halla traspasado de una contenida emoción poética, y a Colinas la narración se le escapa constantemente por derroteros que el autor de *Sepulcro en Tarquinia* conoce y ama profundamente. *Orillas del Orbigo* no es un viaje por los pueblos y riberas de un río. Es un viaje a la memoria de ese río. Antonio Colinas recorre así, a lomos del recuerdo, los paisajes y lugares donde vio la luz primera, donde se descubrió a sí mismo y donde descubrió la poesía: desde los soportales de La Bañeza en los que, niño, asistía hace ya más de treinta años al nacimiento de la lluvia, al enjambre de las ferias y los mercados o a la liturgia colorista de los carnavales, hasta las primeras excursiones a las orillas del río Orbigo, a bañarse o a pescar ranas, y a las misteriosas villas deshabitadas y cubiertas por la hiedra que salpicaban los huertos de la ribera.

Orillas del Orbigo es, pues, el viaje que Colinas realiza a su pro-

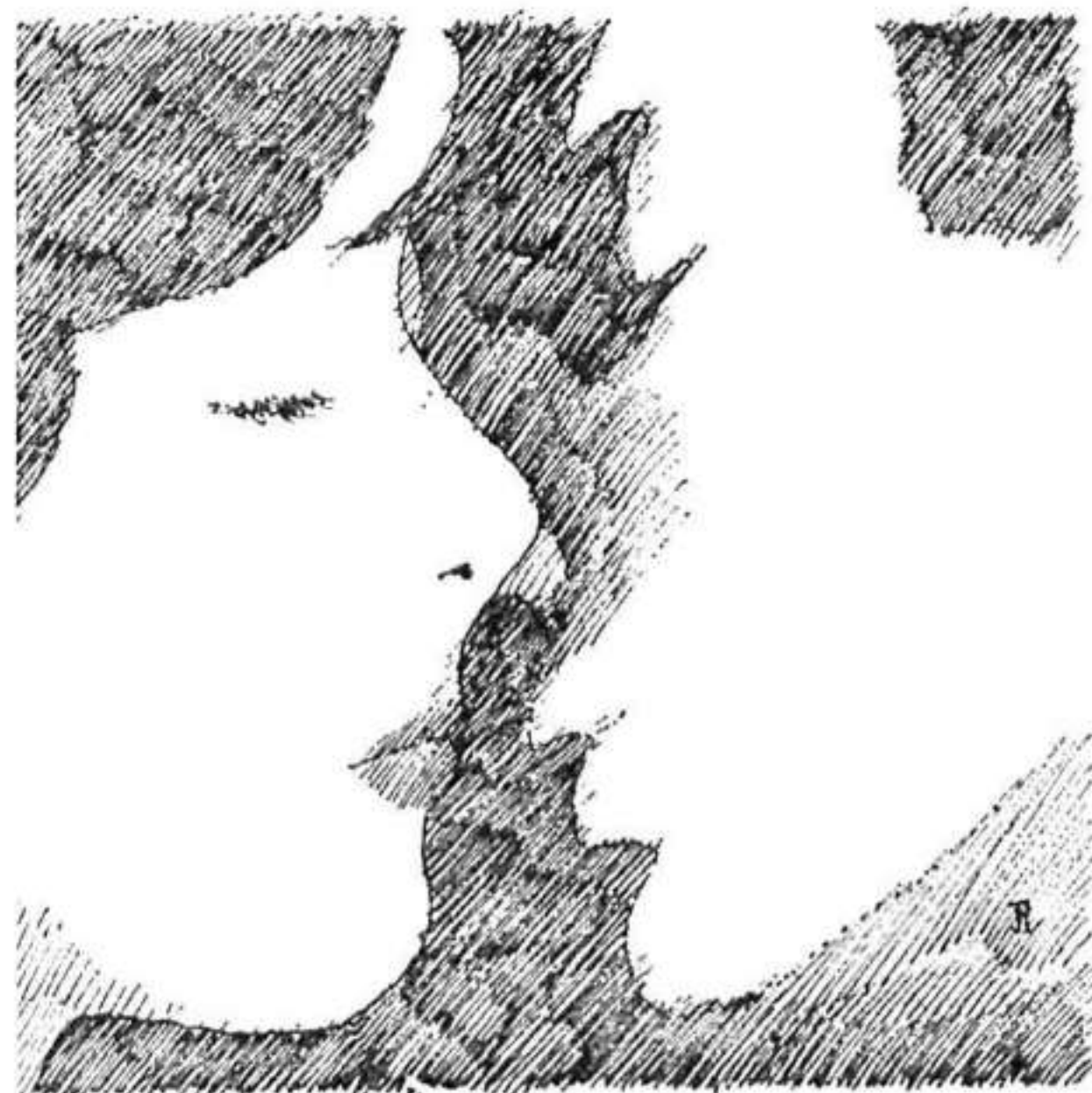
pia memoria. El río no tiene aquí un sentido real, al menos no en la forma en que discurre, por ejemplo, por las páginas de *Los caminos del Esla*. En este, Aparicio y Merino buscan en las orillas del río la memoria y la identidad colectivas, y a través de ellas, sus propias memorias e identidades personales. En el libro de Colinas el proceso es exactamente el contrario: a través de la búsqueda nostálgica de la memoria personal, se trata de conocer la memoria colectiva de las gentes que habitan las riberas del río a cuya orilla nació. Y ello se trasluce, incluso, en la propia narración: mientras que, en el libro de Merino y Aparicio, las descripciones apenas esbozadas de paisajes o lugares, los retratos rápidos de personajes y las meditaciones breves entre parada y parada constituyen la base literaria del relato, en el libro de Antonio Colinas aquellas técnicas o modos desaparecen casi por completo bajo una gasa de intemporalidad que deja paso a un auténtico aluvión de lenguaje, recuerdos y sensaciones, en un estilo muchas veces inequívocamente poético, especialmente en la parte dedicada a su infancia bañezana, la cual, significativamente, ocupa casi la mitad del libro.

Dos libros, pues, *Orillas del Orbigo* y *Los caminos del Esla*, que inician un camino prácticamente inédito en la bibliografía leonesa: el capítulo dedicado a estudiar la cultura de sus ríos. Y dos libros al mismo tiempo importantes dentro del marco de la literatura española de viajes, tan olvidada por los escritores de este país en los últimos tiempos.

JULIO LLAMAZARES

grafías, los focos hacia su cabeza demuestran que es una fotografía de arte, y que el escritor al posar se está convirtiendo en actor, en su propio personaje, en uno de los atormentados protagonistas a los que ha dado vida su teatro.

La lectura de esta biografía, cuyo autor es realmente A. Strindberg, que ha puesto todo: ilustraciones y texto, suponen un recorrido por su vida y por su obra. Allí vemos la casa de Estocolmo, donde nació, y en un daguerrotipo exquisito a Ulrica Eleonora Norling, la madre. En *El hijo de la sierva*, libro autobiográfico, publicado en 1886, Strindberg, contradictorio, en lucha continua desde sus años de infancia y juventud, nos presenta la imagen del niño que fue y que «vino atemo-



rizado al mundo y vivió en perpetuo temor de la vida y de los hombres».

Tremendamente susceptible, hasta el punto de considerarse a menudo olvidado y mortificado, Strindberg ofrece el patetismo de una doble vida. Vida difícil la de este hombre de sensibilidad enfermiza, orgulloso, lleno de caprichos, extravagante y austero pietista en sus inicios.

Autobiografía estupenda, verdadera historia de un alma, título primitivo tomado del escrito autobiográfico del romántico H. von Kleist. El hijo de la sierva es Strindberg, pues su madre fue sirvienta en una fonda y tuvo relaciones con su padre, de clase distinguida, antes de contraer matrimonio. El es el hijo de la sierva, que va a padecer frustración en un hogar severo, donde más tarde va a reinar una

madrastra y un padre indiferente, es ese hijo rebelde que va a anatematizar, muy pronto, a la familia: «Familia: tú eres el foco de todos los vicios de la sociedad», y en la cual va a engendrarse su profunda misoginia, que, según él, no se hubiera producido si en la escuela hubiese habido coeducación.

En 1877 Strindberg casa con la actriz Siri von Essen, tras el divorcio de ésta con su primer marido. Para Strindberg es importante el vínculo legal. En 1880 nace su hija Karin y en 1881 Greta. Unos años después, en 1884, escribe *Esposos*, y es denunciado por sacrilego y se produce el primer escándalo oficial.

En 1887 estrena y publica *El padre*, con dudas acerca de la paternidad en un matrimonio de mujer infiel (¿su propia esposa?, según rumores) y la edición francesa va precedida de una carta de Zola, y casi al mismo tiempo estrena *La señorita Julia*. A la crisis matrimonial sucede el libro autobiográfico, escrito en francés, *Plaidoyer d'un fou* («Alegato de un loco»), historia de este primer matrimonio, y una especie de segunda parte de *El hijo de la sierva*. A él siguen el divorcio, la depresión y la desesperación.

La obra teatral de *Jugar con fuego* presenta al vivo la terrible lucha de los sexos, la perversidad de las relaciones entre la pareja, con su carga de amor, atracción y odio, tal como él mismo la ha conocido. Son evidentes las relaciones sadomasoquistas, que coinciden con su interés por la psicología y la psiquiatría.

Ya famoso, perseguido, escarnecido, glorificado, solitario, vuelve a conocer fugazmente la felicidad. Encuentra a la joven periodista austriaca Frida Uhl, de veinte años, y celebra su boda en 1893. Nace Kerstin en 1894 y muy pronto se separan.

Inferno, su tercer libro autobiográfico, se escribe en 1897, tras el divorcio, en pleno delirio alucinante. Más bien debería llamarse «Diario de un loco». Allí vemos los suplicios, los tormentos, las alteraciones psíquicas de esta alma compleja y contradictoria, sujeta a una inestabilidad continua. Sufre manía persecutoria, está desgarrado por la íntima dualidad de su ser. Lo irracional domina en su vida, sujeta a pesadillas y delirios sin fin. Visiones, sueños, premoniciones se aumentan por su dedicación al ocultismo y la teosofía y hasta la magia negra. Es entonces, en la soledad, donde Strindberg encuentra el infierno, y cuando se multiplican sus invectivas contra el matrimonio, que se convierte en obsesión. Nace, entonces, su obra teatral *La danza de la muerte*, en que la pareja aparece en toda su complicidad de odio. El mismo va a decir de su esposa: «La amo, me ama, y nos odiamos con un odio feroz y amoroso que la ausencia acrecienta.»

Leemos *Infierno* con el mismo interés con que escuchamos y vemos una de sus obras de teatro. El naturalismo, el expresionismo naciente se mezclan a un simbolismo fin de siglo, estremecido. Su teatro presenta suficientes elementos de realidad para que parezca real el conjunto, aunque lo artificioso es el esquematismo de la realidad ficticia.

Inferno es el extracto del diario de un condenado, el testimonio sincero de un hombre que se confiesa, el documento de una enfermedad mental, en la que intervalos de lucidez le permiten escribir y crear una obra interesantísima.

El devoto pietista, luego librepensador y ateo, que pasa por el ocultismo y la teosofía, para regresar al catolicismo y al misticismo apaciguador es siempre un moralista. El final de *Inferno* marca el recorrido de una nueva Divina Comedia, y es al mismo tiempo la ampliación de su *Diario* desde 1895, día tras día.

Queda más. En 1901 Strindberg casa con la actriz Harriet Bosse, en 1902 nace Ana María y un año después Harriet se va con la hija. Strindberg vuelve a quedar solo y escribe su obra titulada *Solo*. Las mujeres no le resisten. La vida con él es un infierno. En 1904: divorcio. Con razón decía Strindberg en *Inferno* que: «había nacido con la nostalgia del cielo» y que «Desde mi infancia he buscado a Dios y he hallado al demonio».

Mucho se podría escribir sobre este genial escritor, cuya incapacidad para ser feliz dio por resultado obras literarias narrativas y para las escenas que hoy nos deslumbran y nos aterran, a la vez, al descubrir profundidades humanas, que, a veces también, nos dan vértigo.

CARMEN BRAVO-VILLASANTE

UNA OBSESION POR LA LUCIDEZ

RAFAEL SOLER: *Los sitios interiores*. (Sonata urgente.) Ediciones Rialp, Madrid, 1980.

En pocas ocasiones me he quedado tan despistado ante un libro como *Los sitios interiores*. Por lo menos de autores que me interesen. Ya me sorprendió por primera vez hace meses cuando conocí este poemario, aún inédito, en la propia voz de Rafael Soler. E incluso creo que se lo escuché en dos días diferentes. Ahora, al leerlo directamente, el poemario no ha perdido para mí su carácter de incógnita. Y sé que es sumamente imprudente comentar un libro del que no me he enterado demasiado, a pesar de haberlo leído (antes oído) varias veces. Y menos aún habiendo salido antes aquella excepcional novela de *El grito*. Pero no quiero decir que esta segunda obra no esté a la altura de la anterior —para mí es mucho más sugestiva *El grito*, pero eso es lo de menos—, ya que mi desorientación en nada tiene que ver con la calidad literaria: sencillamente, no llego a comprender el origen de *Los sitios interiores*. Acaso la culpa sea sólo mía, y me vea impotente ante las piezas de un rompecabezas cuyo mecanismo ignoro por completo.

Resulta un tanto peligroso hacerse co-

loquial hasta ese extremo que llega. Más allá lo han hecho otros (por ejemplo Gradolí, y además lo ha hecho muy bien), pero tal vez Soler no se dé cuenta de que está muchas veces a un paso del prosaísmo, o simplemente lejos de esa forma de expresión lírica que debe serle propia y que él mismo pretende. El prosaísmo quizá no sea un defecto por sí mismo, pero hay que saber conducirlo. En este aspecto arriesga demasiado, igual que en otros aspectos, como veremos, no arriesga nada.

A través de recuerdos, no sé si transcritos de forma exacta o menos exacta, parece irnos construyendo su historia de manera más literal y cotidiana que indicativa de lo que supuso aquel mundo. Tal vez no sea así, pero a mí me resultan las referencias excesivamente próximas —lo que no dejaría de ser un poco incongruente— a todos, y el mundo personal no puede expresarse mediante una crónica de ese tipo. Hay un abuso del tebeo y sus personajes, que en gran parte han configurado nuestra historia común y no sólo la suya particular.

Un desvalimiento repetido, como si las cosas se le hubiesen ido y la imaginación quedase anclada, clavada en una nostalgia para la que no se ve justificación. Naturalmente que no tiene que explicar nada en el texto, por descontado, pero lo que quiero decir con esto es que basar la nostalgia sólo en el hecho de que el tiempo borra imágenes (y trae otras), justamente para marcarlas más, valga la paradoja, a mí se me antoja sin razón de ser. Lo importante será haber perdido algo sustancial, y no el que hayan pasado tantos o cuantos años; el tiempo en abstracto no significa nada. Si la nostalgia es únicamente nostalgia del tiempo, es entonces un sentimiento regresivo que sólo provocará un freno en vez de potenciar cualquier actividad de la vida. Y resultará, por este recuerdo de forma tan obsesiva, una vida muy prematuramente vieja, en lejanía.

Porque, en cambio, cuando nos habla de su sensación de mar, aunque en cierto modo pueda aparecer paralelo, es ya distinto, o a mí me lo parece. Pues es verdad que es igualmente una búsqueda del origen, y por consiguiente una búsqueda de la explicación, pero existe un renacimiento de la evocación, y por tanto también un mayor acercamiento. No es en este caso una revisión al pretérito, sino una profundización, un adentramiento.

Una alternancia que llama la atención en el texto es la calma de unos pasajes y la prisa de otros, que provoca una tensión que desemboca a su vez en un desasosiego. Ciertamente, esa tensión está en la propia memoria, que eso es este libro; es un desequilibrio original: los vacíos o las lagunas del ritmo de la memoria son irrellenables. Pero sí podía haber intentado suavizar estos resaltes en aras de conseguir una mayor homogeneidad.

Si en *El grito* se había ya apuntado nítidamente su fervor por la lucidez, en este segundo libro se acentúa mucho más. Creo que es la conexión más notable entre los dos. Se advierte en este caso una voluntad de dominio; usar la literatura como un reducto en el que poder concentrarse y desde el que poder dominar su mundo a través del conocimien-

to, y que no se quede sólo en una forma de expresión. Esa esperanza, o quizá seguridad, de la consciencia es una de las notas más señaladas de la literatura de Rafael Soler.

Ni siquiera esa lucidez se ve amenazada por la transgresión. Hay desperdigados por el texto símbolos de algo prohibido, en donde se nota el paso a la incertidumbre. Es la búsqueda de otra emoción, pensada o soñada, que pueda conseguir una renovación de las imágenes. Y ante esa situación formada se queda con una única evidencia: que su vida es suya, y en la conciencia de esta posesión arranca todo el edificio y se consolida. Quizá sea el único intento de derribar la nostalgia.

Opta por un lenguaje sobrio, como en el resto de la obra que conozco de él. Pienso que huye deliberadamente de la posible brillantez del texto para mantener el dominio de su expresión en todo momento. Seguimos a cuestas con la obsesión de la lucidez. Por lo mismo está desechado ya en principio cualquier aso-

mo de culturalismo, a pesar de haberse formado en el pleno apogeo del tal culturalismo, del que, aparte ya de su literatura, tampoco está ajeno. Con esto pretendo señalar que el prescindir de ello es consecuencia de una selección de materiales expresivos, y creo que hecha bastante responsablemente. Desde luego, el tratamiento de su mundo infantil hubiese sido radicalmente distinto.

Y en todo esto existe una paradoja (aunque quizá no lo sea tanto), pues padece un cierto arrugamiento, una falta de osadía, que no se encontraba en absoluto en su anterior libro. Parece como si no se atreviera a decir todo lo que quiere decir, como si algo pudiese ser inconveniente y prefiriese silenciarlo. Si bien limitando su campo al máximo obtenga una coherencia que acaso no se daría de otra forma. Y jamás deja paso al abandono.

Su actitud ante el verso va condicionada por esta prevención, o al menos cautela, hasta darnos la impresión de que también él siente extrañeza por su poesía. Mediante el verso hace un descu-

brimiento similar al del niño que va observando el desarrollo y componente del mundo. Con la diferencia de que el niño no guarda (creo yo, porque tampoco lo sé muy seguro) estos tipos de reservas. En este sentido, yo le aconsejaría a Rafael Soler que escribiera con una mayor pluralidad de elementos, y no restringir tanto la elección. Pues es evidente que Soler tiene las manos llenas, e incluso es también evidente para mí que, no tardando mucho, nos va a ofrecer esa plenitud, a veces tan desbordante.

Y es que a pesar de que este poemario haya quedado corto e incompleto, en mi opinión tanto que, como dije, me resulta difícil de comprender, se continúa observando una gran riqueza detrás del montaje que, precisamente por lúcido, no parece muy fuerte. Lo que deseamos sus lectores es que nos muestre esa riqueza con una entera decisión y sin reserva alguna. Y que no dé una visión tan lineal y unidimensional de su mundo.

EUGENIO COBO

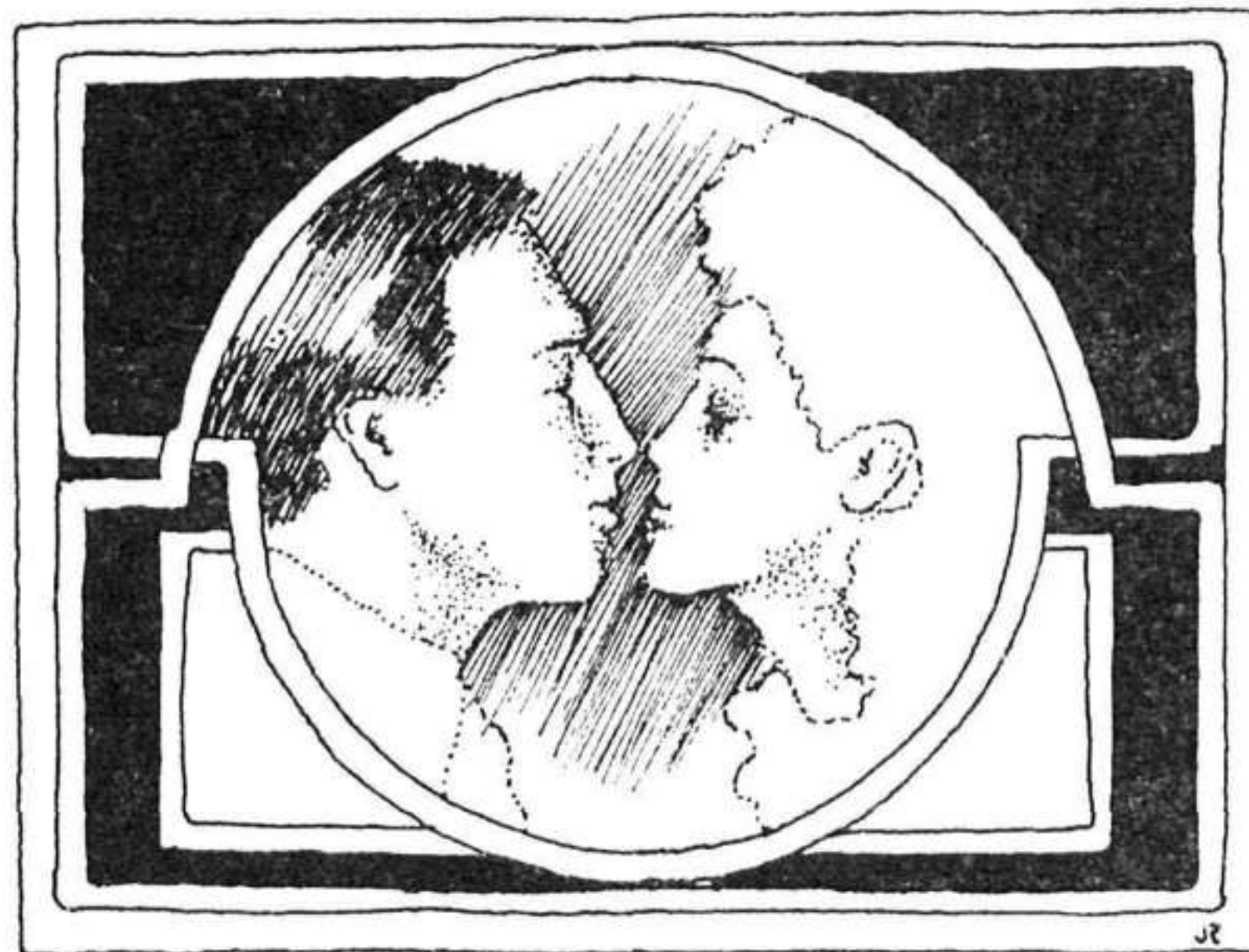
LA FANTASIA LIRICA DE TORRENTE BALLESTER

GONZALO TORRENTE BALLESTER: *La isla de los jacintos cortados*. Ed. Destino. Barcelona, 1980.

Un distinguido *scholar* que enseña Historia en una Universidad de Nueva Inglaterra, Alain Sidney, provoca un gran escándalo al publicar un estudio en el que, mediante la aplicación de determinadas teorías lingüísticas y hermenéuticas, pretende demostrar que Napoleón no existió en realidad, sino que fue inventado por los historiadores para dar coherencia a la Europa nacida de la revolución francesa. Otra profesora de su misma disciplina, Ariadna, que está enamorada de Claire—nombre familiar de Alain—, sufre como cosa propia los efectos de la tormenta académica suscitada por la tesis de su, por otra parte, impotente y abúlico amigo, y ello abre paso a la presencia de un nuevo protagonista y narrador. Se trata de un tímido profesor español (p. 30) de Literatura que comparte con Ariadna, durante los meses otoñales, una cabaña propiedad de la Universidad en la isla de los Jacintos Cortados, en el Indian Lac, e intenta distraer sus preocupaciones relatándole con gran lujo de detalles su versión fantástica de la invención de Bonaparte en la isla mediterránea de La Gorgona. Chateaubriand, Nelson y Metternich, en el transcurso de una orgía con sus amantes y algunos personajes de la isla, deciden resolver el grave problema que les plantea la Francia acéfala del Directorio creando un líder que la simbolice. Su nombre será el de uno de los criados del anfitrión, el cónsul inglés Mr. Algernon Smith, un corso llamado Napollione Buonaparte. Pero algo más ofrece La Gorgona para la configuración de tal superchería: el poder absoluto es detentado en ella por Ascanio Aldobrandini, mano derecha de un misterioso podestá, el general Galvano della Porta, que él mismo ha inventado. Supuestamente víctima de una cruel enfermedad, que

aconseja su permanente retiro, bastará para dar consistencia a su imperio la proyección de su sombra, al ocaso, desde las almenas del castillo (el símbolo es claro: «Yo añadiría—terció Chateaubriand—que, en cierto modo, todos los reyes tienen algo de fantástico», p. 250). Y así, los prestidigitadores de la Historia encontrarán en «ese general-muñeco» (p. 256) no sólo un ejemplo efectivo de manipulación, sino incluso también el tipo «bajito y algo vulgar» del que será su majestad imperial Napoleón I.

Con todo este complejo aparato de ficciones, el narrador intenta tranquilizar a Ariadna, demostrándole «que Claire alcanzó por vía intuitiva una verdad que la ciencia histórica no está aún capacitada para demostrar» (p. 94), pero no es esta la única razón que le mueve. Así como Ariadna ama infructuosamente a Claire, el narrador ama en secreto a Ariadna. Napoleón le proporciona un magnífico motivo para disputar con su rival («Ya ves la clase de competencia de que somos capaces los intelectuales: no más guapo, no más viril, sino sencillamente con más labia», p. 241) y para retener a su lado, ante el mágico fuego de la chimenea, a la muchacha. Pero



al fin Ariadna se cansa y lo único que le queda al solitario profesor de Literatura son las páginas de un cuaderno, escrito «a hurtadillas de ti, aunque a ti destinado» (p. 19), como melancólico testimonio de su facundia y su frustración. Por eso, *La isla de los jacintos cortados*, la última novela de Gonzalo Torrente Ballester, se subtitula precisamente «Carta de amor con interpolaciones mágicas».

El espectacular y merecido éxito, en 1972, de *La saga/fuga de J. B.* proporcionó a Torrente Ballester lectores y atención de la crítica, aupándole a la cabeza de nuestra novela contemporánea, pero desnaturalizando la auténtica realidad del escritor al situar en fecha tan tardía su primer éxito. *La saga/fuga de J. B.* no constituye, sin embargo, una sorpresa en su trayectoria, ni por su calidad, ni por su temática, ni por su concepción global. Resulta de una evolución, prolongada a lo largo de tres decenios, que ahora nos parece extraordinariamente coherente. Esa trabazón se ha visto favorecida, sin duda, por la presencia, desde un principio, en el universo literario de Torrente, de un número reducido de elementos sustanciales, susceptibles, sin embargo, de amplia expansión, y a ella contribuye también el carácter eminentemente reflexivo de quien ha practicado la crítica y conoce los entresijos de la teoría literaria. Pero hay algo más cuya importancia nunca se valorará bastante: una absoluta independencia de las modas, las escuelas y, sobre todo, del público. El resultado ha sido un sistema narrativo complejo que impone al lector la aceptación de un pacto exigente. El que dicha aceptación se haya producido al fin, precisamente en los primeros años setenta, puede explicarse por la dinámica de nuestra historia literaria, pero el modo de Torrente, que triunfa hoy y al que obedece al detalle *La isla de los jacintos cortados*, ya estaba definitivamente plasmado en su *Don Juan*, de 1963.

«Por mi temperamento y por mi educación —leemos en el prólogo de *Don Juan*— me siento inclinado al más estrecho realismo, y con idéntica afición, a todo lo contrario», exactamente igual que un personaje de *Off-side* (1969), el escritor Leopoldo Allones, que «pasa con toda naturalidad del realismo a la fantasía más desenfrenada, vuelve a la realidad, juega con ella». Esta síntesis de contrarios explica gran parte de los aspectos de la personalidad literaria de Torrente, y por supuesto toda su obra, inclusive la trilogía *Los gozos y las sombras*, que tan cumplidamente podría justificarse a la luz del «realismo ilusionista» de que hablaba Maupassant en *Pierre et Jean* (1888) si hubiese ocasión y espacio para ello. Después del tópico «novela intelectual», es casi unánime la caracterización, en segundo término, de su obra como profundamente irónica, pero su ironía no consiste en otra cosa que en la percepción de lo maravilloso en lo real y de lo real en lo maravilloso. El narrador de *La isla de los jacintos cortados* recuerda a su escéptica y amada interlocutora «que los españoles exploraron el Amazonas porque andaban tras un príncipe de oro, y que mientras perseguían, a través del desierto, la juventud perenne, descubrieron el Mississippi» (p. 51). Y su disputa dialéctica con Claire, debida en última instancia a los celos, resulta de contraponer una fabulación de la patra-

ña napoleónica a la racionalización de la misma que Sidney pretende con tan poco éxito.

En esto es en lo que Torrente Ballester emparenta más íntimamente con Cervantes, a quien ha dedicado un ensayo, *El «Quijote» como juego* (1975), que debe ser considerado a la vez como su indirecta teoría de la novela (lo lúdico es consustancial a nuestro autor, el cual define *La isla*, en su cervantino prólogo, como «mero divertimento», nueva manifestación de su idea de «una literatura casi volátil, poco más allá del juego, un poco más acá del mero regocijo» (...) «afirmación *hic et nunc* de nuestra real gana» (p. 11).

Fue, efectivamente, Cervantes quien descubrió que el arte narrativo es una ilusión en la que el lector participa como en un juego tanto más brillante cuanto mayor sea la sensación de realidad conseguida a través de la ficción ilusoria. Torrente ha aludido en varias oportunidades al «principio de realidad suficiente» como regla de oro de su novelística: no se trata de copiar lo real, sino de organizar de tal manera el discurso narrativo que logre por sus propios medios artísticos una vívida impresión de la realidad. Y no es ningún hallazgo considerar fuente directa de su teoría aquel consejo del canónigo toledano en el capítulo 47 del *Quijote* de 1605: «Hanse de casar las fábulas mentirosas con el entendimiento de los que las leyeren, escribiéndose de suerte que, facilitando los imposibles, allanando las grandezas, suspendiendo los ánimos, admiren, suspendan, alborocen y entretengan».

Los más recientes comentaristas cervantinos coinciden en afirmar que lo auténticamente novedoso y fecundo de *El Quijote* es la síntesis entre *novela*, representación de la vida y costumbres reales de una época, y el *romance*, el relato de más altos vuelos imaginativos. Esa racionalización del *romance* ya había sido atribuida a Cervantes por Ortega, para quien la interrelación mutua de lo ideal y de lo real pasaba a ser con el *Quijote* decisiva en la construcción de la novela moderna. Los primeros en ampliar sus posibilidades fueron novelistas ingleses del XVIII, como Sterne, Fielding, Smollet o Richardson. Nada extraño, pues, que Torrente se proclame admirador de todos ellos y acuse una considerable influencia de las ideas orteguianas sobre la novela. Finalmente, en ese contexto de la dialéctica cervantina realidad-ficción se enmarcan otros procedimientos sustanciales en su arte, agrupables bajo el rótulo genérico de la «duplicación interior»: La inserción, en el seno del universo novelesco autónomo, de la propia escritura, cuya fenomenicidad no se oculta —el texto, además de resultado, es proceso—, pero también del propio autor, que queda así ficcionalizado (en *La isla* se sitúa el nacimiento del narrador «en una aldea gallega, ribera de una ría (...) el día trece de junio de mil novecientos diez», p. 46, y se alude (p. 38) al relato que Torrente hizo de su encuentro en Nueva York con el judío Errante en el prólogo al tomo primero de sus *Obras completas*).

Pero existen otras constantes en este sistema novelístico que contribuyen a una mejor inteligencia de *La isla de los jacintos cortados*. Por ejemplo, el tema erótico, contaminado siempre de matices intelectuales que explican la cortedad amorosa de uno de los miembros de la pareja o del triángulo (recuérdese la actitud del narrador



en *Don Juan* frente a Sonja Nazaroff y el Tenorio, la relación de José Bastida y Julia en *La saga/fuga*—donde, por cierto, el profesor Bendaña, de la Cornell University, disputa a Jacinto Barallobre el amor de Lilaila—, el curioso idilio, en fin, entre Lénutchka y el narrador de *Fragmentos de Apocalipsis*. Por ejemplo, también, el tema histórico en general, y el napoleónico en particular, apuntado ya en una de las novelas cortas de *Las sombras recobradas* (1979), «Mi reino por un caballo (falsa novela inglesa)», perteneciente al ciclo de «Ifigenia» que Torrente titula «Historias de humor para eruditos». Y en íntima conexión con él, un concepto del tiempo como puro presente ucrónico—objeto de una brillante digresión en *La isla*, pp. 43-44—que permite la libérrima convivencia en el discurso de personajes no contemporáneos.

Desde sus tempranas piezas teatrales, *El viaje del joven Tobías* (1938) y *El retorno de Ulises* (1946), Torrente gusta de manipular los mitos ofreciendo de ellos versiones irónicas y humanizadoras. Independientemente de que por las páginas de *La isla de los jacintos cortados* asomen las Parcas, Poseidón y Anfitrite, el nombre de la protagonista, griega, además, de nación, no deja lugar a dudas. Ariadna, la enamorada de Teseo (Claire), al que ayuda a salir del laberinto (eso mismo pretende la joven profesora con relación al autor de la descabellada tesis napoleónica), es al fin abandonada por él en la isla de Naxos («The Isle of the Cut Hyacints») donde la consuela Baco (el narrador). Por otra parte, este procedimiento de la correlación mítica encaja perfectamente en la técnica de estructuración narrativa preferida por el autor de *La saga/fuga de J. B.*

Saga, como sarta de historias, y *fuga*, como forma de articulación musical, rigen la última escritura de Gonzalo Torrente Ballester, donde el progreso narrativo, más que en la sucesión temporal—neutralizada, como acabamos de decir—, o en el desarrollo de la trama—inexistente, al menos en su concepción clásica—, surge de las modulaciones y metamorfosis de personajes, lugares y situaciones. (Y en ese torbellino hay también un espacio para la digresión.) Así en el texto que nos ocupa, de la mítica isla de Naxos pasamos a la isla del Indian Lac, y de ella a La Gorgona, que es también una «isla de los jacintos cortados» por culpa de una decisión de Ascanio (página 79).

Tal planteamiento es el más adecuado para una imaginación desatada, pero puede originar problemas de integración. Basta que se pierda por un momento el control de tan abigarrada panoplia fabuladora para que la novela se resienta

en su coherencia estructural. Y sin embargo, es difícil achacarle a Torrente algún grave fallo en este terreno, aunque alguna de sus novelas ostente mayor unidad que otras y todas exijan una laboriosa minuciosidad por parte del lector.

La línea de fuerza que integraba el extenso texto de *La saga/fuga de J. B.* era el empleo paródico de recursos estructuralistas como la combinación y la permutación; en *Fragmentos de Apocalipsis* se conseguía lo mismo mediante la organización especular, metanovelística, la primacía absoluta de la duplicación interior como llave del discurso narrativo. *La isla de los jacintos cortados* acaso ofrezca una imagen más compacta que las dos novelas precedentes, sobre todo la primera. «Sabes que no puedo refrenar la imaginación» (p. 173), dice el narrador a Ariadna; nosotros apenas hemos alcanzado a esbozar en estas páginas la riqueza y complejidad de su mundo, pues *La isla de los jacintos cortados* hace cierta afirmación de «que el único modo de explicar un libro es escribiendo otro» (p. 36). Hay, sin embargo, en ella una evidente contención, que repercute de forma inmediata en la menor amplitud de su texto, poco más de trescientas páginas de tipografía generosa.

Pero, en definitiva, lo que da coherencia formal a *La isla de los jacintos cortados* es la historia primera, la relación sentimental entre el narrador y Ariadna. Torrente lleva ahora hasta sus últimas consecuencias un tema presente ya en *Don Juan*. Allí el innominado protagonista tímido y español trasterrado también, confesaba que «si bien es cierto que no he sido nunca muy afortunado con las mujeres, las tres o cuatro que de veras conquisté lo fueron a punta de dialéctica impecable. Cada uno se vale de lo que tiene a mano, y yo, palabra, nunca he tenido más que labia, aunque de una especie un tanto arisca». *La isla de los jacintos cortados* es la historia de un fracaso amoroso, de una fallida seducción por medio de la palabra. Hay un tono lírico y melancólico que impregna, desde ese primer escalón del relato, todos los demás, y el propio frenesí inventivo del narrador—el apolíneo barroquismo de la fábula—se explica por el intento desesperado del protagonista masculino de conservar a Ariadna. «No te marches aún. Deja que te retenga un poco más y que te hable» (p. 299), es su súplica cuando todo está ya perdido, y no le queda más que quemar el último cartucho de su pirotecnia verbal con el relato magnífico de la batalla entre una flota francesa y la isla de La Gorgona, que por una vez realiza la elemental metáfora por la que se la identificaba con un bajel. Todo es «el sueño que inventé para ti o que te ayudé a soñar, la patraña con la que quise sacarte de ti misma y arrebatarte a quien te poseía» (p. 290), como el inverosímil *Coloquio de los perros* es una patraña del mentiroso alférez Campuzano o un delirio febril purgado en el Hospital de la Resurrección, de Valladolid. Y este estrato profundamente lírico de *La isla de los jacintos cortados*—algo tampoco ajeno a toda la literatura anterior de Gonzalo Torrente Ballester—no sólo es la última razón de su estructura y de su verdad poética, sino el rasgo que la individualiza frente al tono preferentemente épico de sus sagas colectivas de Castorforte del Baralla y Villasantá de la Estrella.

DARIO VILSANUEVA



COMO UN GRITO ENCARCELADO DEL PROPIO RECLUSO

JOSE MARIA BERMEJO: *Desolación del ansia*. Institución Cultural «Pedro de Valencia». Badajoz, 1980.

Cuando uno se adentra mediante el lenguaje, las ideas y el ambiente, que se sugieren, en un profundo silencio, entonces es el poema, por tratarse aquí de ellos, quien se nos va haciendo sentimiento, depuración—el sentimiento es ya riqueza—cuidadosa llamada o semejanza al describirse en y por ayuda de sus entornos. De ahí que el análisis que se pueda hacer de una meritoria obra poética, como en este caso, preste atención tanto a las distintas modulaciones de su propio lenguaje como a sus determinadas construcciones e incluso a sus elementos elípticos, como lo positivo en su negatividad.

UNA POETICA EN CONSIDERACION

Siempre tuve por muy mal gusto en poetas, críticos y presentadores el que para apreciar (ante los demás) y elogiar toda una obra poética o un simple libro de poemas fuera necesario, casi imprescindible, el repartir desprecios, jácara y vituperios a diestro y a siniestro, por determinados poetas, unas, y por estudiadas posturas, otras veces. Nada más negativo a la buena crítica. Yo nunca olvido que el que se hable mal—fijaos en pretensiones—es bueno para quienes desean que la mofa y el escándalo (que hoy no lo es tal) sean pódium o portada a su antesala. Mejor la indiferencia. Y si no una contumaz crítica, ya en cuanto a calidad o inadecuación (que no adaptación, pues no es lo mismo, ya que esta puede ser pretendida) de tal o cual postura. Item más, cada uno se define por sí mismo y es dueño y portador de su artificio...

Puede tener su importancia esta aclaración (casi definitoria) porque la obra de José María Bermejo, *Desolación del ansia*, su segundo libro de poemas publicado, se aparta en sumo de algunas ciertas,seudodominantes y cuasi pseudúltimas tendencias poéticas en la actual poesía española. Pues he aquí que, y me es grato decirlo, con la voz poética de José María Bermejo y otros poetas aún más jóvenes, la poesía—joven—española presenta panorámicas muy distintas en temáticas y estilos.



Lo que considero positivo en su personalidad.

RAZON DE EXISTENCIA

Fue Platón quien ya en su *República* condenaba moral y políticamente a los poetas por su vitalismo desparramado y por su falta de preparación para el antesupremo paso: la muerte. Supo ver en la poesía un apego y una continuación de la vida terrena, y por el contrario esa falta de desprendimiento, tan necesario—según su escuela—para establecerse en el segundo extracto de su ideada *República*, donde habitaban los filósofos y los místicos; aquellos que ponían en práctica las enseñanzas del Fedón. Pues a pesar de lo unívoco y cerrado de su concepción, acertada en parte, el intimismo, como característica totalmente generalizada en la lírica, tuvo en su misma obra, en los neoplatónicos y en los himnos órficos y algo en los cultos y ritos dionisiacos las raíces más profundas. Ello nos conduce, sin indagar en secuelas medievales y renacentistas, a esta dualidad, aún permanente, en poetas jóvenes, y más en concreto en la obra de José María Bermejo. Podemos entroncar su poesía con infinidad de manifestaciones literarias; y concretamente en la poesía mística. Desde la simbología, que por requerimiento admiten ciertos poemas, utilizada por Miguel de Molinos; desde algunos poemas del místico Axters en su obra *Mystik Brevier*, donde se declara vencido y pretendidamente muerto; desde aquel reiterado *abandono del mundanal ruido* en fray Luis de León; desde el anhelo por ese bien deseado en Santa Teresa y en San Juan de la Cruz, o desde el desgarramiento, por contraposición y semejanza y apego a lo terreno, aunque no tan impulsivo, de César Vallejo, hasta, aún más cerca, del desasosiego inquietante y de la vena sangrienta y terráquea de Félix Grande.

Y creo no equivocarme en este recuento, donde conviven y se hermanan una cierta violencia con la acusada, en más o en menos, pasividad; ya que en *Desolación del ansia* confluyen la fuerza y la laxitud, el intimismo y la explosión, el grito y el silencio, lo sensual y la fuerza del espíritu; y siempre de una manera soterrada, pero muy patente, el amor.

EL VITALISMO EN LA MAS PERSONAL FORMA MISTICA

La dualidad ya engendra de por sí a la arbitrariedad. Y quién sino el místico es el que tiende hacia la contemplación—como el más ingente regalo—de la Unidad... o hacia el descubrimiento de lo imposible. El hombre contemplativo es quien más aprende de sí, el que más se mira—en su interior—y conoce. Pero toda mística requiere—modus vivendi—el primigenio paso de la ascética; de una lucha, enfrentamiento o, de modo diferente, una aceptación consciente de contrarios. Esta es la real situación que se plantea (sin llegar al taedium vitae), temática y estilísticamente, en *Desolación del ansia*: El elemento vitalista, la picaresca del cuerpo, la sensación de lo finito se remueve en sarcásticas sacudidas frente al desdoblamiento del hombre y su deseo por lo imposible, frente al ansia por el momento eterno y por ese confiado vuelo a la esperanza. Se bifurca el hombre en vitalismo y mística. En la ascética imperfecta se remoja en signos y en símbolos arbitrarios, que jamás lo sacarán, nunca, de dudas, de sus insatisfacciones y dolencias, de sus engaños. El hombre contemplativo, el solitario en su arbitrariedad (aquí puede que lo positivo esté en su carente dádiva) se aprecia—despreciándose—en lo escindido, en lo roto, en la insatisfacción reflejados en su propio espejo. En su lente oculta ve el recogimiento y el desenfreno, la adhesión y la duda. *Desolación del ansia* es la pretendida y consciente cárcel del ser humano, que se sabe real en un tiempo que sólo le pertenece en principio y fin a él, que se conoce contingente, que se realiza y se desrealiza en su vitalismo, que, finalmente, ve en su desolación una «posible» ascensión a lo positivo, o un habitáculo para sus pasiones, como lo pudo ver Quevedo: Un pesimismo que no es sólo signo de amargura, sino, todo lo contrario, un darse fuerzas y un seguir adelante, un salir del anclaje del vivir diario, una tendencia a la calma y a la perfección, un ansia de vivir y un continuo deseo por una cierta o incierta Verdad. Un sensualismo que foga en su silencio atronador, en su apariencia sinuosa o en la despierta explosión del que se sabe preso.

Todos estos aspectos son manifestación evidente y dominante en el poemario de Bermejo. El primer poema es ya una definición total y tajante de una toma de conciencia del que se siente apresado: «infame cárcel / soy». En otros seguirá como mortificándose con sus propias ataduras, socavando en su persona con el mismo acto de escribirse la propia historia y entorno: «me jondeo por ti / y escarbo mi escritura hasta la sangre / por ti convoco mi pavor», con el que se da a la suerte o la deriva («muerte / o / trébol») o a la suave desesperación, concediéndose como fin su propio retorno a la niñez—imposible—: «caricia que ya no / y niño fugitivo del espanto / atrapado en sí mismo / vuelto / y / fin», y si no sucumbir por el bisturí de la escritura y continuar la sangría aprovechándose de la deso-

lación, como único recurso al desaliento.

Es curioso ver cómo dos versos de su poema *Autorretrato*, para mí uno de los mejores, se repiten en el poema de la página 39, *Este fiero no ser que aquí me besa*. Son dos versos verdaderamente claves para entender fielmente la poética de José María Bermejo: «por tanto haber nacido / por tanto por tan poco haber nacido»..., terminando aquí en puntos suspensivos y en el primero sin puntuación. Son, como digo, total definición: Tan profundo el don de la sensibilidad, tan frágil y tan sin medida en su recepción que le es imposible, en tiempo y en espacio, dominar todo lo deseado y ordenar sus sensaciones. De aquí —está en la obra— su comprensión y conformidad con su cárcel, rica y portentosa; sirviéndole de proyección y sueño (al fin y al cabo todo es finito) o de esa satisfacción en la propia y ajena piel de mujer o cualquier otra belleza, como canta en su poema *Cuerpo central*: «Salido de mi cero / hacia qué borde iré que no esté en ti / cuerpo / por pavor de dama. O este otro, *Todo lo salva una caricia*, donde

pregunta y respuesta lo dicen todo: «¿quién dijo piel en vano? / todo lo salva una caricia». El conseguido vitalismo.

Desolación del ansia continúa y supera la línea que ya se percibe en los últimos poemas de su primer libro, *Epidemia de nieve* (*). Sus versos nos predisponen ya a la espera de una auténtica lucha abierta entre cuerpo y espíritu, entre oscilación y ensimismamiento. Son temas muy semejantes, de distinto trato, a los medievales. Su valor estilístico se fundamenta en el manejo de los sustantivos o en el fenómeno de la sustantivación, en los recursos surrealistas: «que ando como muerto sobre un pavor de agujas»; en equivalencias por medio de oposiciones disyuntivas: «muerte / o / trébol»; en la fuerza sustantiva y verbal de un adverbio: «caricia que ya no»; en la identificación de contrarios: «espanto de la espuma / ... / coronación del ansia»; en la adjetivación del sustantivo: «hacia el filo más luto de mi canto increado»; en la contraposición de

(*) JOSÉ MARÍA BERMEJO: *Epidemia de nieve*. Colec. Adonais, Edit. Rialp, S. A., Madrid, 1971.

sustantivos: en todo el poema *Blanco sobre negro*; en las elipsis y sentidos negativos que dan más firmeza temática. La misma pasividad de algunos poemas se enfrenta a la rotunda acción conseguida por la sucesión de dos sustantivos semánticamente iguales. Sin duda que todos estos recursos, bien conseguidos unos, otros no tanto—incluso por lo recursivo—semejantes a los conceptistas, tienen, digámoslo, sus propias y personales características, como continua investigación en el lenguaje; rasgo que desde un principio se va señalando en la obra de Bermejo.

Desolación del ansia es un libro viejo y nuevo al mismo tiempo. Viejo porque nos permite detenernos ante esas verdades de siempre, y nuevo por parte de sus estructuras formal y lingüística y por toda su predisposición como persona y poeta, auténtica y verdadera. Un encarcelado que sabe bien del vuelo en jaulas y un cisne que al ser consciente de sí sabe de su imponente vuelo, y conociéndolo se contempla en su estanque solitario, pausado o inquieto.

MIGUEL GALANES

JOSE CARLOS GALLARDO, CON POEMAS EN EL BORDE DEL TIEMPO

En la Granada de los primeros años cincuenta, José Carlos Gallardo era un poeta en punta. Sople los aires de *revival*. Allí, un grupo de estudiantes de Derecho y otro de estudiantes de Filosofía y Letras alentábamos empresas culturales no a favor de corriente: Aula abierta en ambos departamentos universitarios y, por sobra, Casa de América con regularidad organizativa. Viví esa época lo bastante como para dar sus señales.

José Carlos Gallardo, no imbricado en la Universidad, inauguraba su poesía con *Madrugada* y las prosas de *A media montaña*. Aquella fue la hora de los homenajes a César Vallejo y Federico García Lorca—no se sorprendan los que tienen una visión unilateral de todo—, del arranque del teatro de Martín Recuerda, que dirigía el TEU granadino; de la revista *Norma*, pilotada por Víctor Manuel Cateña; de mis conferencias sobre Miguel Hernández y Andalucía, así como de la revista *Veleta*, hecha por cordobeses a la sombra de la Alhambra. También, pues no faltaba más, de la suspensión del montaje de *La Celestina*. Con todo, fue época de apertura. Recuerdo el discurso de Ruiz Giménez en el Aula Magna de la Universidad, donde dijo que tan españoles eran Menéndez y Pelayo y Maeztu como Antonio Machado y Miguel de Unamuno. La apertura no llegaba, ay Dios, hasta el punto de que ese párrafo, que en aquel momento podía ser insólito—piensen en la relatividad y sus efectos—, ni apareció en la prensa. La censura no perdía ojo.

En esa atmósfera, decidida a no cerrarse, empezó a crecer la obra de José Carlos Gallardo, granadino de 1925. Alguna vez he escrito que su trajín en la Casa de América fue un anticipo, muy premonitorio, de ese otro trajín admirable que, desde su salida de España, en 1956, protagoniza y que se concreta en su labor al frente del *Aula de Poesía Anto-*

nio Machado de Buenos Aires, donde, como me consta, se aproximan a la poesía española actual quienes de otro modo acaso no se hubiesen acercado nunca a ella. En la América de verdad, día a día, José Carlos Gallardo explica el verso contemporáneo, y es absolutamente justo que se airee este quehacer.

Vuelvo al entonces inolvidable para recalcar cómo José Carlos Gallardo fue uno de los primeros poetas de su quinta que comprendieron cuál era el camino a seguir. Su *Hombre caído* (1954) sería una prueba ya muy definida de ese impulso hacia la conciencia humana plantada en medio del poema. Por esas calendas—las del surgir continuo de revistas poéticas y grupos, especialmente en Andalucía—hubo un hecho que pasa inadvertido incluso a los que se tienen por bien informados: el que supuso la incorporación de nombres de la segunda oleada de posguerra—término correcto desde el punto de vista histórico—a una actitud de síntesis entre el buen lenguaje y las motivaciones incardinadas en lo humano.

Desde la distancia, este granadino que, en Buenos Aires, guarda el arcón de nuestra poesía y lo enseña a sus alumnas y alumnos, no ha dejado de sumar títulos a su obra, en los cuales se alternan las suscitaciones españolas y americanas. Entre ellos hay que citar *Oda al paraná* (1963) y *Amor americano* (1968), del lado de allá; *Piedra serena* (1970) y *La edad del patio* (1978), del lado de acá. Del mismo modo se ha producido una alternación de los premios obtenidos por el poeta granadino: *Fondo Nacional de las Artes* y *Municipal de Buenos Aires*; *Ciudad de Granada*, *Ciudad de Irún*, *Aldebarán*... El último de la serie, que estoy seguro de que será penúltimo, corresponde al *Villa de Rota* de 1979 por

su libro *Crónica de las postrimerias* (*). Y en dicho volumen, editado por la Fundación Alcalde, Zoilo Ruiz-Mateos, vamos a centrar esta nota.

Sin la preocupación temporal, sin el desdén por lo abstracto y lo evasivo, la poesía enmarcada en los cuarenta años últimos no hubiera significado avance. Es curioso cómo a la lírica llegan los ecos de la filosofía y viceversa. El texto de Heidegger —*Ser y Tiempo*—, que, a su vez debe tanto a las reflexiones sobre los grandes poetas, hizo que de él se derivasen resonancias que dotaron de consistencia algunos memorables ejemplos de la lírica. Fue, en suma, respirado, aquí y allá, aunque no se le conociera. Heidegger tomó muy en cuenta lo que había escrito Rilke, y ese trasvase no pudo ser más fructífero. Pero nuestra tradición —desde Manrique a Antonio Machado— no necesitaba de andadores, aunque nunca estorban. El influjo, rotundamente decisivo de César Vallejo, vino a completar el cuadro a tres bandas: Europa pura, España, América; vino a fortificar y multiplicar las raíces en dirección hacia los interiores, trascendidos o no trascendidos, de la persona. Una parte de la poesía de nuestra lengua se concentró, según es sabido, en la circunstancia histórica.

José Carlos Gallardo ha sido siempre un poeta de latir temporalista —el individual, con preferencia— que nunca, desde aquel balbucir al que antes aludía, ha prescindido de la emoción ni de los mecanismos más expresivos del lenguaje. Y aquí cuadra el vocablo *duende*, tan granadí, al hilo de las tentativas que hizo Lorca para explicarlo, pero que no agotan lo que representa ni preciso es que lo agoten, pues el duende es una consecuencia extrema de la intuición. Gallardo usa de esta para eliminar en lo posible el discurso lógico. La alianza con lo mágico queda supeditada, y por ende atenuada por el deseo transparente de concreciones, mientras que el instrumento verbal, si bien resaltador, no se erige en fin exclusivo. Las inevitables tentaciones barrocas quedan de este modo a medio camino, y de ahí, desde *Hombre caído* en adelante, se cifra la personalidad de este poeta sureño acostumbrado al logro de la intensidad cordializada y reflexionada antes que al despliegue perfectista del idioma.

A las antedichas oscilaciones temáticas, entre el ayer y el hoy, hemos de unir otra: la del empleo, igualmente alternativo, de la rima y del verso que no suele ajustarse a una medida determinada. *Crónica de las postrimerias* se abre con un poema apoyado en la asonancia: *Las despedidas vienen desde el fondo / como el tiempo de los espejos, y alzan / calaveras de cosas y recuerdos. / Hacen del hombre un sanscrito pañuelo, / y acaban con el fin del mundo, tienen / la arena inexpresable del desierto*, etc.

Esa textura quebrada es uno de los recursos con que José Carlos Gallardo atiende a transmitir, como con urgencia anhelante, lo que le fluye. En este caso, se trata de esencializar, situándose en el término de la memoria concreta, es decir, de las especificaciones autobiográficas. Y en esta tesitura el término *crónicas* puede ser engañoso. Al borde de los años vividos, el balance, en el que hay un cañamazo de notas intransferiblemente ciertas, quiere contener, como así ocurre, un decantamiento existencial.

Desde sí, sin que nunca aparezca oscurecido ese eje, José Carlos Gallardo hila su propio adiós: *Morir es dar la espalda al mar que viene. Es irse / alejando cuando la arena es puerto. Entrego / mi oleaje*. (Eludir las rimas internas no es su oficio.) Ese oleaje es como la acumulación del pasado, ya que *Las cosas existen, no porque son, sino porque han sido*. José Carlos Gallardo dinamiza su técnica, esto es, prescinde de recrearse en la suerte. Deja, de cuando en cuando, el poema suelto con perjuicio para su unidad. Si lo rima no ocurre así.

Su estilo, eliminando hilaciones inútiles, nos da de golpe la visión. Así: *España pasa como un pergamino sedentario*. Sólo un sustantivo adjetivado basta para que nuestro país ofrezca su milenariedad estática. Y este ejemplo, en el breve y enjundioso poema que lo contiene, sólo es superado, en la misma escritura, por el que dice: *Pasan los pueblos como toros cuadrados*.

Todo cabe en la imagen, todo lleva a la imagen en la poesía de Gallardo y, por supuesto, la reflexión sobre el ser vivo, que adquiere una forma indirecta, pero no distante: *Granada te ponía / en la mano un río infantil como una flor de papel / anestesiado. / El tiempo pudo haber sido un territorio / de camellos volátiles y juncias levitadas*. Yo siempre digo que no conviene nombrar la soga en casa del ahorcado. Léase el tiempo en una poesía de encarnadura temporal; y no obstante aquí esa prevención se anula. ¿Razón? Que el poeta logra dar con una especie de componente mágico, y entonces el tiempo deja de ser una redundancia.

La belleza no surge de modo artificial, traída por la hechura muy compuesta, sino del insistir en la actitud transformativa, transfigurada, devolviéndole enriquecida a la realidad lo que se ha tomado de la misma. La belleza es un resultado que no obstaculiza ni contribuye a esconder, arropándola, lo que se persigue: mostrarnos la radiografía de un hombre y sus insuficiencias: *Un hombre es su cuestionario, su pregunta / no su verdad, su ciencia revelada. Un hombre / es su mitad oculta, su maquinaria oscura*.

No pretende José Carlos Gallardo, como otras veces, llevarnos a un territorio de confidencias íntimas, sino de envolvernos, a través de la primera, de la segunda o de la tercera persona, en una atmósfera de predisposiciones para percibir una especie de trasmundo, aunque sin traspasarlo, donde la verdad, asentada en la memoria, y en compañía del amor, sea más convincente por ultimizada: *Hoy paso por las cosas sin moverlas, / como si un imán encontrara de pronto su ceniza. / Atraigo solamente la profundidad completa, / el vacío más llano, la soledad más vivida. / ¿Qué quedará de mí cuando el recuerdo diluya / su apariencia y no existe el ser que ahora me da tiempo?*

Y al final, en los dos poemas últimos, aparece Dios, como el absoluto depositario o como aquello que espera cuando no hay distancia. La postrimeria va a anegarse en El, y de algún modo la absorbe. Y el hombre, el poeta, se han colocado en el Día Final con su cargazón: *Vuelves / del mar. Regresas como si te hubieras / soñado*. Ese entresueño es el que atraviesa este libro y lo dota de singularidad, y hace de él una de las cotas de la poesía de José Carlos Gallardo, el distante próximo.

(*) JOSÉ CARLOS GALLARDO: *Crónica de las postrimerias*. Premio de poesía «Villa de Rota» 1979. Fundación Alcalde Zoilo Ruiz-Mateos. Rota, 1980. Ilustraciones de José Lucas. 70 pp.

MUÑECOS EN LA CULTURA DEL HOMBRE

FRANCISCO PORRAS: *Titelles. Teatro popular*, Editora Nacional, Madrid, 1981.

Los títeres y marionetas no están tan sobrados de estudios como para no recibir con interés toda nueva incursión en el tema. El libro de Francisco Porras no se plantea, al menos en su parte general, con esa voluntad erudita que caracteriza a otros estudios sobre el tema. En parte, es un libro de divulgación, en el sentido noble de la palabra, pero también con aportación de textos, documentos y enjuiciamiento crítico de manifestaciones más recientes de esta forma de teatro en Cataluña. El estudio de Porras no sólo ilustra desde un punto de vista histórico, sino que tiene además el interés de mostrar la urgencia y necesidad de continuar y ahondar el análisis de esta forma de teatralidad también en otras áreas geográficas. Precisamente, en esta misma Biblioteca de Visionarios, Heterodoxos y Marginados se publicó hace unos años el libro de Carlos Luis Aladro sobre *La tía Norica* de Cádiz. Continuar el trabajo es necesario no sólo por el deseo de conocer la historia de un género, sino por la «obligación» de devolverle su prestigio, su valor estético y su función social, en un momento en que el teatro de títeres y marionetas suele considerarse cosa de menor entidad y privativa del público infantil.

Limitarse a hacer la historia externa y aséptica del género quizá no plantee graves problemas conceptuales. En cambio, sumergirse en el complejo mundo de los orígenes, las relaciones muñeco-hombre-actor, los autómatas..., interpretar, en definitiva, plantea dificultades de todo tipo, especialmente sobre la esencia de la teatralidad vinculada a la de la propia vida humana en cuanto representación. Y hay mucho más todavía: el mundo de las imágenes religiosas y no religiosas, las muñecas de niños, los relojes con autómatas, la máscara inmovilizadora o el mimo que renuncia a la palabra, el disfraz para la fiesta... Todo esto lleva, en parte, al vértigo del hombre creador de figuras autónomas y desvinculadas de la encarnación en otro hombre (como ocurre con los actores en las piezas teatrales habituales), y al fondo, claro, un problema existencial sobre qué es vida. Y es que los muñecos, desde siempre—nos lo muestra también el libro que comento—, han cautivado al hombre y al niño, produciéndole la ilusión de dotar de vida a la materia inerte, lo que puede tener unas connotaciones religiosas. El libro de Porras se introduce en los res-

baladizos terrenos de estos problemas a que vengo aludiendo; así, al vincular en los comienzos ídolo y muñeco articulado, ideas sobre el origen del hombre y teatro de muñecos, prácticas funerarias y función de las estatuillas, etcétera. Desde una teoría más estricta del hecho teatral—con aportaciones recientes de la semiología y la teoría de la comunicación—, quizá sea posible intentar una definición de la especificidad de lo teatral como hecho literario y cultural, separando el teatro «convencional» del teatro de muñecos y también de la fiesta participada y de determinadas manifestaciones en la plaza y la calle muy próximas al primero. Si admitimos éstos, se hace difícil aceptar alguna afirmación de Francisco Porras, como «el primer actor no es más que un muñeco sustituido» (pág. 32), o, al tratar de las farsas atelanas: «¿Qué quedaba del actor en escena sino un muñeco animado por una persona dentro? Esos personajes acaso no serán muñecos articulados, pero si son muñecos vivos; son auténticos títeres de guante, en los que no sólo se utiliza el brazo del artista, sino el cuerpo entero» (página 56). Pero, desde luego, sería más difícil esta identificación cuando el actor adquiere conciencia de profesionalidad y dispone de una serie de recursos codificados para cumplir su oficio, aunque siempre exista ese frágil equilibrio—a veces se rompe la ilusión—entre la persona que realmente es y la que encarna, pero esto es volver a la esencia del teatro-vida.

Si admitimos que el teatro de muñecos tiene su propia especificidad (quizá una forma máxima de teatralidad, ya que la rigidez e imposibilidad de vida del muñeco fuera de las tablas hacen que su única razón de ser sea encarnar una acción para ser contemplada), podemos separarlo de otras realizaciones de autómatas y muñecos. Pero las relaciones que establece Francisco Porras tienen sentido dentro de la orientación que ha dado a la primera parte de su libro, articulada con el estudio de manifestaciones propiamente de títeres.

Como ya decía, la parte más novedosa y original de este libro está en el análisis de títeres catalanes en época moderna, especialmente en lo que se refiere a nuestro siglo. Es útil la enu-



meración y descripción que hace de varias compañías actuales de títeres. Lo interesante, con estos datos, será ahora llevar a cabo un estudio sobre esas asociaciones y su actividad en el que ponga atención en analizar su función, estética, aceptación, etc., y lo mismo pienso acerca de los textos que recoge a continuación.

JOSE MARIA DIEZ BORQUE

POSIBILIDADES DE UNA POESIA ABIERTA

HJALMAR FLAX: *Los pequeños laberintos*. Editorial Playor. Madrid, 1978.

Hjalmar Flax es un joven poeta puertorriqueño que se inserta dentro de aquella corriente poética que tuvo como iniciador y clásico exponente a Nicanor Parra. Así, la irónica lucidez, el sarcasmo, el puro juego verbal, la ingenuidad consciente tienen su cabida en este libro sugestivo, a veces desigual, pero, sobre todo, incitador. Porque incitadora, dinámica y atenta es la visión del mundo que Hjalmar Flax refleja en su obra. Cualquier estímulo es válido para que un poema tome cuerpo. El poeta está abierto a la realidad, succiona todo aquello que constituye vida, y por medio de la palabra fija y rememora los instantes perdidos. Es por ello por lo que muchos poemas se alzan, de algún modo, contra la tranquilidad del lector, contra su sosiego. Le hacen removerse, producen un choque en la linealidad de sus creencias. Se cumple y ejecuta el diálogo, el encuentro, incluso el desagrado, pero, sobre todo, la comunicación. Lo cual, como dice Valente, no es decir nada, pues en la esencia de la poesía está el comunicar, esa es su condición inicial, originaria. Sin embargo, y refiriéndonos a *Los pequeños laberintos*, podemos decir que tomamos la palabra comunicación en el sentido de palpabilidad de lo extraño, sorprendente, vulgar y cotidiano. Con este libro asistimos al espectáculo del amor, de la observación (ésta siempre irónica), del desasosiego. Por lo demás es la comunicación, sin más, lo que esta poesía se propone.

Para lograr sus propósitos Hjalmar Flax emplea todos aquellos recursos que una determinada tradición le ofrece y que, por lo demás, armonizan con su propio mundo. Así, no desdeña ninguna palabra si esa palabra tiene que estar allí, como tampoco repara en forzar la sintaxis. Todo ello no es capricho, sino necesidad expresiva. Es la forma que exige el mundo que el autor expresa. Lo fragmentario exige el apunte, a veces la meditación, el juego, la parodia. Es por ello por lo que nos encontramos multitud de formas, variedad de estrofas, poemas de sólo un verso.

Sucede igual con los temas. Tanta importancia puede tener la separación amorosa, la muerte, como el rótulo de un restaurante, como el juego de palabras basado en un humor desencantado y a veces incluso infantil. En este aspecto destaca la parte titulada «Bar Restaurante». En ella la poesía se niega, se cuestiona, se pone en duda no para desaparecer, sino para poner de manifiesto su capacidad de ser un instrumento válido contra la desesperación, además de reflejar muchas veces su necesaria inutilidad. El poema dialoga consigo mismo, va naciendo en el enfrentamiento, en la duda; logra su plenitud cuando ese diálogo finaliza y se sabe indispensable. Por otra parte, cada poema adquiere entidad mediante su disposición en la página, se afirma y se niega a sí mismo y constituye, en definitiva, una aventura.

Hay que destacar la posibilidad que este tipo de poesía deja al lector para crear él mismo de alguna manera el poema. Incluso se da el enfrentamiento y la imprecación por parte del poeta hacia el lector. Así, en el poema titulado «Advertencia específica». Otras veces el poeta deja al lector la posibilidad de completar los versos proponiéndole diversas posibilidades, como en el poema «Ejercicio en golpes fuertes». Esto permite no sólo una más directa aprehensión del mensaje, sino también una libertad mayor a la hora de aceptar una visión de la realidad, de la que el autor mismo llega a dudar. No se nos proponen avisos proféticos, pronósticos, consejos ni lecciones. Tan sólo se nos dan fragmentos, piezas de un rompecabezas cuya terminación tal vez no exista, lo cual hace más inquietante la lectura de estas páginas. En efecto, la sensación de extrañeza que nos puedan provocar no viene dada por lo insólito, sino por lo excesiva y trágicamente posible y cercano, que es todo lo que se nos da. Así, el poema «Hobby»: *Colecciono / pequeños desengaños. / Por ejemplo, / llamadas telefónicas. O el titulado «Aguacero»: La lluvia / se derrama / por el árbol / pero cae / sobre mí.*

Todo ello hace que a veces se caiga en el mayor peligro que esta poesía tiene: la arbitrariedad. Una visión excesivamente subjetivada no propiamente en el sentimiento, en la visión, sino, aquí el peligro, en la forma elegida para comunicar esa visión, da a veces como resultado un desajuste en el sistema de comunicación, haciendo difícil el acercamiento total y pleno al poema. Esto, a decir verdad, sucede pocas veces. Casi siempre hay una armonización entre la realidad expresada y la forma elegida.

Estamos, pues, ante un poeta vivo y dinámico, abierto a la realidad y al mundo, para el que no existe la fijeza entendida como conformismo, penetrador de las circunstancias más aparentemente apoéticas y de las consideradas como exclusivamente poéticas, con criterio evidentemente mezquino. Un poeta que, desde el momento en que trascienda de un modo más profundo todo lo que aquí constituye ironía y juego logrará darnos una voz más exacta y permanente.

UN FASTUOSO CAMPANEO

CIORAN, E. M.: *Adiós a la filosofía* (prólogo y selección de Fernando Savater). Ed. Alianza Editorial. Madrid, 1980.

Algún día consumiré mi último y más pretencioso proyecto y escribiré mi «Manual del combate callejero». Entonces apelaré a mis monstruos de cacería, para que acudan a mi convocatoria y me dicten las palabras necesarias. Naturalmente, entre ellos estará Cioran, uno de esos impensables rumanos que aturullan tenazmente a medio mundo desde París.

He aquí una buena ayuda para esa feroz llamada. *Adiós a la filosofía* es una buena selección de textos, breves a veces hasta merecer el calificativo de «textículos», que, inevitablemente, ha hecho Fernando Savater. Será difícil determinar con exactitud qué ha puesto el propio Savater en esta explosión verbal, brillante, indecorosa, musical, sensual, desesperada, optimista y dadaísta en un punto. Pero el resultado es un panfleto llameante, que habrá de irritar a los que están *haciendo la calle* desde las tribunas al uso, siempre al servicio —que tampoco queremos faltar a nadie— de los Grandes Almacenes.

Cioran corre afortunadamente el riesgo de ser catalogado entre los «antifilósofos», una cómoda categoría que permite a los sordos insistir en su sordera. Tampoco ha faltado, ni faltará, el crítico sabihondo que busque en esta manera de pensar despensando raíces prefascistas, qué le vamos a hacer. El campaneo de Cioran es demasiado fastuoso para que llegue a sonar como música celestial en orejas de funcionario: tañe para incitar a una especie de desorden íntimo, a una conversión tempestuosa que lleve el fuego luciferino al «Gouffre» de Pascal.

Pero veamos lo que hay detrás del campaneo. Por lo pronto, parece que la manera de filosofar aceptada por esa fracción del mundo a la que llamamos «nuestra», pomposamente, consiste en interpretar mensajes que se presumen, convencionalmente, cifrados. Se trata de mensajes abstractos, de cosas como «la verdad» o «la inmortalidad del alma» y, en otra medida, de «mensajes técnicos», cosas como «el arte de pensar» o «el significado del artilugio». Así es que, o se incurre en la metafísica, o se incurre en la física. La «occidentalidad» se siente a gusto en cualquiera de estos dos ámbitos, porque en ambos se omite el compromiso con el misterio. Filosofar así es como resolver crucigramas: ni el hombre, ni la comunidad se alteran.

Cioran, y otros, por supuesto, prefiere el compromiso, una actitud que necesariamente lleva a la cálida catástrofe de la injuria. Resulta que había, hay, otras cosas además de la «razón pura», el «idealismo» o el «positivismo». La realidad sigue siendo el objeto del pensamiento, pero esa realidad, para Cioran, ha sido trucada, privada de vericuetos problemáticos que se presumían arriscados y perturbadores. Esos vericuetos son morales, mala cosa en verdad. Por eso no puede Cioran dedicar su empeño intelectual a plantearse preguntas, sino a dar respuestas radicales. El ejemplo ya no es la búsqueda de la Última Idea, sino la acción humana a todo meter, la tristeza fértil de los emperadores romanos decadentes, la vida de la carne y del sueño. *Así es —dice— como los Misterios antiguos, pretendidas revelaciones de los secretos últimos, han pasado sin legarnos nada en materia de conocimiento...* Y aún añade la irónica denuncia: *lo que ocurre es que no había «secretos»; había ritos y estremecimientos.*

Lo que Cioran predica no es nuevo, pero siempre fue maldito. Esa era la lección de los escépticos, sobre la que no era posible construir catedrales o plantas energéticas. Se prefirió seguir otro camino y, para ser piadosos, habrá que aceptar que la decisión fue tomada con la conciencia limpia. Pero ahora estamos, al menos unos cuantos, al final del trayecto y sólo hemos encontrado un páramo ensangrentado: era mentira la Jauja prometida. La pereza nos condenó. Por eso hay que saber algo de Cioran, que nos pincha en el trasero para que discurremos sin maestros. Ustedes verán.

FELIPE MELLIZO

LA LOGICA DE LA CORDURA

EDUARDO MENDOZA: *El misterio de la cripta embrujada*. Ed. Seix Barral, Barcelona, 1979.

Eduardo Mendoza, la racionalidad de la incordura. Destaco esta impresión sobre todas. Y también la preocupación del autor por encontrar lo que a nuestra narrativa le falta: una historia que contar, un lenguaje de corte clásico, aquí intencionalmente paródico, y un género sin tradición entre nosotros. Aún ofrece un distintivo de experimentación: tan lejos estamos de lo que deseamos ser.

La narración es ágil, a pesar del buscado virtuosismo expresivo. Un enfermo mental sale del sanatorio para intervenir en la solución de un caso policial. Posee toda la lógica de la locura hasta el final feliz: el caso se resuelve y él retorna al sanatorio. Los muertos aparecen y desaparecen en una sucesión cinematográfica a la que pone límite un investigador-torturador del viejo régimen; buen ejemplar para que Mendoza ejerza la crítica. Hay también un contrapunto de amor—Isabel/Mercedes, o Mercedes/loco Sugrañes, no realizado aquí—y la supervalorización de la pseudoética en las monjitas del internado. Mendoza, además de despreocuparse por la moral, no rehúye la época; el presidente Suárez asoma la nariz, como haciendo hincapié en el nacimiento de una nueva (!) era española.

Mendoza exagera la narración; por mor del éter adquiere lo narrado síndrome de alucinación. Los personajes entran y salen del misterio con una facilidad asombrosa. No puede dejar de ser intencionado en quien dispone tan exquisitamente el material de la intriga y lo resuelve con una claridad lógica sorprendente.

Y, sin embargo, muestra —problema que siempre plantea la parodia coloquial— alguna torpeza en el lenguaje. El del loco Sugrañes es voluntariamente exagerado, retórico, burlesco, y el lector lo acepta tal cual. Pero a veces titubea el autor, como sintiendo poca seguridad en el texto, y trata de aplicar el mismo lenguaje a otros personajes que no lo merecen. Por ejemplo, el comisario Flores, en una alternancia de exabruptos que no disimulan la pretensión retórica del diálogo. Así se pierde el sabor de

algunos párrafos que Mendoza quiere construir próximos a la novela picaresca española. El contraste que debe dar vitalidad a la narración lo consigue raras veces: el diálogo con las empleadas de servicio y, especialmente, en el suelto y liberado coloquio inicial de Mercedes. Recurrir a frases tópicas para provocar la risa tiene que operar dentro de una estructura verbal que en *El misterio...* no parece en algunos momentos excesivamente sólida.

Pero la novela se lee de un tirón; eso avala su buena andadura. Aunque el final se precipita, con excesiva urgencia, descolgándonos del embrujo de la cripta; una vuelta brusca a una buscada realidad, que deja la lectura sumida en el ansia de un capítulo o un poco más de misterio.

Apuntemos que sea una necesidad del autor para contrastar lo narrado, que forme parte del constante tono paródico. Puede explicarse así el final feliz en que nadie es rotundamente castigado; Isabel, aparentemente muerta, vuelve a la vida, y el loco Sugrañes, que toma el nombre del doctor que le atiende —y consciente o inconscientemente algo de su personalidad—, retorna al campeonato deportivo del sanatorio. Todo vuelve al orden, y del instigador-asesino-rico-industrial-catalán Paraplana seguimos sabiendo muy poco. Acaso no exista y todo sea un misterio que se engulle a sí mismo.

PABLO DEL BARCO

POEMAS A MEDINA AZAHARA

SELECCION DE CARLOS CLEMENTSON: *Nostalgia y presencia de Medina Azahara*. Estudios Cordobeses. Publicaciones de la excelentísima Diputación Provincial de Córdoba, 1980.

En este libro encontramos una selección de poetas —poetas de ayer y de hoy— que en su día cantaron a la hermosa Azahara, ciudad que hace siglos fue famosa por su riqueza y señorío.

Medina Azahara fue fundada por el califa Abderramán al-Nasir, para gloria suya y, al mismo tiempo, para que sirviera de sede administrativa a su Gobierno. Fue tal su belleza arquitectónica, que con sus mármoles y su ornamentación se construyó parte de la Alhambra de Granada, la Giralda y el alcázar sevillano. El fuego, el saqueo,

la destrucción y el olvido acabaron con su grandeza.

No hace mucho tiempo, el 29 de junio de 1979, se fallaba el premio literario titulado «Los poetas árabes y españoles cantan a Medina Azahara».

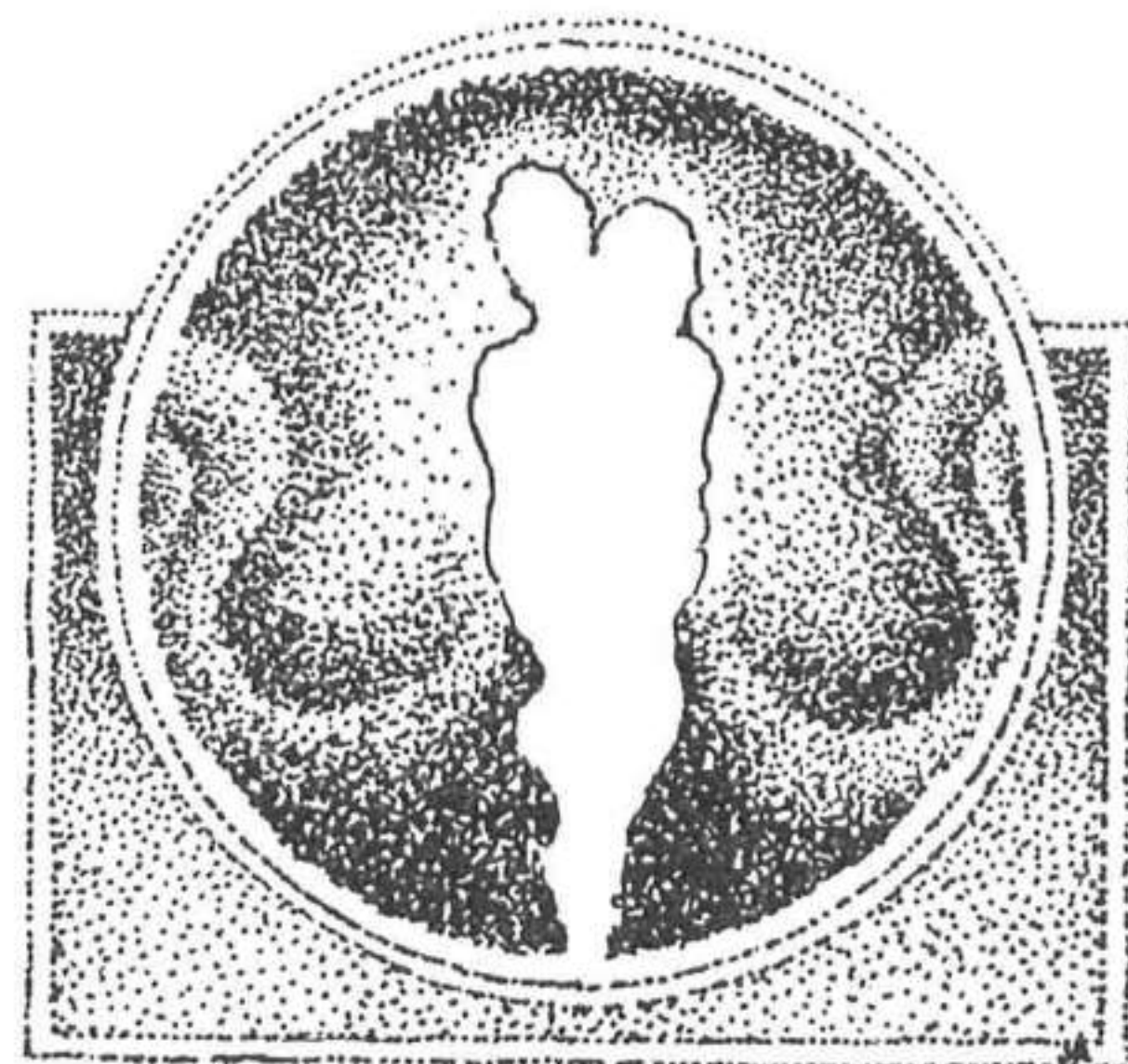
Este libro, que recoge parte de estos poemas, se encuentra dividido en tres secciones y un epílogo. La primera, «Así fue Medina al-Zahara», de Rosario Castejón, nos cuenta su fundación y cómo Adb al-Rahman III fijó en ella su residencia. Su nombre significa «blancura deslumbrante», y el califa dio este nombre a la ciudad para eternizar a su favorita, Zahara. Medina al-Zahara comenzó a ser construida el 19 de noviembre del año 936 de nuestra era.

Su arquitecto fue Maslama ben-Abd Allah. Sus gastos de construcción fueron cuantiosos, pues dicese que muchas de las tejas de sus edificios estaban recubiertas de oro y plata. Su monumentalidad, sus jardines y su parque zoológico asombraron a propios y a extraños.

Durante parte del reinado de Abderramán III, los quince que duró el de Al-Hakan y los primeros de Hisan II fue capital de Al-Andalus. Sin embargo, su decadencia se inició a la muerte de Al-Hakan. En tiempos de Almanzor, el apogeo de esta bellísima ciudad decae; decadencia que se agudiza con la invasión de los bereberes. Sus habitantes huyeron al monte, y aquellos que resistieron fueron degollados. Los bereberes se asentaron en Al-Zahara y sus alrededores. Pero Al-Mustain no se conformó con la pérdida de la ciudad; la asedia, y los bereberes se vieron precisados a huir, siendo muertos aquellos que no pudieron llegar a la costa. Al-Zahara fue incendiada y arruinada. Las invasiones de los almorávides y almohades consumaron su fin. Sus vestigios quedaron enterrados, y su recuerdo, perdido, hasta 1910, en que se iniciaron las excavaciones.

La segunda parte de este volumen se debe a Ben Zaydum y Ricardo Molina, y recoge dos composiciones poéticas de gran valía. La primera ha sido traducida por el arabista Emilio García Gómez. La segunda fue publicada en la colección «Agora» de Madrid en mayo de 1957.

«Unas ruinas en el Sur» es la tercera sección de esta obra. En ella en-



contramos una amplia antología de textos poéticos actuales.

Finalmente, el islamista Manuel Ocaña Jiménez, en su artículo titulado «Presente y futuro de Medina al-Zahara», abre nuevas perspectivas al lector y le lleva a la reconstrucción de esta ciudad, que de nuevo se llena de luz.

En este libro encontramos la deliciosa poesía de Ben Zaydum, de Córdoba, que evoca los días de amor pasados con Wallada. Canto de inspiración y de imágenes que nos sorprenden y nos llenan de admiración: «Eran así nuestros pasados días, / cuando fuimos ladrones de placeres, / el sueño aprovechando el Destino. / Hoy, triste, me distraigo con las flores, / de los ojos imán, donde la escarcha / juega vavaz hasta inclinar sus cuellos.»

Ricardo Molina, nacido en Puente Genil en 1917, se constituía, treinta

años después de su nacimiento, en el poeta romántico que añoró y vivió su pensamiento absoluto en la ciudad abandonada: «Medina Azahara, beso que se besa, / tú y yo, viviendo, amando, / dulce leyenda, vivos / y muertos, y olvidados, / y presentes, y eternos, en canción, en amor.»

Y, por último, antología de hoy, añoranza de un pasado. Mahmud-Sobh nos dice con cadencias: «Cuánto desearía leer aquí tu nombre, / pero no puedo descifrar las letras. / Los trozos sangrantes de tus vidrios / me hieren la vista, / y estos pedazos de tu cuerpo maltratado / me llenan de vergüenza.»

Se puede decir que después de leer este libro, lo mismo que los poetas que fueron y que son, uno también añora la vida que dejó de ser.

JOSE LUIS DE BEAS HERRERO

FAULKNER A ESTUDIO

SUSANA ONEGA JAEN: *Análisis estructural, método narrativo y sentido de The sound and The Fury de William Faulkner.* Libros Pórtico. Zaragoza 1979.

Aunque se hayan publicado relativamente pocos trabajos en España sobre William Faulkner, se puede considerar audaz la tarea de acometer el análisis de un libro tan extraordinariamente sometido a estudio como lo es *The Sound and The Fury*. Y es que no sólo ha sido y es objeto de la im-

“LAS CALLES” O LA COEXISTENCIA DEL MIEDO Y LA TERNURA

En un sólo quehacer de la voluntad, como el resultado de esos actos imprevistos que nos obligan a la recurrencia salvadora de dos facultades al mismo tiempo, he leído y escrito; he leído y anotado una cantidad estimable de frases que me han ido surgiendo. Pienso que este acto simultáneo no sucede con frecuencia, sino cuando estamos impelidos por algún resorte interior que nos mueve en el sentido de las manecillas de un reloj; en el sentido del tiempo y su tránsito; en el sentido del miedo al olvido de algo que nos toca como experiencia: experiencia nacida ajena, pero que se ha hecho nuestra.

Esto me ha sucedido mientras he leído *Las calles* (*). esas calles que me ha ido señalando, como en un plano de caótico y enamorado miedo, el narrar de Félix Grande. En su contarnos existe un consciente sentido de la soledad que nos aprieta el resuello y nos deja como a la deriva en medio de una extraña y tierna orfandad; la de ese personaje cuya actitud en alguna forma puede comprometernos, como siempre compromete todo lo que se enraíza en ese magma de hechos y actitudes entrañables y doloridos que es la angustia.

En tanto he ido leyendo, en tanto me he ido adentrando en ese acontecer de obstinadas referencias con que el personaje va encontrándose a sí mismo en otras realidades compartidas, la de esa sucesión de retratos: bocetos de la soledad con nombres propios, Eloísa, María, Gaspar, Martínez, etcétera. Cotidianas y tiernas referencias del entorno que contribuyen a darnos un más nítido contorno del ser innominado que les va sacando de la sombra de su propia experiencia, de su dolor de vivir en el relato. Aquí los hechos tienen una importancia relativa, lo que importa es esa aventura del encuentro en lo vivido.

Sigo a pie juntillas —con una devoción seguramente nacida del recuerdo— este rehacer la realidad,

esta fabulación desesperada que nace de lo irrevocablemente vivido y que late como una constante de abismada lucidez en este relato de Félix Grande y en el relato del personaje de su relato. Porque esto que puede parecer un mero juego de palabras no es sino esa realidad destinada a sernos confesada, y la confesión no es sino esa primera puerta que abrimos en procura del acto expiatorio, el de ser enjuiciados por los otros o por nosotros mismos. Es decir, ese acto de suprema cobardía que por la propia fuerza del autoextrañamiento se transforma en, tal vez, el único y más rotundo acto de valentía del ser humano: la confesión del miedo, que tanto aterrada al cobarde. Y el tránsito del ser que cruza y deambula por este relato es el transitar de un ser aterrado. Alguien a quien quiero hasta su negación, y que niego porque se me semeja hasta en las entretelas del miedo, y que alguna vez me ha dicho: «soy cobarde y me da mucho miedo el dolor...», es este personaje que se describe, que palpa la realidad hasta el escarnio. Este personaje que se ensimisma y en el relato acude a las estaciones para palpar su propia soledad, y es en su soledad la soledad ajena, estaciones donde «gentes de todas las edades reciben o despiden a personas amadas. Aquí y allá, viajeros solitarios», y que se contempla asimismo en esos «rostros, toda clase de rostros, toda clase de historias, toda clase de padecimientos, toda clase de documentación sobre la aventura de vivir». Releyendo estas líneas que he ido extractando más que por un afán de referencia por una mecánica de terror que me despierta el deseo de llegar hasta el fondo transparente de la honda humanidad que habita en los actos de este ser desnombrado por su propia realidad, más que un deseo dilucidador ante el hecho literario. Al escribir estas líneas me impulsa el gesto primitivo y eterno de palpar con dedos ciegos la oscuridad de unos rasgos y sentir el borde suave de su inconfundible y auténtica ternura.

Mientras he leído *Las calles* he dispersado la mira-

* *Las calles*: Ambito Literario. Barcelona, 1980.

presionante maquinaria crítica norteamericana, en la medida en que en él se ha reconocido al cronista más preciso de las pasiones y ambigüedades de uno de los ambientes más sugestivos de Norteamérica; también en Europa, de modo similar a como había ocurrido antes con Edgar Allan Poe, Faulkner provocó y sigue provocando un entusiasmo que, aunque indiscutiblemente merecido, refleja la nostalgia europea clásica ya por el sueño americano, que contribuye a la creación de la mitología del Deep South. Faulkner es, junto con Mark Twain, quien inicia y determina la expresión de lo que se puede entender como el espíritu y talante de la vida pública, y por tanto también íntima y privada, del ambiente abigarrado y trágico del sur de los Estados Unidos durante las primeras décadas de este siglo y las últimas del pasado. Ambos autores son

quienes registran por vez primera y con gran intensidad la variedad de lenguas y dialectos de esta región, y son quienes recogen sus ritmos y sonidos y los fijan transformados para siempre por la imaginación poética.



Audaz es pues, como decimos, hasta cierto punto la tarea de comentar *The Sound and The Fury*, si bien en este caso los riesgos se superan y el trabajo alcanza la dignidad que el tema exige. Partiendo de la distinción que Frege establece entre Sinn y Vorstellung y que Todorov recoge y traduce como sentido e interpretación, la autora dedica los primeros capítulos de su libro al rastreo de su sentido así entendido, y a la explicación textual y simbólica de las vidas de los miembros de la familia Compson, tal como la expresa la voz de cada uno de ellos.

Estos capítulos no se pueden leer sino con interés, ya que la explicación de su sentido, lejos de ser repetitiva y trivial, es precisa y densa, y no sólo eso, sino también imaginativa y en algún momento poética. Las voces de los tres hermanos Compson y de la criada negra Dilsey se detienen

da a intervalos llenos de verdadera complicidad, con esa indolencia que da la altura sobre las cosas y los seres —la rectangular mirada de una ventana en un piso veinte—; abajo, el asfalto resplandeciente de las mismas calles de *Las calles*. Tal vez el azar ha confabulado un tiempo y un espacio para medirse en la soledad, del que lee y del que es leído en su realidad de ficción, que mientras es más ficción, más realidad va adquiriendo. Hechizada progresión hacia el carozo de una personificación desrostrada y sin frontera, dueña de una realidad que puede ser compartida hasta un imprevisible límite.

Estas calles que contemplo son las mismas que voy sintiendo bajo las pisadas de ese personaje que las ha recorrido, que las continuará recorriendo y que me dice, en un monólogo lleno de una piadosa certidumbre, «a veces, a la salida del trabajo, camino unas horas por las calles céntricas, los bulevares del interior o las avenidas frescas de árboles de la Ciudad Universitaria, y atrapado por un sentimiento de gratitud, mezcla de ocio, disponibilidad y ese bienestar físico a que invita el entrañable tono de la tarde, siento que me costaría mucho tiempo prescindir de estas calles». Así, con este respirar sintético que se nos va haciendo cerco, mirar convexo, la coma va convirtiéndose en la huella de unos pasos hacia el centro de un tiempo en lo vivido.

En este relatar *Las calles* y relatarse a sí mismo existe una no extraña circunstancia que hermana al personaje con su propio relato: tanto las calles recorridas como su ensimismado recordar son realidades sin nombres, vacíos paréntesis que se nos llenan de acontecimientos sin perder su naturaleza de reflectante espejo en que los hechos y los demás seres, los nominados y descritos, logren alterar su papel de comprometidos testigos trasegadores de la angustia en el vivirse. El relato no es aquí un condolerse que procurara la paternidad de la experiencia, sino un amplio e innominado conjurar el miedo, el miedo propio y el ajeno. Ese que aúna y atrapa como una inmensa e innostrada realidad que ha dicho de los seres, en lejanas o próximas etapas de la historia, *hijos de la ira* y de la impotencia.

En la medida en que nos vamos adentrando por estas calles sin nombres siguiendo unos pasos sin nombre, asistimos a la domesticidad y la crueldad

da unos seres y abrimos puertas que nos dejan de par en par ante la tristeza y su revés: la desrostrada violencia de los sentidos surgiendo, como una plegaria tardía y sin eco, de su fondo más ternura: «Y llevo mucho tiempo sin sentir el calor de una mujer... No me refiero sólo al calor de su cuerpo, quiero decir que hace mucho tiempo que no miro unos ojos de mujer que me miren, que no tomo unas manos para besarlas... No me propongo seducirte despertando tu lástima, sino que me oigas y pienses en ti... Qué sola estás.» En este relato de Félix Grande se nos va abriendo una herida ajena, la cual contemplamos, impotentes o resignados, pero jamás en actitud de indiferente olvido del dolor. Ese que alguna vez hemos sentido como herida propia. Una cicatriz no es otra cosa que una delgada transparencia; oculta el dolor sin borrarlo.

Y esa fina tela de epidermis, vibrante al menor roce de los hechos, cubre la existencia de este personaje de *Las calles*, de Félix Grande. «Sucede, creo, que ese innominado protagonista difícilmente oculta una peripecia vital próxima al autor, a las gentes que vivieron con él toda una época de nuestra historia reciente», ha dicho Santos Sanz Villanueva refiriéndose a este libro escrito en primera persona. Estaremos de acuerdo en que el hecho de narrar en primera persona o es un acto de osadía manifiesta o un acto de suicida ingenuidad, si no se está premunido de ese auténtico sentido fabulador que nace del profundo amor por la realidad.

En *Las calles* coexisten la ternura—una ternura tensa como el cordaje de un payador vagabundo—y el miedo, ese miedo que cae a plomo y que puede hacer de un hombre un hombre o un vertical suicida. Todo lo que es autobiográfico corre el riesgo de convertirse en un acto suicida cuando asume una actitud confesional en la medida que constituye el golpe de dados que inevitablemente fabula lo vivido, un salirle al paso al devenir y detenerlo, o lo que es igual, convertirlo en pasado, acontecer contemplado, vivo en la medida que se ha convertido en recuerdo. Esto es tal vez lo tremendamente inquietante que surge de *Las calles*, el ropaje de fábula con que se cubre lo vivido.

GALVARINO PLAZA

y se escuchan con atención, con el fin de componer un significado desarticulado por sus conciencias y por el tiempo. La autora discute e interpreta los símbolos y metáforas que llenan el libro y que potencian y estimulan sus múltiples dimensiones. A partir de las referencias textuales menos evidentes y más complicadas, en este trabajo se desentrañan las claves para la comprensión de las cuatro versiones que se presentan del ámbito externo y objetivo, y sobre todo subjetivo e íntimo de las vidas de los Compson.

Especialmente complejo es el primer fragmento correspondiente a Benjamin, el hermano débil mental, que al no estar sujeto a los rigores de la lógica externa común, presenta una imagen de su mundo dominada por las exigencias de la sensualidad y los sentimientos, desvinculada de todo compromiso con los condicionantes espacio-temporales. También el monólogo de Quentin Compson, el hermano que muere porque es incapaz de superar el peso de la añoranza de un pasado más glorioso, se presenta muy complejo. En este caso la palabra de Quentin se somete sólo a las leyes de su lógica interior y no se ambiciona trascender tal inmanencia, ya que la visión que Faulkner ofrece del personaje opera desde dentro de él exclusivamente. Las dos versiones finales aclaran en gran medida el conjunto de la situación. La dureza y el racionalismo inexorables del discurso de Jason contrarrestan el

lirismo estremecedor del de sus hermanos Benjamin y Quentin, y la voz final de Dilsey, a la vez criada, madre y tierra, restablece el equilibrio de la tragedia al añadir los ingredientes que necesitamos comprender para asimilarla. La utilidad de esta primera parte del trabajo parece evidente si tenemos en cuenta al lector que se enfrenta por vez primera con un texto cuya dificultad es considerable.

La discusión de los métodos narrativos, imprescindible en cualquier trabajo sobre un libro tan decididamente innovador como *The Sound and The Fury*, distingue los diferentes usos del «stream of consciousness» o monólogo interior de los distintos personajes y las imágenes y símbolos que utiliza cada uno de ellos, basándose en los argumentos de Robert Humphrey, y adaptándolos al texto con visión y profundidad. También el del «stream of consciousness» es tema en el que la autora se ha concentrado para la elaboración de su trabajo, y el uso que de dicha técnica hace Faulkner se estudia en relación con los orígenes y tradición de la técnica en cuestión. Así se relacionan y conectan las formas del monólogo interior en Faulkner con las de sus precursores, Henry James, y Dorothy Richardson, y con las de quienes las utilizaron posteriormente, como Edouard Dujardin, James Joyce y Virginia Woolf. Como es natural, esta importante cuestión no se trata en este trabajo más que tangencialmente, ya

que la tarea de ahondar en ella hubiera sin duda distraído el estudio de sus objetivos primordiales.

El esfuerzo final se orienta a estructurar la tragedia de *The Sound and The Fury* siguiendo el esquema semiológico de Claude Bremond. En esta parte del trabajo la organización del material es rigurosa y exhaustiva, y refleja un conocimiento serio de los métodos y posibilidades de los esquemas estructuralistas, así como una lectura bien asimilada de las corrientes críticas contemporáneas, tanto europeas como norteamericanas. No cabe duda de que el modelo estructuralista se adapta bien a la trama argumental de *The Sound and The Fury*, que se puede acomodar en posiciones claras dentro de las construcciones del estructuralismo.

Estos capítulos finales, dedicados al tratamiento más técnico del tema y a su inclusión en los esquemas teóricos de las metodologías contemporáneas completan el trabajo y equilibran el análisis que incluye así la explicación de su significado, tanto en el plano textual como simbólico, por una parte, y por la otra el estudio de los métodos y modos que lo componen. El estudio resulta así completo en todos sus aspectos y el texto sobre el que se trabaja queda recorrido y explorado exhaustivamente en todas sus direcciones.

ARANZAZU USANDIZAGA

CON RITMO CONCERTANTE

JUAN RAMON ZARAGOZA: *Concerto Grosso*. Ancora y Delfín, 552. Ediciones Destino. Barcelona, 1981. 269 pp.

Una vez más, en esta denostada cacería de los premios literarios volvió a saltar la liebre de donde menos se esperaba. Como en el caso de Larreta con el «Planeta», Juan Ramón Zaragoza, catedrático de Radiología en Sevilla, se hizo con el «Nadal» merced a su primera novela, *Concerto Grosso*, constituida también al hilo del devenir histórico, si bien Larreta situárase en un instante preciso—«el alegre y despreocupado fin del XVIII y los albores trágicos del XIX—y Zaragoza salte en el tiempo, con ritmo (con espíritu) concertante, sinfónico, y una misma idea clave, unificadora, andarivel propiciador de su peregrinar por los siglos.

«El tiempo no vuelve. / Volvemos nosotros», escribió Rafael Montesinos. Hubieran servido estos hexasílabos de cita a la novela de Zaragoza. Porque el propósito del valenciano ha sido repetir en el tiempo (Montesinos ha escrito también, un tanto contradictorio, «¿Qué tendrá la vida / que no se repite?») la presencia de cuatro personajes, Marcos y Melania, Adolf y Celia, mediante espejos superpuestos, que han llevado sus imágenes atrás y adelante, pasando por la más viva realidad—ese hitleriano Adolf, por ejemplo—. Así, lo que comienza

en la Roma del 78, tiene su réplica en el Washington del 2016, y finalmente en el París de 1776. Y es en esta última parte, con la novela a punto de concluir, cuando Zaragoza descubre su juego, sus cartas, las coordenadas conformadoras de su obra; y lo hace por boca de Voltaire (cruzan, con él, estas páginas desde Plinio, Quintiliano, Marcial o Tácito, hasta Volta, Franklin, Marat o Cagliostro), quien, hablando de la novela del futuro, recurre a la estructura del *Concerto Grosso* de Händel, que en esos momentos interpreta una orquesta de cámara, para disertar sobre la programación lineal y la repetitiva: «una posible novela sinfónica, donde el argumento se repitiera una y otra vez, pero con posibles variaciones. Sería una experiencia curiosa. Unidad de tema, con variaciones en el desarrollo. Se podría variar el ambiente donde se realizara la acción. Cambiar la época, o el lugar, o ambas cosas a la vez». Y, bosquejada la urdimbre de su montaje novelístico, se explayará sobre la novela en general: «... Se piensa que el escritor escribe por dinero o por vanidad. No. El escritor escribe porque es un artista, porque la novela ha nacido dentro de él en un determinado momento, ha crecido dentro de él y debe darle nacimiento, como la madre debe dar a luz al niño al fin de la gestación. Y no se pueden poner reglas a la literatura como no se pueden poner reglas al parto. Ambos se desarrollarán según determine la naturaleza, no según las absurdas pretensiones de los críticos literarios. Por eso preveo que sólo subsistirá una regla: que la novela

sea auténtica. Que responda fielmente a lo que piensa el autor, y que presente, en realidad o en ficción, temas profundamente humanos.» (Como otro autor que rondó el «Nadal», Sánchez Pinto, en *Las adivinaciones*, Zaragoza obsequia al crítico literario con su lancetazo previo, menos lógico en su caso, al tratarse de la primera salida, que en el del abulense.)

No nos dice Zaragoza cuál de los *concerti* de Händel escuchan los invitados del marqués de Bonvivant; cuál, tampoco, de los de Corelli suena luego. De cualquier manera, las posibilidades de uno y de otro, de unos y de otros, son numerosas. Los tres movimientos que Zaragoza desarrolla resultan infrecuentes; cinco y seis tienen los corellianos—hablo de los doce del Opus 6—; entre dos y seis los händelianos de 1739—que, para mayor homenaje al italiano, doce son y lucen idéntico número de Opus—. ¿Hasta cuántos saltos en el tiempo podrían darse al ritmo de esta música imperecedera? Claro que, en honor a la verdad, debemos reconocer que tres son suficientes. Dice Zaragoza, en unas notas finales, que la principal dificultad de una novela de historia-ficción consiste en acoplar los personajes a sus épocas sin cometer demasiados anacronismos. No los comete él en exceso; pero es lógico pensar que el peligro aumentaría a medida que lo hicieran los movimientos de su concertado relato. Cuyo esencial tema común y comunicante es el descubrimiento que la humanidad hace de nuevas fuerzas, de nuevas fuentes de energía, que unos pretenden utilizar en pro del progreso y el bienestar general, y otros como instrumentos de presión, agresión y dominio.

En el año 78, siendo emperador de Roma Vespasiano, ese elemento decisivo es, según Zaragoza, la máquina de vapor; en el 2016, siendo presidente de los Estados Unidos Samuel Donovan, tal elemento es más sutil: las fuerzas así, producidas por personas especialmente dotadas, y encauzadas y potenciadas con ánimo de adueñarse del albedrío del pueblo; en el 1776, reinando en Francia Luis XVI, es concretamente la electricidad. Adolfus, Adolf, Adolphe, cifran el hombre ambicioso que, en esas tres épocas, lucha implacablemente por adueñarse del poder, sin reparar en medios ni ajenos sacrificios; Celia es la amante que, aun conociendo sus defectos, le mantiene su fidelidad; Marcos y Melania, la pareja que secunda las directrices del despótico jefe, pero que, al conocer sus verdaderos propósitos, reacciona contra aquél y contra éstos, desbaratando su montaje. La manera en que el autor lleva adelante los lances de filtración y espionaje de esta pa-

reja suele ser rectilínea e ingenua; en cierto momento escribe: «Todo se había desarrollado con asombrosa sencillez, pero seguía pareciendo increíble.» De «increíble» califica también Marcos la escena final, cuando el conde de Cagliostro logra, merced a sus artes mágicas, hacer confluír a todos los personajes que desfilaron por los tres tiempos del relato—Vespasiano, Adolf Sturm, Franklin, el presidente Donovan, el abate Nollet, los tres Lamas...—en mitad de su laboratorio. «¿Increíble por qué?», apostilla el conde; «la historia se repite, mi querido amigo. Todos somos personajes, todos interpretamos nuestro papel y, en cierto modo, los papeles se repiten periódicamente»... Idea que viene a confirmar el hallazgo de Marcos y Melania, al comprender que han vivido «en alguna ocasión, en el pasado o en el futuro», las situaciones que de nuevo viven, y que integra el núcleo fundamental del pensamiento novelador de Zaragoza.

No le preocupan demasiado al flamante novelista el estilo, la intencionalidad literaria. Entiende que su tarea debe tender al entretenimiento, a la distracción, y a ellos se dirige a través de un lenguaje claro y directo. No hay rebuscamiento, mas tampoco «voluntad de estilo». Por ello, cuando redondea un párrafo como el que transcribo, el lector queda al par deslumbrado y confuso: «La orquesta finalizó el *Concerto Grosso*. Las últimas notas vibraron en el aire y se amortiguaron lentamente enroscándose en las arañas, en los muebles y en las estatuas, buscando su agonía final en las copas de cristal de Bohemia. La atmósfera quedó limpia y pura, soberbiamente perfecta en su transparencia tras la tempestad y las armonías. Y en los espíritus se paladeó la beatitud». Aunque también es cierto que, en otro sentido, el lector se sorprende de determinadas torpezas expresivas, porque la plana prosa de Zaragoza no suele incurrir en ellas («el plan planeado», «mecanismos de gran precisión mecánica», «preveyeron un desastre», o esa desafortunada frase postrera: «una espiral que subía, subía incesantemente hacia arriba»); como tampoco suele incurrir en la trasnochada fórmula interpelativa, que alguna vez aparece (así el «¿cómo lo han adivinado?» de la página 216).

Zaragoza introduce en su novela un contrapunto cohesionador, acaso innecesario: esos tres Espíritus—el Decisor, el Secretario y el Fiscal—que dan vida sucesivamente a Marcos, lo colocan en escenarios diferentes y acaban poniendo en una balanza sus obras, buenas y malas, de cara a un veredicto final. Todo simple, inocente y, por supuesto, moralizante: «Porque siempre habrá hombres que querrán dominar, tiranizar o explotar a los demás. Porque siempre habrá hombres sencillos y buenos que serán engañados y dominados»...

La carencia de miras estéticas, de pálpito lírico, de este narrador va a tenerla en cuenta la crítica a la hora de los juicios. Escribo a raíz de la aparición de *Concerto Grosso* e ignoro, por tanto, la opinión de mis colegas. Pero un «Nadal» obliga. Quiero decir que esta primera novela de Juan Ramón Zaragoza, editada sin faja, podría resultar discreta, prometidora; con la faja de ganadora de premio tan prestigioso, su enfoque ha de ser diferente. Zaragoza ha comenzado la casa por el tejado, por la empinada torrecilla. No creo que vaya a ocurrirle—le avala la edad—lo que a aquel otro «Nadal» apellidado Payno. Pero debería tenerlo en cuenta. Y afilar un poco más la punta de su pluma.



LA ANTOLOGIA DE JACINTO LOPEZ GORGE

HOY nos llega esta antología. Aca-
ba de ser publicada al cuidado
del Instituto de Estudios Alicantinos.
Con un retrato del autor por el pin-
tor José Lucas. Ilustra la portada,
con la reproducción de un óleo ori-
ginal, Aurora Valero. El volumen, de
140 páginas, contiene poemas fecha-
dos entre los años 1947 y 1979. Co-
rresponden a los libros *La soledad*
y el recuerdo, colección Ifach, 1951;
Signo de amor, Melilla, 1954, colec-
ción Mirto y Laurel; *Nuevos poemas*
de amor, Adonais, 1972, así como al
poemario que vio la luz en Salaman-
ca, colección Alamo, *Dios entre la*
niebla. Se han incluido igualmente
otros poemas no recogidos en libro
e inéditos.

Entre los seguidores y fervorosos
de Antonio Machado, nadie quizá
como Jacinto López Gorgé ha quere-
do y sabido mantenerse fiel a su
sentir. De espaldas al verso barro-
co, a la poesía conceptual, desde-
ñando ese culto-fetichismo a cual-
quier juego artificioso; defensor, tal
vez sin saberlo, de que todo poema
debe llevar implícita o intentar al
menos, una metafísica. Para López
Gorgé, tan machadiano hasta el hue-
so y el verso, el aliento no podría
ser la palabra, dado su valor fónico,
ni mucho menos el color, ni la línea,
ni un complejo de sensaciones. Aquí
brota sencilla, humanamente, una
honda palpación. Tampoco para el
autor de estos poemas la Poesía
(con mayúscula) se resuelve en már-
mol, ni música, ni relumbreres pictó-
ricos. Sólo el corazón manda. Así de
sencillo. Como quería Antonio Ma-
chado, «palabra en el tiempo».

Subraya Luis Jiménez Martos en
el prólogo: «Jacinto López Gorgé na-
ció en Alicante, en 1925, y puede
parecer que ha asomado al mundo
en Argelia o Pakistán Oriental...
Desde niño, hasta hace unos diez
años en que se vino a Madrid para
quedarse, fue Melilla la tierra de su
segunda natividad.» Y a renglón se-
guido, al referirse a sus dos circuns-
tancias biográficas, ambas medite-
rráneas, «... acusa en su físico esa
cercanía a lo africano. Es un árabe
con algún y sutil cruce indio... Posi-
ble que el duro sol metido en su
rostro guarde misteriosas nostalgias
de tiempos califales...».

Periodista de larga, entusiasta an-
dadura, Jacinto López Gorgé ejerció
en el diario *España* y en *España Se-*

manal, de Tánger. Una vez instalado
en Madrid, en el diario *A B C*. Y en
la revista *Blanco y Negro*, con su
«República de las Letras», que en la
actualidad presenta en el diario *Pue-
blo*. También ha colaborado como crí-
tico y articulista, entre otras revistas
especializadas, en LA ESTAFETA LI-
TERARIA.

Ya por los años 1951 y en *La sole-
dad y el recuerdo* (Alicante, Colec-
ción Ifach), las citas que abrían aquel
poemario bien podían iluminar nues-
tra intuición de lector: «Algo nuestro
de ayer que, todavía, vemos vagar
por estas calles viejas», que nos le-
gara Antonio Machado. Y acto segui-
do, la cita del andaluz becquerianí-
simo, ya saben, un Cernuda tan cernu-
diano. O lo que es lo mismo: un
participar vivamente en el siguiente
tríptico: la memoria, el misterio y la
emoción.

En tanto que un buen número de
poetas de sus años y circunstancias
habían rendido y siguen rindiendo
tributo a temas mitológicos, y plásti-
cos, y de fuentes cien por cien li-
terarias, Jacinto López Gorgé ha
perseverado en un tono de cálido
humanismo. Con verbo sencillo, cla-
ro, natural. Sin ejercicios de tensión-
imaginación-lenguaje. Entre sus poe-
tas preferidos, en primerísimo lugar,
ni que decir tiene, Antonio Machado.
Y ese viento que no cesa, Miguel
Hernández. En aquél bebió a borbo-



tones una honda introversión. Del
autor de *Canción del esposo soldado*
iba a tomar un verbo con temblores
de huesos, y un silbo enardecido, y
un maldecir la guerra fratricida, y
aquella cárcel, cuanto tenía que talar
los tallos de la sangre.

En su libro *Sonetos a Violante*, el
maestro Gerardo Diego nos daba un
verso clave, el endecasílabo «Yo no
sé hacer sonetos más que amando».
Por su parte, López Gorgé, y en el
poemario *Dios entre la niebla*, se
justifica apenas iniciada la anda-
dura:

«Sonetos hice. Más sonetos
hago. / Y sonetos haré mientras
el verso / llegue a mí...»

Con tenacidad, a solas, no es hom-
bre de fría vivencia. Se muestran sus
versos cargados de intimismo. Su
propio latir, en carne y sueño, medi-
da de todas las cosas. Una voz que
cuando no melancólica, incluso lle-
gará a imprecisar, sintiéndose sedien-
ta, al filo del no ser:

«No cesa, no. La sed de Dios no
[cesa.
Y aquí estamos, perdidos en su abis-
[mo.

... ..
Pobres criaturas, pobres los humanos
en libertad condicional.»

Nadie más alejado que el autor de
esta Antología de esa técnica que
alguien se atrevió a calificar como
«saltos mortales del barroco». Sin
malabarismo. Apartado de cualquier
recurso pirotécnico. Ajeno a diverti-
mento y acrobacia verbal. Sin una
revolera de palabra. Nadie más lejos,
y por voluntad, de un posible virtu-
sismo con regusto a policromas so-
noridades. Consonantes, pero a la
rima llana. Y con una preferencia, ya
que procede de pura cepa machadia-
na, hacia esa rima que bien podría-
mos llamar del alma, es decir, la
asonancia. Y un léxico de extracción
de cada día. Si examinamos a través
de estas ciento treinta y ocho pági-
nas el vocabulario que con más fre-
cuencia se reitera, uno llegaría a la
siguiente selección: en cuanto a ver-
bos, ser, buscar, caminar, perder, so-
ñar, sentir... Entre los sustantivos,
soledad, el recuerdo, el silencio, el
corazón («mi corazón»), alma («mi
alma»), el viento, la lluvia, la tarde
(«El ciervo de la tarde»)... Se llevan

la palma los adjetivos lento, triste, dulce, melancólico, así como los adverbios tristemente, dulcemente, y lentamente.

Porque a buen seguro, no se enredará el lector en una maraña de claves. Ni el más leve atisbo de hermetismo. Trátase de una expresividad íntima, directa. Y no pocas veces se diría tal si hubiese sido escrita por un niño, mejor, por un hombre en llanto. Frecuentemente, en un tempo lento. Retardado fluir, recostándose morosa, amorosamente en una serie de constantes o meandros. Otras, en un tempo lento, lentísimo, tal si se paladease, verso a verso, un patetismo de evocación, quién sabe si ya perdido para siempre:

*«Ahora que vivo solo, ahora que me
[circundan
las cosas, su silencio, su plenitud
[agreste,
no sé si yo he nacido para la so-
[ledad.»*

En estos poemas se condensan humanísimos quilates. Jacinto López Gorgé no se podría perder por un laberinto de marfileñas abstracciones. Sabiéndose y reconociéndose hombre antes que nada, aborda a verso descubierto una problemática tanto cotidiana como trascendente, cuando no amorosa e incluso con tensión carnal. Así en la página ciento treinta y siete, «Rito de amor»:

*«Todo es flor en abierta calentura,
en lenta y apremiante mordedura,
en ascensión y vértigo a la estrella.»*

Dentro de otro orden de cosas, y en el prólogo de esta Antología, destaca Jiménez Martos, y entre las piezas más logradas aquel soneto que bajo el título «Nada y olvido» viera la luz en *Signo de amor*:

*«Silencio. Soledad. Dios, al
oído, / me dice grandes cosas.
Mansamente / mi soledad se
agranda. Frente a frente / esta-
mos Dios y yo: nada y olvido.»*

A nuestro entender, dicho soneto es, sin duda, el poema más conseguido. Y no solamente en cuanto se refiere a su línea expresiva concisa, densa, directamente esencializada. Porque lo difícil, ya se sabe, es decir mucho con pocas palabras. Y en estos catorce versos nada sobra. Nada se echa de menos. Ya desde el primer cuarteto, la palabra *silencio* abre una hondonada estremecida, estremecedora con el contrapunto de

soledad. Y ese *silencio* con qué fuerza se va reiterando a lo largo de distintos espacios. Que nos sugiere algo así como un martillazo, un desgarrón, un golpear con resonancia cósmica. La palabra rebota rebotando. Por la frente de Dios:

*«Silencio. Ya no sé ni lo que he
sido. / Jamás mi corazón será
simiente. / Tengo sólo un amor.
Pero no siente / su peso ya mi
sangre. Nada pido.»*

Esta composición, repito, es la más hermosa entre las incluidas. Su autor ha llegado a conseguir una concisión dramática, diré más acuciantemente, *trágica*. Tan de raíces humanísimas. Desnudez que se volvió básica. Obliga a traer a la mente que todo poema debe llevar en sí sus ansias metafísicas:

*«Resignación. Silencio. Soledades.
/ Ningún recuerdo en mi letal
memoria. / Sólo mi corazón
y estas verdades.»*

No mueve a asombro si consideramos la escasez de adjetivos; es decir, de un posible lenguaje ornamentación. Tan sólo ese *letal* del primer terceto. Y qué asidero para poder centrarnos en el meollo de este luchar entre Dios y el hombre:

*«Nada pido ni anhelo de mi gloria.
/ Nada soy, nada siento.
Realidades. / Silencio. Soledad.
No tengo historia.»*

Otro poema que quisiéramos destacar, «Anulación». De andadura eneasilábica. Su encabalgamiento hace más sorpresiva la fluencia:

*«Yo soy en medio de la noche, /
un viejo árbol encendido / por
mil luciérnagas suspensas / sobre
sus hojas.»*

Un ámbito de frío, y noche, y soledad... Casi se palpan. Se sienten unos lejanos pasos, ciegos, perdidos... El poeta los guía con su luz. Pasos que se acercan, a ensordecen llegan el oído:

*«Ahora se apagan los caminos /
iluminados por el árbol / de mi
existencia... Ya no guío / a
nadie...»*

Con un hondo escalofrío. Todo va a cerrarse. Tras su apagamiento, la

palabra sencillamente situada, temblor existencial.

Por otra parte, y en línea caminante, de peregrino, Jacinto López Gorgé dedica claras referencias a sus cedrales de Ketama, sin olvidar otros puntos cardinales: Mallorca, Elche, la Tierra de Campos, los Picos de Europa, Venecia, Pisa, Florencia... En Collioure, en «*aquel cementerio del olvido*», uno de sus poemas más intensos, punzante de dolor, muy española denuncia.

Cuando el tiempo y el desengaño nos han obligado a no valorar más que lo esencial humano; ya de vuelta de oportunistas propagandas, de pirotecnias estetizantes y tantísima flor de un día no tenemos más remedio que buscar la verdad en el poema; o sea, su temblor, mejor, su re-temblor. Ya saben, esa fuerza capaz de estremecer incluso entrañados entresijos. Y esta Antología se ofrece cálida, abiertamente, a la amistad, al hombre y su destino, al amor, a ese Dios que siempre se esconde entre la niebla.

Pero el mundo es duro. Las circunstancias que atenazan al ser humano, desoladoras. Una creciente crueldad, atropellos, iniquidades, injusticias a manos llenas. Y carencia de fe, de solidaridad, de autenticidad. La voz del poeta, cuando no se refugia en sí misma, restalla. Voz de denuncia. A verso en grito. Así los poemas «*Tu sombra estaba allí*» (aquella de Miguel Hernández). Y «*En aquel cementerio del olvido*», que vibra tan machadianamente:

*«Antonio el Bueno, ¿no podremos darte / tierra en tu tierra
un día, la conciencia / de España
en paz, nuestro deber cumplido?»*

Del pozo del recuerdo se saca un agua entrañable. Mirar hacia adentro conduce a raíces de dolor. La ecuación hombre-temporalidad en plena vigencia. El tiempo, una dura realidad. Su expresión lo es del alma. Ser poeta no conduce sino a intentar detener el tiempo. Clava en su pecho Jacinto López Gorgé un hermoso lema: «*Corazón manda*». Aquí los temas acuciantes, en verdad obsesivos, tal es la entrega apasionada. Habrá que abrir las páginas de esta Antología con emoción y recogimiento.

FRANCISCO SALGUEIRO

HUXLEY: CONTRACULTURA Y PROFETISMO

DOIREANN MACDERMOTT: *Aldous Huxley. Anticipación y retorno*. Plaza Janés. Barcelona, 1980.

Sin duda llevaba razón Jouguelet cuando, refiriéndose a Huxley, dijo que el catolicismo, desde la Inquisición hasta el culto a las reliquias, ofrecía un bonito campo para los estragos de un cínico; y, sin duda también, la llevaba Charles Moeller cuando afirmó que la desconfianza de Huxley ante el catolicismo, que alimenta su vena cáustica, es la desconfianza congénita de un puritano ante el «papismo». Sin embargo, frente a la idea de Moeller de que el hecho de que la decepción producida por otros miembros de la generación de Huxley, al rehusar volverse hacia los valores espirituales trascendentes, no es motivo para que debamos aceptar cualquier absoluto divino a fin de salvar este «extraño planeta»; frente a esta idea, iba a decir, creo que quienes nos preocupamos por el tema casi un cuarto de siglo después, y por ende nos incluimos entre quienes no han escapado a la «fascinación oriental», estamos obligados a ver las cosas, y a juzgarlas, de otra forma. Y ello por una razón muy sencilla: porque en la situación actual del mundo es más positivo y eficaz ver que los hombres se dividen fundamentalmente en espiritualistas y materialistas y no preocuparse demasiado por otras divisiones menores. En este orden de ideas pienso que si el intelectual brillante, preocupado durante una larga etapa por cultivar la singularidad, y que se muestra, como pensaba Gide, demasiado hábil para adoptar el aire del momento, llega a comprometerse hasta el fondo en el estudio de los factores que amenazan nuestra sociedad contemporánea y de la libertad interior, llegando al descubrimiento del concepto de Dios como amor, debe importarnos, más que el camino por el que ha llegado hasta ahí, el hecho de que haya llegado.

Es curioso que Theodore Roszac, que, en alguna medida, apoyó en Huxley aquella parte de la contracultura que define como «viaje a Oriente y algo más allá», y en bastante medida aquella otra parte —para él la más marginal— referente a la experiencia psicodélica, se olvide de él al hacer la crítica de la tecnocracia y, muy especialmente, al señalar lúcida-mente que los peligros de ésta no son sólo inherentes al «viejo demonio capitalista», sino a todo

sistema basado en un industrialismo maduro y acelerado, incluido el de las sociedades colectivistas.

Ya en *Un mundo feliz* (como en 1984, de Georges Orwell) se denunciaba claramente que el peligro más grave que acecha al hombre, en la cumbre de su poder tecnológico, es la pérdida de su propia conciencia personal; y que ese poder tecnológico incontrolado, que amenaza la integridad espiritual del hombre —y también su integridad física, como se ha visto hace poco en Oklahoma— se da igualmente en el seno de las dos grandes corrientes político-económicas que hoy se dividen el mundo: comunismo y capitalismo. Pero hay algo, todavía más interesante, sobre lo que llamar la atención. Hoy día son muchos los que alertan contra el peligro del pretendido progreso indefinido, ideal de la mentalidad tecnocrática. Huxley, como su amigo D. H. Lawrence, luchó en defensa del hombre integral, proclamando que es preferible el sufrimiento personal a la comodidad masificada, y ello en plena euforia del crecimiento continuo, cuando esto podía ser tomado por una intolerable actitud reaccionaria. Mucho antes de los informes del Club de Roma él trató de hacer ver que el progreso técnico, que indefectiblemente conduce a determinadas formas políticas, puede tener consecuencias desastrosas para la integridad física y espiritual del hombre.

* * *

Estas consideraciones que acabo de hacer me vinieron impuestas por la lectura de *La isla*, última novela publicada por Aldous Huxley, que a su vez me obligó a la búsqueda de una justificación para el cambio de trayectoria del autor. Si *Un mundo feliz* (1932) puede ser calificada con pleno derecho de antiutopía, *La isla* (1962) es todo lo contrario, una utopía, con absolutamente todos los elementos propios del género. Pero no es el hecho de que Huxley acuñara la cara, treinta años después de haber acuñado la cruz, lo que me impulsó a buscar esa justificación que digo, sino las características de dicha «cara», de dicha utopía, en relación con la imagen que yo tenía del Huxley que frecuenté en los años sesenta: el de *Contrapunto*, *Los escándalos de Cromé*, *Las tres gracias*, *El tiempo debe detenerse*, etc. Ciertamente que no ignoraba, a través de lecturas posteriores, ciertas facetas —*Los demonios de Ludún*, *Las puertas de la percepción*, *Cielo e infierno*— que hablaban del interés de Huxley por el hecho religioso; pero, en general, y porque desconocía aún *La fi-*

ESPACIOS ABIERTOS

RICARDO GULLÓN: *Espacio y novela*. Antoni Bosch, editor. Barcelona, 1980.

Ricardo Gullón ha desarrollado a lo largo de años un copioso «corpus» crítico, que ahora parece ir dando atractivos frutos teóricos. Sus primeras etapas se basan en estudios pormenorizados sobre los uni-

versos literarios de autores-clave en nuestras letras: *Conversaciones con Juan Ramón Jiménez*, *Autobiografías de Unamuno*, *Técnicas de Galdós* o *Una poética para Antonio Machado* son ejemplos de ese modo de hacer, de afinar enfoques. Recientemente, los temas —si es lícito hablar así, para entendernos— van imponiéndose a los autores en los trabajos de Gullón: temas, por supuesto, en los que el concepto de estructura pesa de modo determinante. Así, *Psicologías del autor* y *lógicas del personaje*, y este *Espacio y novela* que viene de aparecer;

también advierte Gullón de sus propósitos de poner en pie un nuevo libro, centrado sobre el concepto de tiempo como «ámbito de una peculiar espacialidad».

Lo espacial es diseccionado en estas páginas con todo género de instrumental clínico. Gullón parte de los conceptos espaciales básicos —obviamente, en relación siempre con el otro elemento ineludible literariamente, lo temporal— y pasa revista a distintas teorizaciones enriquecedoras. De ahí se traslada al sinuoso planeta de los espacios simbólicos, donde lo literario abarca toda suerte de alu-

lososofía perenne, en mí seguía pesando la imagen de un escéptico, aunque, ahora lo pienso, quizá se me presentara como escepticismo lo que no era más que la incomprensión huxleyana del catolicismo romano, a que ya me he referido.

Ciertamente, ni yo, ni nadie en mis circunstancias, hubiese necesitado tan largo —aunque fructífero— camino, de haber contado con un trabajo de síntesis como el de Doireann MacDermott que, con el título de *Aldous Huxley. Anticipación y retorno*, ha publicado Plaza Janés. Doireann MacDermott, catedrática de Lengua y literatura inglesa en la Universidad de Barcelona, ha compuesto, sobre la base de su incondicional admiración y perfecto conocimiento de la obra de Huxley, un ensayo auténticamente esclarecedor. Partiendo sin duda de la idea de que, en un escritor como él, la peripecia vital es mínima —alguna enfermedad, la muerte de los seres queridos, sus relaciones con otros escritores, la vida familiar, los viajes—, pues su mayor aventura es la intelectual, la señora MacDermott ha trazado en su obra un ajustado paralelismo entre los datos biográficos del escritor —en su mayor medida, por lo dicho, reducidos a la gestación y publicación de sus libros— y la crítica o, mejor, exposición de su contenido, método mediante el cual consigue que el lector asista al desarrollo de la obra huxleyana y a la evolución de su pensamiento: una aventura, en último término, tan apasionante o más que la de, por ejemplo, un Hemingway, a través de las guerras en que intervino, sus cacerías en Africa o sus asuntos amorosos.

Es de señalar la oportunidad de la aparición del libro de Doireann MacDermott. A mi manera de ver, y por las razones apuntadas en la primera parte de este trabajo, Huxley es un autor cuya obra está destinada a resurgir con gran fuerza. No en balde pronosticó, con más de un cuarto de siglo de anticipación, los problemas con que se enfrentaría la sociedad occidental de persistir en su línea de conducta y que son precisamente los problemas que hoy nos asedian: contaminación del medio ambiente, falta de planificación demográfica, despilfarro desenfrenado de los recursos, consumismo incontrolado, materialismo hedonista, incomprensión de las civilizaciones orientales... Seguir la trayectoria de la obra de Huxley a través de ciertas novelas y ensayos de la que podríamos considerar su segunda etapa, como *Un mundo feliz*, *El tiempo debe detenerse*, *Mono y esencia*, *Nueva visita al mundo feliz*, *La filosofía perenne* y, muy especialmente, su última novela, *La isla*, equivale a algo así como tomar un curso de pensamiento contracultural. Pero para calibrar su genio, insisto, hay que darse cuenta de que cuando la contra-

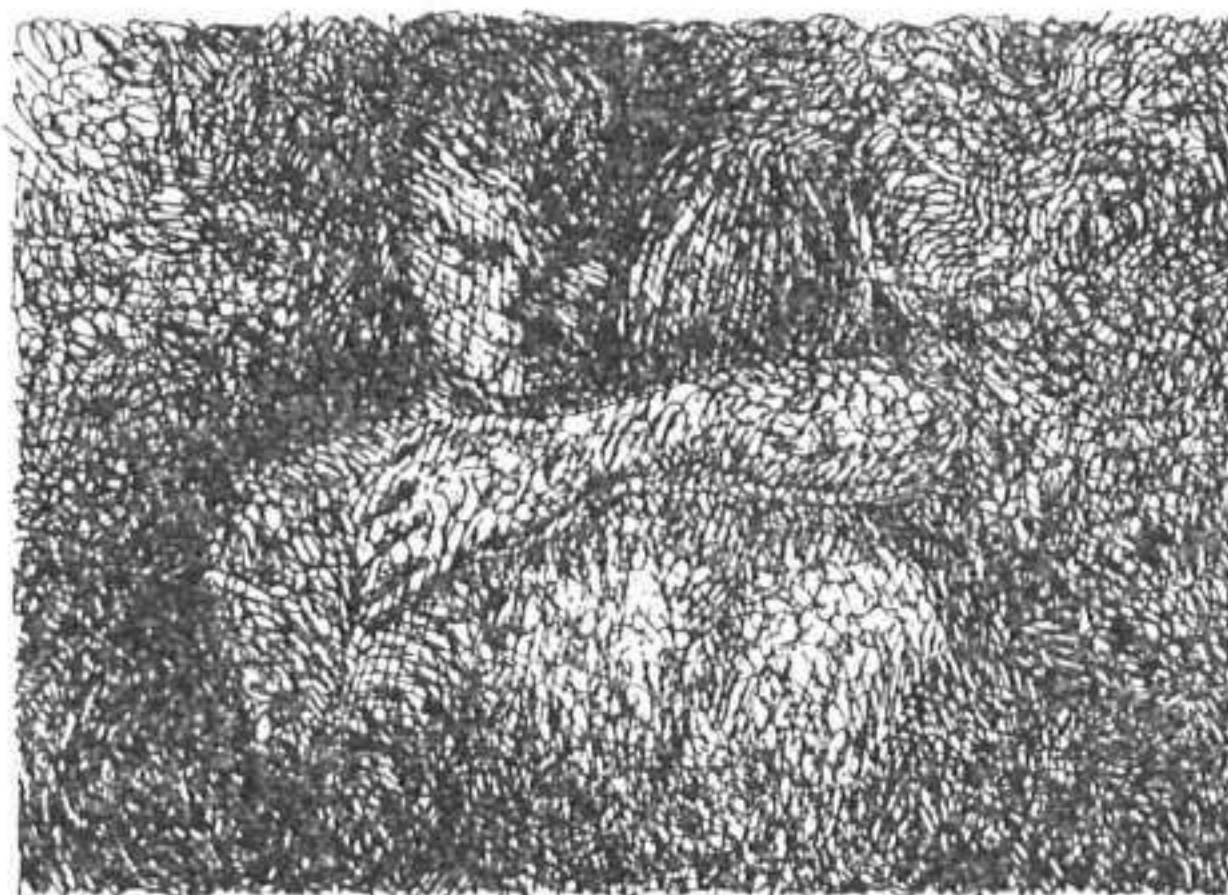
cultura estalla a finales de los años sesenta, sometiendo a dura crítica el sistema tecnocrático y señalando nuevos caminos de reencuentro del hombre con su esencia, entre ellos y fundamentalmente el del espiritualismo, Huxley lleva ya casi treinta años frecuentando territorios culturales que, aún hoy, están de moda entre la juventud. Es por esto por lo que digo que su obra está destinada a un resurgimiento y por lo que añado que es extraño que ese merecido retorno a la atención lectora no haya corrido parejo con el de otros autores, como Hermann Hesse. Huxley representa no sólo, por su especial formación, el papel de puente entre «las dos culturas», la de las ciencias y la de las letras, como señala acertadamente Doireann MacDermott, sino que constituye también una cuerda tendida entre Oriente y Occidente, que puede facilitar la comprensión, por parte de nuestra sociedad, de otras civilizaciones de las que tanto tiene que aprender, y ello en el sentido señalado por esotéricos como René Guénon, tanto como por filósofos prácticos como Roger Garaudy.

¿Dónde situar a este escritor?, se pregunta Doireann MacDermott al final de su ensayo. Y responde: en la sociedad actual, abrumada por el enorme peso de nuevos conocimientos, fragmentada por un alto grado de especialización, se procura clasificar a cada uno con una etiqueta muy precisa. Los polifacéticos, los sintetizadores como Huxley, que buscan una dirección y un sentido en medio de la dispersión, son mirados con cierto reparo; mas, ¿subsistirá nuestra civilización mucho tiempo si persiste en desentenderse de ellos? Probablemente, no, pienso yo. De ahí el valor de un mensaje como el contenido en la citada novela *La isla*. No es que yo diga que el «programa» social, económico, político, educativo y religioso ideado por Huxley para los habitantes de Pala sea exactamente el que hay que seguir. Pero de lo que no me cabe duda es de que la salvación depende de seguir un programa de «ese estilo», que implica no una operación de parcheo, no una serie de parciales reformas del sistema de vida occidental, sino una alternativa frente a este que, sin exigir la renuncia a los logros de la ciencia, encamine su uso en una dirección completamente opuesta. El desastre supuesto por la crisis energética proviene, a mi juicio, de que el hombre ha visto perturbado, inopinadamente, el camino hacia el fin que se había propuesto, esto es, el progreso indefinido, el crecimiento económico constante. Si hubiese tenido otro fin a la vista, semejante contratiempo no le hubiese conmocionado tanto. Pues bien, una alternativa a esta roma carencia de horizonte es lo que ofrece una obra como la de Aldous Huxley.

M. GARCIA VIÑO

cinaciones y transfiguraciones, y donde converge todo en el complejo espacio de la lectura misma, en sí misma un territorio encandilador para el crítico.

Del espacio-cuadro al espacio-río, del mito al laberinto, Gullón va proponiendo interrogantes fascinadores, y va enzarzándose en una metódica exploración por la selva narrativa. Y por último se inclina sobre el material básico, la palabra, y la contempla como elemento espacial, distingue y nos hace distinguir entre los diversos espacios acarreados por la conversación, el monólogo, la acotación y demás



panoplias. El discurso, lejos de cerrarse como una construcción abstracta, se imbrica de tal forma en la vivacidad de lo literario que, cuando Gullón anuncia que el viaje habrá de continuar por los espacios del tiempo, el lector exhala, o poco menos, un suspiro reconfortado, pues la obra queda gozosamente abierta.

OTRAS VOCES, OTROS AMBITOS

Todos los territorios aquí visitados por Gullón se pueblan de ecos sin fin. No hay casas deshabitadas en narrativa: más

bien ocurre que las voces lo llenan todo, y entonces el crítico debe poseer el don de separar el grano de la paja, la terrible libertad de elegir entre las voces una.

Tiempo no es cronología. En su aventurado discurrir por los ámbitos espaciales, no pretende Gullón traer a colación ejemplos según un orden histórico; antes bien, en apoyo de sus propios pasos va suscitando presencias, y así puede acaecer que, nada más citar a Víctor Hugo o Poulet, aparezcan Bioy Casares o Emily Brontë o De Quincey.

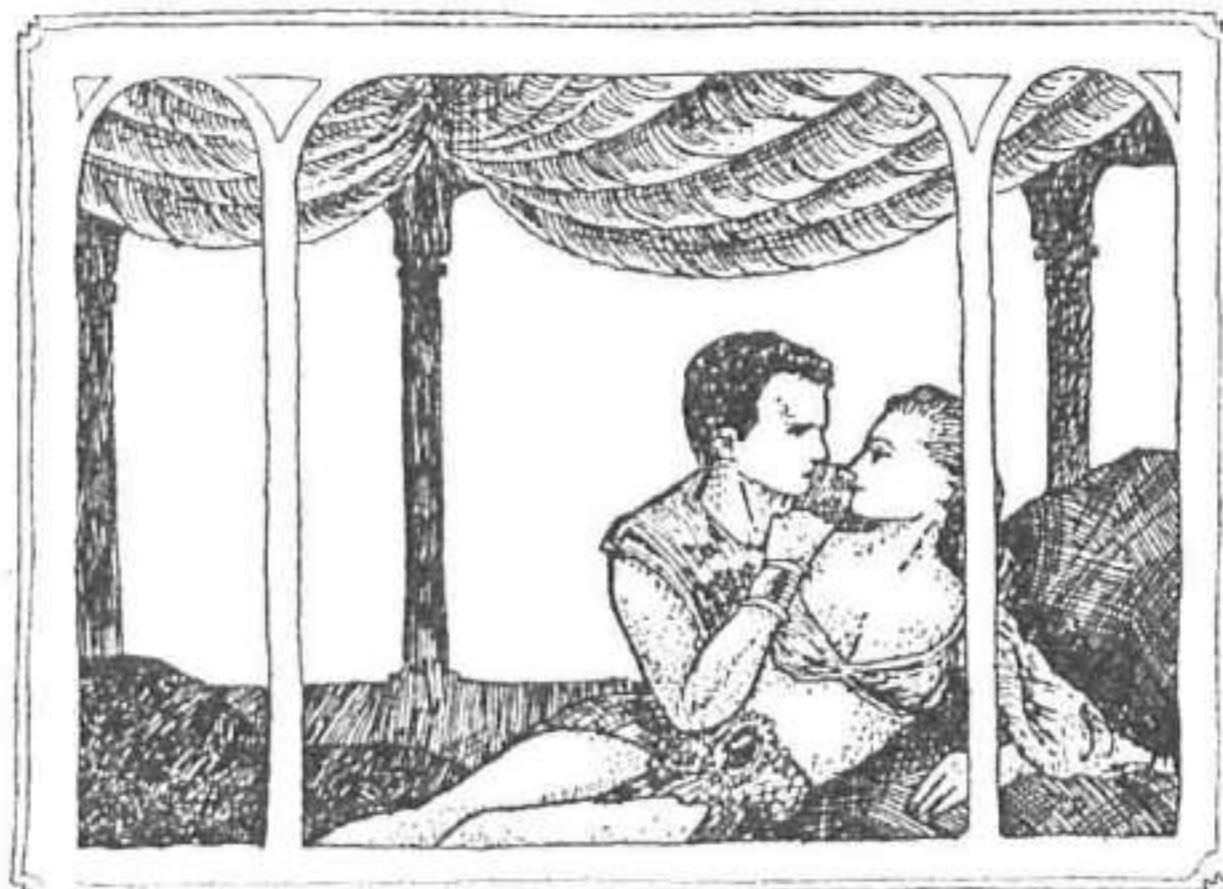
Pero qué duda cabe que hay unos solistas pintiparados cuando se habla de espacio literario, sobre todo si se habla desde la perspectiva de nuestra novela. Así, Unamuno se revela como eje del discurso. O Benet. O Delibes. O, cómo no, Galdós: el Galdós teatral, por más señas. O, inevitablemente, Valle. Sin olvidar al Lazarillo, el de los «engañosos espacios».

ESTRUCTURA Y PASION

Lo estructural está presente en todo el libro. No en vano habla Gullón de «la

exigencia de entender el espacio como parte de un conjunto que le da sentido. Su relación con el tiempo, con los personajes, con el narrador, con el lector, y la de ellos con él, importa más que la consideración aislada de cada uno de estos elementos».

Con todo, poco a poco el lector va adivinando que la estructura es un quehacer totalmente pasional para Gullón, y eso vivifica la obra, le proporciona ritmo: no



podía ser menos tratándose de algo sobre novela.

Porque este tipo de trabajos críticos ofrece un peligro, y es el de la suprema seriedad, que todo lo aja. Sin caer en frivolidad a la moda, lo cierto es que una novela que posea ligereza y fervor siempre atraerá a más lectores que un estudio crítico, una reflexión rigurosa sobre entramados estilísticos. De ahí que la labor crítica sólo podrá ser útil, en los tiempos que corren, si la amenidad lo rocía todo. No va a ser tarea fácil entre nosotros, porque el muermo y las suspiraciones profesoras gravitan como losas. Pero de algún modo hay que lograr que —por citar un episodio que trae a colación Gullón, el del protagonista de *Slautherhouse 5*, de Vonnegut, que se levanta de la cama matrimonial y, al entrar en el cuarto de baño, penetra en el campo de prisioneros— el lector, al levantar la vista de un volumen de crítica, se encuentre, sin comerlo ni beberlo, en medio de un rozagante novelón.

MIGUEL BAYON

novedades editoriales

BERNICE RUBENS: *Una sentencia de cinco años*. Ed. Argos-Vergara. Barcelona, 1981.

JORGE ORIOL VILANOVA: *Seis meses de plazo*. Ed. Pomaire. Barcelona, 1981.

H. G. WELLS: *La máquina del tiempo*. Ed. Bruguera. Barcelona, 1981.

PETER HANDKE: *El peso del mundo*. Ed. Laia. Barcelona, 1981.

JOSE ANTONIO GABRIEL Y GALAN: *A salto de mata*. Ed. Cátedra. Madrid, 1981.

ALFREDO BRYCE ECHENIQUE: *Tantas veces Pedro*. Ed. Cátedra. Madrid, 1981.

MARIA DEL CARMEN SOLER: *Banquetes de amor y muerte*. Ed. Tusquets. Barcelona, 1981.

R. C. DALLAS: *Historia de los cimarrones*. Casa de las Américas. La Habana, 1980.

HORACIO ARNANI: *Antología esencial de poesía argentina*. Ed. Aguilar. Buenos Aires, 1981.

I. E. GARZONIO-A. VOLTOLINI: *El complejo de inferioridad*. Ed. de Vecchi. Barcelona, 1981.

MAURICIO WACQUEZ: *Frente a un hombre armado*. Ed. Bruguera. Barcelona, 1981.

GRAHAM GREENE: *El poder y la gloria*. Ed. Caralt. Barcelona, 1981.

LAWRENCE DURRELL: *Livia*. Ed. Noguer. Barcelona, 1981.

RAMON J. SENDER: *El verdugo afable*. Ed. Destino. Barcelona, 1981.

JOSEPH ROTH: *Confesión de un asesino*. Ed. Bruguera. Barcelona, 1981.

HENRY MILLER: *Cartas a Anaïs Nin*. Ed. Bruguera. Barcelona, 1981.

JOSE GABRIEL: *Un sol achicharrante me está fundiendo*. Libros Dúo. Madrid, 1981.

JOSE TUVILLA: *Ritual de la palabra*. Ed. Cajal. Almería, 1981.

FERNANDO PESSOA: *Obra poética*. Ediciones 29. Barcelona, 1981.

ANGEL SOPEÑA: *Elegías y fragmentos*. Col. Anjana. Santander, 1981.

JESUS AGUILAR MARINA: *Tratado de Soledad*. Col. Aeda. Gijón, 1981.

ANTONIO DOMINGUEZ REY: *La voz y su vacío*. Col. Melibea. Talavera de la Reina, 1980.

RUBEN BONIFAZ NUÑO: *As de oros*. Calle del Aire. Sevilla, 1980.

MANUEL VILLAR RASO: *El laberinto de los impíos*. Ed. Noguer. Barcelona, 1981.

ANDRES HOMERO ATANASIU: *La casa del tesoro*. Ed. Agón. Buenos Aires, 1981.

JORGE GRASSO: *Cuando llegue Chiqui...* Ed. Agón. Buenos Aires, 1981.

JAVIER LOSTALE: *Figura en el paseo marítimo*. Ed. Hiperión. Madrid, 1981.

MINIQUE WITTIG/SANDE ZEIG: *Borrador para un diccionario de las amantes*. Ed. Lumen. Barcelona, 1981.

CARLOS FUENTES: *La muerte de Artemio Cruz*. Ed. Bruguera. Barcelona, 1981.

JORGE EDWARDS: *El peso de la noche*. Ed. Bruguera. Barcelona, 1981.

RAMON J. SENDER: *La aventura equinoccial de Lope de Aguirre*. Ed. Bruguera. Barcelona, 1981.

ITALO CALVINO: *La especulación*

inmobiliaria. Ed. Bruguera. Barcelona, 1981.

JOSE ANTONIO GABRIEL Y GALAN: *A salto de mata*. Ed. Cátedra. Madrid, 1981.

WERNER HERZOG: *Del caminar sobre hielo*. Muchnik Editores. Barcelona, 1981.

R. L. STEVENSON: *En los mares del Sur*. Ed. del Cotal. Barcelona, 1981.

JAMES M. CAIN: *Mildred Pierce*. Ed. del Cotal. Barcelona, 1981.

MIGUEL DELIBES: *Las perdices del domingo*. Ed. Destino. Barcelona, 1981.

JUAN CARLOS MARTINI: *La vida entera*. Ed. Bruguera. Barcelona, 1981.

THEODOR STORM: *El caballero del caballo blanco*. Ed. Bruguera. Barcelona, 1981.

ALVARO DE LAIGLESIA: *«La Codorniz» sin jaula*. Ed. Planeta. Barcelona, 1981.

BRYAN FORBES: *El cuarto hombre*. Ed. Argos-Vergara. Barcelona, 1981.

ITALO CALVINO: *La jornada de un interventor electoral*. Ed. Bruguera. Barcelona, 1981.

ISAAK E. BABEL: *Cuentos de Odesa. Relatos*. Ed. Bruguera. Barcelona, 1981.

BOILEAU-NARJERAC: *Las pistolas de Sin-Triunfo*. Ed. Bruguera. Barcelona, 1981.

JOSE DONOSO: *El lugar sin límites*. Ed. Bruguera. Barcelona, 1981.

JOSE LUIS OLAIZOLA: *El fronterizo de oro*. Ed. Tres-catorce-dieciséte. Madrid, 1981.

EUGENIO FRUTOS: *La filosofía de Calderón en sus Autos Sacramentales*. Institución Fernando el Católico. Zaragoza, 1981.

RAFAEL GOMEZ RIVERA: *El tercer horizonte*. Col. Deadrónoma. Sevilla, 1981.

CLAUDIO BASTIDA: *Poemas esotéricos*. Col. Fables. Las Palmas de Gran Canaria, 1981.

ONETTI EN LA BIBLIOTECA DE DON QUIJOTE

GUIDO CASTILLO

ONETTI es, esencialmente, un gran lector. Quiero decir que la lectura es su principal ocupación, sólo interrumpida, de vez en cuando, por la preocupación de la escritura. O, mejor por la posocupación, pues la escritura es el producto de tanta lectura. Su consecuencia demencial*.

Los escritores auténticos —o, más precisamente, los novelistas de verdad— son lectores que enloquecen por pasárseles «las noches de claro en claro, y los días de turbio en turbio», entregados a su pasión favorita: la vida ilusoria de las novelas. Novelas buenas y malas —siempre que sean fantásticamente novelescas—, porque, aunque sabe distinguir muy bien las unas de las otras, el novelista no lee para ilustrarse, sino para embriagarse. Cuando la embriaguez es total se pone a escribir como si leyera, porque —contagiada de sus lecturas— la realidad se le ha convertido en un libro abierto. Por eso su escritura es pasiva: escribe a la manera de un amanuense que copia lo que ya estaba escrito en un libro, hasta entonces cerrado y secreto. Y corrige como si borrara lo exterior de un palimpsesto, raspando las letras superfluas, hasta encontrar, escondida en el fondo, la palabra primera.

* Esta afirmación suena a contradictoria con las palabras iniciales de mi ensayo *Mundo y trasmundo de Onetti*, que comienza así: «Parecería que, para Onetti, escribir novelas es la primera cosa por la que vale la pena vivir. La segunda, leerlas.» Sin embargo, no hay tal contradicción, porque, aunque Onetti valorice más su tarea intermitente de escritor que su condición permanente de lector —de hecho su fama se debe a las novelas que ha escrito y no a las que ha leído—, me atrevo a sostener que esa tarea famosa es el resultado manifiesto y público de su solitaria, silenciosa y oscura afición privada. (*Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 292-294, 1974.)

He dicho del Uruguay —y lo mismo podría decirse de todas las naciones que integran la cultura occidental— que en ese país nadie lee porque todo el mundo escribe. Y esta preferencia por el escribir es una de las cualidades definitivas de los malos escritores, los cuales no pueden leer, aunque lo intenten, porque —siempre activos y autosuficientes— lo hacen como si escribiesen. Balzac —uno de los escritores más viriles— decía que el genio debe tener algo de femenino, o sea una sensibilidad pasiva y receptora, capaz de ser fecundada por el lenguaje, en general, y por la escritura poética, en particular. En el propio Balzac hay una prueba estupenda de lo acertado de su afirmación: cuando escribe *Le pere Goriot* —su obra maestra, quizá— se le ocurre, como una revelación; reunir en esa novela varios de los personajes que estaban distribuidos en sus novelas anteriores. Para llegar a tener esta idea genial —verdadera clave de la *Comedia Humana*—, Balzac tuvo que dejar de ser un escritor para transmutarse en un implacable y fascinado lector de sí mismo. Desde ese momento los personajes de sus novelas primeras dejaron de pertenecerle y comenzaron a existir por sí mismos, pasando a formar una colectividad autónoma, que él tenía que observar, sometido y paciente, para poder escribir sus nuevas novelas sin traicionar sus antiguas criaturas, ahora habitantes de un mundo que, si no era real, había dejado de tener la arbitrariedad de lo ficticio.

Cervantes ha sido el mejor lector de novelas que ha existido, y transmitió a su gran personaje su afición más entrañable. Por eso, la demencia de Don Quijote es una locura poética, 139

similar a la del lector-escritor que le dio la vida, pues la asume o la abandona, transitoriamente, de la misma manera que Cervantes asume o abandona el libro —*El Quijote*— que está escribiendo. Así como un escritor no es siempre un escritor en acto, aunque —aristotélicamente hablando— lo sea en potencia, así también Don Quijote no está continuamente loco, sino cuando le conviene, cuando su locura, premeditada y programática, le es necesaria para que la aventura —lo novelesco— sea posible.

Eladio Linacero, el protagonista de *El pozo*, primera novela de Onetti, es un escritor y, aunque no se diga expresamente, un inveterado lector de novelas de aventuras, que le han llenado de sueños la cabeza. Nunca he entendido por qué Onetti le atribuye cuarenta años de edad, cuando es indudable que no llega a los treinta, o sea la edad que tenía Onetti cuando comenzó a escribir *El pozo*. Quizá Onetti no quiso que sus lectores lo identificaran demasiado con su personaje, porque le daba vergüenza confesar que la locura de éste era una proyección de su propia locura juvenil, nacida de una excesiva afición a la lectura. No niego que los síntomas de esa locura puedan presentarse a los cuarenta años, pues Don Quijote decide enloquecer cuando su edad, y la de Cervantes, frisaban en los cincuenta. Pero su locura es más sabia y más madura, y está más inteligentemente ordenada que la de Eladio Linacero, quien parece sacudido por la turbonada de los sueños y cuyas fabulaciones son convulsivas, y se mezclan con el remordimiento de un pasado que lo persigue —el de Ana María—, y con la frustración de otro pasado que procurará inútilmente repetir: el de Cecilia.

Después de decidirse a escribir sus memorias, seguro de que tiene tantas cosas que contar «que podría llenar mil libros», Eladio Linacero cambia de proyecto: «Dejé de escribir para encender la luz y refrescarme los ojos que me ardían. Debe ser el calor. Pero ahora quiero hacer algo distinto. Algo mejor que la historia de las cosas que me sucedieron. Me gustaría escribir la historia de un alma, de ella sola, sin los sucesos en que tuvo que mezclarse queriendo o no. O los sueños. Desde alguna pesadilla, la más lejana que recuerde, hasta las aventuras en la cabaña de troncos (...). Y si elijo el sueño de la cabaña de troncos no es porque tenga alguna razón especial. Hay otras aventuras más completas, más interesantes, mejor ordenadas. Pero me quedo con la de la cabaña porque me obligará a contar un prólogo, algo que sucedió en el mundo de los hechos reales hace unos cuarenta años (sic). También podría ser un plan el ir contando 'un suceso' y un sueño. Todos quedaríamos contentos.»

Quedarían contentos los realistas y los «soñadores», los que no tienen bastante con su propia realidad y la buscan —¡qué perseverancia!— también en las novelas, y aquellos que

escapan de ella, trascendiéndola, reorganizándola, dándole un ritmo y un sentido permanentes. Linacero siente una mezcla de miedo y de vergüenza por su inclinación a los sueños y por su tendencia a imaginar historias fabulosas, nacidas de las historias fabulosas que ha leído: «Hay dos cosas que quiero aclarar de una vez por todas. Desgraciadamente, es necesario. Primero, que si bien la aventura de la cabaña de troncos es erótica, acaso demasiado, es entre mil, nada más. Ni sombra de mujer en las otras. Ni en el regreso de Napoleón, ni en la bahía de Arrak, ni en las acciones de John Morhouse. Podría llenar un libro con títulos. Tampoco podría decirse que tenga preferencia por ninguna entre ellas. Viene la que quiere, sin violencias, naciendo de nuevo en cada visita. Y después, que no se limita a eso mi vida, que no me paso el día imaginando cosas. Vivo.»

Se puede creer que el personaje de Onetti no se pasa el día imaginando cosas, pero las cosas que imagina son las que lo marcan con el estigma del escritor y las que lo distinguen de la generalidad de los mortales. *La cabaña de Alaska*, o del Klondike, *La bahía de Arrak* (que no figura en ningún mapa), *El regreso de Napoleón* y *Las acciones de John Morhouse* hablan de regiones nórdicas, extremadamente lejanas y exóticas para un uruguayo, situado al sur de la América del Sur. Sin embargo, esas regiones integraban la materia común de las novelas que Linacero y Onetti habían leído y por las cuales estaban más enterados de la vida de los tramperos de Arkansas que de las costumbres de los habitantes del Chaco paraguayo o del altiplano de Perú y Bolivia. Quizá supieran algo más de la Patagonia argentina, por haber leído *Los hijos del capitán Grant*, de Julio Verne. Más aún: sospecho que Onetti —y, por lo tanto, Linacero—, conocían mejor, en aquel tiempo, los hábitos de los buscadores de oro del Yukon que los de los gauchos uruguayos, y estaban más al tanto de las intrigas de la corte de Luis XIV que de las luchas políticas durante la presidencia de un oscuro señor que se llamó Lindolfo Cuestas.

Onetti se diferencia de todos los novelistas americanos (grandes y pequeños) en que, mientras éstos quieren mostrar la realidad de América, a él le interesa contar la aventura de la cabaña de troncos en Alaska. Tiene, es cierto, la inteligencia y la cobardía de delegar este propósito a su personaje, Eladio Linacero. Inteligencia y cobardía de estirpe cervantina, porque Cervantes no se atreve a escribir un libro de caballerías y traslada a la cabeza del pobre Alonso Quijano la locura de querer imitarlas.

Hay también una diferencia entre el cuento de la cabaña de troncos y las demás narraciones fabulosas de Eladio Linacero: el que está en la cabaña es el propio narrador, y la muchacha que entra durante la tormenta de nieve es Ana María, la primera mujer que había



conmovido su corazón y despertado sus sentidos cuando era un niño de quince años. Tramposa y soezmente acariciada por Eladio, Ana María lo había escupido en la cara y había muerto poco después: «En el mundo de los hechos reales yo no volví a ver a Ana María hasta seis meses después. Estaba de espaldas, con los ojos cerrados, muerta, con una luz que hacía vacilar los pasos y que le movía apenas la sombra de la nariz. Pero ya no tengo necesidad de tenderle trampas estúpidas. Es ella la que viene por la noche, sin que yo la llame, sin que sepa de dónde sale. Afuera cae la nieve y la tormenta corre ruidosa entre los árboles.

Ella abre la puerta de la cabaña y entra corriendo. Desnuda, se tiende sobre la cama de hojas.»

La aparición de la muchacha desnuda, aunque irreal, hace verdadera la aventura en la hiperbórea cabaña, que ahora es remota e íntima, porque ha nacido, a la vez, de la fantasía novelesca de Linacero —propensa a la lejanía—, y de su memoria atormentada por el recuerdo de la joven muerta, que su brutalidad infantil había vejado. Eladio dice que la historia de la cabaña podría ocurrir en cualquier sitio donde hubiera nieve: «Es en Alaska, cerca del bosque de pinos donde trabajo. O en Klon-

dike, en una mina de oro. O en Suiza, a miles de metros de altura, en un chalé donde me he escondido para poder terminar en paz mi obra maestra. (Era un sitio semejante donde estaba Iván Bunin, muy pobre, cuando a fines de año le anunciaron que le habían dado el Premio Nobel.) Pero, en todo caso, es un lugar con nieve.» Es evidente que Onetti se burla de sí mismo en la persona de su minúsculo Quijote, pero lo más significativo es que la nieve imprescindible, aunque puede ser de cualquier lugar, es siempre una nieve nórdica. A Eladio Linacero no le interesan las nieves del Sur, argentinas o chilenas, porque están demasiado cerca, carecen de tradición poética y no caen, inmortales, durante el transcurrir inmóvil de las novelas. Sin embargo, la nieve que Linacero no había visto nunca en la realidad responde a una verdad y a una necesidad real del escritor: el aislamiento perfecto —casi de ultratumba—, en medio de una soledad nevada, que interioriza más el interior de la cabaña, donde la desnudez fantasmal de Ana María —venida de la muerte y de la nieve— no cesa de acudir, para una entrega silenciosa y siempre igual.

En la historia que inventa Linacero se reflejan y se mezclan sus dos últimos encuentros con Ana María, en la historia que les inventa Onetti: el ultraje en la casita del jardinero y la visión becqueriana de la joven muerta el día de su velatorio. Volvemos a transcribir algunas de las palabras de este segundo encuentro final: «Estaba de espaldas, con los ojos cerrados, muerta, con una luz que hacía vacilar los pasos y que le movía apenas la sombra de la nariz.» Y en la aventura de la cabaña de troncos: «Desde arriba, sin gestos y sin hablarle, miro sus mejillas que empiezan a llenarse de sangre, las mil gotitas que le brillan en el cuerpo y se mueven con las llamas de la chimenea, los senos que parecen oscilar, como si una luz de cirio vacilara, conmovida por pasos silenciosos.»

En las dos novelas siguientes, *Tierra de nadie* y *Para esta noche*, no hay nada que, a primera vista, sea similar al cuento de la cabaña de troncos, y el escritor, curado de sueños, parece olvidar las historias fabulosas y las aventuras imposibles en lugares lejanos, para atender, solamente, a la realidad que lo circunda. Esto no obstante, para poder caminar novelescamente por la realidad, Onetti empieza por romperla, empleando los nuevos métodos de descuartizamiento que le han enseñado algunas de sus últimas lecturas. *Tierra de nadie*, por ejemplo, es una novela experimental en la que se ensaya la técnica de John Dos Passos, que convierte la narración en una incómoda colcha de retazos, sin una necesidad artística esencial que la justifique. Mientras en *El pozo* sólo existe, de hecho, el ensimismamiento onírico de un único personaje, Eladio Linacero, perseguido por un fantasma, en *Tierra de nadie* los personajes se



multiplican y se entrecruzan, como si Onetti quisiera demostrarse que era capaz de crearles un alma ajena, para que cada uno pudiera vivir su propio destino.

A pesar de lo dicho, *Tierra de nadie* —además del mérito de ser la cuna de Larsen—, presenta un ejemplo inequívoco de que el hábito obsesivo de leer o escuchar historias imaginarias ha sido amordazado a medias por la realidad, a la que sigue atravesando, como un hilo subterráneo que recorre toda la obra de Onetti, o por lo menos lo más significativo de ella: Llarvi, el personaje más interesante —y el más onettiano— de la novela, es un escritor suicida, que no puede escribir el libro que daría sentido a su vida y no consigue escapar del recuerdo de Labuck, una sucia mujer, inolvidable y velluda. Aquella mala bestia —«una bestia, bestia,

bestia»—, también procedente de los hielos del Norte, tenía la fascinación del misterio y había provocado en Llarvi —así lo confiesa éste en su *Diario*—, el «vicio inmundado» de oír relatos extraños y mentirosos: «Ella hablaba y hablaba. Estaba mintiendo. Lo contaba todo como cosa de otra mujer, fuera lo que fuera. Era un receptáculo, nada más, y todo lo que sucedía quedaba independiente de ella misma. Era la vida, el mundo, la calle. Yo sentía cómo le iba saliendo aquello de la boca, la vida, desnuda, imbécil, tartamuda, incomprensible. Fue un tiempo de vergüenza y del vicio de lo inmundado. Le hubiera aplastado el hocico a patadas. Le pedía por favor que me contara.»

El *Diario* de Llarvi es un claro antecedente de uno de los mejores cuentos de Onetti, «El álbum», en el que Jorge Malabia, novelista en ciernes, concurre todas las tardes al hotel Plaza de Santa María, para acostarse junto a una misteriosa viajera que le cuenta historias inverosímiles, acontecidas en países lejanos. La primera de esas historias guarda alguna semejanza con la aventura de la cabaña de troncos en Alaska. En Santa María cae la lluvia, madre de tantos sueños, y la mujer comenta que esa no es una verdadera lluvia, sino «agua que cae». «Sólo es lluvia —dice—, la que cae sin utilidad ni sentido», y cuenta a su ocasional amante una lluvia de verdad, vivida por ella en un viejo castillo de Aberdeen, que dejaba entrar al viento para que vagara por «los corredores, los salones, las escaleras». Después de mantenerlos amontonados, durante dos días, «contra la chimenea alta como un hombre», la lluvia atrae a los habitantes del castillo que se quedan absortos contemplándola desde las ventanas rotas, «quietos como las figuras de piedra de una iglesia. Hasta que al tercer día, creo, Mac Gregor anunció que ya no llovía, que empezaría a nevar, que los caminos iban a quedar cerrados y que cada uno era dueño de pensar que esto resultaba mejor o peor que la lluvia».

Después de este primer cuento, la mujer narra otras historias, pero Jorge Malabia, incondicional como Linacero de las nieves nórdicas, le pide varias veces que le vuelva a contar la lluvia y la nieve en Aberdeen «cuando estaba aburrido del calor de la India o del campamento de Almatlán. Tal vez nadie en el mundo sepa mentir así, pensaba yo». Cuando la mujer se marcha de Santa María, Jorge Malabio descubre, dentro de un baúl fatídico, unas fotografías que muestran la veracidad atroz de las presuntas mentiras que lo habían embriagado. Un álbum que «hacía reales, infamaba cada una de las historias que me había contado, cada tarde en que la estuve queriendo y la escuché».

Lo que siente y piensa Jorge Malabia —como lo que sienten y piensan Eladio Linacero y Llarvi— es lo contrario al realismo y a la picaresca. Porque este realismo de hoy en día, tan en boga desde hace tanto tiempo (demasiado en boga y

demasiado tiempo) tiene los mismos caracteres que aquella enfermedad del Siglo de Oro español (que tan orgullosos deja a muchos españoles) y cuya pragmática aparece inequívocamente expresada por el pícaro Ginés de Pasamonte en un pasaje célebre de la más célebre y la menos entendida de las novelas. Enfrentado a su estrafalario salvador, en el que reconoce a un enemigo, dice Ginés refiriéndose al libro de su vida: «Lo que sé decir a Voacé es que trata de verdad, y que son verdades tan lindas y tan donosas que no pueden haber mentiras que se le igualen.»

De la misma manera que Eladio Linacero, Llarvi y Jorge Malabia pertenecen al linaje de Don Quijote y no al de Ginés de Pasamonte, Onetti es heredero de Cervantes y no de Mateo Alemán, quien, por desdeñar lo novelesco, simplifica moral y groseramente la realidad a la que se somete y con la que nos aburre, porque es incapaz de revivirla y reinventarla en toda su complejidad. En *El álbum* Onetti —para ahorrarle trabajo a la crítica— señala, con toda claridad y sin velos, la piedra de toque de su creación literaria, la cual, de una u otra manera, es siempre «un sueño realizado». El momento decisivo para la realización de ese sueño está marcado por la invención de Santa María, a cargo de esa especie de Linacero maduro que se llama Brausen y que es el protagonista de *La vida breve*. En realidad, el protagonista es el propio Onetti, como único diosillo manifestado en tres personas distintas: Brausen, Arce y Díaz Grey.

Santa María, creada por la imaginación y la memoria de Brausen, tiene una evidente relación —advertida por algunos comentaristas— con la cabaña de troncos en Alaska soñada por

Linacero. Pero si la cabaña de troncos está más próxima a la realidad que las demás historias que inventa el personaje de *El pozo*, esa proximidad aumenta en Santa María, que es el equivalente novelesco de ese lugar de La Mancha de cuyo nombre Cervantes no quiere acordarse. Me explico: de la misma manera que Cervantes no hace vivir a Don Quijote en uno de los países imaginarios o remotos con los que sueña el hidalgo —Gaula, Hircania, Tracia—, sino en una región más o menos indeterminada de su propia tierra, así también Onetti no sitúa Santa María en Alaska o en Noruega, sino en algún lugar vecino a un río posiblemente argentino o uruguayo. Creo que la creación de Santa María tiene más que ver con ese impreciso lugar de La Mancha que con el faulkneriano condado de Yoknapatawpha con el que siempre se la relaciona.

Un hijo mío, Alvaro, ha señalado en un artículo publicado en 1973 la inclinación de Onetti por los nombres extranjeros. Transcribo un fragmento de ese artículo citado por Jorge Rodríguez Padrón, quien, desde otro ángulo, desarrolla una idea similar: «Onetti siempre ha tenido predilección por lo exótico... Entre los seres de Onetti abundan los de apellido extranjero. Brausen, Larsen, la gorda Kirsten..., el luchador Jacob von Oppen; parece como si con los apellidos Onetti intentara acentuar la extranjería de esos individuos, su cualidad de desplazados». La observación es aguda, pero la frecuencia de los nombres foráneos no es tanto el signo del desarraigo y la extranjería de los personajes, sino del desarraigo y la extranjería del propio Onetti. Esta marca infamante que lo particulariza entre todos los grandes narradores del siglo xx en lengua española es propia de su condición de uruguayo. La maldición del Uruguay es que no puede ser un país europeo porque no está en Europa, y no puede ser americano porque, aunque esté en América, ha soñado siempre con no estarlo. Esto es lo que ocurre, al menos, con los uruguayos que sueñan. Y Onetti es uno de los más notorios e insistentes representantes de esta estirpe desenraizada de soñadores. Así se explica que el modernismo, esteticista y afrancesado, alcanzara en el Uruguay extremos impensados por su maestro y caudillo nicaragüense. Frente a la selva sagrada de Rubén Darío, la poesía de Julio Herrera y Reissig (poeta internacionalmente considerado «menor» al que los uruguayos, Onetti incluido, veneramos), cultiva un pequeño jardín oculto y defendido por altas tapias, donde crecen —y agonizan— dos o tres variedades de una flor extraña. En la obra de este conciudadano de Laforgue y Lautreamont sólo he encontrado dos palabras —«camalotes» y «tembladeral»— que lo hacen convicto del Uruguay. Algo parecido podría decirse de Horacio Quiroga —a quien los lectores españoles consideran tan americano—, el cual nunca abando-

nó enteramente su modernismo juvenil y se extranjerizó junto a la selva de las Misiones para imaginar con más comodidad un mundo fabuloso inspirado en Poe, Maupassant y Rudyard Kipling. (El mejor de los cuentos de Quiroga se llama, precisamente, «Los desterrados»). También Felisberto Hernández se rebela contra su condición tan sospechosa de uruguayo: sus cuentos y novelas pueden florecer en cualquier asteroide familiar. Con Francisco Espínola ocurre otro tanto: a pesar de ser considerado el escritor más comprometido con la vida campesina y provinciana de su país, Espínola terminó por mostrar la hilacha en un último libro, *Milón o el ser del circo* —diálogo esteticista y helenizante a imitación de *El alma y la danza* y *Eupalinos el arquitecto*, de Paul Valéry—, en el que descubrió su corazón oriental, que es el verdadero gentilicio, después de todo, de los que hemos nacido al oriente, o en la margen este del río Uruguay.

Estos antecedentes penales parecen demostrar que Onetti no es americano porque es uruguayo o, con más propiedad, oriental. Se diferencia, sin embargo, de muchos de sus ilustres compatriotas en que su extranjería no es exterior sino íntima, y en que su desarraigo es de fondo aunque parezca estar arraigado a la superficie. De todas maneras, y contra la opinión general, no considero que el escritor debe estar arraigado al medio ambiente al que su nacimiento lo circunscribe. Esto del escritor arraigado es una deprimente metáfora vegetal que parece querernos decir que es preferible echar hojas a echar alas, cuando en realidad lo mejor que tienen los árboles es su secreta complicidad con los pájaros. Yo, digan lo que digan, entre un albatros y un alcornoque prefiero un albatros. El hombre es, al fin de cuentas, el animal que más fácilmente se adapta a todo porque nunca permanece adaptado a nada.

Chesterton parece contradecir nuestra opinión cuando dice, certeramente, que más sabe del mundo un árbol que un viajero. Sin embargo, nuestro desarraigado y el viajero de Chesterton no son equivalentes —sobre todo si éste es un turista—, porque para poder soñar con viajes se requiere una condición previa: no viajar. Condición que en Onetti se cumple estrictamente, pues, aunque la vida le ha obligado a trasladarse a distintos sitios, hace lo posible para que su habitación de leer y dormir —ocupaciones que le consumen la casi totalidad de sus fatigosas jornadas—, parezca siempre la misma. De esta manera, le es casi indiferente leer y dormir —dos de las tres o cuatro cosas que siempre ha hecho en la cama—, en Montevideo, Buenos Aires, Madrid o Madagascar.

Desde la posición de Onetti —la horizontal— es más cómodo recorrer una ciudad soñada —que se va construyendo a medida que se la sueña— que pensar en una urbe real. Como ya he dicho en mi ensayo antes citado, Santa

María está hecha de los sueños y, un poco, de los recuerdos de Brausen, como Brausen está hecho de los sueños y un poco de los recuerdos de Onetti. Es significativo que el autor de *La vida breve* haya delegado en la memoria y en el delirio de su personaje, novelista como él, la misión de crear, a medias, a Santa María. Y digo a medias no porque Brausen en parte recuerde y en parte se invente la ciudad, sino porque su invención es compartida con Onetti, dentro de la novela. No se olvide que Brausen continúa elaborando su guión en una oficina que divide con Onetti, quien aparece fugazmente en *La vida breve* —como Hitchcock en sus películas—, para alquilarle la mitad de su despacho. Imaginamos a Onetti frente a una mesa, pensando en la realidad y en los sueños de Brausen, y a Brausen, frente a otra mesa próxima, pensando en la realidad y en los sueños de Díaz Grey. Esta situación no es muy distinta a la de imaginar a Don Quijote pasarse una noche de claro en claro leyendo *La Galatea* de Cervantes.

Una particularidad de esta vaga ciudad de sueño es que casi ninguno de sus habitantes —por lo menos los que Onetti nos hace conocer— ha nacido en ella, con la probable excepción de la última generación de los Malabia y la del apocalíptico Medina. Ni siquiera el doctor Díaz Grey, que es el primer mariano —o sanmariano—, con quien sueña Brausen: nos enteramos en *Juntacadáveres* que el médico fue arrancado de otro lugar y trasplantado a Santa María, en cuya implacable virginidad, engendradora de la aventura novelesca, nadie puede echar raíces. A partir de *La vida breve* todos los desarraigados de Onetti huyen de la realidad para encontrar la salvación, o la perdición, en esta ciudad que, según las circunstancias, será maravillosa o maldita, o ambas cosas a la vez. También les sucede a los ma-

rianos sospechar que Santa María no existe y que es posible reinventarla. Así discurre Jorge Malabia, por ejemplo, en *Juntacadáveres*: «Cuando el desánimo debilita mis ganas de escribir —y pienso que hay en esta tarea algo de deber, algo de salvación— prefiero recurrir al juego que consiste en suponer que nunca hubo una Santa María ni esa Colonia ni ese río. Así, imaginando que invento todo lo que escribo, las cosas adquieren un sentido, inexplicable, es cierto, pero del cual sólo podría dudar si dudara simultáneamente de mi propia existencia. Nunca antes hubo nada o, por lo menos, nada más que una extensión de playa, de campo, junto al río. Yo inventé la plaza y su estatua, hice la iglesia, distribuí manzanas de edificación hacia la costa, puse el paseo junto al muelle, determiné el sitio que iba a ocupar la Colonia.»

Es sintomático que sea uno de los poquísimos oriundos de Santa María el que piensa en su inexistencia; el otro, el comisario y pintor Medina, se mostrará mucho más práctico —comisario, al fin, aunque pintor—, y la hará desaparecer. Onetti no nos dice en qué postura física estaba su personaje cuando reconstruye a Santa María, pero lo imaginamos en la cama (tiene antecedentes que corroboran esta suposición, p. ej.: *El álbum* y *Para una tumba sin nombre*), como el primero de sus creadores, Brausen, y el último de ellos, el ya mencionado comisario Medina. Este se encuentra en el lecho cuando es tentado por el espectro agusanado de Larsen, quien lo invita a volver a soñar con la ciudad fantasmal. Larsen llama «libro sagrado» a las historias marianas del Fundador Brausen, y entrega a Medina un papel con un pasaje de *La vida breve* que es el acta santa de la fundación de Santa María. Dice Larsen, refiriéndose a Brausen: «Se estiró como para dormir la siesta y estuvo inventando Santa María y todas las historias.» Luego propone, tiente: «Haga lo mismo. Tírese en la cama, invente usted también. Fabríquese la Santa María que más le guste.»

Los personajes novelistas de las novelas de Onetti, desde Eladio Linacero («Yo soy un pobre hombre que se vuelve por las noches hacia la sombra de la pared para pensar cosas disparatadas y fantásticas») hasta Larvi, Brausen, Jorge Malabia y Medina —bajo cuya fachada de pintor se advierte el novelista que Onetti, quizá por temor al exceso, no se atrevió a hacer explícito— adoptan la postura decúbite para leer o inventar historias. Considero que esta posición del cuerpo corresponde a una especial disposición del alma, porque al ser la más apta para amar, recordar, dormir, soñar y morir, facilita y aproxima los mundos del amor, de la memoria, del sueño y de la muerte, que convergen y se guarecen en el hombre que yace.

Larsen, el gran personaje de Onetti —y el más novelesco de la novela hispanoamericana— no suele soñar acostado ni lee novelas ni, por su-

puesto, las escribe. Todas esas costumbres son propias, para él, de los intelectuales, de «los muertos de frío» —será, supongo, a causa de la nieve— que «gastan pólvora en chimangos». Este «filatelista de putas pobres» sólo ha tenido dos sueños o dos ambiciones alimentadas en sus seis meses de cárcel por proxenitismo: «Al final de los seis meses él pensó que había nacido para realizar dos perfecciones: una mujer perfecta, un prostíbulo perfecto.» Aunque Larsen descubre, como era inevitable, que la perfección no existe, la preconcebida e implacable inutilidad de su búsqueda, su insistencia clarividente en el fracaso, lo revelan como un artista callejero, como un novelista vertical y en acción. Al fin de cuentas, si Baudelaire pensaba que la poesía es «una santa prostitución del alma», Larsen tiene el derecho a creer que un prostíbulo perfecto es la mejor de las novelas, o a la inversa. En procura de la perfección, Larsen cae en la trampa de la piedad, y se dedica a juntar cadáveres, prostitutas feas y viejas, adiposas o esqueléticas, que nadie quiere. (¿No es lo mismo, acaso, lo que hace Onetti con los seres que *junta* en sus novelas, sean éstos desesperados puros o impuros, fuertes o débiles, según la clasificación del obispo de *La vida breve*?)

El apodo infamante de «Juntacadáveres» que se gana Larsen con su piadoso oficio es una señal, quizá, del secreto o sinuoso camino de perfección que ha emprendido y que a todos, incluido él mismo, parece la más miserable de las derrotas. Un apodo y un camino que alcanzan su máxima confirmación cuando Larsen parece desviarse de ellos y abandonar sus sueños prostibularios. Esto es lo que se nos cuenta en *El astillero*, que es a las demás novelas de Onetti lo que la segunda parte del Quijote es a la primera. No sólo porque en esta novela

portentosa Onetti se supera, milagrosamente, a sí mismo —como esos atletas que una vez, y sin que se sepa por qué, dan un salto extraordinario que nadie iguala y que ellos mismos nunca podrán repetir—, sino porque en *El astillero*, como Don Quijote en su tercera salida, Larsen viene desengañado, derrotado y curado de sueños. En esta situación desesperada es asaltado, como el Ingenioso Hidalgo, por un mundo novelesco que parece nacido de sus viejas ilusiones perdidas. También Larsen se resiste a creer en lo que ve y en lo que se le propone, pero, a pesar de su incredulidad, se entrega con toda su alma a la nueva mentira creada por los otros, teniendo la íntima certidumbre de que, a través de ella encontrará la verdad, el martirio y la muerte.

Juzgar objetivamente a un escritor contemporáneo —y sobre todo cuando nos une con él una vieja amistad— es tan difícil como juzgarlos a nosotros mismos. Por eso, no sé si Onetti es o no un genio, pero sí sé que tuvo la genialidad balzaciana de saberse leer enajenadamente a sí mismo, para descubrir lo que Larsen quería de él: un final que nadie hubiera sospechado y que, desnudándolo de las anteriores máscaras onettianas, lo revela tal cual es. Después de llegar a Santa María, taconear por sus calles, visitar los lugares que frecuentaba y cruzarse, sin saludarlos, con viejos conocidos, Juntacadáveres remontó el río en una lancha y desembarcó en Puerto Astillero. El segundo capítulo de la novela, titulado «El astillero I», comienza así: «El olfato y la intuición de Larsen, puestos al servicio de su destino, lo trajeron de vuelta a Santa María para cumplir el ingenuo desquite de imponer nuevamente su presencia a las calles y a las salas de los negocios públicos de la ciudad odiada. Y lo guiaron después hasta la casa con mármoles, goteras y pasto crecido, hasta los enredos de cables eléctricos del astillero.»

Tan de sueño y de novela son el nuevo mundo y el nuevo estilo de vida que, bajo la admonición de su profeta y apóstol Jeremías Petrus, se le ofrecen a Larsen que, frente a ellos, la novelesca Santa María parece tristemente real y vulgar. Juntacadáveres se deja conquistar por el astillero que, si no es un prostíbulo perfecto, es un cementerio con infinitas posibilidades: «casilleros colmados de cadáveres, de herramientas, piezas de metal en sus tumbas, corpulentas máquinas en sus mausoleos y cenotafios de yuyo, lodo y sombra.» Envuelto por un aire de leyenda, Larsen también se convierte en un lector. No son novelas las que lee, sino carpetas amarillas y polvorientas, acumuladas en el archivo del astillero como en un osario común. Pero esas carpetas en las que Larsen —así se llama también el protagonista de *El lobo de mar*, de Jack London— sigue, ensimismado, los viajes imaginarios de barcos fantasmas, tienen el mismo poder alucinante que los libros de ca-



ballería. Fascinado por las mágicas carpetas, con la cabeza llena de peripecias marítimas, de enigmáticos capitanes, de presupuestos imposibles sobre reparación de barcos «que tal vez yacen enterrados en el fondo marino», rodeado por «las almas en pena que habitaban el astillero», el nuevo Gerente General asume las funciones inherentes a su cargo con la seriedad de un quijotesco Sancho Panza en su Insula Barataria. Si Jeremías Petrus es un fabricante de sueños, Larsen es un escudero que supera a su señor, porque no lo sirve con ingenuidad, sino con desengañada sabiduría, porque pone su pícaro experiencia y su escéptico cinismo al servicio de la locura. Esa locura es lo único que tiene Petrus, y está alimentada y justificada en parte por el recuerdo de lo que el astillero fue realmente en un pasado espléndido. Larsen, por el contrario, tiene la locura además y a pesar de su cordura, por lo que puede asumir el heroísmo de hacer verdadero lo irreal sabiendo que la realidad está al otro lado del río. Larsen, en Santa María, descubre: «con asombro, con fastidio y una indomitable excitación, que el hecho de que el astillero hubiera llegado a convertirse en un mundo completo, infinitamente aislado e independiente, no excluía la existencia del otro mundo, éste que pisaba ahora y donde el mismo había residido alguna vez» (...). «Así que el mundo, éste, el que continuaba siendo el mundo de los demás, no había cambiado, no sufría de su deserción. Irresponsable, tranquilizado, Larsen saludó al hombre que decía llamarse Barreiro y cruzó el salón, imitando por delicadeza el balanceo, el aburrido desdén con que había pisoteado tantos pisos mugrientos de cafetines durante su larga, remotísima residencia en este otro planeta.» Ya antes, del lado mágico del río, Larsen había presentido la desgracia: «No la mala suerte que llega, insiste, infiel, y se va, sino la desgracia, vieja, fría, verdosa (...). Lo único que queda para hacer es precisamente eso: cualquier cosa, hacer una cosa detrás de otra, sin interés, sin sentido, como si otro (o mejor otros, un amo para cada acto) le pagara a uno para hacerlas y uno se limitara a cumplir en la mejor manera posible, despreocupado del resultado final de lo que hace (...). Cuando la desgracia se entera de que es inútil empieza a secarse, se desprende y cae.» Pi i Margall decía que un buen optimista es un pesimista en acción. Esta es una estupenda definición del Quijote de la segunda parte y del Larsen de *El astillero*.

Comprobada la existencia de la realidad, Larsen extrae de ella los jugos más sutiles para alimentar a los espectros y dar vida a los muertos que lo esperan en el astillero y en su biblioteca archivo. Porque ha descubierto que la realidad carece de sentido y que su vida sólo puede tenerlo al abrigo del fúnebre y magnífico cobertizo levantado por Petrus para refugio de naufragos.

A PROPOSITO DE JUAN CARLOS ONETTI

MARIO BOERO

La importante obtención del Premio de Literatura «Miguel de Cervantes» 1980, aquí, en Madrid, por el notable escritor uruguayo Juan Carlos Onetti es ocasión para aproximarnos un poco más a parte de su extensa obra, y es por esto que aquí trataremos sobre un cuento de él, publicado hace algunos años.

La significativa narración de Onetti, titulada «Presencia» *, resulta ser para nosotros un material muy interesante por sus elementos literarios que en ella subyacen, permitiéndonos esbozar lo que a continuación sugerimos respecto al contenido y a su sentido.

Son bien conocidas en las lecturas de Onetti la tristeza, la melancolía y el pesimismo que reinan en ellas, y precisamente en este cuento estas características no faltan, más aún cuando éste es uno de los primeros que publica estando ya en Madrid, en el exilio, alejado de Montevideo y de su imaginaria Santa María. Refiriéndonos al contenido de la narración, y considerando, además, que el principal personaje de «Presencia» en cierta medida es la conciencia del autor, podemos decir que para él, y según su «planisferio, veinte centímetros separaban Santa María de Madrid» (p. 369).

La estructura y el sentido de la narración refleja a unos personajes un poco grises y opacos, excepto la magnífica figura femenina —María José Lemos—, con la cual el protagonista —Jorge Malabia— anhela un reencuentro. El carácter y la personalidad que sugieren los detalles humanos del singular detective privado Tubor, prejuicioso y machista (le dice a Malabia, cuando vigila y descubre a María José acudiendo a una casa de citas, que eso es debido a que son «mujeres», añadiendo después, «como si no fueran a encontrar un pretexto. Perdone, pero nacieron para eso. Para inventar pretextos quiero decir») (p. 372), creo que resulta ser un eje de la narración muy adecuado para el tema en cuestión.

Existencialmente Jorge Malabia, que, como hemos dicho más arriba, quizá en alguna dimensión encarna características propias de Juan Carlos Onetti, abatido y en una actitud de postra-

* ONETTI, JUAN CARLOS: «Presencia», *Cuadernos Hispanoamericanos* (339), septiembre 1978, pp. 369-374.

ción, puesto que para él fundamentalmente «ya no había ni habría Santa María reconstruida ni El Liberal» (p. 369), es un personaje introspectivo y maduro. Lo más significativo en él es su temperamento, que se refleja en la desolación cuando se informa que lo más querido y amado, María José, es, emblemáticamente en el cuento, una desaparecida más de los muy reales y existentes «Guardias Nacionales» que producen «golpes militares», lapidariamente evocados al final de «Presencia».

Es probable que por esto en el cuento se respire el clima de la muerte. Por un lado, toda la estructura de la narración, sus personajes y el desenlace sugieren y tienden a expresar una *perduración* espacio-temporal (deseo radical en todo lo humano), pero, por otro lado, irrumpe en el argumento la *desesperanza* y la *truncación*, cristalizadas en la conciencia de Onetti y reflejadas en el inmanente y cerrado final del cuento. Sólo la sacralización que en algún sentido realiza Jorge Malabia sobre la persona de María José salva provisionalmente la dinámica y la orientación que se desenvuelve en el cuento, pero su inevitable desaparición y su muerte—el silencio y la ausencia definitiva de ella—ponen de relieve en la lectura que todo queda reducido simplemente al vacío, ya que, según Onetti, «todo estaba muerto, incinerado y perdido... sobre la nada» (p. 369).

En el final de la narración se nos abren una serie de perspectivas que son propias e inherentes al cuento, que anteceden naturalmente a ese fin, y que se logran comprender en toda su amplitud, puesto que es desde el término de esta creación literaria donde ella adquiere todo su sentido y perfección. Desde este punto de vista se descubre más en detalle la figura del detective, bebedor y religioso que no cree en Dios, «pero sí en la Santísima Virgen» (p. 371), y se percibe profundamente también la sacral y sexual imagen de María José Lemos. Además, desde esta óptica, se puede decir que Malabia, desesperanzado, parece que ha anticipado el desgraciado fin de ella al recibir el fascículo «Presencia», que trae la noticia de su desaparición. Cabe aquí indicar que este fascículo en la narración envuelve una serie de significados, entre otros, que es el único vínculo del protagonista con los sanmarianos.

La información que Tubor le va entregando a Jorge Malabia sobre María José es el elemento más adecuado para que este último desarrolle unos deseos imaginativos muy vivos sobre su amada compañera. Durante veinte días la vislumbra «ágil» y «burlona», «libre, perfilada y veloz atravesando los paisajes» que juntos caminaron. El reencuentro que Jorge desea con ella queda violentamente roto. Debido a la información que da Tubor referente al engaño y la relación que María José tiene con otro hombre, se provoca en Jorge un desencanto y una decepción que lo impulsan a recordar las vivencias pasadas mantenidas con ella: la relación sexual, el cuerpo y sus actitudes. Toda esta descripción, que adquiere gran relevancia metafórica en Onetti, queda en la conciencia de Malabia absolutamente deshecha cuando Tubor le confiesa en el último minuto, en el aeropuerto de Barajas, que ella «ya no volvió a la biblioteca (donde trabajaba); en la casa no saben de la muchacha. Como se dice: se la tragó el aire» (p. 374). Esta situación permite al protagonista, imperturbable y suavemente, pedirle al otro, como deseando la última imagen de María José, su fotografía de la ficha personal hecha por el detective.

Quizá sólo en la cara retratada de la mujer desaparecida se esconde y aparece en «Presencia»—como en la caja de Pandora—la *esperanza* de Jorge Malabia y el carácter de esta obra de Juan Carlos Onetti.



ONETTI Y LA LITERATURA COMO UN ACTO DE AMOR

(PRESENTACION Y SELECCION DE HUGO J. VERANI)

JUAN Carlos Onetti fue el primer secretario de redacción y director literario del semanario *Marcha*, prestigioso portavoz de inquietudes progresistas, que reunió desde su fundación en 1939, hasta su forzado cierre en 1974, a las personalidades más influyentes del Uruguay y recibió la adhesión de la intelectualidad mundial. En «La Piedra en el Charco», columna semanal que escribiera con el seudónimo de Periquito el Aguador, Onetti se plantea el problema del estancamiento de las letras uruguayas e insiste en la necesidad de renovar el lenguaje y los procedimientos tradicionales de la narrativa; son notas cáusticas que invitaban a la polémica y aspiraban a agitar un ambiente conformista y acartonado, dominado por epígonos del telurismo campero. Consciente de las limitaciones de una narrativa que aún continuaba, hacia 1940, estrechamente vinculada a corrientes estéticas que habían completado su ciclo, sin adaptarse a la nueva sensibilidad, Onetti define su propio contorno generacional a través de su experiencia de lector. La importancia de las no muy numerosas notas críticas que escribe entre 1939 y 1941 reside en que allí formula Onetti su cuestionamiento esencial a la tradición inmediata, animado por el fervor de una nueva relación con la literatura, en una especie de dilatado manifiesto literario, o, más bien, de autoafirmación en cuanto escritor. En ellas, Onetti inicia la lucha contra la mediocridad de la narrativa de la época, aferra-

da a una retórica estancada, y condena la falta de rigor y de dedicación exclusiva del escritor a la literatura; insiste en la necesidad de interiorizar el relato y de renovar formas tradicionales, preservando siempre fidelidad a valores humanos; esboza su credo artístico, las pautas básicas de su arte narrativo que comienza a llevar a la práctica, en esos mismos años, en sus primeras obras de indiscutible valía: *El pozo* (1939), «Un sueño realizado» (1941), *Tierra de nadie* (1941). Constantemente reafirma Onetti la necesidad de asumir la vocación de escritor como una actividad excluyente y como un modo de vida, reclamando al creador una entrega total a la literatura.

Con motivo de haber recibido Onetti el premio Miguel de Cervantes de 1980, de gran resonancia

internacional, hemos seleccionado páginas de *Marcha*, de 1939 a 1941, seguidas de opiniones más recientes, tomadas de entrevistas o notas periodísticas, que revelan la innata autenticidad de Onetti y la fidelidad a sí mismo a través de los decenios. Una amplia selección de notas críticas de Onetti ha sido recogida en *Réquiem por Faulkner* (Montevideo: Arca, 1975); los datos bibliográficos completos de las citas que siguen pueden encontrarse en mi *Onetti: el ritual de la impostura*, recientemente publicado en Caracas por Monte Avila.

«En este comienzo de marcha a la búsqueda de un tiempo aún no perdido, la crónica inicial de esta página que ha de ser de información y crítica semanal, desea subrayar—como señal de la hora—la ostensible depresión literaria que caracteriza los últimos años de la actividad nacional. En otras épocas, que nunca fueron de oro—fuerza es reconocerlo—, jóvenes inquietudes removían el curso de las generaciones, y por lo menos una apariencia de labor colmaba el correr de los días. En la actualidad, sobre los cotidianos escorzos poéticos, síntomas más bien de insuficiencia que de riqueza, las letras siguen destilándose de las antiguas y patinadas plumas. Esto induce a pensar en un país fantástico en que de pronto hubiera desaparecido la juventud y el reloj de la vida siguiera dando siempre una idéntica hora. [...] Es necesario que una ráfaga de atrevimiento, de firme y puro atrevimiento intelectual, cure

y discipline el desgano de las inteligencias nacies y que haya alguien que sepa recoger las lecciones que Ortega y Gasset dictaba a los jóvenes argentinos, con estas palabras de Hegel, que deben grabarse como un lema: "Tened el valor de equivocaros".» *Marcha*, 1 (23 de junio de 1939).

«No hay aún una literatura nuestra, no tenemos un libro donde podamos encontrarnos. Ausencia que puede achacarse al instrumento empleado en la tarea. El lenguaje es, por lo general, un grotesco remedo del que está de uso en España o un calco de la lengua francesa, blanda, brillante y sin espinazo. No tenemos nuestro idioma; por lo menos no es posible leerlo. La creencia de que el idioma platense es el de los autores nativistas resulta ingenua de puro falsa. No se trata de tomar versiones taquigráficas para los diálogos de los personajes. Esto es color local, al uso de turistas que no tenemos. Se trata del lenguaje del escritor; cuando aquel no nace de su tierra, espontáneo e inconfundible, como un fruto del árbol, no es instrumento apto para la expresión total. No hay refinamiento del estilo capaz de suplir esta impotencia ingénita. No debe perderse el tiempo en el problema bizantino de si hay o no un espíritu nuestro. El hecho de que no nos vemos representados en las diversas formas literarias que por aquí se estilán alcanza, para demostrar que algo hay, una manera, un concepto de la vida, una idiosincrasia, una simple esperanza que late escondida, buscando a ciegas la voz que la muestre. Pero acaso esto no llegue a suceder mientras no surja aquí el escritor de veras, el hombre cuyo destino sea escribir, sin sucedáneos ni agregados. Luego de una generación de escritores profesionales —en el buen sentido de la palabra—, de hombres que vivan para su oficio, lo amen y lo dominen, sería tal vez posible producir un tipo de artista que nadie ha querido imitar entre nosotros, que Europa ya tiene y en el cual, felizmente para ella, abunda Norteamérica. El escritor, no hombre de letras, el anti-intelectual. Céline en Francia; Faulkner, Hemingway y tantos otros en USA. Este hombre no sabría nada de nuestra pobre retórica, de nuestros restos tropicales ni de las falsas y trascendentes inquietudes que nos acucian. Es esto, en definitiva, lo que necesita la literatura rioplatense. Una voz que diga simplemente quiénes y qué somos, capaz

de volver la espalda a un pasado artístico irremediamente inútil y aceptar despreocupada el título de bárbara.» *Marcha*, 2 (30 de junio de 1939).

El verdadero escritor debe tener «una ciega, gozosa y absurda fe en el arte, como en una tarea sin sentido explicable, pero que debe ser aceptada virilmente, porque sí, como se acepta el destino». *Marcha*, 6 (28 de julio de 1939).

«Entre tanto, Montevideo no existe. Aunque tenga más doctores, empleados públicos y almaceneros que todo el resto del país, la capital no tendrá vida de veras hasta que nuestros literatos se resuelvan a decirnos cómo y qué es Montevideo y la gente que lo habita. [...] Este mismo momento de la ciudad que estamos viviendo es de una riqueza que pocos sospechan. La llegada al país de razas casi desconocidas hace unos años; la rápida transformación del aspecto de la ciudad, que levanta un rascacielos al lado de una chata casa enrejada; la evolución producida en la mentalidad de los habitantes —en algunos, por lo menos, permitásenos creerlo— después del año 33; todo esto tiene y nos da una manera de ser propia. ¿Por qué irse a buscar los restos de un pasado con el que casi nada tenemos que ver, y cada día menos, fatalmente? Decía Wilde —y esta es una de las frases más inteligentes que se han escrito— que la vida imita al arte. Es necesario que nuestros literatos miren alrededor suyo y hablen de ellos y

su experiencia. Que acepten la tarea de contarnos cómo es el alma de la ciudad. Es indudable que si lo hacen con talento, muy pronto Montevideo y sus pobladores se parecerán de manera asombrosa a lo que ellos escriban.» *Marcha*, 10 (25 de agosto de 1939).

«Hay que insistir sobre esto. ¿Quién hace literatura entre nosotros? Todo el mundo, pero no gente conformada psíquicamente para eso. La escala de valores de un artista no puede ser la misma de la de un catedrático, médico o rentista. El artista tiene por cosas tangibles lo que no existe para los demás, y viceversa. En ese sentido —y en tantos otros que poco nos importan— vivimos la más pavorosa de las decadencias, la más disgustante de las confusiones. Hace años tuvimos a un Roberto de las Carreras, un Herrera y Reissig, un Florencio Sánchez. Aparte de sus obras, las formas de vida de aquella gente eran artísticas. Eran diferentes; no eran burguesas. Estamos en pleno reino de la mediocridad. Entre plumíferos sin fantasía, graves, frondosos, pontificadores con la audacia paralizada. Y no hay esperanzas de salir de esto. Los "nuevos" sólo aspiran a que alguno de los inconvencibles fantasmones que ofician de papas, les diga alguna palabra de elogio acerca de sus poemitas. Y los poemitas han sido facturados, expresamente, para alcanzar ese alto destino. Hay sólo un camino. El que hubo siempre. Que el creador de veras tenga la fuerza de vivir solitario y mire dentro suyo. Que comprenda que no tenemos huellas para seguir, que el camino habrá de hacérselo cada uno, tenaz y alegremente, cortando la sombra del monte y los arbustos enanos.» *Marcha*, 11 (1 de septiembre de 1939).

«Cuando un escritor es algo más que un aficionado, cuando pide a la literatura algo más que los elogios de honrados ciudadanos que son sus amigos, o de burgueses con mentalidad burguesa que lo son del Arte, con mayúsculas, podrá verse obligado por la vida a hacer cualquier clase de cosa, pero seguirá escribiendo. No porque tenga un deber a cumplir consigo mismo, ni una urgente defensa cultural que hacer, ni un apremio ministerial para cobrar. Escribirá porque sí, porque no tendrá más remedio que hacerlo, porque es su vicio, su pasión y su desgracia.» *Marcha*, 19 (27 de octubre de 1939).

«Hay que hacer una literatura uruguaya; hay que usar un len-

guaje nuestro para decir cosas nuestras. Ya no sirve imitar la estética de Fulano, porque Fulano lleva la ventaja de estarla imitando hace diez años y Fulana veinte. Que cada uno busque dentro de sí mismo, que es el único lugar donde puede encontrarse la verdad y todo ese montón de cosas cuya persecución, fracasada siempre, produce la obra de arte. Fuera de nosotros no hay nada, nadie. La literatura es un oficio; es necesario aprenderlo, pero más aún es necesario crearlo. El que no escribe para los amigos o la amada o su honrada familia; el que escribe porque tiene la necesidad de hacerlo, sólo podrá expresarse con una técnica nueva, aún desconocida. Una manera que acaso no alcance totalmente nunca pero que no es la de Zutano ni la de nadie. Es o será la suya. Pero no podrá tomarla de ninguna literatura ni de ningún literato, no podrá ser conquistada fuera de uno mismo. Porque está dentro de cada uno de nosotros; es intransferible, única, como nuestros rostros, nuestro estilo de vida y nuestro drama. Sólo se trata de buscar hacia dentro y no hacia fuera, humildemente, con inocencia y cinismo, seguros de que la verdad tiene que estar en una literatura sin literatura y, sobre todo, que no puede gustar a los que tienen hoy la misión de repartir elogios, consagraciones y premios.» *Marcha*, 28 (30 de diciembre de 1939.)

«Entre los miles y miles de hombres que mueren cada semana en Europa vamos a distinguir hoy el cadáver de uno que murió avejen-

tado, flaco y ciego. Era en vida un irlandés llamado James Joyce y, habiendo contraído una exasperada hambre de divinidad, dio en la flor de buscar a Dios en el caos. Como sus brazos —ni siquiera los suyos— alcanzaban para abarcar un Caos con mayúscula, James Joyce realizó su búsqueda en el alma del hombre, efecto, espejo y causa del "gran torbellino del mundo". ¿Qué hay de su hallazgo? Si el torbellino es el mismísimo Dios, aquel frenético irlandés se salió con la suya. En caso contrario... Pero, en caso contrario, el *Ulises* es el más asombroso mundo que puede crear un hombre. [...] El error de los impacientes enterradores de Joyce está en las consecuencias que quieren sacar de su caso. Recuerdan a Ortega y Gasset cuando afirma que la novela ha muerto y contestan: "Sí; pero la novela en la sociedad capitalista." [...] Y ahora, audazmente, entre esas figuras ilustres nos deslizamos nosotros para decir que lo único muerto es la novela hecha sobre el alma de un individuo. Lo que empezó con el genio de Dostoievski —entre otras cosas— llegó al cenit con Marcel Proust y termina para siempre en este pandemónium de James Joyce sin posible más allá.» *Marcha*, 82 (31 de enero de 1941).

«Es inconcebible que cuentistas y novelistas sigan creyendo que el sol gira alrededor suyo y que el análisis de sus almas exquisitas tenga mucha importancia, aunque el alma sea la de Mr. James Joyce. Nos gustaría atrevernos a decir que el individuo es actualmente una cosa liquidada; pero aparte del temor que nos inspira este tipo de frases, alienta en nosotros otro miedo más inmediato. Sabemos que en este país no hay nadie capaz de comprender que uno haga una afirmación así, desde un punto de vista, desinteresado y objetivo, importándole un modesto y rugoso pepino de que el individuo esté o no liquidado. No lo diremos, pues, nos limitaremos a decir que nosotros no somos hoy una cosa de trascendental importancia y que vosotros tampoco. La individual del escritor se agranda en proporción al cuidado que ponga en desaparecer, en la medida de su papel de intermediario, médium entre la vida y sus lectores.» *Marcha*, 76 (6 de diciembre de 1940).

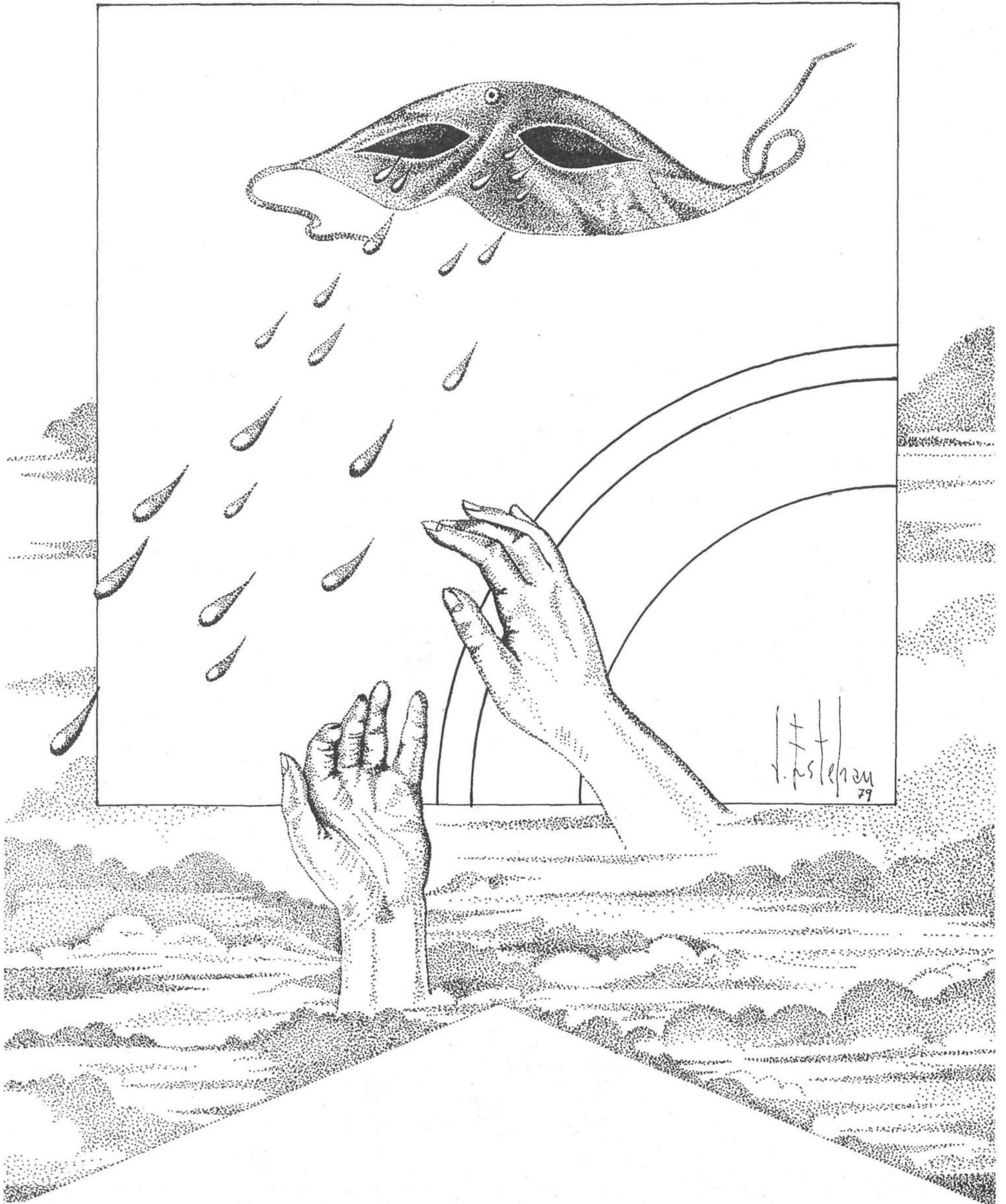
«Respetando los límites de la zona en que me puedo mover sin esfuerzo excesivo, me detengo ahora en lo literario y le propongo, para animar las páginas correspondientes,

hacer una encuesta entre los lectores para determinar si la literatura es o no una forma, un aspecto del arte. Si el voto democrático establece que no, que sólo se trata de un instrumento para hacer la revolución, para llevar el mensaje decisivo a los únicos en verdad desesperados que podrían recogerlo o hacerlo funcionar a 500 pesos cada tomo, pobladores de cantegriles [villas miserias] y próximos habitantes, aceptaré respetuoso la opinión de las mayorías y se pone fin al partido. Pero si, por el contrario, el peso de las urnas proclamara sin discusión la revolucionaria teoría de que sí, la literatura es arte, fundamento desde ahora mi voto jurando por ésta, repitiendo que un tomo —pueden elegir— de Proust importa más que todo lo que se ha escrito por todos los literatos desde 1492 hasta el día de la fecha en estas tierras de América Latina. Y por si no les basta, me guardo el *Ulises* joyceano en la manga.» *Siete Días Ilustrados*, 20-26 de abril de 1970.

«Al leer y releer a Faulkner es forzoso sospechar que su mirada era distinta a la nuestra, al común de los hombres, al común de los escritores. Detenida sobre paisajes, personas, circunstancias, veía algo más que lo percibido por nosotros. [...] Aunque jamás recurra a lo sobrenatural, aunque parezca siempre aferrado a una realidad, nos deja la sensación de que el hombre sólo veía de verdad un mundo propio, introducido sin esfuerzo en los mundos universales y ajenos.» *Mundo Hispánico*, 339 (junio de 1976).

Faulkner «define a lo que entendemos como un artista: un hombre capaz de soportar que la gente —y, para la definición— cuanto más próxima mejor, se vaya al infierno siempre que el olor a carne quemada no le impida continuar realizando su obra. Y un hombre que, en el fondo, en la última profundidad, no dé importancia a su obra. Porque sabe, no puede olvidar —y ésta es su condena y su diferencia— que todo terminará como en este 6 de julio [día de la muerte de Faulkner] que comentamos; o en cualquier otra fecha que alguien se moleste en elegir por nosotros.» *Marcha*, 1115 (13 de julio de 1962).

Faulkner «obtenía en la noche y la soledad, sólo para sí mismo, sus triunfos y sus fracasos. Sabía que lo que llamamos éxito no pasa de una vanidad amañada: amigos, críticos, editores, modas.» *Acción*, 15 de julio de 1962.



«Creo que no hay más compromiso que el que uno acepta tácitamente cuando se pone a trabajar o jugar. Es un compromiso con uno mismo. Se trata siempre de escribir lo mejor que nos sea posible; con total sinceridad, sin pensar nunca en los hipotéticos fulanos que van a leernos. [...] En todo lo que escribí he participado. Sólo los malos escritores creen que tal compromiso debe ser expresamente político.» *Marcha*, 1 de julio de 1966.

«El que pretende dirigirse a la humanidad o es un tramposo o está equivocado. La pretendida comunicación se cumple o no; el autor no es responsable, ella se da o no por añadidura. El que quiera enviar un mensaje —como se ha reiterado tantas veces— que encargue esta tarea a una mensajería.» *El País*, 28 de febrero de 1962.

«El escritor está sometido a su compromiso esencial con la condición humana; sólo que yo creo que el mensaje se tiene adentro y sale. Ahí está Balzac, por ejemplo, pintando una sociedad entera y quizá jamás se propuso hacerlo: lo hizo, simplemente. El medio influye sobre el escritor sin que el escritor pueda siquiera darse cuenta de ello: cada cual lleva al medio dentro de sí.»

«Creo que existe una profunda desolación al partir de la ausencia de Dios. El hombre debe crearse ficciones religiosas. El hombre debe vivir actos religiosos. (debo aclarar que no me refiero exclusivamente a la vivencia de un templo). Fíjese: la pérdida del sentido a causa del alcohol, o a causa de estar escribiendo casi obsesivamente, o el momento en que se hace el amor, son hechos religiosos. La vida religiosa —en el sentido más amplio— es la forma que uno quiera darle a la vida.» *Imagen*, 6 (1-15 de agosto de 1967).

«Porque hay tres cosas que a mí me han sucedido, me suceden, que tienen similitud: una dulce borrachera bien graduada, hacer el amor, ponerme a escribir. Y no se trata de fugas, sino de momentos en que la inconsciencia fluye con increíble intensidad, como no fluye con el resto de las cosas; momentos en que uno participa con todo y abre lo inconsciente, como diría Freud. Aunque se sabe, en general, lo que va a pasar en cada una de esas tres situaciones, en realidad no se sabe lo que va a pasar. Las cosas suceden, simplemente. Cuando uno va a hacer el amor, no se pone a pensar previamente en la técnica que aplicará. Uno va y lo hace y las cosas pasan. Lo mismo al escri-

bir. Uno se sienta con un sentimiento, pero, a partir de ahí, lo que pasa es otra historia. No es la técnica.» *Confirmado*, 9 de noviembre de 1967.

«Entiendo por escritor: el hombre que nació para escribir, el hombre para el cual el ejercicio de la literatura es una forma de vivir, no menos importante que el ejercicio del amor, de la bondad y del odio. Hablo de un hombre que no necesita ni aplausos ni obstáculos. De un hombre que no tiene más remedio que escribir. El ambiente uruguayo impone una saludable selección. Dejarán de escribir los ambiciosos, los vanidosos y los aficionados. Sólo lo harán y lo hacen los escritores de verdad, [...] indiferentes a problemas editoriales, a recompensas económicas, ajenos a todo el fútil barullo que rodea a la literatura, a discusiones, teorías y estéticas, a la "feria de la plaza".» *Acción*, 21 de diciembre de 1956.

«Creemos que la literatura es un arte. Cosa sagrada, en consecuencia; jamás un medio sino un fin. [...] La iglesia, las posiciones políticas o sociales, las fugaces escuelas literarias, son —es indudable— refugios convenientes y apropiados para tantos que probaron, se creyeron, en el remoto tiempo de la adolescencia. Es justo. Que los tullidos usen muletas o cochecitos de tres ruedas.» *Acción*, 24 de octubre de 1963.

«Cuando estoy escribiendo no existe el lector para mí, ni siquiera la posibilidad de que sea leído lo que escriba. En ese momento lo único que tengo es felicidad. Y como creo ya haberlo dicho, para mí escribir es como un acto de amor.» *Plural*, 30 de marzo de 1974.

«Cuando yo me pongo a escribir es la hora de la verdad, y con la verdad no hay cuentos chinos. Acepto que mi literatura sea de esa manera, como la describen, pero no hay ninguna contradicción. Es aquel famoso "distanciamiento" del que hablaba Brecht. Sólo que Brecht lo decía casi como un dogma, y en mí, cuando escribo, no hay ningún dogma. Pienso que la vida es así; si hay ternura sale, si hay posición política sale, quiera o no lo quiera el autor. Pero esas cosas no hay que proponérselas, no hay que tratar de expresarlas: van a aparecer solas, siempre y cuando estén en la vida.» *Plural*, 30 de marzo de 1974.

«Sé que la novela fue desahuciada muchas veces y desde hace muchos años. Pero hay gente, todavía, que siente placer en contar historias y otras que son felices leyéndolas. Pienso que cuando se dice y

escribe que "la novela es un género condenado a morir" lo que se afirma, en el fondo, es la evolución de la novelística. Lo que ocurre normalmente a medida que generación va y generación viene». *Crisis*, 2 (junio de 1973).

«Mucho tememos que el esperanzado y a la vez desesperado afán de renovar la novelística nazca, en muchos casos, de respetables deseos de los escritores que buscan ser distintos y originales. Cuando el mencionado deseo obedece a una necesidad de hallar fórmulas nuevas para la sincera expresión del artista debe ser considerado como cosa sagrada, intangible e inmodificable. Por eso, cumpliendo nuestro leal preaviso, el *Ulises* de James Joyce, una de las escasísimas obras maestras de la literatura de nuestro siglo, vive y seguirá viviendo. Y además, seguirá siendo como dijo Oscar Cargill, una cantera inagotable para todos los que persistimos en el vicio de escribir. Pero cuando no se trata de Joyce, cuando no se trata de *Ulises*, y nos encontramos frente a la tozuda voluntad de complicar las cosas, de complicar la novela mediante fáciles recursos a confusiones cronológicas, a innecesarios entreveros de diálogos y pensamiento, es forzoso que se enfríe nuestra fe en el porvenir de la novela.» *Acción*, 13 de noviembre de 1966.

«La renovación técnica es importante, pero no puede desligarse del contenido... Joyce fue revolucionario en su *Ulises* porque su libro no podía haberse escrito de otra forma. Aquello era una renovación sincera, y no lo que hacen los escritores que se limitan a utilizar nuevas técnicas sin que éstas respondan al contenido.» *La Vanguardia Española*, noviembre de 1973.

«Con respecto a Faulkner, lo que todos ven como una complicación técnica, la diversificación del relato, es una necesidad, es la única manera de narrar.» *Siete días ilustrados*, 20-26 de abril de 1970.

«Si un autor considera que está experimentando tiene el deber de guardar el manuscrito en un cajón, en una buhardilla o entre los pentagramas que hacen pila junto al piano. Si un laboratorio está experimentando con un producto que podría ser milagroso (curar la leucemia, vacunar contra el resfriado) no lo vende a las droguerías mientras no esté seguro que el remedio atravesó todas las pruebas, los optimismos y los errores. Pero entonces ya no piensa ni habla de experimento. Sabe que la novedad es cosa cierta. Lo mismo debe ocurrir



con el novelista. No debe publicar azarosamente libros "experimentales" que pueden triunfar o pueden disgustar y aburrir. Que lo haga cuando él mismo esté seguro de haber escrito algo nuevo y valioso.

Entonces sí; entonces carecen de importancia los ataques y las incomprendiones. Porque es frecuente —y crece— el número de obras que fueron pensadas y planeadas para ser originales, distintas y sorprendentes. Olvidan los autores que ya no es fácil asombrar al burgués. El lector está curado de espantos. El lector, hablamos de narrativa, sólo se conmueve ante el talento cuando lo siente sincero. Estamos de acuerdo: la literatura es un juego; pero no divierte, no llega a ser otra vida cuando las cartas están marcadas o alguien cargó los dados.» *Mundo Hispánico*, 338 (mayo de 1976).

«Creo que los novelistas como Robbe-Grillet trabajan la literatura como una disciplina de laboratorio y en un sentido totalmente intelectual tratando de hacer una novela objetiva, casi fotográfica. Lo curioso está en que por esa vía de un supuesto objetivismo tan sólo han llegado a un casi completo subjetivismo. Han hecho de la técnica lo más importante y es necesario tener claro que la técnica es tan sólo un instrumento del cual debe hacerse el mejor uso, sin llegar a convertirlo en el asunto central de la creación. [...] Por el camino de la exageración técnica se llega a una incomunicación y pienso que el escritor debe fundamentalmente comunicarse con el resto de los hombres. De lo contrario su obra pierde el verdadero sentido.» *Imagen*, 6 (1-15 de agosto de 1967).

«Es muy curioso lo que sucede ahora con los escritores hispanoamericanos. El noventa por ciento de los que interesan son de izquierda y hay que suponer que abogan por una mayor comunicación entre escritor y lector; sin embargo, con ese absurdo abuso de las técnicas están haciendo —o hay peligro de que hagan— una literatura de incomunicación.» *Confirmado*, 9 de noviembre de 1967.

«Por información directa sé que, por ejemplo, Cortázar, Vargas Llosa, García Márquez, se imponen una disciplina de trabajo, tantas horas al día, pase lo que pase, se fracase o no. Esto no es una crítica, apenas una tenue manifestación de envidia. Pero yo no puedo. Falta de carácter o falta de la fe necesaria para hacer sacrificios. Me digo, un suponer, que Dostoievski escribió veinte novelas. No tenemos la veintiuna, que no pasó de proyecto, plan, apuntes, borradores y reflexiones. Y esta ausencia, ¿qué importancia tiene? El Sol se empecina en continuar apareciendo por el Este. Por otra parte, siempre me abandoné a lo que saliera. Dios o la vida se encargan de mí y yo acepto. Cuando llega el ataque, y sólo he podido sospechar vagamente el porqué, escribo horas, días, me extenuo y termino el cuento o el capítulo. Nunca sé, después, si volveré a escribir; siempre supongo que sí.» *La novia robada* (Buenos Aires: Siglo XXI, 1973).

«Yo escribo por ataques: a veces me paso meses y meses y no se me ocurre nada, pero siempre sé que va a volver, que siempre volverá. Y vuelve: en el momento más inesperado, el tema llega y lo domina a uno. Cuando uno se pone a buscar el tema, como hacen algunos que no quisiera nombrar, pensando que está bien escribir esto y mal esto otro, entonces uno no es un artista. Podrá ser un correcto escritor, pero no un artista.» *Marcha*, 1091 (12 de enero de 1962).

«Como dijo alguien cuyo nombre lamentablemente no recuerdo, los escritores se dividen en dos grandes categorías: los que quieren llegar a ser escritores y los que quieren escribir. Basta leer algunas de sus páginas para clasificarlos sin error. A los primeros les aconsejaría apurarse porque según mi amigo Lord Keynes —uno de los estilistas que más admiro— un boom se caracteriza por su breve duración relativa. Los segundos no necesitan ningún consejo.» *Ercilla*, 1784 (29 de agosto-12 de septiembre de 1969).

DESTACAMOS EL NOMBRE DE...

VICENTE HUICI

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

SEIS POEMAS

PALABRA VARADA

Se me ha quedado la palabra varada
buscando tu calor
en el frío de las sábanas cremosas,
pellizcando el colchón en remolino,
levantando al cielo la almohada pasajera,
por saber si te hallabas escondida, [rosado
si te habías reducido a un punto pequeño y
para no molestarme en el sueño inestable,
o si yo mismo te había devorado
en un ataque de ira nocturna.

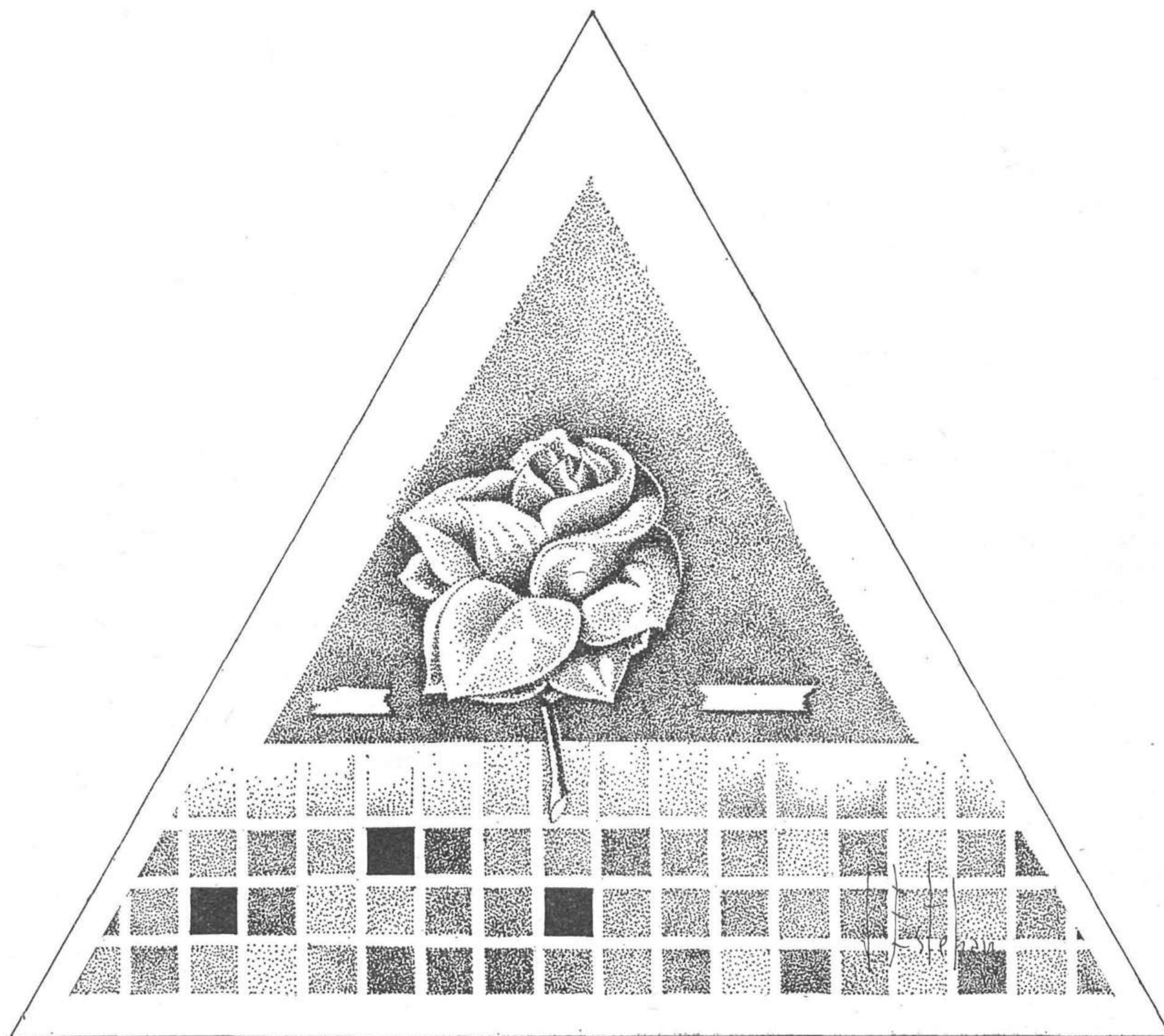
Se me ha quedado la palabra varada
cuando he palpado debajo de la cama
en forma de serpiente despistada,
cuando he hurgado asustando a las polillas
entre todos mis libros y papeles,
entre los prospectos diversos,
cuando he revuelto acompañado de dos
[grandes tigres
mesas, sillas, flexos, cojines, ceniceros, plan-
y no te he encontrado. [tas, pastillitas,

Se me ha quedado la palabra varada
cuando me he vuelto hacia el lecho,
pensando que alguien me miraba
en la reluciente mañana,
y he visto a la soledad cucarme el ojo,
invitándome a un coito largo y lascivo.

TU Y YO

Porque tu palabra ha saltado a mi lengua,
porque tu mano ha tocado dentro de mi piel,
porque tu mirada ha ahondado en mis pu-
[pilas expectantes,
porque tu risa ha llenado la cárcava
de mi aliento fatigado, [de lo común,
porque tus pechos han repiqueteado al son
porque nuestros pasos han deambulado
por piedras de la misma senda,
porque tu nombre es tuyo [el mío,
y sin embargo me suena tan próximo como
porque has aunado a mi soledad la tuya
y las dos han alterado el tiempo del silencio,
porque nos esperábamos en la sombra
de una historia por hacer,
bajo un árbol de caminos que son distintos
en una misma dirección.

Porque tu cuerpo se ha estirado junto al mío
con familiaridad de años, [miento.
abriendo un hueco caliente en mi pensa-



QUEDA LO UNICO

Que sólo nos queda la lengua blanca y trai-
de tantas palabras dichas Idora
que fueron mentiras y pudieron ser verdad,
pero nos queda la lengua.

Que sólo nos queda la mirada redonda y
de tanto querer ver [palpitante
en la noche continua y presurosa,
pero nos queda la mirada.

Que sólo nos queda la voz oída flácida y
de tanto apartar pequeñas frases Idistante
buscando otras, pretendidamente mejores,
pero nos queda la voz oída.

Que sólo nos queda la mano dolorida y terca
de tanto acariciar en vano
y coger, y matar, y apresar, y ahogar,
pero nos queda la mano.

Que sólo nos queda el pie corto y triste
de tanto caminar por la vereda sinuosa
del guijarro y la bala dirigida,
pero nos queda el pie.

Que sólo nos queda, en fin,
el labio desgastado
de tanto aspirar amores imprevistos,
pero nos queda el labio.

Y nos queda la lengua
y nos queda la mirada,
y la voz oída, y la mano, el pie y el labio.
¿Qué más queréis que nos quede
si es lo único que no nos han quitado?



TODAVIA

Todavía somos capaces
de unir el aliento
entre las palabras lejanas.

Y por eso recorreremos
con dedos inquietos
todos los recovecos angostos
de ese valle caliente
que dejaron nuestros cuerpos.
Y por eso aspiramos
una y otra vez
el aire de tinieblas extrañas,
recogiendo en un huracán de bolsillo
el viento definitivamente asustado
de nuestras voces.
Y por eso miramos
y volvemos a mirar
en todos los espejos empañados,
echando en un capazo de miel
la mayor parte
de nuestras sonrisas comunes.
Y por eso nos restregamos la piel toda
en carrera de cervatillo
de vértebras ágiles,
en el ansia de unir sin prudencia
todos nuestros besos,
en una lana de punto vigoroso.

Todavía somos capaces
de unir el aliento
entre las palabras lejanas
y por eso
escribimos día y noche,
en el volcán sin tregua ni alto,
hasta el final
de lo que se ha de decir.

DE NUEVO

Retornar al principio
una vez más.
Para encontrar la mirada cristalizada,
para aunar al pensamiento la piedra y el
Imusgo,
para trepar de nuevo al monte de la nos-
para asestar un fuerte golpe Italgia,
a la última falsa invitación,
para estar aquí
de nuevo,
con todos vosotros.

A LOS CLAUDICANTES, FRATERNALMENTE

(Fragmento)

No brilla en vuestras pupilas
el rayo estrecho y concentrado
de la aventura inacabada,
ni la mano tensa en la roca,
ni el sudor en fuente,
ni el labio de sed y agrio.
Sois ya de la oscuridad intemporal del equi-
del amanecer neutralizado, Ilibrio,
miembros afamados de la secta de los justos,
blancas ovejas del rebaño amado,
Licenciados en Sensiblería y Letras,
Doctores en desechos humanos.

Formáis parte al fin de la eterna oscuridad,
agradables raíces habéis echado,
abono de tierno amor y agua de cardo,
encima un mar de tierra,
y por la tierra, amigos, nosotros pasamos.

DESTACAMOS EL NOMBRE DE...

MARIA JOSE ANDREO GALLEGO

IRONIAS MORTALES

¡QUE difícil resulta decidirte a morir cuando llevas a un hijo dentro de tu vientre! Si mi cuerpo no estuviese preñado y lleno de fruto a medio madurar, quizá hubiese cortado ya mis venas. O quizá no. ¡Cuesta tanto trabajo morir, de todas formas! Lo mejor sería que la muerte te llegase durmiendo, sin que te dieras cuenta, de puntillas, así ya no habría forma de echarse atrás, porque ni siquiera una misma sabría que iba a morir. Pero de la otra forma resulta casi imposible. Dicen que los suicidas son cobardes, que no son capaces de afrontar la vida con todos sus problemas, pero yo pienso lo contrario: es más fácil vivir que morir, porque para elegir el camino de la vida tienes algo que te ayuda, algo inmanente al ser humano: su instinto de conservación; en cambio, para morir, sólo cuentas con tu desesperación y tu valor a la hora de convertirte en verdugo de ti mismo.

Creo que soy una cobarde, por eso pienso que me resulta muy difícil matarme, aunque lo esté deseando con toda mi alma. Y si

no tengo valor para eso, imagínense cómo voy a ser capaz de segar la vida a este ser indefenso que aguarda a que llegue su hora para nacer.

No soy capaz, lo confieso. Ahora está dando patadas, se mueve como un pez, noto cómo agita piernas y brazos, debe ser que me quiere consolar. También puede ser que proteste por estar condenado a nacer, quizá se rebela de esta forma sorda y brutal, atormentado por la certeza de no poder gritar. Quizá se reuerce de dolor ante la impotencia de no querer nacer y no tener más remedio que hacerlo.

Pero, en el fondo, también él se resiste a morir. Su intento más serio fue hace cuatro meses, pero los médicos no le dejaron y le agarraron a mi vientre por medio de pastillas e inyecciones, cuando tuvo aquella amenaza de aborto; yo misma lo sujeté con mi reposo de mes y medio. ¿Te acuerdas, mi amor? Yo sé que tú no querías este hijo, y nunca he comprendido por qué, sólo sé que me atormentabas día y noche, sembrando en mi cabeza la idea de un «accidente» que

acabase con la vida que tú mismo engendraste. Y, fíjate lo que son las cosas, casi estuviste a punto de lograr tu propósito, parece como si el niño te hubiese escuchado, como si hubiese intentado matarse para no ser una carga, pero yo no le dejé. Sí, quizá él también quiso morir, pero en cuanto le ayudamos un poco, siguió viviendo. Lo mismo que yo. Basta con encontrar una razón, por pequeña que ésta sea, para quedar automáticamente convencidos de que, en realidad, es mejor vivir. Y no hay nada ni nadie capaz de defendernos contra este poderoso instinto; al menos, nada ni nadie a mi alcance. Debería obligarse a todos los suicidas del mundo a escribir una carta explicando de dónde sacaron el valor suficiente para lograr escapar, así podría yo saber qué es lo que hace falta para vencer el temblor de una mano a la hora de cortar unas venas.

Y yo no creo que sea el miedo al dolor físico lo que me detiene. Después de todo, si se actúa con suficiente rapidez, todo sería cuestión de segundos; después bastaría esperar, mirando cómo

brotan este brebaje rojo y caliente, que mana de la herida manchándolo todo. No, lo que me detiene no es eso.

¿Quizá mi hijo? Puede ser. Yo siempre he sido contraria al aborto, pienso que nadie tiene derecho a acabar con la vida de otra persona. Pero, pensándolo bien, ¿quién tiene derecho a dar la vida a otra persona? Tanto lo uno como lo otro se me antoja igualmente lleno de responsabilidad, aunque nadie haya demostrado hasta ahora que lo segundo pueda ser punible. Decididamente, aunque reconozco que mi hijo es un grave obstáculo a mi deseo, pienso que en mi desesperación sería capaz de vencerlo. Que Dios me perdone, pero creo que de todos modos él no sufriría demasiado, e incluso puede ser que ni siquiera se diese cuenta, ¿quién sabe!

Sea lo que sea, tengo que decidir pronto. El agua del baño se está enfriando, y eso sí que no lo soporto. Yo, que soy una mujer muy clásica, siento predilección por un suicidio tradicional, sumergida en un baño de espuma y utilizando una cuchilla. Me avergüenza confesarlo, pero he estado a punto de decir: una cuchilla de doble filo. ¡Resulta curioso comprobar cómo la sociedad de consumo llega a estar presente en cualquier acto de la vida! Incluso en un momento tan trascendental como éste, nadie se escapa a la publicidad, al consumismo. ¡Con lo hermoso que sería disponer de un arma etérea para acabar con una vida que, en cierto modo, es también etérea! Claro que, a este paso, me parece que más bien voy a no-suicidarme de manera tradicional, porque la verdad es que se me están pasando las ganas de morir. Después de todo, no soy la primera mujer abandonada por su amante, y la verdad es que, pensándolo bien, me lo he buscado yo misma. Pero es que tampoco hay derecho, hombre. El, cada vez que viene a verme, o, mejor dicho, cada vez que venía, me contaba alguna travesura de sus hijos,

que si Luisito ha hecho esto, que si Ana le ha dicho lo otro... Y yo, ¿qué? ¿Acaso no tengo yo derecho a tener un hijo suyo? Sin embargo, él no lo entiende, no lo ha entendido nunca. El sólo veía en mi embarazo una amenaza, un arma en mi mano que en cualquier momento podría volverse contra él.

¡Qué ridículo eres, amor mío! Sabes que siempre he aceptado el segundo papel en tu vida, por respeto a tus hijos. Me he conformado con verte de vez en cuando, a escondidas, sin pedirte nada, y cuando, a pesar tuyo, me has dado algo más que falsas promesas, creíste que yo sería capaz de utilizar a nuestro hijo en contra tuya, destruyendo el perfecto triángulo que tenías montado. No, mi pobre amor, si yo he deseado este hijo, si me he negado a matarle aun sabiendo que te iba a perder si no lo hacía, no ha sido por destruir tu cómoda vida, sino por salvar la mía, que de todos modos estaba condenada a la soledad, más tarde o más temprano.

El caso es que estoy aquí, teorizando, sin atreverme a dar el paso fatal. Porque, analizando fríamente la cuestión, la verdad es que lo que me llena de terror es la otra vida. Yo no sé si habrá o no una segunda vida, pero, ¿y si la hay? ¿Y si es verdad que el suicidio es pecado y que los pecadores están condenados a sufrir eternos tormentos? Esa debe ser la última y auténtica razón por la cual no me atrevo aún a matarme.

Y sin embargo, mi muñeca resulta atractiva, con sus venas azules a flor de piel, como ríos que esperan impacientes para mostrar su contenido. La hoja también espera demostrarme su calidad; incluso su filo resulta suave al abrazarse a mi piel.

Voy a probar un poco. Después de todo, si tengo cuidado, no hay peligro, por un pequeño corte no creo que me vaya a pasar nada. Dejo salir un poco de sangre, la contemplo un ratito, me la chupo igual que cuando me pincho con la aguja de coser,

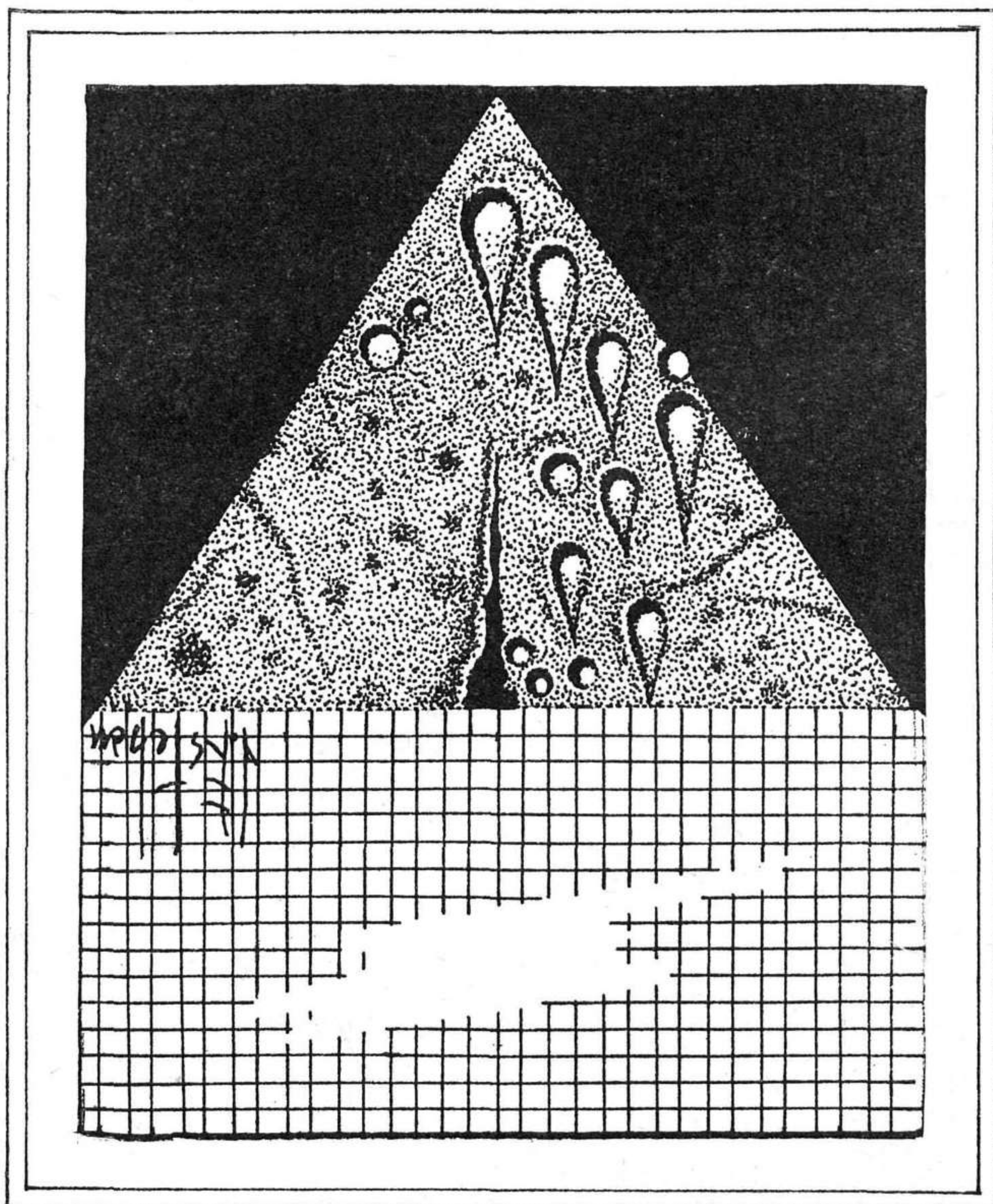
y me pongo un esparadrapo. Cogeré la cuchilla, así de pico, no vaya a ser que me lastime de verdad, sin haber decidido todavía si en realidad merece la pena morir. Lo mejor será apoyar el filo contra esta vena pequeña, cerrar los ojos y presionar rápidamente. Ya está. No me ha dolido casi nada. La sangre se empuja al salir, parece que tiene prisa por escapar de la cárcel donde ha estado encerrada durante veinticinco años. Tiene un color fascinante, nunca había visto un rojo igual. Es algo indefinible lo que siento, la sangre caliente se resbala lamiéndome los dedos con una suavidad increíble, mis uñas hacen de trampolín desde el cual las gotas resbalan sobre el agua del baño, tiñendo la espuma de un hermoso color diluido.

No creo que me haya cortado demasiado, al menos eso espero. Aunque, en realidad, no estoy segura de nada. Sólo sé que aquí se está muy bien, el agua ya no está tan fría y siento en mi cabeza una vaga nubosidad extremadamente agradable, pienso frases de algodón y todo es suave.

Ya no me importa nada. Me siento bien. Recuerdo la primera vez que te vi, mi amor, en la playa. Eras completamente rojo, tu cabeza, tus manos, tus piernas, todo tu cuerpo despedía destellos rojos. Te acercabas a mí dándole patadas al agua, eso es bueno para los músculos, decías. Después me di cuenta de que tenías la piel morena, los brazos morenos, el pelo oscuro, el bañador negro, y no supe explicarme el cambio. Porque yo no te vi negro, sino despidiendo rojo por todos tus poros. Quizá fue porque mi color favorito es el rojo y tú fuiste desde aquel día mi hombre favorito. Mi color favorito es el rojo, tú eres mi hombre favorito, luego tú eres rojo. Falso pero verdad (No sé bien lo que digo, me siento un poco borracha).

Mi sangre también es roja, mírala cómo sale. También tú te encontrabas dentro de mí y te dejé

escapar, pero no fui yo quien cortó el lazo que nos unía. Te fuiste dejándome media vida tuya agarrada a mi vientre, una vida con pies rojos, manos rojas, cuerpo rojo, una vida que se rebela contra mí dándome puñetazos, patadas, arañazos. O quizá estoy exagerando las cosas, al fin y al cabo lo más seguro es que esta criatura no tenga uñas todavía. A ver si me acuerdo: «...Sexto mes: el mes de los músculos. Su hijo desarrolla y ejercita los músculos durante este tiempo...» Pero la revista no ponía nada sobre las uñas...



Bueno, el caso es que me hace daño con tanto retorcerse; me molesta, ahora que me siento tan relajada dentro de mi bañera. Siento cómo mi mente flota, caminando sobre la bruma. Te preguntarás si quiero que vuelvas. Pues no lo sé, te lo aseguro. Te voy a confesar una cosa, ahora que no puedes escucharme: hace un rato estaba desesperada, quería incluso suicidarme. ¿No te parece gracioso? ¡Matarme yo, con lo bien que me encuentro ahora! El que se mata será porque no ha sido capaz de encontrar la felicidad, el equilibrio, como yo lo voy encontrando segundo a segundo. No comprendo a los suicidas, pero tampoco los condeno. ¿Es así o no es así? No sé. Simplemente me da igual, no tengo ganas de preocuparme por nada. Mejor dicho, no creo que haya nada capaz de preocuparme, ni siquiera nuestro hijo, que ya se ha callado, ni siquiera tú, ni siquiera yo.

Estoy dando vueltas por el espacio, mi cuerpo no pesa. Me gustaría contemplar la sangre otro rato, antes de salir del baño, pero no puedo mover la cabeza, pesa demasiado poco como para acertar con el punto justo en que habría de depositarla. Mis manos abiertas sienten cómo el agua se agarra a ellas, introduciéndose por los poros hasta llegar a los huesos, estoy llena de agua-aire, mi cuerpo es una enorme galería repleta de viaductos por los que caminan el agua y el aire, lo exploran todo, se cuelan en todos los orificios, sin hacer ruido, callando, como pequeños fantasmas que quieren conocer su nueva morada, temeroso de que algún desconocido inquilino se niegue a desalojar para dejarles paso, pero ya no quedan inquilinos, todos los habitantes rojos han desertado de mi cuerpo, han comprendido al fin que ésta no es su casa, no estoy preñada de carne, estoy preñada de luz, porque toda yo soy luz. Tengo mucho sueño, me estoy durmiendo, pero no apagadme, me da miedo la oscuridad...

JUAN DE DIOS RUIZ COPETE, ENTRE LA ACADEMIA Y EL CAMPO

ANTONIO HERNANDEZ

Si se es, como escribiera García Márquez, del sitio en donde tiene uno enterrado sus muertos, Juan de Dios Ruiz Copete es de Arcos. Tal vez, en su caso, no haya que llegar a argumento tan discutible o a opinión tan extrema porque, si Juan de Dios no nació en mi pueblo de cales acumuladas y piedras medievales, en él se deslumbró su infancia y tuvo su adolescencia la embriaguez que no abandona. De todas maneras, Prado del Rey, su villa gentilicia, es un agarrón de la sierra gaditana por donde Arcos prolonga su vuelo de águila reina del paisaje y de Ave Fénix de la literatura comarcal, a cuyo impulso se acoge cualquier ala naciente en el contorno. Como en el caso de la luna, que brilla en todas partes, el rayo se concentra más intenso allí donde se mece el fulgor de los enamorados. Pero al margen de deducciones y retóricas para arri-mar el ascua a la sardina del orquillo, si primero se nace a la vida, dicho nacimiento no es más que una vigilia hacia la aurora de la vocación. Y si a los siete años Juan de Dios Ruiz Copete no hubiera arribado a Arcos, ahora sería un labrador sentencioso o un abogado con vagas y desordenadas lecturas literarias que repetir en la holganza pastueña del casino local.

ASI QUE PASEN
MUCHOS AÑOS

Eso que se ha dado en llamar con vehemencia y precipitación la escuela literaria de Arcos puede no ser más que un producto barato y provinciano, una lavativa de botica añeja o un motivo más para turistas, que unir a las postales de don Víctor Marín, el farmacéutico arcense, cultísimo, especie de Baroja local en fotos coloreadas de campanarios, castillos y callejas. Puede que sólo sea el apellido apresurado de varias conformaciones literarias o de distintos talentos personales abocados a las letras. Pero basta con que en el contenido heterogéneo de su cajita mágica se encuentren nombres como los de Julio Mariscal, los Cuevas, los Murciano, Antonio Luis Baena, Velázquez o Ruiz Copete para que no podamos resistirnos a la idea de buscar una partera socrática o, al menos, un nombre impulsor. Y si tenemos en cuenta que la mayoría de los nombres citados ven crecerle a su pájaro el trino sobre los primeros años cincuenta, el *eureka* jubiloso no ofrece dudas: don Higinio Capote. Allí, en su casa con balconada generosa y saludable a la sierra, a la hendidura de los Caños Verdes,

el antiguo barrio de Zájar o al imperio hacendoso del Cañuelo, nació Ruiz Copete a su vocación y «la pena entró en su pecho para brotar redonda por los ojos.» Arcos, y la mayoría de los pueblos andaluces de la época, aunque en las buenas familias letradas se mantenía el tufillo del guiso valeriano, o alarconiano, sazonado con la salsa medio foránea de Fernán Caballero, se debatía en la mayor de las adversidades académicas sin ni siquiera un Instituto de Enseñanza Media que llevarse a su aureola de pueblo eximio. Ni que decir tiene que, fallando esa base, todo lo que produjera de positivo era milagroso. Pero en el caso de Ruiz Copete, el milagro tenía el nombre apuntado. En su casa, más que de arcilla y cal, de papel tomado por la imprenta, don Higinio Capote le enseñó la aglutinante dinámica del verbo lío, del verbo eimí, del aoristo, el alfa y el omega, signos donde se guardaban, como impolutos, las plantas de Ulises y el espíritu de Homero, que es como decir la primera puerta de la poesía de Occidente. Por ella entró Ruiz Capote a la literatura, cuando don Higinio, marginando los rigores de la gramática griega, le habló de los poetas helénicos, de Hölderlin y Rilke, de sus amigos Luis



Cernuda, Pedro Salinas y Jorge Guillén.

Con un padrino de tronío, fue el bautizo de oro. Como la prosa de Juan de Dios con el tiempo.

EL GRUPO ALCARAVAN

Con aquel patriarca polifacético —aparte de profesor de Literatura en Jerez y Sevilla fue músico y arqueólogo— las vías de conocimiento más actualizadas y europeas quedaron a disposición de un grupo de jóvenes sensibles, tocados por el duende compadre y esquivo a la vez de la creación. Julio Mariscal, según cuenta Juan de Dios, ya destacaba como poeta decantado en estilo propio y conocimientos superiores, como capitán a cuya voz inapelable pero no demasiado marcial respondía la tropa con su aceptación segura. De él, contagiado por su estancia en Cádiz, donde al cumplir el servicio militar pudo tomar contacto con los componentes del grupo Platero, surgió la idea de una publicación escaparate a la que puso el nombre de aire y plumas: Alcaraván. La gente campera de Arcos, con la naturalidad llana y propia de su medio, dan cera al refrán para que arda el vuelo rápidamente: «Alcaraván cogí, alcaraván maté.» Así tenía que entenderlo Julio, nada ligado por mucho tiempo a empresas poco menos que multitudinarias, y, pronto, dejó aquella pajari- ta de papel con alas de sonetos y rimas, en otras manos más persistentes. De todas formas, el grupo quedará para la historia chica compuesto por su inventor, los Murciano, Antonio Luis Baena, Cristóbal Romero, Juan de Dios y su íntimo amigo Manolo Capote, todos ellos en la frontera doctoral de don Higinio Capote Porrúa y la ya proclamada profesionalidad de los hermanos Cuevas. De aquella historia peripatética y pequeño-burguesa quedaron unos poemas juveniles para la arqueología de los años posbélicos, unos luchadores dignos, un montón de premios, un glorioso poeta a reivindicar y uno de los

mejores ensayistas andaluces de los últimos cuarenta años: Juan de Dios Ruiz Copete.

ANDALUZ HASTA LAS TRANCAS

Cuando se lo digo a quemarropa, Juan de Dios me mira como quien nunca rompió un plato. «Yo no soy quien...» Igual que al decirle que iba a escribir sobre él para esta revista: «Entre esas personas tan importantes...» Me gustaría que ustedes pudieran oír hablar a este andaluz entre las aulagas del Prado del Rey gaditano y la Academia Sevillana de Buenas Letras; a este andaluz del ceceo por cuyas fricativas y linguodentales vastas cobran su definición más silvestres las biznagas, la cardinalidad de la rosa y el céreo remate cumbre del jaramago. Que lo pudieran oír en el foro como a otro Adriano del Sur: con el acento del espíritu. Porque, como en el caso de Adriano, tras la risa hortera por su *agrestius pronuncians* vendría la mimesis, el contagio o la envidia. Que ustedes lo oyeran decir desde sus ojos vivos parapetados tras las gafas, su calva de senador romano, su humildad de hombre rico en latines, pero con su fonética de aperador, que «la condición creadora de un pueblo se instala primeramente y en una gran medida en su expresión: una expresión, en este caso, entre popular y barroca, o barrocamente popular, que en esta aleación radica su esencialidad. Del pueblo, en cuyo hondón más íntimo late un evidente sentido filosófico de la vida, una metafísica en su acepción más profunda, extrae el escritor su pasión por el lenguaje». O cómo cuenta por su pico de pájaro campechano, puliéndola para su pluma de ave cosmopolita, una anécdota cualquiera, acaso tímido, más divertido, sobre los miembros del grupo Alcaraván: «Nuestros poemas de la semana los sometíamos a votación... Cierta vez nos pusimos de acuerdo Manolo Capote y yo y les largamos un poema de *Espadas como labios*. El veredicto fue rotundo: no.» De ese barroquismo popular, de ese realis-

mo picaresco, nació la trampa. De casta le viene al galgo y, sobre todo, cuando en *La vida y otros cuentos*, su primer libro, escribe con sangre sobre folios de tierra como si escucháramos al campesino de Arcos que grabó sobre el aire aquello de «ahora, cuando brote del suelo la lengüilla de pájaro del trigo...»

En el Juan de Dios de Arcos estaba la simiente, sabia y popular, arraigada. Había que buscarle abono. Y él quiso que fuera universitario.

NO HUBO SENDA DE ROSAS

He dicho a conciencia que él quiso que fuera universitario, porque su familia de prestigiosos agricultores sufrió un severo revés en su economía, precisamente cuando Juan de Dios acababa su bachillerato y la suerte crispada le dio dos opciones bien distintas, condicionantes de su vocación de estudio y de su obligación de hombre: echarle un peso insostenible a su familia o quitarle otros de encima. Y Juan de Dios, su dignidad dibujada en el rostro como una palabra de honor indesviable, resolvió la dicotomía de elegir entre sus deseos y sus deberes colocándose en un banco, hasta que, una vez resuelta la crisis, pudo acceder a la Universidad. Por aquellas fechas creo que andaban por allí estudiando, más que leyes, la forma de no estudiar, Aquilino Duque y Antonio Gala. Pero lo que son las cosas: Duque, izquierdoso; Gala, monárquico. Si en las suelas de nuestros zapatos de infancia y en las sandalias de adolescencia está escrita nuestra posterior y definitiva patria lingüística, está claro que no sucede lo mismo con nuestra ideología.

POR EL ENSAYO HACIA ANDALUCIA

Aunque las primeras iluminaciones de Juan de Dios llegaron por el verso, pronto tiró por el lado de

la crítica. Acogiéndose a la manifestación de Michel Butor, pensó que toda crítica es invención e, indagando en Guillermo de Torre, concluyó en que cuando se identifica amorosamente con su tema puede elevarse, desde su primitiva zona especuladora, a un plano creativo. Tangentes al desgarramiento o la desazón del verso, el placer y el enriquecimiento que produce la obra ajena se unieron a la certidumbre de no hallar en España una crítica metodológica, y quien iba para poeta se dio a una forma de creación que, como he leído en alguna parte de su obra, también puede ser la más exigente, válida y meridiana de hacer una literatura. Desde dichas convicciones, volcó su perspicacia en una zona concreta, la literatura andaluza, por razones operativas y porque, para Juan de Dios, hay determinantes o coordenadas demostrables, desde su creencia que la meridionalidad imprime carácter. Esa máquina de imaginar que llamamos crítica tiene su mejor arma en la interpretación. Ya lo dijo Pedro Salinas: «Lo que yo no acerté, otros me lo acertaron.» O sea que, como dice don Marcelino Menéndez y Pelayo en *Orígenes de la novela*, la crítica literaria nada tiene de ciencia exacta, opinión que no pretende excluir una obligada sistemática de abordaje rigurosa, una planificación del estudio y una evaluación de los presupuestos históricos antecedentes, que es, como primera medida, lo que hace Juan de Dios en cada uno de sus libros más importantes: *Poetas de Sevilla* (1971) e *Introducción y proceso a la nueva narrativa andaluza* (1976).

Cuando me enfrento a la valoración de un personaje acude a mi cabeza una cita de Oscar Wilde que el mismo Juan de Dios coloca al frente de uno de sus libros: «Sólo podemos ser imparciales con aquello que no nos interesa.» ¿Cómo voy a ser parcial con él si la honradez, la finura de manos artesanas y la elegancia de un cerebro, más que lleno, bien hecho, son sus poderes y esas características son las que más me interesan en una persona, aparte del sentido

del humor? Acaso no me gusten demasiado su discreción excesiva, su conservadurismo vital o sus moderaciones que no le impiden sinceridades, tomarse cuatro copas si voy a verlo o declararse políticamente liberal, en lo que el término asume de respeto a otras definiciones o actitudes. Pero en conjunto, que es eso positivo o negativo que asoma como un fantasma con trazas de humano si se recuerda o se evalúa a alguien, entre mis amigos escritores Juan de Dios Ruiz Copete tiene un altar. Un altar en el que cada día lo veo celebrando el rito profundo de consagrar el verbo de sus generosidades.

ARCOS CON PLAYA
AL FONDO

Pero este verano lo he visto lejos de sus libros, de sus colaboraciones de ABC, de sus cosas de la Caja de Ahorros y de la charla incesante de Ortiz de Lanzagorta. Frente al azul nervioso de la mar atlántica de Cádiz, como un mayoral que se hubiera olvidado el cañero o como un aperador de cortijo a quien ni siquiera la ausencia de su gorra pudiese traicionar su condición de hombre de campo que entiende, sabe muchísimo de letras y, además, es de la opinión... Porque —cosa rara— también Juan de Dios tiene amigos, a uno de los cuales —por más señas académico— le dijo un día desde su voz de trochas y desde su costumbre popular: «Bueno. Pues de ahora en adelante cada uno por su carril.» Así de natural. Y de contundente.

A mí me dijo que a ver si íbamos una tarde a Arcos, que llevaba aquel pueblo demasiado dentro de sus ojos como para no verlo durante muchos días. Que, aparte de familiares, él tiene allí enterrado a otros muertos suyos. Y yo me acordé de quien no conocí, don Higinio Capote, y de quien conocí para la rabia y para la hermosura, Julio Mariscal. Ambos, tras varias copas, parecía que estaban otra vez con nosotros.

EL TEATRO EN SU REALIDAD DE TEATRO

JOSE MARTIN ELIZONDO

Si el teatro ha de dar cuenta de la realidad de la sociedad actual es preciso que parta de la base de su realidad de teatro.» Brecht se saca, a última hora, de la manga esta conseja de su organillo, que apunta a lo que tiene el teatro de acción pragmática antes que de doctrina política. Rechazando cualquier dogma, el autor alemán advierte que este modo de expresión ha de estar no solamente en consonancia con la historia, sino también al diapason con la sensibilidad de su tiempo. Todo ello en nombre de una eficacia política (*).

Definir la sensibilidad moderna sería tantear las cuerdas del arte actual. Del arte de nuestra época se nos dice que es sentido de la fiesta, vuelta al ilogismo y ojo perquisidor —fijo en el espectáculo de un mundo duro para extraer de él la parte de infancia, de alegría y de placer—. O sea, algo así como desafío y rechazo a dejarse constreñir por lo artificial y la afirmación de una voluntad

(*) Garaudy, en su afán de reconciliar marxismo y teoría del arte, apunta una fórmula muy acertada: «El arte de un país socialista tiene tanta necesidad de trascendencia como de realismo; entiéndase por trascendencia la distancia con respecto a la realidad, así como la capacidad de libre creación que permita dar sentido a modelos de vida cada vez más ricos.»

más fuerte que el absurdo social. Otra definición —entre las mil y una que pueden formularse— sería la que hace hincapié en su poder transformador. Pongamos que, al igual que la poesía, el arte debe producir un efecto tanto más grande cuanto que desvía y derriba toda construcción que se cree infalible o indestructible por ser fruto de un cierto saber.

En orden preferencial, lo que se le exige al arte, y en especial al teatro, según vamos viendo, es un modo de virtuosismo que le haga capaz, no sólo de transmitir una información —por ejemplo, enseñar cómo funciona esta o aquella sociedad—, sino también de actuar, de intervenir en tal o cual sociedad o grupo humano, y ello valiéndose de un efecto perturbador, tanto de la sensibilidad como de la conciencia.

Rastrear en el pasado todos los cometidos que haya podido desplegar, con las respectivas corrientes o tendencias que lo han ido configurando, resulta un trabajo interesante, pero que nos desvía de nuestro propósito inicial. De todos modos, algo se ha de decir, aunque sólo sea de pasada, de movimientos como el naturalismo, que se enorgullece de haber encon-

trado la función más idónea al drama al encerrar los conflictos en un determinismo sin posible escapatoria. Algo así como encerrar entre los tres muros escénicos el rollo del cartel del ciego narrador de los móviles y mecanismos que mueven a la sociedad burguesa. Hoy en día hay quien sigue erre que erre por esos trochos en la creencia de habitar un planeta sin posible retoque; añadamos contrito pero incapaz de un propósito de enmienda, exactamente como el más endurecido reaccionario.

En el polo opuesto de esa trayectoria se hallan las experimentaciones al buen tuntún, «por ver lo que sale». Experimentar por aparecer genial. Un ejemplo sería la moda reciente que quita el sueño a muchos directores escénicos por hacer que desaparezca el foso de la orquesta. Problema falso y, por ello, todavía no resuelto. La supresión de ese tropiezo supone una comunidad de miras entre público y actores y, desde luego, dicha conjunción podría ser una especie de abrazo celestial. Pero se olvida en qué condición mantienen al «respetable», no sólo los responsables del teatro, desde luego, sino los responsables de la política cultural. Si el público se presentara a una función en estado de gracia, por decirlo de alguna manera, otro gallo cantaría a tales esforzados del encuentro, a toda hora, de esas dos entidades distanciadas. Por otra parte, ¿sacar la representación de su marco, para qué? ¿Porque sí o porque se le van a decir las verdades al barquero? ¡Ya! Muchas veces no es más que un pálido proyecto al que ni siquiera anima la fe del feligrés catequizador. Acerca de la experimentación que atañe al tiempo y a su consiguiente barajeo con su colorario: simultaneidad de acciones, «flash-back», etc.; el procedimiento debe de datar de hace más de medio siglo, si bien existe aún quien le dé vueltas al manubrio con la creencia de que está innovando. Ni el trastruque de las cronologías, ni los puentes japoneses para unir escena y sala, ni los actores puestos boca abajo significan nada cuando no hay una verdad bajo todo eso. Al contrario, las más de las veces esas presuntas innovaciones son tiranía de las mentes, que impiden toda penetración en ellas de las ideas auténticas. Una creación es algo más que mera reestructuración de materiales informativos o ideológicos y la comunicabilidad es más que arte visual. Es interpretación, ruptura o transgresión con objeto de establecer un verdadero diálogo y conseguir la elucidación de nuestra suerte o desgracia y esa tolvana de deseos,

lo cual viene a ser la exigencia esencial que mejor se sitúa en la convergencia de arte y vida.

No se puede menos de tener en cuenta igualmente el hecho de que nuestra época, según se adentra más y más en una era de inestabilidad, le exige al creador una mirada con algo más de atención respecto al futuro que cara al pasado.

Lejos del teatro documental o documentalista y, por ende, distanciándose con precaución de los medios de comunicación masivos—a los cuales fuerza es dejarles todo el espacio informativo, por lo menos hasta nueva orden—, un tipo de teatro vitalista elabora su metáfora de alto bordo poético, lo que no excluye esa mirada lúcida «en el espectáculo del mundo». En equilibrio inestable se mueve otro tinglado con el riesgo, desde luego, de que la cuerda ceda: en él van gigantes de la calaña de los de Pirandello. Los cómicos empujan el carro con paso cansino, pues han recorrido todas las leguas que están por recorrer. En el acto final, como en el montaje del *Piccolo* de Milán, va a caer el telón haciendo de guillotina, pero los cómicos utilizan la colosal musculatura de los gigantes, embebidos con sus hechizos para parar el corte mortífero. Permítase la parábola para mostrar que el arte puede utilizar a su favor las fuerzas mismas que atentan a su vida.

En cuanto al teatro-fiesta, en muchos casos viene a reemplazar la ineptitud de otros medios de expresión, pues liberando los ánimos nos pone en disponibilidad para todas las posibilidades al echar mano lo mismo de la palabra que de la danza y poesía. El teatro en función de linterna mágica ilusionista, «medio de ilusión verdadero», según le llamaba Artaud, recupera los dictados oníricos, incorpora a su ficción los componentes eróticos que pueblan nuestras mentes y las de los espectadores, por la simple razón de que le está vedado hacer caso omiso del sentido utópico que habitan estos ensueños y pulsiones. La relación entre los sueños que engendra el teatro y los «servicios» que debe cubrir es parecida a la que se establece entre ética y política: por ser una y otra constitutivamente problemáticas sólo pueden aparecer representadas, de modo auténtico, en tensión dramática. Misión que, a todas luces, recae sobre el teatro. El autor del *Teatro y su doble* advierte «que se ha de hacer de la escena ese lugar físico y concreto que exige que se complete y al que se le debe obligar a hablar su lenguaje concreto». Lo mismo, expresado de manera más ex-

plícita por otra fórmula: «El teatro hoy no hallará solución si no es refugiándose en su "especificidad" de teatro elevada al punto más extremo.» Otra versión de «el teatro en su realidad de teatro», de Brecht. Su desvío—se trata de manera más particular del «happening— se inicia al caer en la misa negra por la misa negra, o en el simple ejercicio de exorcización. Sin embargo, por las posibilidades que encierra de negatividad y transgresión, no creemos que vaya a caer definitivamente en olvido. Su contenido conlleva ese «dar libre expresión a los instintos oprimidos que la vida moderna mantiene enjaulados».

Para el poeta Valéry, el teatro debe tener la función exclusiva de ser ante todo poético: «Dentro de una especie de santuario.» Con menos unción religiosa, los futuristas reclamaban un teatro poético pero mediando «la desaparición del argumento, lo mismo que del decorado y, desde luego, de la psicología», para dar paso a «la violencia dramática de una creación continua y espontánea», simultánea con la velocidad, tan tenida en cuenta por Marinetti y sus secuaces. Ambas transportarían a la escena la vida, siendo considerada la representación antes que nada como «vibración espectacular, a veces salvaje y con la máxima frecuencia delirante».

El intento tan actual de urgar entre las sombras y las potencias ocultas del subconsciente para poblar con ellas el cubo de luz escénico es tempestad que traen vientos sembrados a primeros de siglo. Pongamos como algo ineludible que lleva de todos modos dentro «la raíz del grito», que dijo el poeta, o sea el estruendo sordo donde laten nuestros deseos más secretos. Función ésta que apenas comienza a cristalizar en algunos ejemplos esporádicos, entre los que se singularizan sobre todo las experiencias del *off-off-Broadway*. Naturalmente todo eso ocurren en los *ghettos*, en barrios bien limitados (Le Village o Soho), adquiriendo formas de la ebullición febril que se apodera de quienes opinan que cualquier salida política está cerrada. Un a modo de lenguaje espacial que el teatro condensa y elabora allí; algo que se sitúa precisamente entre el *happening* y el *body art*, las artes visuales y la danza. Otro encuentro de la vida con el arte en terreno experimental.

Por algo se viene comparando nuestra época con el Renacimiento, posiblemente por tener nuestro tiempo carga de inquietud redoblada. Pero la cosa, si es lícito reiterarnos, viene siempre de más lejos. Cojamos Meyerhold, veamos cómo opera su trans-

gresión contra Stalinawski: su biomecánica es negación del «método» de su compatriota. Con ello abre la caja de Pandora, de donde se van a escapar bastantes demonios, que desde entonces poblarán la noche de pesadillas del teatro.

Si alguna realidad tiene el teatro es esa pluralidad. Su capacidad creadora le permite, destacándose de la vida, ingresar en ella por dotarse de existencia propia al ayudarnos a incrementar la posibilidad de nuestras facultades de percepción. Cuando le quieren echar encima el gran cubo de agua fría del realismo es cuando se declara más antirrealista. Cuando le vienen a sujetar con las riendas de la razón, desbarra para apuntarse en el batallón de los apologistas del deseo. Es que al teatro (lo vemos en ocasiones, muchas de ellas solemnes) le complace alternar con los sacerdotes de la sinrazón, tal vez por estar más de acuerdo con nuestro tiempo —«el tiempo de la razón ardiente» que señala el poeta Apollinaire—, tiempo, de todos modos, en que la fría racionalidad científica va perdiendo sus partidarios.

Sin embargo no se logra entender por qué se olvida tan a menudo «situar al teatro en su realidad de teatro». ¿Quiénes? ¿Los dogmáticos venidos de diversos horizontes? No son pocos. Con ellos se despliega el poder alienante en nombre de metafísicas o de compromisos. Como si el teatro no tuviera derecho a aspirar a una investigación libre, y ello incluso en el campo del socialismo, con su poder de introductor de aperturas tanto para el conocimiento de la capa que encubren las apariencias como para la captación y expresión de esa misma superficialidad.

Tal vez resulte más útil señalar que, a fin de cuentas, el poder dramatizar hasta la dramatización misma debe ser una de las finalidades. La otra, el que el dramaturgo dé su opinión sobre el «hombre». En ambos casos, ya reflexione sobre la estructura de su arte, ya compulse todo aquello que vivifica a su prójimo, ha de apuntar a un cambio de la sociedad en la que él vive. No se escribe para mantener el *statu quo*, y ni mucho menos, como se ha venido haciendo tradicionalmente, para realizar una simple imitación.

Conviene recordar que, dentro de la evolución estética actual, la noción de «pastiche» ha perdido todo el terreno, para volver el arte a su origen más lejano, cuando más allá del Renacimiento, en la antigüedad, el artista no tomaba por modelo «aquello que veía o acontecía en la vida», sino más bien

«la vida misma». Diferencia esencial que, afortunadamente, ya va patentizándose en algunos productos del arte dramático. Cuando envejece un género es cuando se va volviendo pura imitación.

Un escritor contemporáneo no puede contentarse con distraer a su público, haciendo abstracción de la vida y su existencia convulsiva y desgarrada; tampoco puede tener la pretensión de interesarnos con la simple exposición fría de los hechos o con la demostración de sus conocimientos de autor de teatro. Mientras este modo de expresión siga siendo considerado como arte, ha de ser algo más que mera exposición del conocimiento de un fenómeno. Dicha tarea corresponde más bien al quehacer del sabio metido en una especialización. El artista parte de la voluntad explícita de penetrar en la esencia de la vida. También parte de unos conocimientos, es verdad, pero deja ver sus limitaciones. En realidad se trata de dos nociones aparentemente contradictorias que se hallan ligadas en un solo y único proceso. Ello obliga, por supuesto, al creador a plantearse los sempiternos problemas de la forma. El contenido, como la historia, está sujeto al cambio. Por eso en la historia literaria todo progreso en la forma —véase el paso del verso a la prosa— ha llevado consigo el descubrimiento de nuevos contenidos. El secreto reside acaso en la manera de sugerir al lector o al espectador ese proceso que es la preocupación mayor del creador, así como su norte, y que sirviéndole de acicate, le empuja al terreno de los descubrimientos, sensibilizándolo para que vaya acercándose al puro acto de creación.

El eje de la acción alrededor del cual se ha tejido siempre la trama es el personaje como portador del mensaje o de la significación. Más o menos rico en matices psicológicos, ha venido apareciendo como el alma de la obra. En un sector importante de la novela moderna va resultando, en lugar de un soporte, un obstáculo. Con su supresión la intriga se desvanece, sin que se le intente sacar a flote por recaer sobre ella las mismas acusaciones que sobre el personaje. La cosa viene provocada por una razón de tipo unanimista: el protagonista principal deja de ser el individuo para convertirse en la colectividad. Esa es la heroína, con la cual la obra cobra verdaderamente carácter épico. Descalificado el personaje, arrojado a la trampa, donde sufren olvido otros fantoches que fueron igualmente, en determina-

do momento, incapaces de reflejar el nudo de contradicciones, causas y efectos, será «la totalidad» la encargada de encarnar necesariamente toda una zona de conflictos de varia índole. Aun siendo el personaje, por ejemplo, como en los dramas expresionistas, símbolo y portador de una multitud, resulta obvio que es de corto alcance la acción que pueda generar. En su teoría sobre la novela, Lukacs lo considera ya así cuando declara que no puede la comunidad interesarse por el personaje en un momento en que intenta superar «el individualismo burgués». El personaje protagonizador de tan nutridas cargas problemáticas, hoy en día, se volvería impensable, según Goldman, «por la sencilla razón que nadie puede vivir hoy una existencia lo suficientemente rica en vivencias». Es verdad que la vida contemporánea ha creado una nivelación o estandarización reductora del individuo. La realidad de nuestra época, por consiguiente, se uniformiza. Consecuencia de ello sería la imposibilidad de sacar a la luz escénica a un personaje lo suficientemente problemático para arrastrar la joroba voluminosa de conflictos y contradicciones que pesan sobre la colectividad.

Si tenemos en cuenta esta reflexión propia, sobre todo de sociólogos y estudiosos de la novela —y de hecho aspectos importantes de las nuevas direcciones vanguardistas lo tienen en consideración—, el «héroe» en el sentido tradicional debe ser sujeto de denuncia, igual que si se alzara como otra pantalla más encubridora de la realidad.

Añádase a este «ideario» de difícil manejo, cuyo carácter restrictivo desemboca casi en un callejón sin salida, el hecho de que va rondando el lobo que se quiere comer a la Cultura y con ella al viejo Humanismo, al haber sido catalogados una y otro como nociones ingenuas o soluciones abortadas. El cuadro será más bien para ofuscar al creador «de mejor voluntad».

Naturalmente no se trata aquí de perseguir una conclusión. Lo que sí es cierto es que un sinnúmero de valores se ha ido ya por la borda y un mundo de significaciones insólitas amanece, volviéndoles las espaldas a decenios que teatralmente van marcados con el sello del retraso. «La realidad del teatro» no puede ser más que la consecuencia y el reflejo de esta serie de realidades.

MADRID, PLURAL

“TEATRO DE VERANO”

JUAN EMILIO ARAGONES

SIN una deliberada pretensión estética ni propósito vanguardista alguno, como en principio podía suponerse de este sacar al teatro de sus convencionales casillas, las del escenario a la italiana con su inexistente «cuarta pared» y en local cerrado, Madrid ha sido en meses de calor, por voluntad de sus mandatarios municipales básicamente, aunque también haya contribuido la Diputación Provincial mediante subvenciones, un plural teatro de verano, callejero, itinerante o fijo, pero siempre popular y lúdico, evocativo o marchoso, y al ciento por ciento comunicativo.

Resultaría a todas luces prematuro comparar esta eclosión teatral veraniega con fórmulas de la nueva dramaturgia que han ido desarrollándose en otras latitudes geográficas/culturales, como la San Francisco Mime Troupe, el Living, el Open, el Performance Group, etc., pues no en vano he dado comienzo a esta crónica con el aviso de que no iban por ahí los tiros de la iniciativa madrileña. Aunque vaya usted a saber: principios así pueden llevar a logros inimaginables, desde el teatro callejero al teatro de fábrica. De momento, comienza por ser arte escénico sin encorsetamientos de telares, bambalinas y demás, con palabras y situaciones surgidas al aire libre, a un aire libre que, a poco que nuestros profesionales y quienes los incitan y promueven se lo propongan, pueden extenderse hacia aires de libertad. Ojalá y que así sea.

Como insólito antecedente, porque la situación sociopolítica era muy otra entonces, pero así

y todo válido aquí y ahora, el crítico da en recordar la proliferación de cines de verano existente en el Madrid de la inmediata posguerra. Pocas eran no sólo las barriadas, sino las calles, que no contaban con proyecciones nocturnas en cualquier solar aún no avistado por los especuladores del suelo urbano... o resultante de la destrucción de un edificio por obra y desgracia de los bombardeos a la capital sitiada.

Los severos padres de calendas marcadas por cartillas de racionamiento y su secuela agiotista del estraperlo nos impedían salir a los/las adolescentes a horas tan nocturnas, como no fuese al cine de verano, que estaba al volver de la esquina. Ni que decir tiene que aprovechábamos tal circunstancia, y el solar de proyecciones era el lugar de encuentros para prolongación de escauceos amorosos, resueltos en cariñosos rozamientos y algún besico leve que la nada aleve oscuridad propiciaba.

Son muy otras las circunstancias hogaño, mas perduran dos constantes: la del lugar de encuentros, aunque ya no entre amiguetes de barrio, sino con estrenistas y profesionales de la escena, y la de expansión cultural, lúdica y popular, que en buena medida acorta el llamado «paréntesis veraniego».

Bien ha de verse en el rápido examen de esta pluralidad de espectáculos teatrales que han tenido lugar en Madrid durante el estío... y también en el hecho de que la periodicidad de NUEVA ESTAFETA permita incluir a seguido el análisis de *Caimán*,

obra de Buero Vallejo, estrenada en el inicio de la temporada 1981-82.

PLAZA MAYOR: «LA FIESTA DE LOS AUSTRIAS»

De los muchos espectáculos dirigidos por Antonio Guirau en su intensa y eficiente ejecutoria, quizá sea éste el mejor ideado y el de más significativas cualidades para la invención escénica: se trata, a fin de conmemorar a Calderón en el tricentenario de su muerte, de reconstruir como en un túnel del tiempo las modas y los modos del Madrid de su época, en el siglo xvii.

A tal efecto, y en el apropiado recinto de la Plaza Mayor, ha levantado una subplaza provista de Corral de Comedias, mercadillo en el que se expenden quisicosas más o menos presuntamente de uso en el Siglo de Oro, documentos sabrosos de la época, ciegos de pliegos de cordel, echadoras de cartas, espadachines, un villano que camina sobre zancos y... escenificaciones. En criterio coincidente con el expresado en estas páginas al analizar *El galán fantasma*, para darnos Guirau una visión totalizadora del teatro de Calderón, ha elegido fragmentos del auto sacramental *La hidalga del valle*, famosos monólogos del obligado drama *La vida es sueño* y una pieza de enredo, pero ésta sí en versión íntegra: *La dama duende*.

Hay que decirlo: ocurre que *La dama duende* ha sido muy representada sin variaciones de relieve en el reparto y adolece de sobreactuación en algunos de sus intérpretes, exceso evidenciado en, por ejemplo, el «gracioso» que corporeiza Francisco Racionero.

Así y todo, el homenaje a Calderón está lo suficientemente bien aderezado en esta retrospectiva *Fiesta de los Austrias*, que tiene como marco el cogollo mismo del Madrid de aquella dinastía.

TEMPLO DE DEBOD:
«LOS CARBONEROS»,
DE ARISTOFANES-
GARCIA CALVO

Con este título escenifica el grupo «Agón», en el Templo de Debod, la versión rítmica que el profesor Agustín García Calvo ha hecho de *Los acarnienses*, de Aristófanes.

Versión actualizada sin mengua del texto originario, a fin de que, como ha escrito el propio García Calvo, «esta comedia viva y sirva a gente que ni siquiera sepan quién es Aristófanes, sin que ello impida que algunos de los que lo saben puedan también disfrutar de ella». Suposición, esta última, cumplida; doy fe.

Aunque mucho más podríamos haberla disfrutado sin las interferencias de una desmesurada megafonía que, bien pensada en principio como subrayados de percusión al desvergonzado texto, resulta contraproducente al impedir la audición del mismo, impedimento especialmente enojoso cuando ahoga la espléndida voz y el buen decir de Teófilo Calle en su cabal interpretación del pacífico/pacifista Buenbecino. No sé si los ensayos sirven para corregir excesos sonoros de la estereofonía, pero sospecho que no, pues de lo mismo adoleció la presentación de *Coros y Ballet del Ejército Soviético* en el Palacio de Deportes.

En lo que respecta a la pro-cacidad aristofanesca y la versión de García Calvo y la propuesta escenográfica que ofrece el grupo «Agón», procede distinguir, y no porque uno merezca aceptación y otra no, sino para dejar claras las razones de diverso matiz que se complementan para mayor significación del resultante. Es decir, que mientras García Calvo ha realizado un arduo y conseguido ejercicio de aproximación lingüística, el grupo «Agón» contribuye mediante hiperbólicos modelos fálicos a quitar hierro a lo pornográfico, para dejarlo como ele-

mento caricaturizado que mueve a risa, cuando no a bulliciosas/ingenuas carcajadas, con lo que la pretensión de «divertir al personal» queda cumplida.

Y OTROS ESPECTACULOS
ESTIVALES

Por ausencia de Madrid u otras circunstancias, no he podido asistir a los demás espectáculos veraniegos, por lo que debo limitarme a la estricta mención de los mismos; al menos, completará la panorámica.

En La Corrala, corazón castizo de Madrid, José Osuna ha dirigido la representación de dos sainetes de Arniches—alicantino—en versión de Lauro Olmo—de Barco de Valdeorras—: *El santo de la Isidra* y *El amigo Melquiades o por la boca muere el pez*. Como bien se advierte, el madrileñismo nos llega de la periferia.

“CAIMAN” O EL TESTIMONIO DE BUERO

A raíz del estreno de la precedente obra de Buero Vallejo, el 2 de octubre de 1979, escribí en estas páginas de NUEVA ESTAFETA que «sería mucho pedir al autor que tantos años anduvo buscándole las vueltas a la censura y que estableció para esa exclusiva finalidad una personal codificación de recursos, sería a todas luces desproporcionado exigirle ahora el arrumbamiento de factores muy válidos presentes en su dramaturgia anterior, para ofrecernos una tragedia en la que todo resulte diáfano, como si los problemas humanos pudieran contemplarse a una sola, democrática y totalizadora luz».

Pues bien, dos años no cumplidos han bastado para que Buero Vallejo, sin ceder un ápice en lo esencial de su concepción dramática, haya conseguido superar con éxito perdurable la exigencia que a este crítico le parecía «a todas luces» excesiva, tras haber asistido al estreno de «Jueces en la noche».

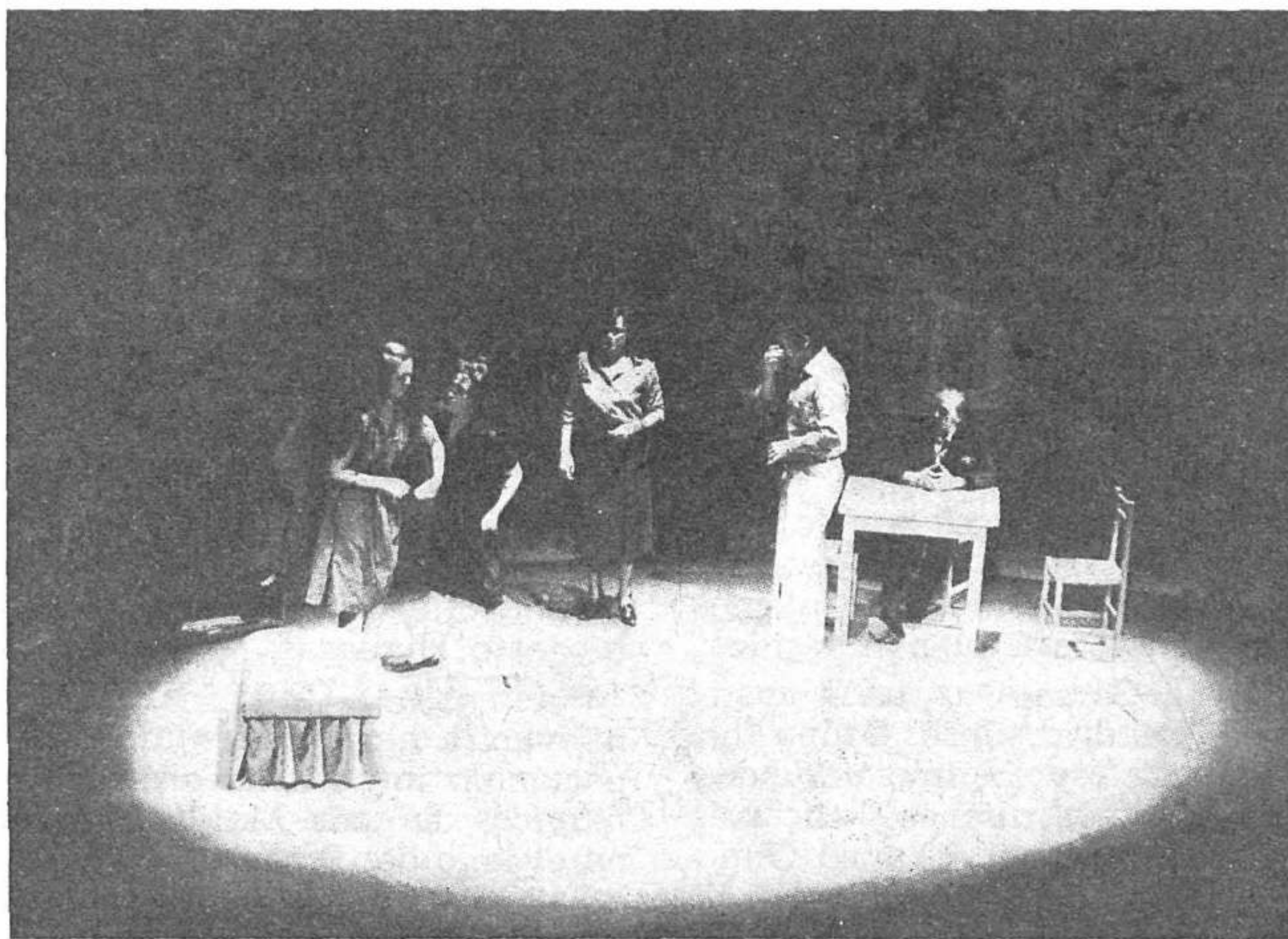
El despertar a quien duerme, populista obra de Lope de Vega, en versión levemente politizada de Rafael Alberti, ha sido escenificada en la plaza de la Villa de París por la compañía de Pellicena.

Y en la alledaña plaza de Vázquez de Mella, primero, *La dama del alba*, de Casona, con Miguel Rubio y José A. Alcárcel como directores, y después, *Federica de Bramante*, de Tono y Jorge Llopis, por la compañía de Ana Mariscal y dirección de Modesto Higuera.

Además, el «Gayo Vallecana» ha vuelto a representar el espectáculo infantil *La gran feria mágica*, de Luis Matilla, ahora en el lago del Palacio de Cristal del Retiro, en tanto que Alicia Hermida y Félix Rotaeta realizaron escenificaciones itinerantes por diversos barrios y en el Retiro se sucedían sesiones de títeres para chicos y para adultos.

Y es que ante dramaturgos así, ante un autor capaz de concebir un sainete a la vez costumbrista y testimonial, utópico y racionalista, melodramático y esperanzador como lo es «Caimán», todos los vaticinios, por bienintencionados que sean, resultan fallidos y quedan en agua de borrajas ante la calidad de la siguiente invención dramática. Desde ya, «Caimán» es pieza llamada a ser incluida entre los mayores logros del mejor Buero, vaya esto por delante.

No solamente por el magistral tratamiento dado al desarrollo de la compleja acción, que eso no es noticia en autor de tanto oficio, sino también por el enriquecimiento del lenguaje, por lo común directo y sobrio, mediante luminosas frases poéticas—naturalmente puestas en boca del único personaje en el que, por su condición de escritora, no disuenan—. Quizá no haya precedentes en el teatro bueriano de personajes dedicados a la literatura tan



extremadamente —la Dama llega a decir que lo único que justifica su vida es haber escrito la novela «Caimán»—, pero resulta alentador el hecho de que Buero se haya servido de tal circunstancia para mostrársenos —también y además— con posibilidades de alcanzar infrecuentes cumbres líricas, cuando la ocasión lo requiere, como en este caso.

En principio, puede parecer que tal criatura escénica, por su función narrativa y desde fuera de la acción, supone un elemento de distanciamiento brechtiano, pero no a los que hayan efectuado calicatas serias en las respectivas producciones del dramaturgo español y del alemán. No, claro que no: la Dama narradora acaba integrándose en la acción hasta llegar a ser el nexo conciliador de los diversos planos en los que la trama se desarrolla; en el cómo se engarza con los demás este personaje es algo que el crítico no puede aclarar ahora, sin riesgo de anticipar un sorprendente efecto que, a su juicio, está entre los mayores hallazgos de «Caimán».

Si «Jueces en la noche» supuso una premonitoria anticipación del aún inquietante y siempre bochornoso 23-F, esta nueva creación de Buero resulta ser, en su aspecto más visible, una testimonial requisitoria de los vicios y sevicias sociales de la España actual, expuestos directa y claramente, sin criptografía ni elipsis: el paro laboral, la insuficiencia del Seguro de Desempleo (o

como se llame), violaciones y su inmediata capitalización política, estafas de inmobiliarias, etc., en tanto que en el plano interior y más trágico, el autor suscita un enfrentamiento entre dos actitudes vitales: la del tumbaollas y la del idealista. Debo aclarar en seguida que quien corporeiza la primera actitud lo hace sin glotonería y con afán perfeccionista: busca mejorar la sociedad circundante, pero sin utopías, y a tal fin dedica su militancia política que, aun no expresada, es «inequívocamente de izquierdas», como lo prueba el que fuese condenado, en la posguerra, a veinte años de cárcel.

Los dos personajes que completan el trío protagonista —Rosa y Dionisio—, no es que ignoren la realidad, sino que se niegan a aceptarla. En su fuero interno, Rosa sabe que su

hija murió hace dos años en el pozo dejado por la incuria especuladora y, no obstante, espera; contra toda esperanza, espera que cualquier día vuelva. En cuanto a Dionisio «el Patachula», vive su decretada soledad de tullido de guerra —no caballero mutilado, sino jodido cojo— con la esperanza de que una mujer venga a acompañarlo y hasta llegue a acariciar su muñón. Ambos viven, conscientemente, en el mundo de la utopía. Y se agarran a ella porque, de otra manera, carecerían de sentido sus existires. En Dionisio hay, aunque no es el retrato del autor, coincidencias autobiográficas muy notables: padre ejecutado por los republicanos en Paracuellos e impedimento físico que muy bien pudiera ser símbolo de la carencia de libertad que padeció Buero durante algunos años.

En resumen, este gran sainete trágico de Buero, en el que tan sabiamente alterna realismo y utopía, muy bien pudiera inscribirse junto al lema del 68 parisiense: «Seamos realistas: pidamos lo imposible.» De esperanzas improbables viven Rosa y Dionisio; de acuciantes exigencias realistas, Néstor.

Al expresar, mesuradamente, su gratitud al público que ovacionó la obra, Buero dijo que tal acogida le permitía durar. ¡Y cómo no va a hacerlo un autor —nuestro primer autor vivo—, cuya producción es ya, y seguirá siéndolo, perdurable!

ESCENIFICACION

La dirección escénica de Manuel Collado contribuyó a resaltar, negativamente, los ingredientes melodramáticos del texto y, más que el autor, resultaron afectados por tan errónea dirección los intérpretes, con excepción de Fernando Delgado, espléndido de dicción y de saber estar sobre un escenario. El buen hacer de Lola Cardona y de Francisco Hernández les permitió llegar a buen puerto. La buena actriz que es María del Puy no imposta la voz y con frecuencia resulta inaudible. Muy convincente Carmen Rossi. Antonio Cortés, escenógrafo, mejor en el decorado realista y pobre de la acción que en el ciclorama representativo de Madrid, en el que pretende imitar a Eduardo de Vicente. Y tales imitaciones, o son perfectas o salen mal paradas de la comparación con el original.

J. E. A.



**BIBLIOTECA
DE VISIONARIOS
HETERODOXOS
Y MARGINADOS**

primera serie

TRATADOS Y CANONES

PRISCILIANO

160 págs. 140.- ptas.

Colección de los textos conservados de Prisciliano, el hereje cristiano español más importante de los primeros siglos, quien fue condenado y ejecutado en Francia.

INQUISICION Y CIENCIA EN LA ESPAÑA MODERNA

SAGRARIO MUÑOZ CALVO

284 págs. 300.- ptas.

Obra en la que se recoge un panorama amplio de las cuestiones y las experiencias científicas o pseudocientíficas que perseguía el Tribunal de la Inquisición.

TERCERA PARTE DE LA VENIDA DEL MESIAS EN GLORIA Y MAJESTAD

MANUEL LACUNZA Y DIAZ

430 págs. 300.- ptas.

La parte más escatológica de la obra de un milenarista español y chileno que vivió en la época de la independencia americana. Se hacía llamar Joseph Josaphat Ben Ezra.

CONCEPTOS ESPIRITUALES Y MORALES

ALONSO DE LEDESMA

288 págs. 300.- ptas.

Selección de poemas de los conceptos de Ledesma. Este autor es uno de los que han sido considerados como probables escritores del Avellaneda.

ENSAYOS SOBRE EL INFRINGIMIENTO CRISTIANO

RAMON J. SENDER

288 págs. 200.- ptas.

Obra de sumo interés, en la que Sender repasa aspectos oscuros y esotéricos del Cristianismo.

SINAPIA (UNA UTOPIA ESPAÑOLA DEL SIGLO DE LAS LUCES)

MIGUEL AVILES

136 págs. 130.- ptas.

Un proyecto racional de nueva organización para una España (SINAPIA) situada exactamente en los antipodas.

segunda serie

SANTORAL EXTRAVAGANTE

ANA MARTINEZ ARANCON

432 págs. 400.- ptas.

Santos escogidos del Santoral de Villegas, uno de los que más circularon en la época de los Austrias, con un análisis de la Santidad en el Barroco.

EL ENTE DILUCIDADO (Tratado de monstruos y fantasmas)

FRAY ANTONIO DE FUENTELAPEÑA

768 págs. 550.- ptas.

Obra de sumo interés publicada en 1676 por vez primera, en la que se pretende demostrar que los duendes existen y son seres irracionales y estúpidos. Esta obra es uno de los libros de prodigios más apasionantes de la Historia de la Literatura.

PAPELES SOBRE EL AGUA DE LA VIDA Y EL FIN DEL MUNDO

LUIS ALDRETE Y SOTO

458 págs. 400.- ptas.

Un médico del siglo XVII, descubre el Agua de la Vida, remedio universal contra todo género de enfermedades. Levantó una gran polémica filosófica y médica que recoge esta edición.

LOS LIBROS PLUMBEOS DEL SACROMONTE

MIGUEL JOSE HAGERTY

336 págs. 300.- ptas.

Textos de la falsificación morisca de unos evangelios españoles del siglo I. Pretendían convencer a los cristianos de que los musulmanes no debían ser objeto de persecuciones. La polémica que suscitaron duró un siglo, y el monte de Valparaíso, de Granada, pasó a llamarse, desde los maravillosos descubrimientos, Sacromonte.

EDITORA NACIONAL
Torregalindo, 10
MADRID-16

LIBRERIA EXPOSICION
Gran Via, 51
MADRID-13

LIBRERIA EUGENIO D'ORS
Muntaner, 221
BARCELONA-36

LIBRERIA ESPAÑOLA
Florida, 939
BUENOS AIRES (Argentina)

NE

mC

En nuestro próximo número, trabajos de

ANTONIO TOVAR

FRANCISCO AYALA

YANNIS RITSOS

MANUEL ANDUJAR

CONCHA CASTROVIEJO

CRISTINA PERI ROSI

FERNANDO ORTIZ

REYNALDO GONZALEZ